ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F. TAJAN

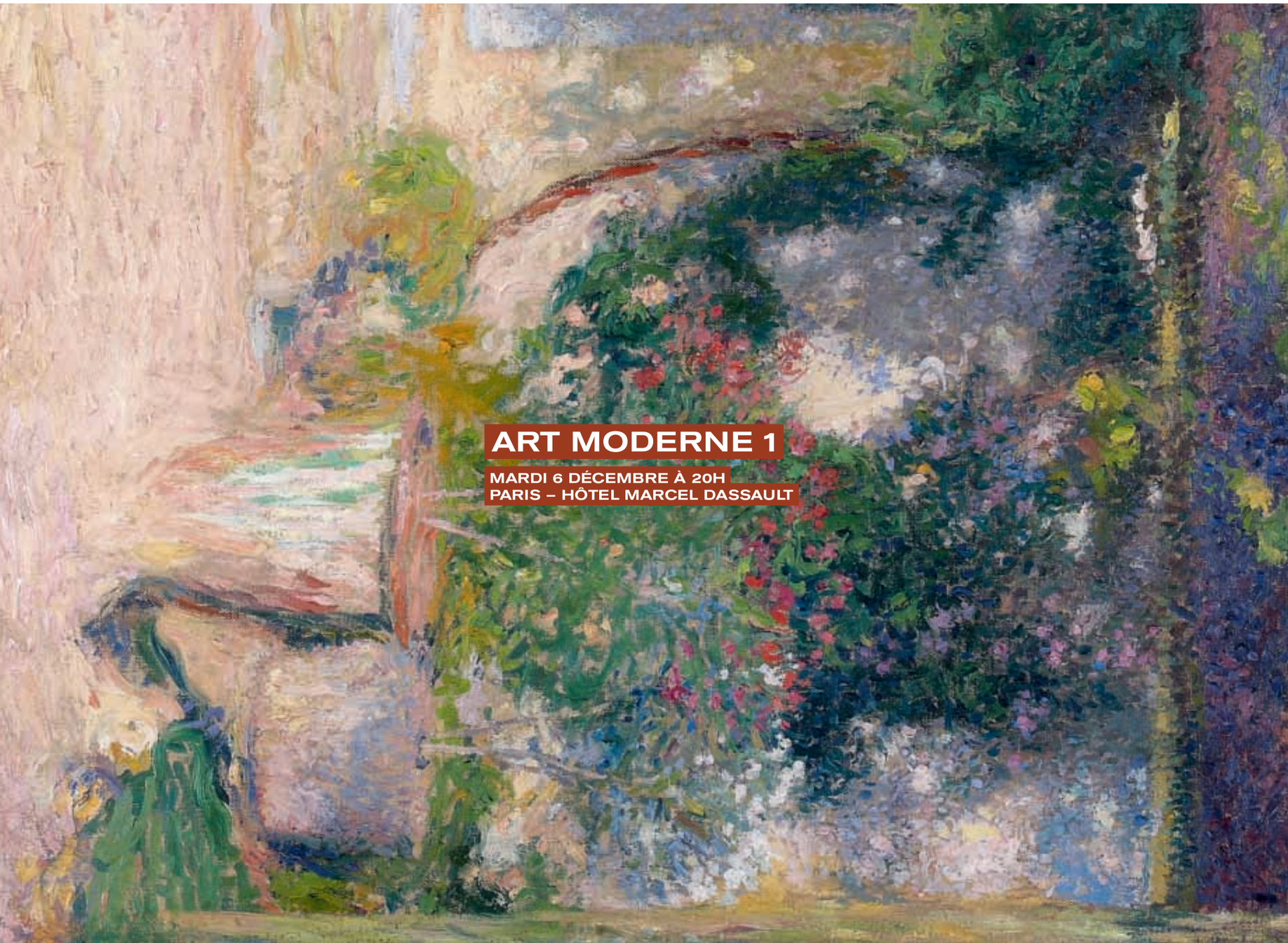
2054 6 DÉCEMBRE 2011 – PARIS ART MODERNE

ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F. TAJAN

ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F. TAJAN

ART MODERNE

MARDI 6 DÉCEMBRE À 20H
PARIS – HÔTEL MARCEL DASSAULT



ART MODERNE 1

MARDI 6 DÉCEMBRE À 20H
PARIS – HÔTEL MARCEL DASSAULT



ARTCURIAL
BRIEST – POULAIN – F.TAJAN

Hôtel Marcel Dassault
7 rond-point des Champs-Élysées
F-75008 Paris

ASSOCIÉS

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

Directeurs Associés

Martin Guesnet
Fabien Naudan
Isabelle Bresset

ART MODERNE 1
Vente n° 2054

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

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

Isabelle Milzstein
Expert livres illustrés (lot 19)
+33 (0)1 42 99 20 25
imilzstein@artcurial.com

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

Priscilla Spitzer
Spécialiste junior
Catalogueur
+33 (0)1 42 99 20 65
pspitzer@artcurial.com

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

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

Recherche historique
et rédaction des notices
Marie-Caroline Sainsaulieu

EXPOSITIONS PUBLIQUES

Vendredi 2 décembre 2011
de 11h à 19h
Samedi 3 décembre 2011
de 11h à 19h
Dimanche 4 décembre 2011
de 11h à 19h
Lundi 5 décembre 2011
de 11h à 19h

VENTE
MARDI 6 DÉCEMBRE 2011
À 20H

catalogue visible sur
www.artcurial.com

Comptabilité vendeurs
Alexia de Cockborne
+33 (0)1 42 99 16 51
adecockborne@artcurial.com

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

ARTCURIAL Maison de vente aux enchères
SAS au capital de 1 797 000 €
RCS 440 088 235 agrément n°2001–005

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



INDEX

BALTHUS Klossowski de Rola dit **14**
BONNARD Pierre **12**
BOUDIN Eugène **15–16**
BUGATTI Rembrandt **18**
CAMPIGLI Massimo **7**
CHAGALL Marc **6**
DE CHIRICO Giorgio **5, 24**
DUFY Raoul **8 – 9**
ERNST Max **22**
FENGMIAN Lin **10**
GIACOMETTI Alberto **23**
LE CORBUSIER Charles-Edouard Jeanneret dit **21**
LÉGER Fernand **3 – 4**
MARINI Marino **20**
MARTIN Henri **11**
MATISSE Henri **19**
PICASSO Pablo **1 – 2**
ROCKLINE Vera **17**
VALTAT Louis **13**



Henriette et André Gomès

ANCIENNE COLLECTION HENRIETTE ET ANDRÉ GOMÈS

«Ce qui pourrait définir la collection d'Henriette, ouverte au départ sur la syntaxe cubiste, c'est son réalisme visionnaire, sa poésie onirique et sa nostalgie du sacré. Elle se ménageait aussi beaucoup de temps pour visiter périodiquement, rituellement ses grands amis, Picasso sur la Méditerranée, Mirò à Barcelone ou à Majorque, Balthus dans le Morvan, puis à Rome et en Suisse. Chaque fois, André Gomès prenait des photographies, saisies avec naturel et complicité, qui restent des documents précieux».

Jean Leymarie, *L'humour et le sacré*,
(Extraits in *Le regard d'Henriette, collection Henriette et André Gomès*,
Exposition Musée Picasso, Antibes, 1994)

«La peinture qu'élisait Henriette était, débarassée de ses étiquettes, toujours faite de sensibilité et de rationalité, fidèle au monde visible, démarche concertée et obstinée, servie par un amour du métier qui en faisait de splendides objets de contemplation. On peut bien dire que c'est chez Henriette Gomès, grâce à elle, bien avant que la mondanité n'en rattrape certains, qu'un petit cercle découvrait, émerveillé, des tableaux qui furent l'honneur de la peinture française des années 50.»

Jean Clair, *Les cartons d'une galerie*
(Extrait, in. *Le regard d'Henriette, collection Henriette et André Gomès*,
exposition Musée Picasso, Antibes, 1994)

1
PABLO PICASSO
(Malaga, 1881 – Mougins, 1973)

PIGEON RAMIER (recto), SOLEIL (verso)

Dessin à l'encre de Chine et lavis d'encre sur une page de livre signé en haut à gauche du recto «Picasso»
28,50 × 23,50 cm (11,12 × 9,17 in.)

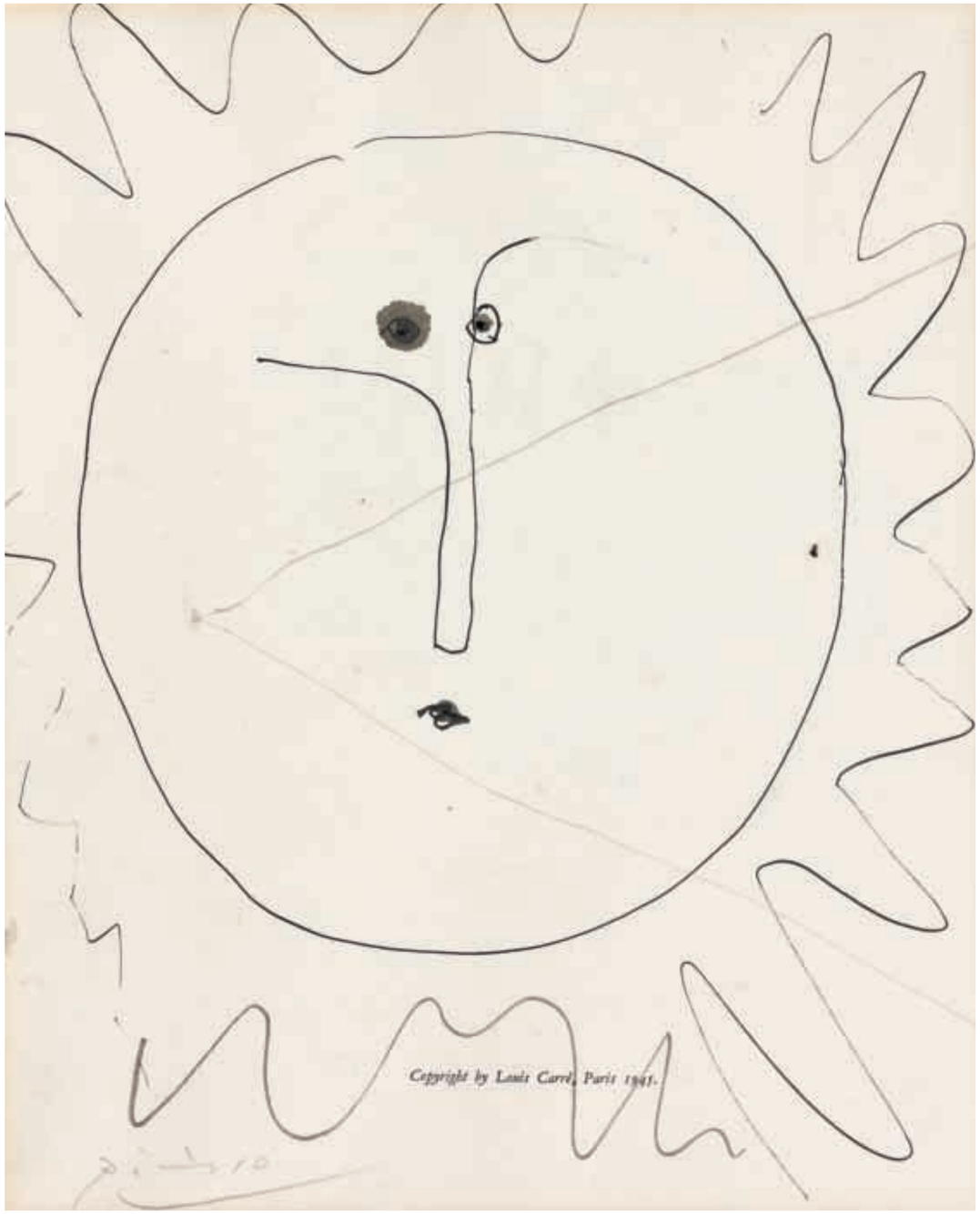
Provenance
Collection Henriette et André Gomès, Paris
Par descendance à l'actuel propriétaire

L'authenticité de cette œuvre a été verbalement confirmée par Madame Maya Widmaier-Picasso
Un certificat de Monsieur Claude Picasso sera remis à l'acquéreur

80 000 – 120 000 €

«PIGEON RAMIER (recto), SOLEIL (verso)»;
INK AND WASH INK ON A BOOK PAGE;
SIGNED UPPER LEFT





Pablo Picasso
Pigeon Ramier (recto), Soleil (recto)

Picasso dessine souvent sur des couvertures de livres et de catalogues d'expositions. Christian Zervos recense ces dessins dans son monumental ouvrage sur l'artiste comme des œuvres à part entière. Ici, l'artiste utilise une troisième de couverture sur laquelle est imprimé «Copyright by Louis Carré, Paris 1945» provenant du catalogue de l'exposition *Œuvres récentes de Picasso*, en juin 1945, à la galerie Louis Carré à Paris.
Sur cette page figure un soleil dessiné à l'encre, et au recto un pigeon ramier. Exécuté à l'encre de Chine, l'oiseau, fragile et altier, se présente de profil montrant la courbe délicate de son ventre et sa longue traîne de plumes qui caresse le sol. Il se détache sur un fond noir bariolé qui met en valeur sa beauté et son élégance.

Picasso dessine des pigeons depuis son enfance. Ceux-ci sont liés à ses plus anciens souvenirs, à Malaga où sous ses fenêtres il voyait les oiseaux cerner de leur vol les grands platanes; ils lui rappellent aussi ses premiers dessins sous la direction de son père Don José Ruiz Blasco.
Pendant la guerre à Paris, en novembre 1942, Picasso reprend une série de dessins de pigeons, réalistes ou géométriques, à l'encre de Chine ou au crayon, toujours de profil; deux d'entre eux sont dessinés sur des pages de catalogues d'expositions, (Z XII 169 et 172), comme le nôtre.
Cette série aboutira à la *Colombe de la Paix* en 1949.

M.-C. S.

Ouvrage consulté
Pierre Cabanne, *Le siècle de Picasso*, Paris, Denoël, 1975.

2
PABLO PICASSO
(Malaga, 1881 – Mougins, 1973)

NATURE MORTE (recto), CONSTELLATION (verso)

Dessin à l'encre sur page de livre
signé en haut à droite du recto «Picasso»
et au crayon rouge en bas à droite du verso «Picasso»
28 × 23 cm (10,92 × 8,97 in.)

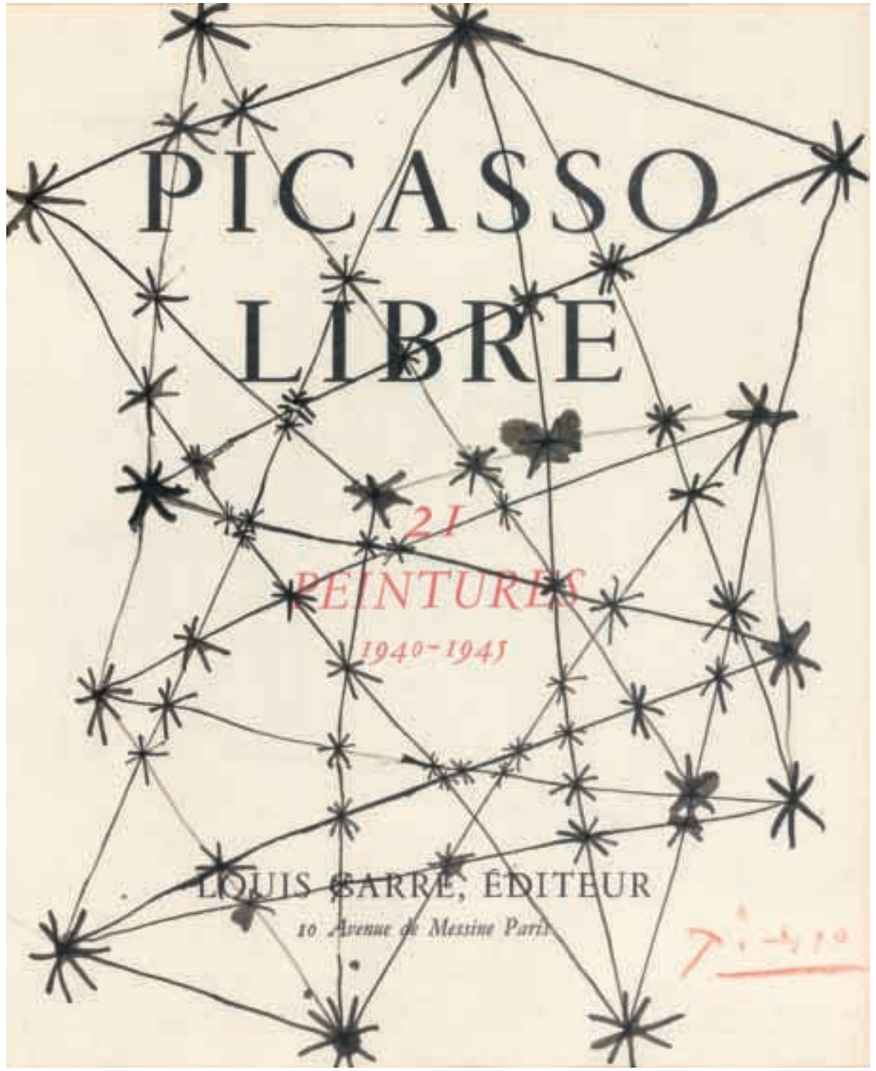
Provenance
Collection Henriette et André Gomès, Paris
Par descendance à l'actuel propriétaire

L'authenticité de cette œuvre a été verbalement confirmée
par Madame Maya Widmaier-Picasso
Un certificat de Monsieur Claude Picasso sera remis à l'acquéreur

100 000 – 150 000 €

«NATURE MORTE (recto), CONSTELLATION (verso)»;
INK ON A BOOK PAGE; SIGNED UPPER RIGHT ON THE RECTO
AND SIGNED LOWER RIGHT IN RED ON THE VERSO





Pablo Picasso
Nature morte au bougeoir (recto), Constellation (verso)

Les natures mortes comptent parmi les séries les plus caractérisées du printemps 1944. Ce sont, comme l'hiver précédent, des lampes, des cafetières, des vases de fleurs, des miroirs et des fruits (cerises, aubergines) qui en constituent les éléments essentiels. Ces objets de l'humble quotidien sont sombres, heurtés, parfois dramatiques; ils alternent avec des femmes aux visages triangulaires ou de forme carré percés d'un œil, leurs membres lourds et rigides.
Trois natures mortes furent réunies lors d'une exposition à la galerie Louis Carré, à Paris, du 20 juin au 13 juillet 1945. À cette occasion Louis Carré édite un catalogue intitulé *Picasso libre, 21 peintures 1940 – 1945*. En dernière page figure la liste des tableaux, sans titre, uniquement identifiables par leur date d'exécution: le *14 mars 1944* (*Nature morte au bougeoir et au moulin à café*) reproduite planche XIII, et celles des *5* et *6 avril 1944* (*Natures mortes au bougeoir et au pichet*) reproduites planche XIV (fig. 1) et planche XV.
Le dessin mis aux enchères aujourd'hui, exécuté au verso de la page de titre du catalogue *Picasso libre 21 peintures 1940 – 1945*, se rapporte aux natures mortes de 1944 de par un bougeoir et un cadre posés sur une table. Dans le cadre, on reconnaît le regard de Françoise Gilot qui entre dans la vie de Picasso à la même époque. Sous sa bouche, Picasso dessine des cerises. La constellation qui figure au recto est emblématique de l'euphorie qui régnait après la guerre: l'artiste célèbre la liberté retrouvée.

M.-C. S.



Fig. 1: Pablo Picasso, *Nature morte*, 5 avril 1944,
huile sur toile, 92 × 60 cm (Z XIII 264).
© Succession Picasso, 2011

3
FERNAND LÉGER
(Argentan, 1881 – Gif-sur-Yvette, 1955)

SOLDATS DANS UN ABRI (recto)
LE SAPEUR (verso), 1915

Dessin au crayon sur papier
monogrammé, daté et contresigné en bas à gauche au recto «F-15/FLeger»,
annoté en haut à gauche au recto «24»
Exécuté à Maison Forestière (Argonne) en automne 1915
19,50 × 15,30 cm (7,61 × 5,97 in.)

Provenance
Collection Henriette et André Gomès, Paris
Par descendance à l'actuel propriétaire

Bibliographie
Douglas Cooper, «Fernand Léger, dessins de guerre 1915-1916», Paris, 1956, reproduit pl. 3 et 5
Jean Cassou et Jean Leymarie, «Fernand Léger dessins et gouaches», Paris, 1972, n°28, «Le sapeur» reproduit

18 000 — 25 000 €

«SOLDATS DANS UN ABRI (recto) – LE SAPEUR (verso)»; PENCIL ON PAPER; SIGNED WITH MONOGRAM, DATED AND SIGNED LOWER LEFT ON THE RECTO, ANNOTATED UPPER LEFT ON THE RECTO





Fernand Léger
***Soldats dans un abri (recto) – Le sapeur (verso)*, 1915**

Fernand Léger a servi son pays comme simple soldat durant la première guerre mondiale, d'août 1914 à octobre 1917. Une chronologie précise de cette période éditée dans *Les Cahiers du musée national d'art moderne* [1] nous apprend qu'il fut d'abord mobilisé à Versailles comme sapeur réserviste puis, après une courte halte à Montpellier et à Nîmes, envoyé au Front en octobre 1914. Pendant trois ans, il resta la plupart du temps confiné entre deux points névralgiques de la défense française, La Maison-Forestière près de Les Islettes et Verdun à quelques kilomètres de là (fig.1). Les lettres envoyées à sa mère, à Jeanne Lohy [2], sa compagne, et à son ami Louis Poughon [3] disent l'enfer de la guerre.

Désigné brancardier, il ne «joua pas la forte tête» [4] et se fit fossoyeur quand il s'agissait d'enterrer les soldats. Si cette affectation pouvait paraître moins exposée que d'autres, elle n'en était pas moins morbide: compter et mettre en terre les morts sur le champ de bataille, sauver les blessés en les transportant à dos d'homme. A son arrivée à la Maison-Forestière (où fut exécuté *Soldats dans un abri*), Fernand Léger écrivait le 5 octobre 1914 à Louis Poughon: «Nous assistons à tout l'horrible de la situation par le fait que nous sommes appelés souvent à travailler sur des terrains où la bataille a donné. Nous sommes surtout les spectateurs de ce formidable drame». A la mi-juillet 1915, le peintre est blessé à la cuisse lors d'une offensive qui décime son unité les 13 et 14 juillet. Ce sont «deux journées dans le sang et dans la boue, deux des plus dures que j'ai subies, il faut avoir la tête vissée pour qu'elle ne foute pas le camp» [5]. Il obtient une première permission de six jours à la fin du mois d'août où il rencontre à Paris la Fresnaye, Juliette Roche, Gleizes, et retourne au Front avec une provision de crayons.



Fig. 1: Carte de la région de Verdun avec La Maison-Forestière signalée par une croix.



Fig. 2: Fernand Léger, *La Partie de cartes*, 1917, huile sur toile, 129 × 193 cm; Otterlo, Rijksmuseum Kröller Müller.

C'est à cette époque qu'il recommence à dessiner. Deux autres permissions lui seront accordées, l'une au début de l'année 1916, l'autre au mois d'août. Le 10 septembre, Fernand Léger quitte l'Argonne pour le quartier Robert-Espagne[6] près de Bar-le-Duc et d'octobre à mi-décembre, il participe à la grande bataille de Verdun. En octobre 1917, il est hospitalisé à Paris, d'abord à l'hôpital italien quai d'Orsay à Paris, puis à Villepinte où, convalescent, il peint la *Partie de Cartes* (fig.2).

Durant ces trois années, Léger peint peu: quelques huiles sur bois et sur toile de petites dimensions. En revanche, il exécute de nombreux croquis comme *Soldats dans un abri* (au verso, *Le sapeur*) daté 1915 et *Soldats dans la ville*, dessins proposés aujourd'hui aux enchères. Ces œuvres témoignent de la désespérance des soldats que Léger traduit en leur supprimant toute humanité: les visages sont aveugles et leurs silhouettes engoncées dans les uniformes suggérés en quelques rapides traits de crayon. La mine de plomb évoque la grisaille quotidienne, et l'homogénéité du dessin, sans ombres ni reliefs, accuse la tragique réalité. Pudique, l'artiste respecte la mort et ne s'est qu'une seule fois autorisé, sur une carte-lettre, à témoigner de ce qu'il voyait «toute la journée [avec les] blessés déchiquetés horriblement». Ce jour-là, Fernand Léger n'a pas gommé l'horreur. C'était à la Maison-Forestière.

En dépit de sa cruauté, la guerre a permis à Fernand Léger de dresser un inventaire de formes nouvelles qui se prêtent à la stylisation cubiste. En dessinant ce qu'il voit, les troncs d'arbres encore debout ou à terre, les engins, les abris confinés où rodent quelques fantômes casqués, les tranchées ou encore les soldats dans les ruines, il fait surgir avec son crayon un enchevêtrement de formes cubiques et coniques, entières ou ébréchées, de cubes cassés qui témoignent de la sale guerre. Léger revendique son Œuvre comme une médaille et dans une lettre à Jeanne Lohy, il explique: «A tous ces ballots[7] qui se demandent si je suis ou si je serai encore cubiste en rentrant, tu peux leur dire que bien plus que jamais. Il n'y a pas plus cubiste qu'une guerre comme celle-là qui



Fig. 3: Fernand Léger, *Les Acrobates dans le cirque*, 1918, huile sur toile, 97 × 117 cm. Bâle, Kunstmuseum.

te divise plus ou moins proprement un bonhomme en plusieurs morceaux et qui l'envoie aux quatre points cardinaux. D'ailleurs tous ceux qui en reviendront comprendront mes tableaux tout de suite: la division de la forme, je la tiens.»[8] A son retour, l'artiste exécutera des tableaux majeurs, notamment dans le domaine du cirque, tels *Les Acrobates dans le cirque* (fig.3)

Les dessins de guerre n'étaient pas destinés à rester secrets. On sait en effet que Jeanne Lohy s'efforçait de les vendre. On sait aussi que l'artiste souhaitait faire une exposition des dessins de Verdun en ruines. Les dessins vendus aujourd'hui proviennent de la collection d'Henriette et d'André Gomès dont la galerie, dans la deuxième partie du vingtième siècle, compte parmi les plus célèbres. Les plus grands peintres ont exposé chez eux, tels Picasso, Miró, Balthus, Brauner... Leurs actes de générosité à l'égard des musées français, (Grenoble, musée des Beaux-Arts, Paris, musée national d'art moderne, Marseille, musée Cantini, et Antibes, musée Picasso), doivent être rappelés.

M.-C. S.

Ouvrages consultés

«Fernand Léger, Une correspondance de guerre à Louis Poughon
1914-1918», Les Cahiers du musée national d'art moderne,
Hors-Série/Archives, Paris, Éditions du centre Pompidou, 1990.
Philippe Dagen, Le silence des peintres, Les artistes face à la Grande Guerre, Paris, Fayard, 1996.

Notes

1 Fernand Léger, «Une correspondance de guerre à Louis Poughon, 1914-1918» in *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, Hors-Série/Archives, Paris, Editions du centre Pompidou, 1990.
2 Fernand Léger épousera Jeanne Lohy le 2 décembre 1919.
3 Ami d'enfance de Fernand Léger, originaire d'Argentan comme l'artiste, il naît en 1882. Licencié en droit à Paris, il devient avocat en 1907. Bien introduit auprès du pouvoir en place, il essaya sans succès durant l'été 1915 de faire intégrer Léger dans le camouflage.
4 Citation de Christian Derouet in Les *Cahiers du musée national d'art moderne*, op.cit., p. 4.
5 Citation prise dans la lettre de Fernand Léger à Louis Poughon le 12 août 1915 in *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, op.cit., p. 41.
6 Commune du département de la Meuse, proche de Bar-le-Duc.
7 Léger fait probablement allusion aux peintres non engagés, le plus célèbre étant Pablo Picasso.
8 Citation prise in Philippe Dagen, *Le silence des peintres*, Paris, Fayard, 1996, p. 174.

4
FERNAND LÉGER
(Argentan, 1881 – Gif-sur-Yvette, 1955)

TROIS DANSEUSES, circa 1928

Dessin au crayon sur papier
26,70 × 21 cm (10,41 × 8,19 in.)

Provenance
Collection Henriette et André Gomès, Paris
Par descendance à l'actuel propriétaire

40 000 – 60 000 €

«TROIS DANSEUSES»;
PENCIL ON PAPER



Fernand Léger
***Trois danseuses*, circa 1928**

Après avoir travaillé plusieurs années le visage sous une forme robotique, Fernand Léger va revenir peu à peu à la figure humanisée, vivante et expressive. Quelque temps avant de mourir, l'artiste disait à Nadia, sa seconde épouse: «J'ai peint des figures. Nous avions commencé dans les années du cubisme à détruire la figure. Maintenant je l'ai reconstruite. J'ai placé les yeux à leur place, la bouche à sa place.» [1]

Dans le dessin *Trois danseuses*, les modèles se présentent de profil, dans une posture de saut, un drapé à la place du tutu. Les visages, soulignés par l'arrondi des bras gauches qui se lèvent, sont dessinés de face. Identiques toutes les trois dans l'allure générale, les danseuses se différencient cependant: la jeune fille de gauche esquisse un sourire et ses yeux clairs fixent le spectateur, la danseuse du milieu est semblable, mais sa bouche est légèrement pincée, la troisième a le regard vide et la bouche maniérée. Fernand Léger s'amuse. Les danseuses, normalement imperturbables dans l'exécution de leur pas de danse, prennent ici la liberté de laisser paraître quelques émotions. Au-delà de cet amusement, on retrouve les préoccupations de l'artiste, son travail de la composition, son trait soigné et élégant, enfin sa recherche des volumes doux.



Fig. 1: Fernand Léger, *Deux Danseuses*, 1928, huile sur toile, 92 × 73cm. Collection particulière.



Fig. 2: Fernand Léger, *La danseuse aux clés*, 1928, 73,5 × 92 cm.

Le thème de la danseuse, souvent abordé par l'artiste, apparaît dans son œuvre en 1928 avec un tableau intitulé *Deux danseuses* (*Catalogue raisonné*, n° 563) (fig.1). Léger aime le corps souple, la légèreté et la grâce de la danseuse. Il aime aussi les accompagner, suivant sa théorie sur les contrastes, d'objets métalliques, de compositions géométriques, en réalité d'un répertoire d'outils ou d'ustensiles qui n'ont rien de commun avec la danse. L'un des plus célèbres tableaux dans cette série est la *Danseuse aux clés* qui illustre de surcroît une confrontation entre le mouvement et l'immobilité, entre les courbes et les lignes droites (fig.2).

M.-C. S.

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

Note
1 Gilles Néret, *F. Léger*, Paris, Nouvelles Éditions Françaises, 1990, p. 94.



Fig. 1: Luciano Pavarotti.

TROIS ŒUVRES DE LA COLLECTION LUCIANO PAVAROTTI

«Quand Luciano Pavarotti chante, le soleil se lève sur le monde»
Luciano Pavarotti (fig.1) a enchanté les foules entières sur les scènes d'opéra du monde entier pendant plus de quarante ans. Grace à l'illustre ténor, l'Italie, son pays natal, fut sur le devant de la scène (fig.2). Son exceptionnelle voix lui permit de chanter les plus grands airs du bel canto, notamment Verdi et Puccini. En plus de ces opéras prestigieux, il a également participé à de nombreuses représentations télévisées qu'il donnait avec Placido Domingo [1] et José Carreras [2]. Les *Trois Ténors* [3] ont contribué à populariser la musique classique (fig. 3). En outre, Luciano Pavarotti a chanté dans de nombreux concerts caritatifs dont les fonds récoltés étaient versés aux plus démunis et à la Croix Rouge.
Né à Modène en Italie le 12 septembre 1935, d'un père boulanger chanteur amateur, et d'une mère employée dans une fabrique de cigares, il vécut une enfance heureuse avec sa sœur Gabriella. Sa santé fut fragilisée lorsqu'il contracta la maladie du tétanos qui le plongea dans un coma prolongé dont il sortira vainqueur. Il avait alors douze ans. A l'âge de vingt six ans, il remporte son premier concours de chant en Irlande.

Sa carrière débute réellement le 29 avril 1961 avec le rôle de Rodolpho dans *La Bohême* où il obtient un succès considérable en Emilie-Romagne. Dès lors, Luciano Pavarotti commence à faire connaître son nom à travers l'Europe. En 1963, le rôle qu'il interprète au pied levé à Londres devant le public de Convent Garden sonne le départ d'une grande carrière internationale. En 1965, la Scala de Milan lui ouvre ses portes; il y est accueilli par Hebert von Karajan, dont Luciano Pavarotti confessa plus tard qu'il lui devait tout. A la Scala, il chante à nouveau dans *La Bohême,* puis dans *Rigoletto*, où il campe le rôle du Duc de Mantoue qu'il reprendra de nombreuses fois au cours de sa carrière.
Le monde entier l'accueille et l'acclame. Après l'Australie, ce sont les Etats-Unis qui le consacrent en 1972 au Metropolitan Opera de New York avec *La Fille du régiment* où il enchaîne avec une facilité déconcertante les neuf contre-uts de l'air «Ah mes amis, quel jour de fête». Cela lui vaut dix-sept rappels (fig. 4).



Fig. 2: La foule à Chichén Itzá, 19 avril 1997.



Fig. 3: Les trois ténors aux Thermes de Caracalla.

Au début des années 1980, l'illustre ténor crée «The Pavarotti International Voice Competition» pour les jeunes chanteurs. A l'issu de chaque concours, il chante avec les lauréats et, pour célébrer ses vingt-cinq ans de carrière en 1982, il a convié les gagnants pour un récital dans sa ville natale où il interprète des airs de *La Bohême*. Ce récital se poursuit à Gênes, puis en Chine au Great Hall of the People à Pékin devant dix-mille personnes. Il y reçoit une standing ovation pour les neuf contre-uts lancés toujours avec aisance.

Sa carrière internationale se poursuit malgré une santé fragile qui l'oblige à annuler fréquemment ses concerts. Son surpoids lui impose de se nourrir essentiellement de fruits et de légumes: Luciano Pavarotti dut subir plusieurs opérations chirurgicales aux genoux et au dos. Néanmoins, l'année 1990 donne un nouveau souffle à sa notoriété planétaire grâce aux concerts donnés en plein air. Le premier fut donné à l'occasion de la Coupe du monde de football en Italie où il chanta «Nessun Dorma» de *Turandot*, de Puccini, qui devint l'air officiel du championnat mondial. D'autres concerts comme celui-ci suivirent, notamment en 1991 à Hyde Park à Londres devant cent cinquante mille spectateurs (fig. 5), puis en juin 1993, au Central Park de New York, cette fois devant 500 000 spectateurs et un million de téléspectateurs qui assistent en direct au récital.

Après avoir reçu en 2001 le Kennedy Center Honors, Luciano Pavarotti se sépara en l'an 2002 d'Herbert Breslin qui avait été son impresario pendant plus de trente ans. La publication en 2004 d'un livre féroce, l'accusant de ne pas savoir lire la musique, l'oblige. Il commence au même moment sa tournée d'adieu, en chantant à travers le monde les airs les plus célèbres de l'opéra. Paris l'accueille et New York le porte aux nues avec douze minutes d'ovation pour le rôle du peintre «Mario Cavadorossi» dans *Tosca* de Puccini. Le 1er décembre 2004, il choisit les quarante villes dans lesquelles il souhaite chanter. La tournée sera interrompue pour des raisons de santé. Il chante une dernière fois le 10 février 2006 à la cérémonie d'ouverture des Jeux Olympiques d'hiver qui a lieu à Turin en Italie. Il y reçoit la dernière ovation, offerte par un public venu du monde entier. Il décède à Modène l'année suivante, en septembre 2007.

En plus de la musique, Luciano Pavarotti avait deux autres passions: la cuisine et les chevaux. Il fut à la fois excellent cuisinier et cavalier aguerri. Il monta jusqu'à ce que ses problèmes de surpoids l'empêchent de continuer; il créa d'ailleurs une école d'équitation privée, le Club Europea. Il organisa également pendant dix ans, de 1991 à 2001, un concours international d'obstacles de haut niveau dans sa propriété de Modène, le Pavarotti International CSIO San Marino.



Fig. 4: *La Fille du Régiment*, New York, Metropolitan House, 17 février 1972.



Fig. 5: Luciano Pavarotti aux côtés du Prince et de la Princesse de Galles, Hyde Park, Londres, 1991.

Les deux tableaux mis aux enchères aujourd'hui, sont signés par deux peintres italiens, Giorgio De Chirico et Massimo Campligi. Un troisième est une œuvre de Marc Chagall. Ces œuvres ont eu pour propriétaire l'un des plus grands ténors du XXe siècle et certainement le plus populaire que le monde ait jamais connu.

M.-C. S.

Notes

1 Chanteur d'opéra ténor et chef d'orchestre né à Madrid en 1941.
2 Chanteur d'opéra ténor né à Barcelone en 1946.
3 Pour fêter la coupe du monde une première fois en Italie, les trois ténors chantèrent en juillet 1990 les airs les plus connus d'opéra devant les thermes de Caracalla à Rome, puis en 1994, toujours pour la coupe du monde à Los Angeles, enfin en 1998, à Paris à la Tour Eiffel. Deux milliards de téléspectateurs répartis dans le monde entier ont suivi la performance.

Luciano Pavarotti Foundation

Après la mort du Maître, le 6 septembre 2007, son épouse Nicoletta Mantovani décida de créer une Fondation portant le nom de Luciano Pavarotti.

L'activité de la fondation est axée autour de deux missions: d'une part, faire vivre la mémoire de Luciano Pavarotti à travers l'organisation d'événements internationaux, et d'autre part aider les jeunes chanteurs dans leurs premiers pas dans le monde de l'opéra.

Parmi les événements organisés par la Fondation, on rappellera l'importante exposition au Vittoriano de Rome en 2008 pour le premier anniversaire de la mort de Luciano Pavarotti, exposition inaugurée par le président de la république Giorgio Napolitano; et l'hommage des artistes et représentants d'état, en collaboration avec la Princesse Haya Bint Al Hussein et la participation de la reine Ranya à Petra, en Jordanie.

Les jeunes chanteurs sélectionnés par la Fondation ont déjà participé à des concerts organisés à Belgrade, Manfredonia, Rome, Saint Petersburg, Moscou et Lucerne.

En novembre 2011, Nicoletta décide de lancer la Luciano Pavarotti Foundation qui sera basée à New York.

Pour réaliser ce projet, la vente aux enchères organisée par ARTCURIAL-BRIEST-POULAIN-F.TAJAN autour de l'univers du Maître se déroulera en deux temps: le 6 décembre à Paris avec trois œuvres modernes de la collection Luciano Pavarotti, et au printemps 2012 à New York la dispersion de la collection de Memorabilia du Maître qui sera présentée auparavant dans les opéras de Paris, de Londres et de New York.

Une grande partie des fonds récoltés par cette vente aux enchères sera versée en faveur de la Luciano Pavarotti Foundation de New York.

5
GIORGIO DE CHIRICO
(Volos, 1888 – Rome, 1978)

CAVALLO, circa 1964

Encre, lavis d'encre et crayon sur carton
signé en bas à droite «G.de Chirico», contresigné et titré au dos «Cavallo Giorgio de Chirico» et certifié sous la référence 160217 par le Notaire Diego Gandolfo en date du 15 décembre 1964
18 × 28 cm (7,02 × 10,92 in.)

Provenance
Collection Luciano Pavarotti, Italie
Par descendance à l'actuel propriétaire

Un certificat de la Fondation Isa et Giorgio de Chirico sera remis à l'acquéreur.

15 000 – 20 000 €

«CAVALLO» INK, WASH INK AND PENCIL ON PAPER; SIGNED LOWER RIGHT, COUNTERSIGNED AND TITLED ON THE BACK



6

MARC CHAGALL

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

FENÊTRE OUVERTE – LE VILLAGE, circa 1928-1929

Gouache, lavis d'encre de Chine, aquarelle et huile sur papier
signé en bas à droite «Chagall»
64,50 × 50 cm (25,16 × 19,50 in.)

Provenance
Collection Luciano Pavarotti, Italie
Par descendance à l'actuel propriétaire

Expositions
Société Royale des Beaux Arts de Liège, Salon de 1938

Un certificat du Comité Marc Chagall sera remis à l'acquéreur

300 000 – 400 000 €

«FENÊTRE OUVERTE – LE VILLAGE»;
GOUACHE, CHINA INK WASH, WATERCOLOUR AND OIL
ON PAPER; SIGNED LOWER RIGHT



Marc Chagall
***Fenêtre ouverte – Le village,* 1928 – 1929**

Lorsque Marc Chagall exécute la gouache intitulée *Fenêtre ouverte – Le village*, il est en France depuis six-huit ans environ. En 1922, Chagall quitte la Russie, sachant que cet exil serait sans retour. Avant de partir, il termine la rédaction de ses mémoires, *Ma vie*, commencés probablement en 1915-1916. A la douleur de quitter son pays natal s'ajoute une autre perte, fondamentale elle aussi: à Berlin, où il fait étape en route pour Paris, il apprend que la plupart de ses tableaux confiés en 1914 lors d'un précédent voyage, à Herwarth Walden, directeur de la galerie Der Sturm et rédacteur en chef de la revue du même nom, ont été vendus. L'artiste avait été invité dans la capitale allemande en vue d'une exposition personnelle et la guerre venue, Chagall repartit pour Vitebsk en Russie. Walden continue d'exposer les œuvres de Chagall et de les vendre. Sur deux cent œuvres, dont quarante tableaux, Chagall ne put en récupérer plus tard que trois.

Son arrivée en France en septembre 1922 est saluée par une proposition du marchand Ambroise Vollard de lui faire faire des illustrations de livres (fig.1). On parle de la Comtesse de Ségur mais Chagall propose *Les Âmes mortes* de Gogol qui sera choisi en définitive. Nathalie Hazan-Brunet, dans son propos *«Va vers toi», Le paysage de l'exil, 1922 – 1930*[1], explique que ce travail providentiel était non seulement l'assurance d'un petit revenu, mais aussi un «passeport pour Paris». Chagall voyage à travers la campagne française à la recherche de paysages et de modèles pour ses illustrations, mais son esprit vagabonde entre la France et la Russie. Il lui est impossible d'oublier et de renoncer à Vitebsk dans son œuvre. Les corrélations qui s'établissent entre ses racines personnelles et le présent forment désormais un terreau pour les œuvres à venir.



Fig. 1: Photographie d'Ambroise Vollard au centre avec à sa gauche André Derain et son épouse, debout derrière Marc Chagall, et à droite, Ida et Bella Chagall.



Fig. 2: Marc Chagall, *Souvenir*, 1925, aquarelle et gouache sur papier, 47,7 × 62,8 cm. Paris, Galerie Boulakia.



Fig. 3: Marc Chagall, *Fenêtre sur l'île de Bréhat*, 1924, huile sur toile, 100,5 × 73,5 cm. Zurich, Kunsthaus.

L'artiste peint à nouveau. Entre le désir de reconstruire une œuvre fondatrice disparue à Berlin et, en même temps, d'établir la trame d'une nouvelle écriture picturale, il puise dans son vocabulaire russe. Chagall réalise des répliques d'anciens tableaux, poussé par la nostalgie de son pays natal. Il exécute des œuvres chargées d'émotion: en 1925, il peint *L'Auge*, réplique d'une œuvre de 1912 et, la même année, *Souvenir* (fig.2). Un homme est couché sur le sol. A quoi peut-il penser? La scène se passe dans un village désertique, symbole de l'exil, où la présence du vivant est donnée seulement par une peau de vache qui sèche. L'homme, c'est Chagall, face contre terre; il goûte les relents d'une terre aimée.

La référence au paysage est constante chez Chagall. «Je suis venu en France, avec encore de la terre sur les racines de mes souliers. C'est long pour que la terre sèche et tombe. Quand cela m'est arrivé, indépendamment de ma volonté, il m'a fallu retrouver une autre réalité. Je l'ai retrouvée dans les paysages de France.» Le tableau intitulé *La Fenêtre sur l'île de Bréhat* reflète l'ambivalence de ses sentiments (fig.3). L'artiste, qui n'a jamais perdu son savoir faire pour exalter les couleurs, rapporte sur la toile avec finesse la transparence lumineuse des éclairages bretons. Le paysage verdoyant, les miroitements argentés sur la mer, les belles tonalités brunes des toits, tout est peint avec générosité. Si ce tableau peut être analysé comme un témoignage d'une paix retrouvée, il véhicule également les marques d'une sourde angoisse. Le bord de la fenêtre n'est occupé ni par un personnage, ni par un bouquet de fleurs, et la visibilité au travers des carreaux est obstruée par les reflets des nuages. Une sensation angoissante émane de l'ouest, rien ne relie le dedans au dehors, mais une atmosphère lourde plane venue avec les reflets des nuages menaçants sur les vitres. Notre gouache, peinte en 1928-1929 et qui représente une fenêtre ouverte sur un *Village*, est porteuse de paix.



Fig. 4: Marc Chagall, *Fleurs à la fenêtre ou Nature morte au poulet*, 1929, huile sur toile, 100 × 81 cm. Göteborg, Konstmuseum.

Le thème de la fenêtre jalonne l'œuvre de Marc Chagall. Ce thème fut abordé par les plus grands artistes. Dès le quinzième siècle, l'écrivain, philosophe, peintre et architecte, Leon Battista Alberti[2] écrivait: «Pour commencer, sur la surface à peindre, je dessine un rectangle, aux dimensions de mon choix, que je considère comme une fenêtre ouverte par laquelle je regarde tout ce qui est représenté.». Ainsi était défini l'espace à peindre, la fenêtre ouverte sur le monde symbolisait l'art. Elle n'a jamais cessé d'inviter les artistes à reproduire les curiosités du monde. Chacun à sa manière. Parmi les contemporains de Chagall, Picasso, Matisse, Marquet, Manguin, Dufy, Gris, Klee, Dali, Bonnard …

Franz Meyer écrit dans sa monographie sur l'artiste parue en 1964: «La fenêtre constitue la limite entre le dedans et le dehors, l'ouverture dans le mur par laquelle le regard se risque dans le monde, mais que l'on peut aussi refermer pour se recueillir. Chagall n'aimait guère travailler dehors; mais ce ne sont pas seulement des raisons pratiques qui expliquent sa prédilection pour ce motif: il correspond à la situation même du peintre, qui n'accorde jamais tout le pouvoir au «dehors», mais cherche toujours à équilibrer le «dehors» et le «dedans»»[3].

Alors que l'artiste peint à la même époque des fenêtres qui s'ouvrent soit sur des scènes fantastiques comme dans *Fleurs à la fenêtre* en 1929 (fig. 4), soit des paysages exécutés au Mourillon près de Toulon, Nice, en Auvergne, ou encore à Céret dans les Pyrénées, il évoque encore la Russie dans notre gouache. Il y équilibre le «dehors» et le «dedans» avec deux bouquets posés sur le rebord de la fenêtre. Remarquons la fraîcheur des couleurs. Le paysage est peint dans des tonalités vives sans qu'aucune nuance sombre ne trouble l'harmonie chromatique. La couleur bleue domine[4]. Largement présente devant le village, elle farde quelques toitures, orne la barrière et surtout embellit la croisée de la fenêtre. Une différence essentielle avec l'œuvre *La Fenêtre sur Bréhat* réside en la transparence des carreaux qui laisse apercevoir les toits multicolores. Deux bouquets encadrent la vue sur le village. Ce motif irradie de sa présence toute l'œuvre de Chagall.

Nathalie Hazan-Brunet en donne une explication: l'artiste s'identifie au bouquet, il est une fleur coupée, il n'est plus arbre enraciné; désormais le bouquet signalera sa présence et «cela sera sa façon de figurer dans son pays: la peinture.»

Au moment où Chagall peignait notre gouache, probablement installé dans son atelier de l'avenue d'Orléans à Paris, André Breton, écrivait: «Il m'est impossible de considérer un tableau autrement que comme une fenêtre dont mon premier souci est de savoir sur quoi elle donne, autrement dit si d'où je suis «la vue est belle» et je n'aime rien tant que ce qui s'étend devant moi, *à perte de vue.*»

Luciano Pavarotti a acquis cette gouache de Chagall. L'illustre tenor pouvait chanter devant une *Fenêtre ouverte* sur la sainte Russie.

M.-C. S.

Ouvrage consulté
Franz Meyer, *Marc Chagall*, Paris, Flammarion, 1967.
11 mars – 23 juin 2003, Paris, Galeries nationales du Grand Palais,
26 juillet – 4 novembre 2003, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, *Chagall connu et inconnu* (Nathalie Hazan-Brunet, «*Va vers toi*», *Le paysage de l'exil*, 1922-1930).

Notes
1 Dans le catalogue d'exposition *Chagall connu et inconnu*, Paris et San Francisco, 2003.
2 Gênes 1404 – Rome 1472.
3 Franz Meyer, *Marc Chagall*, Paris, Flammarion, p. 337.
4 En 1926, Chagall passe la plus grande partie de l'année au Mourillon près de Toulon et se rend pour la première fois à Nice où l'artiste est séduit par la lumière et la végétation. On peut supposer que la couleur bleue, couleur fondamentale dans le Midi, ait pris plus d'importance dans l'œuvre de Chagall à partir de cette époque.

7
MASSIMO CAMPIGLI
(Berlin, 1895 – Saint-Tropez, 1971)

RAGAZZE CHE GIOCANO, 1955 - 1956

Huile sur toile
signée et datée en bas à droite «CAMPIGLI 56»
140 × 112 cm (54,60 × 43,68 in.)

Provenance
Galleria Schettini, Modena
Collection Luciano Pavarotti, Italie
Par descendance à l'actuel propriétaire

Bibliographie
Cette œuvre sera incluse dans le catalogue raisonné de l'œuvre de Massimo Campigli actuellement en préparation par la Galleria Tega à Milan

L'authenticité de cette œuvre a été confirmée par Messieurs Nicola Campigli et Giulio Tega

200 000 – 300 000 €

«RAGAZZE CHE GIOCANO»
OIL ON CANVAS; SIGNED AND DATED LOWER RIGHT



L'œuvre dans la résidence de Luciano Pavarotti.



Massimo Campigli
***Ragazze che giocano,* 1955 - 1956**

Massimo Campigli, de son vrai nom Max Hilenfeld, est né d'un père inconnu et d'une mère allemande. Pour éviter le scandale, ils s'installent en Italie, d'abord à Florence puis à Milan où sa mère se remarie. A partir de 1914, il travaille au journal «Corriere della Sera». Il fait alors la connaissance du groupe futuriste et publie un texte pour la première fois sous le pseudonyme Massimo Campigli.

La guerre le fait voyager à travers l'Europe. A son retour à Milan, il obtient la nationalité italienne et se rapproche définitivement du Sud qui l'attire tant. En effet, c'est dans la littérature et les arts italiens que Campigli se retrouve et s'évade. Toujours correspondant pour Corriere della Sera, il séjourne de nombreuses fois à Paris. C'est à cette époque qu'il trouve sa vocation de peintre. En 1921, il participe au Salon d'Automne et s'intéresse au cubisme et au travail de Chirico. A la fin des années 20, Campigli vit enfin de se peinture. C'est le début du succès et de la reconnaissance pour l'artiste qui se voit consacrer des expositions en Europe et à New York.

Campigli travaille la peinture mais il se tourne également vers la mosaïque, la lithographie et la fresque. Ce dernier médium l'a d'ailleurs beaucoup fasciné. Ses recherches plastiques ne sont pas étrangères à ses différents voyages au cours desquels il a découvert l'art étrusque, les primitifs italiens mais aussi la lumière méditerranéenne. Il réalise alors des fresques à Padoue et à Milan avec sa seconde épouse, la sculptrice Giuditta Scalini, qui a certainement influencé son style.

Campigli retourne à Paris en 1949 où il s'installe avec sa famille. Il est désormais reconnu comme l'un des plus grands peintres italiens contemporains. La fin de sa carrière est ponctuée par différentes rétrospectives à travers le monde ainsi que des expositions internationales et des monographies. Il séjourne alors entre Saint-Tropez et Rome.



Détail de l'œuvre

«Chaque détail de ma peinture, je puis en retrouver l'origine de mon enfance» *Scrupules*. Les œuvres de Campigli semblent évoquer sa propre enfance, les souvenirs d'un passé qu'il se rappelle et qu'il idéalise, entouré des femmes qui ont marqué sa jeunesse, à savoir sa mère et ses sœurs.

La femme est d'ailleurs devenue le sujet de prédilection de Campigli. Il la représente toujours avec une certaine réserve, presque emprisonnée. Campigli a d'ailleurs eu du mal à s'exprimer et s'émanciper au travers de ses œuvres. Il aime peindre des femmes et des petites filles dans un paradis dans lequel elles jouent, dansent et chantent. Elles semblent protégées par l'univers que Campigli leur a créé. Cette notion n'est pas sans rapport avec sa propre enfance durant laquelle sa mère a cherché à le protéger en le faisant passer pour son neveu et non un enfant naturel afin d'éviter les jugements.

Campigli aime les figures frontales, les couleurs à base de terre, les fonds clairs et les formes découpées. L'espace semble aplati et hiérarchisé dans lequel ces formes s'assemblent. Campigli a développé sa propre technique à laquelle il est resté fidèle tout au long de sa carrière. Il peint une toile qu'il gratte ensuite, laissant ainsi une matière irrégulière et granuleuse.

On retrouve dans *Ragazze Che Giocano* ces différentes caractéristiques ainsi que le répertoire de Campigli où se mêlent femmes et petites filles jouant ici au diabolo sous un ciel sans nuages, loin de quelconques tourments. Contrairement à des œuvres plus tardives, les figures ne sont pas schématisées et possèdent encore des traits de visage qui les différencient. Il y règne une pureté innocente propre à l'univers de Campigli.

Ouvrage consulté
Chastel A., Gualdoni F., Millesimi I., Schneider P.,
Massimo Campigli, Mona Bismarck Foundation, Reno
Grafica Edizioni d'Arte, Bologne, 2001.

8

RAOUL DUFY

(Le Havre, 1877 – Forcalquier,1953)

COURSES A ASCOT, 1935

Gouache sur papier contrecollé sur carton
signé, daté et situé en bas à gauche «Ascot 1935 Raoul Dufy»
50 × 65 cm (19,50 × 25,35 in.)

Provenance
Galerie Richard Green, Londres
Collection particulière, Europe

Bibliographie
Cette œuvre sera reproduite dans le supplément du catalogue raisonné des aquarelles, gouaches et pastels de Raoul Dufy, actuellement en préparation par Madame Fanny Guillon-Laffaille

140 000 – 180 000 €

«COURSES A ASCOT»;
GOUACHE ON PAPER; SIGNED, DATED AND LOCATED LOWER LEFT



«Le thème des courses s'est également prêté à de nombreuses variations. Inauguré dès la phase cézanienne par le Paddock de 1913, où se lisent ses préoccupations de structure et d'agencement des formes au détriment de la couleur, c'est surtout à partir de 1923-1925 que Dufy va l'exploiter.
A cette époque, Poiret l'entraine sur les hippodromes pour y peindre ses modèles élégants qui jouent avec coquetterie de leurs ombrelles, en compagnie de gros propriétaires venus admirer leurs chevaux au pesage.
Son intérêt se porte de plus en plus sur le cheval en action sur la piste; Dans ses carnets de croquis, Dufy a noté sur le vif les silhouettes des personnages sur la pelouse et les différentes attitudes des chevaux saisis en pleine course.
Ces études nous le montrent attentif aux détails évocateurs: ses peintures et aquarelles restituent de façon admirable l'atmosphère particulière des hippodromes et leur foule bariolée»

Dora Perez-Tibi, *Dufy*, Paris, 1989, p. 158



9
RAOUL DUFY
(Le Havre, 1877 – Forcalquier, 1953)

LE FEU D'ARTIFICE À TROUVILLE, 1938

Gouache sur papier
signé en bas vers la droite «Raoul Dufy»
50 × 64 cm (19,50 × 24,96 in.)

Provenance
Marcelle Oury, Paris
Vente, Christie's, Londres, 27 juin 1978, lot 140
A l'actuel propriétaire par cessions successives

Expositions
Caracas, Galerie Siete Siete, «Raoul Dufy», 1978, n°11

Bibliographie
Fanny Guillon-Laffaille, «Raoul Dufy, Catalogue raisonné, aquarelles, gouaches et pastels», Tome II, Paris, 1982, n°1110, reproduit p. 21

60 000 – 80 000 €

«LE FEU D'ARTIFICE À TROUVILLE»; GOUACHE ON PAPER; SIGNED LOWER RIGHT



Raoul Dufy
***Feu d'artifice à Trouville,* 1938**

En mai 1936, le directeur de la Compagnie Parisienne de Distribution d'Electricité confie à Mallet Stevens le projet du pavillon de l'Electricité pour l'exposition internationale de 1937. Raoul Dufy est chargé d'en exécuter la décoration sur une fresque de six-cent mètres carrés. Aucun sujet ne lui est imposé, l'artiste devait simplement glorifier l'électricité. Jean Dufy, son jeune frère, peintre comme lui, André Robert, son assistant, et Jacques Maroger, chimiste, l'aident dans cette entreprise. L'œuvre définitive commença d'être peinte en janvier 1937 et fut terminée le 24 mai pour une inauguration le 28 juin. Pour mener à bien ce colossal projet, un travail considérable fut mené par l'équipe de Dufy pour retrouver les archives concernant les grands hommes et les savants qui devaient apparaître en costumes d'époque.

Au-dessus des portraits d'hommes célèbres qui occupent le registre inférieur sur toute la longueur de la composition, Raoul Dufy reprend les thèmes qui lui tiennent à cœur depuis toujours: travaux des champs, fêtes populaires, paysages champêtres et urbains, les enrichissant d'une représentation des énergies naturelles. Se succèdent, de droite à gauche, d'abord les éclairs, les aurores boréales, les arcs-en-ciel, les orages, puis au centre, les cheminées des usines hydro-électriques, les hauts fourneaux, les chantiers navals et les voies électrifiées. Puis l'artiste représente la vie festive et quotidienne avec les feux d'artifice du 14 juillet, les enseignes et les faisceaux lumineux nés du miracle de l'électricité (fig.1). Celle-ci est représentée en fée vêtue d'une longue robe blanche. Les volutes de sa robe nous indiquent qu'elle est propulsée dans les airs à grande vitesse grâce à l'énergie électrique.



Fig. 1: Raoul Dufy, détail de *la Fée Electricité*, 1937, Paris, Musée d'art moderne de la ville.



Fig. 2: Raoul Dufy, *Le feu d'artifice à Trouville*, 1938, huile sur toile, 60 × 81 cm.

Notre gouache intitulée *Feu d'artifice à Trouville*, exécutée en 1938, a été peinte avec un chromatisme et un graphisme identiques à cette composition de 1937. Les boules des feux d'artifice, légères et colorées, volent parmi les bateaux éparpillés sur la mer; au devant, quatre cargos croisent parmi quelques voiliers tandis qu'au fond les navires, qui ont hissé le grand pavois, participent à la fête par des jets de lumières. La couleur bleue largement dominante est mise en valeur par les tonalités parme et vertes des faisceaux et par les jaunes et les rouges purs des boules incandescentes.
Raoul Dufy dispose les cargos et les voiliers selon son inspiration, sans perspective. L'artiste peint de la sorte depuis un voyage effectué en Italie en 1922 où il fut séduit par les mosaïques gréco-romaines couvertes de multiples scènes posées çà et là.

Le catalogue raisonné nous apprend que la gouache fut peinte à Trouville. L'artiste, né au Havre et fasciné par la mer, connait la cité balnéaire depuis l'année 1906, où lors d'un séjour avec Albert Marquet, il exécuta notamment une œuvre intitulée *Les Affiches à Trouville* qui marquait son entrée dans le fauvisme. Durant son existence, l'artiste retourna régulièrement à Trouville et à Deauville peindre les régates, les fêtes nautiques et les courses.
Le catalogue raisonné recense deux tableaux, *Le feu d'artifice à Trouville* (fig.2) et *La Fête nautique* (C.R. n° 901 et 902), traitant du même sujet. La gouache mise aux enchères aujourd'hui appartint à Marcelle Oury, mère du cinéaste Gérard Oury[1] et amie fidèle du peintre durant de très longues années.

M.-C. S.

Ouvrage consulté
Dora Pérez-Tibi, Dufy, Paris, Flammarion, 1997.

Notes
1 La collection de Gérard Oury fut vendue par Artcurial, Hôtel Dassault, le 20 avril 2009 pour un total de 5.239.231 €.

10

LIN FENGMIAN

(Mei County, Guangdong, 1901 – Hong-Kong, 1991)

BOUQUET DE FLEURS, circa 1940

Aquarelle et encre sur papier contrecollé sur soie
signé en chinois et sceau de l'artiste en bas à droite
55,70 × 65 cm (21,72 × 25,35 in.)

Provenance
Ancienne collection Chee Quam Lim, Hong Kong
Vente Artcurial, Paris, 5 juin 2007, lot 743
Acquis au cours de cette vente par l'actuel propriétaire

60 000 – 80 000 €

«BOUQUET DE FLEURS»;
WATERCOLOUR AND INK ON PAPER LAID DOWN ON SILK;
SIGNED IN CHINESE AND ARTIST'S SEAL LOWER RIGHT



Lin Fengmian
***Bouquet de fleurs,* circa 1940**

«Bouquet de fleurs» évoque les années françaises du peintre. Lin Fengmian appartient à cette première génération d'artistes chinois qui, à l'aube du XXe siècle, est arrivé en Europe pour non seulement apprendre auprès des Académies françaises les théories de l'histoire de l'art en vogue à l'époque mais aussi cotoyer les plus grands artistes qui auront marqué le XXe siècle et qui occupaient le quartier de Montparnasse.
Arrivé en France en 1919, l'artiste a tiré les leçons de ces cours de théorie de la peinture occidentale. Cependant, son style évoque sa nationalité et ses racines.
La toile, colorée par touches à la manière de Matisse, est aussi profondément empreinte de culture chinoise avec les traits noirs esquissés au pinceau noir de façon épaisse, symboliquement évocateur de la représentation des bambous dans la peinture traditionnelle chinoise.
À la différence de Pan Yuliang ou San Yu, le séjour de Lin Fengmian en France aura été bref, d'une certaine manière éducatif. De retour en Chine en 1925, le peintre transmettra son savoir européen dans les académies des Arts en Chine. Il sera d'abord nommé directeur et professeur de l'Ecole nationale des Beaux-Arts de Pékin en 1926 puis Directeur fondateur de la célèbre académie des Beaux-Arts de Hangzhou en 1928



Le collectionneur Chee Quam Lim



Henri Martin sur le motif

L'artiste est également apprécié par les passionnés de symbolisme, de paysages poétiques ou de figuration intemporelle. A son époque, le succès fut tel que l'on peut dire qu'il est resté longtemps celui qui obtint le plus de commandes officielles. Il oeuvra en effet pour l'Hôtel de Ville de Paris, les mairies du Ve, VIe et Xe arrondissements, l'Hôtel de Ville de Tours, le Capitole de Toulouse le Conseil d'Etat la Sorbonne, etc. Comment expliquer un tel engouement? Roger Marx, historien et critique d'art, donne la réponse: «A l'appropriation de la technique, au respect spontané des convenances décoratives s'ajoute, chez Henri Martin, le privilège d'une imagination jeune, qui déborde de tendresse, de fraîcheur […] La logique de l'ordonnance justifie la trouée des baies et les lignes de la composition, qui suivent les courbes de l'architecture, garantissent dès aujourd'hui la fusion, toujours vainement désirée, de la structure et du décor» [3].

Tandis qu'Henri Martin travaille en hiver pour les édifices de la République, il peint l'été chez lui des tableaux tels que *Porte d'entrée centrale du manoir de Marquayrol*. La passion de cette maison fit qu'il y exécuta de nombreuses œuvres, notamment sur les portes et les fenêtres. L'une d'elles fut acquise par Sacha Guitry. Grâce à son attention aux infimes variations du temps, il évite les répétitions. Dans notre tableau, les lauriers blancs et roses en pleine floraison, gorgés de soleil, disent l'heure chaude du plein été. Henri Martin peint les fleurs roses, rouges et blanches en d'infimes et légères touches de couleurs d'une grande élégance. Dans cet espace clos qui s'offre comme un havre de paix et de fraîcheur, l'artiste fait la part belle à la luminosité et aux jeux d'ombre frémissants. La chaleur monte du sol aux couleurs de sable brûlant tandis que la vigne vierge, la pelouse et les plantes vertes rafraîchissent l'atmosphère. La touche courte mais généreuse génère des vibrations de lumière et apporte à ce tableau un charme peu commun.

L'artiste a choisi une toile de format marin. Ce cadrage particulier a pour effet d'élargir le sujet et de le mettre en valeur. Henri Martin peint *Porte d'entrée centrale du manoir de Marquayrol* comme il exécuterait une nature morte, avec un soin méticuleux. Tout est précieux, parfaitement disposé. Aucune présence humaine ne vient troubler la tranquille ordonnance. L'artiste nous invite ici au mystère de la porte close. Un autre magnifique tableau daté de 1913, intitulé *La porte verte* et très proche du nôtre, confime la période de notre tableau.

M.-C. S.

Ouvrage consulté
Février – mars 1983, Toulouse, Palais des Arts,
Henri Martin.
7 juin – 6 octobre 2008, Cahors, Musée de Cahors Henri-Martin et Saint-Cirq Lapopie,
Musée départemental Rignault,
23 octobre 2008 – 1er février 2009, Bordeaux,
Musée des Beaux-Arts,
13 mars – 10 juin 2009, Douai, Musée de la Chartreuse,
Henri Martin, Du rêve au quotidien.

Notes
1 Toulouse 1860 – Labastide-du-Vert1943.
2 Musée d'Orsay; transfert de propriété à la ville de Toulouse.
3 Citation prise dans le catalogue de l'exposition *Henri Martin, Du rêve au quotidien*, Cahors, Saint-Cirq Lapopie, Bordeaux et Douai, 2008-2009, p. 67.

11

HENRI MARTIN

(Toulouse, 1860 – Labastide-du-Vert, 1943)

PORTE D'ENTRÉE CENTRALE DU MANOIR DE MARQUAYROL, circa 1910

Huile sur toile
signée en bas à droite «Henri Martin»
80 × 135 cm (31,20 × 52,65 in.)

Provenance
Docteur Albert Charpentier, Paris
Galerie Richard Green, Londres
Collection privée, Europe

L'authenticité de cette œuvre a été aimablement confirmée par Monsieur Cyril Martin

220 000 – 280 000 €

«PORTE D'ENTRÉE CENTRALE DU MANOIR DE MARQUAYROL»; OIL ON CANVAS; SIGNED LOWER RIGHT



12
PIERRE BONNARD
(Fontenay-aux-roses, 1867 – Le Cannet, 1947)

PORTRAIT DE LA PRINCESSE HÉLÈNE DE CARAMAN-CHIMAY, 1907

Huile sur toile
signée et datée en bas à droite «Bonnard 1907»
116 × 89 cm (45,24 × 34,71 in.)

Provenance
Famille Caraman-Chimay
Vente, Paris, Hôtel Drouot, 24 février 1936, lot n°59
(sous le titre «La Dame en gris», reproduit)
Ancienne collection Juan M. Morales, Stockholm
A l'actuel propriétaire par cessions successives

Exposition
Stockholm, Moderna Museets, Lilijevalchs Konsthall,
«Cézanne till Picasso, Fransk konst i svensk ägo»,
septembre 1954, n°12

Bibliographie
Jean et Henry Dauberville, «Bonnard, catalogue raisonné
de l'œuvre peint, tome 2, 1906-1919», Paris, 1968, n°456,
reproduit p.81 (sous le titre «Portrait de femme»)

700 000 – 900 000 €

«PORTRAIT DE LA PRINCESSE HÉLÈNE DE CARAMAN-CHIMAY»;
OIL ON CANVAS; SIGNED AND DATED LOWER RIGHT



Pierre Bonnard
***Portrait de la Princesse Hélène de Caraman-Chimay*, 1907**

Le nom de Pierre Bonnard reste attaché à l'un des plus grands peintres français. Le public l'apprécie pour ses nus, ses paysages, ses portraits, plus rares mais, quel que soit le sujet, l'aime passionnément pour ses couleurs. André Lhote, peintre et théoricien des arts plastiques, contemporain de Bonnard, s'exprimait magnifiquement sur le chromatisme de Bonnard: «L'œil d'un coloriste de la qualité de Bonnard n'a pas le temps de s'interroger sur la valeur intrinsèque des choses; avant même de les avoir identifiées, il goûte cette fine extase dispensée par les jeux de lumière».

Né en 1867 à Fontenay-aux-Roses, Bonnard avait fait des études brillantes au lycée Louis-le Grand; il aurait pu suivre son père dans une carrière administrative. Il commença en 1891 avec une affiche dans les rues de Paris pour une publicité de champagne, *France-Champagne*, que Félix Fénéon remarqua. L'historien d'art et futur directeur de la galerie Bernheim-Jeune voyait en lui à cette époque «un décorateur possible du meuble, du livre, du costume et de la rue». Ces propos peuvent aujourd'hui être compris comme prophétiques tant Bonnard saura peindre les intérieurs chaleureux et les tables familiales sous la lampe du soir. Avant de devenir le peintre que l'on connaît, il embrassa une carrière de dessinateur. La lithographie ordonnait sa vie, avec les illustrations de livres, les programmes et les affiches de théâtre. Son talent lui permit également de sculpter en 1898 dans une sorte de mastic les personnages d'*Ubu Roi* pour le théâtre de Pantin. Bonnard était parisien dans l'âme et il était devenu un ami intime de Félix Fénéon.
Quelques années auparavant arrivait à Paris une jeune polonaise, Marie Sophie Olga Zénaïde Godbeska, connue sous le petit nom de Misia [1]. Agée d'une vingtaine d'années, elle avait fui sa famille installée en Belgique pour aller d'abord en Angleterre où elle fut la maîtresse du peintre Félicien Rops [2]. Son allure royale, la plénitude de ses formes et son visage sensuel incarnait la femme fantastique que Rops aimait dessiner.



Fig. 1: Pierre Bonnard, *Portrait de Misia Natanson*, v. 1895, crayon noir sur papier.



Fig. 2: Pierre Bonnard, *Portrait de Misia aux roses*, vers 1908, huile sur toile, 114 × 146,5 cm. Collection particulière.

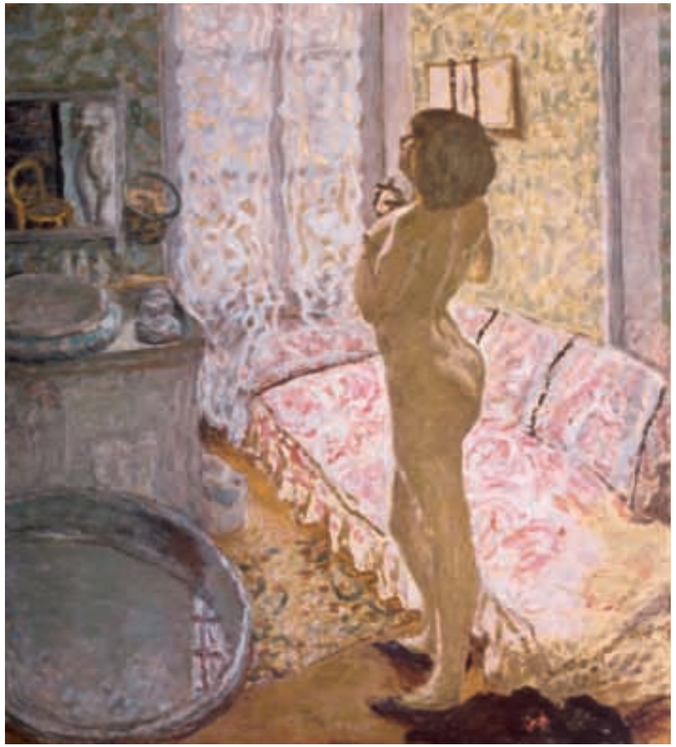


Fig. 3: Pierre Bonnard, *Nu à contre-jour*, 1908, 124 × 108 cm. Bruxelles, Musée Royaux des Beaux-Arts.

À Paris, la jeune fille, pianiste de formation et élève de Gabriel Fauré, donne des concerts et rencontre le fils d'un ami de son père, Thadée Natanson, qu'elle épouse en 1893. A vingt et un ans, elle fait son entrée dans le Tout-Paris et sa notoriété débute lors d'un concert donné en l'honneur du poète compositeur et chanteur Maurice Rollinat [3]. Le compte-rendu du concert, dans le numéro de février de *La Revue Blanche* qui appartient à son futur époux, fut très élogieux pour elle. Dès lors, Misia élargit son cercle d'amis proches aux jeunes peintres qui collaborent à *La Revue Blanche*, dont Pierre Bonnard qui en dessine la couverture en 1894. Vers 1895, un premier *Portrait de Misia Natanson* (fig.1) témoigne de leur amitié qui grandira avec le temps comme l'atteste une lettre de janvier 1904 du peintre à sa *chère Misia*. Celle-ci séjourne en Espagne avec son amant, Alfred Edwards: «J'ai trouvé votre bonne lettre qui m'a ému car on lit votre cœur entre vos lignes. Moi aussi je pense souvent à vous non sans quelque inquiétude.»
En 1905, Misia divorce et épouse Alfred Edwards. Magnat de la presse, richissime, il en fait le symbole visible de sa fortune. Par le mariage, Misia change de monde et reçoit maintenant les journalistes, les demi-mondaines, les célébrités et l'aristocratie française, dont les Caraman-Chimay qu'elle a fréquentés durant son enfance. Ghislaine de Caraman-Chimay était alors une de ses amies et sa sœur Elisabeth, devenue depuis la célèbre comtesse Greffulhe [4], faisait aussi partie de son cercle d'intimes. Malgré le divorce, Bonnard reste très lié avec Misia, si bien qu'il embarque sur le yacht d'Alfred Edwards en juin et en juillet 1907. C'est probablement Misia qui présenta Bonnard à Alexandre et Hélène de Caraman-Chimay.
Bonnard exécuta en 1907 le *Portrait de la princesse Hélène de Caraman-Chimay*, née Hélène de Brancovan [5]. Elle est la sœur d'Anna de Noailles et une amie de Marcel Proust

qui, dans une lettre du 15 juin 1903, la félicite de son article *Notes sur Florence*[6]. En 1905, le romancier écrit une préface intitulée *Sur la lecture* dans sa traduction d'un texte de John Ruskin, *Sésame et les Lys*. Il dédicace ainsi sa préface:
«A madame la Princesse Alexandre de Caraman-Chimay, dont les *Notes sur Florence* auraient fait les délices de Ruskin, je dédie respectueusement, comme un hommage de ma profonde admiration pour elle, ces pages que j'ai recueillies parce qu'elles lui ont plu.»
Au cours des années d'avant-guerre, Bonnard exécuta quelques portraits de son entourage auquel il ajouta deux commandes, notre tableau et celui du critique d'art Georges Besson (1909). Il exécute en 1902-1903 le *Portrait de Claude Terrasse*[7], son beau-frère (CR. D 275), en 1904-1905 celui d'*Ambroise* Vollard, son marchand (CR. D 561) et plusieurs *Portraits de Misia Godbeska* en 1907 et 1908 (CR. D 455, 498 et 499(fig. 2); il peint également un peu plus tard celui de son ami *Edouard Vuillard*.
Le *Portrait de la princesse Hélène de Caraman-Chimay* fut exécuté chez elle. Bonnard n'aimait pas travailler en dehors de son atelier. C'est Georges Besson qui nous l'apprend[8]. Il fallait que l'artiste soit sous la contrainte pour accepter de sortir de chez lui, et dans les circonstances présentes, il ne pouvait demander à une aristocrate de venir poser.

Dans ce portrait, comme dans celui de Misia qu'il fera l'année suivante (fig.4), l'artiste représente le modèle dans l'intérieur qui est le sien. La princesse est assise dans une bergère Louis XVI, Misia dans un fauteuil de la même époque. Dans notre tableau, la princesse habillée d'une robe grise, dont Bonnard sait dire tous les reflets soyeux des plis, a le visage grave. L'artiste a pris soin de mettre en valeur sa carnation pêche rosée grâce au jabot de dentelles blanches qui orne sa robe et au collier de perles qui scintille. Le salon est joliment meublé, avec à gauche un paravent recouvert de tissu rayé rose et bleu pâle, un guéridon Louis XVI en marqueterie, et à droite un sofa recouvert d'une soierie jaune. Au fond apparaissent les boiseries peintes en gris et dans l'axe du modèle, derrière, une surface rectangulaire peinte en bleu. Qu'est-ce? Un miroir? Un tableau?
Souvent Bonnard peint à cet endroit un miroir, surtout dans ses *Nus*, façon d'ouvrir le champ visuel et de nourrir l'intérêt pictural (fig.3). Ici, c'est pour donner plus de faste au portrait. L'artiste traduit une atmosphère d'après-midi chez la princesse de Caraman-Chimay, dans son appartement de l'avenue Henri Martin à Paris. Il le dit surtout avec les couleurs qui s'accordent et qui se répondent pour transmettre une impression visuelle générale. C'est la définition du portrait pour Bonnard. La ressemblance lui importe peu.
Les notes d'Hedy Hahnloser, épouse d'Arthur, célèbre collectionneur de tableaux impressionnistes et ami de nombre de peintres tel Pierre Bonnard, nous rapportent cette anecdote: alors qu'ils faisaient une sortie en mer non loin de Cannes où ils avaient une maison, Les Hahnloser imploraient le peintre de faire leur portrait. Bonnard répondit: «Je ne demande pas mieux, chers amis; donnez moi l'aspect enchanteur qu'il me faut pour un tableau et je vous le ferai.»
L'artiste avait trouvé, chez la princesse Hélène de Caraman-Chimay, tout comme chez Misia, l'aspect enchanteur d'un salon parisien pour exécuter son portrait.

M.-C. S.

Ouvrages consultés
Arthur Gold et Robert Fisdale, *Misia, La vie de Misia Sert*, Gallimard, Paris, 1980.
23 février – 21 mai 1984, Paris, centre Georges Pompidou, *Pierre Bonnard*.

Notes
1 Née à Saint-Pétersbourg le 30 mars 1872.
2 Peintre, dessinateur et graveur né en 1833 à Namur (Belgique), décédé à Essonne en 1898.
3 Châteauroux (1846), Ivry-sur-Seine, (1903).
4 Née Elisabeth de Caraman Chimay. Proust fit de la comtesse Greffuhle le modèle de la duchesse de Guermantes après l'avoir aperçue à un bal chez la princesse de Wagram le 1er juillet 1893.
5 Hélène de Brancovan (1878-1929) épousa en 1898 le prince Alexandre de Caraman-Chimay. Elle fut aussi la maîtresse de l'écrivain Pierre Louÿs.
6 Information citée dans *Marcel Proust, l'écriture et les arts*, sous la direction de Jean-Yves Tadié, Gallimard, Paris, 1999, p. 33.
7 Historien d'art.
8 Information connue par Annette Vaillant, *Bonnard*, Neuchâtel, Ides et Calendes, p. 110.



Pierre Bonnard avec Misia (à gauche) et Ida Godebska en 1898

13
LOUIS VALTAT
(Dieppe, 1869 – Paris, 1952)

JARDIN FLEURI À CHOISEL, 1932

Huile sur toile
signée en bas à droite «L. Valtat»
81 × 65 cm (31,59 × 25,35 in.)

Provenance
Collection particulière, France

Bibliographie
Jean Valtat, «Louis Valtat, catalogue de l'œuvre peint», Tome I, Neuchâtel, 1977, n°2260, reproduit p. 252

60 000 – 80 000 €

«JARDIN FLEURI A CHOISEL»;
OIL ON CANVAS, SIGNED LOWER RIGHT



Louis Valtat
***Jardin fleuri à Choisel*, 1932**

Depuis qu'il a quitté Agay [1], Valtat, passionné de jardinage, n'a plus l'occasion d'ordonnancer un jardin, de créer un massif de fleurs, ou de faire pousser quelques légumes. Pour contenter son amour de la nature, il achète en 1924 une propriété à Choisel, aux confins de la vallée de Chevreuse, à quelques kilomètres de la célèbre abbaye des Vaux-de-Cernay.

A l'inverse de Pierre Bonnard qui peignait à Vernon depuis sa maison, ouvrant sa fenêtre vers la lumière ou dégageant un point de vue de son balcon, Louis Valtat préfère le contact direct. La promenade l'inspire et le rassure, et voilà qu'il choisit soit un motif paysagé au détour d'un chemin, soit un jardin fleuri ou encore un sous-bois. Le paysage de Valtat est un chant chromatique où circulent les sonorités profondes des couleurs pures. C'est le cas de ce *Jardin fleuri à Choisel* où un premier plan exalté par des rouges chaleureux accueille le regard de l'amateur pour une ballade lointaine. Valtat structure ainsi ses compositions avec des champs de vision colorés successifs. Dans notre tableau, par delà les frondaisons puissantes d'un arbre en pleine vigueur où les verts généreux se croisent, apparaît une prairie bordée d'un bois. Là, les couleurs prennent une nuance plus douce.
Sa technique picturale, très particulière, en touches denses appliquées en obliques parallèles, donne du corps à ses œuvres. Parfois un cerne sombre, en feston discontinu, souligne quelques formes. Cette écriture n'a pas réellement changé depuis ses débuts où, jeune peintre fauve, il exécutait des paysages de bords de mer à Agay et Anthéor: ces tableaux, où les couleurs pures se mêlaient en d'admirables torsades et qui faisaient l'admiration de Renoir, ont lancé sa carrière. Le *Jardin fleuri à Choisel* fut exécuté avec le même enthousiasme et la même exubérance qu'un tableau annonçant la période fauve (fig. 1).

M.-C. S.

Ouvrage consulté
19 mai – 27 août 1995, Bordeaux,
Musée des Beaux-Arts, *Louis Valtat.*

Notes
1 Station balnéaire située sur la commune de Saint-Raphaël, Var.



Fig. 1: Louis Valtat, *Le Cap Long à Agay*, 1893, huile sur toile, 40 x 65 cm. Caen, Musée des Beaux-Arts.



Louis Valtat dans son atelier

14

KLOSSOWSKI DE ROLA, DIT BALTHUS

(Paris, 1908 – Rossinière, 2001)

ÉTUDE POUR «LA LECON DE GUITARE», 1934

Dessin à l'encre et rehaut de mine de plomb sur papier
Au dos *Étude de deux personnages au triporteur,*
dessin à l'encre
25 × 20 cm (9,75 × 7,80 in.)

Provenance
Ancienne collection Roger Montandon (acquis de l'artiste)
A l'actuel propriétaire par descendance

Bibliographie
Paul Eluard, «Voir», Editions des Trois Collines, Genève, 1948, reproduit p 91-93
New York, Métropolitan Museum, catalogue de l'exposition «Balthus», 1984, Fig. 40, reproduit p. 30
Jean Clair, Virginie Monnier, «Balthus, catalogue raisonné de l'œuvre complet», Paris, 1999, n° D 451 reproduit p. 221

60 000 – 80 000 €

«ÉTUDE POUR LA LECON DE GUITARE»; INK AND PENCIL ON PAPER; STUDY OF TWO CHARACTERS ON THE BACK



Balthus
***Étude pour «La leçon de guitare»,* 1934**

Le 1er décembre 1933, Balthus écrivait à Antoinette de Wateville[1]: «Je prépare une nouvelle toile. Une toile plutôt féroce. Dois-je oser t'en parler? […] C'est une scène érotique. Mais, comprends bien, cela n'a rien de rigolo, rien de ces petites infamies usuelles que l'on se montre clandestinement en se poussant du coude. Non je veux déclamer au grand jour, avec sincérité et émotion, tout le tragique, le palpitant d'un drame de la chair, proclamer à grands cris les lois inébranlables de l'instinct. Revenir au contenu passionné d'un art. Mort aux hypocrites! Ce tableau représente une leçon de guitare (d'ailleurs Robi en a vu le dessin), une jeune femme a donné une leçon de guitare à une petite fille, après quoi elle continue à jouer de la guitare sur la petite fille. Après avoir fait vibrer les cordes de l'instrument, elle fait vibrer un corps (fig.1).»
Quelques semaines plus tard, il revient sur le sujet et écrit: «J'ai fini par trouver une petite fille chez une concierge d'un quartier pauvre. Elle est venue trois fois accompagnée de sa mère. Elle louchait terriblement mais se déshabillait avec une magnifique impudeur d'enfant, tandis que sa mère, une malheureuse Luxembourgeoise affreusement victime de la vie, tricotait dans un coin. Il n'y a donc pas eu détournement de mineure.»

Derrière la causticité de Balthus se cache le caractère sadique de la scène: la douleur de l'enfant, son corps à moitié nu arqué, le visage contraint, la bouche entrouverte, sa main gauche ouvrant le corsage du professeur laissant voir un sein. La cruauté de celle-ci se remarque à l'expression jouissive de son visage, à la violence de son geste tirant les cheveux de l'élève et à la précision de son attouchement.

D'après les historiens, Balthus se serait inspiré de la *Pietà de Villeneuve-lès-Avignon*, un des chefs-d'œuvre de la peinture française du XVe siècle. En effet, la position de la jeune élève, le corps renversé sur les genoux de sa jeune maîtresse s'apparente à celle du Christ sur les genoux de la Vierge. Sabine Rewald, dans un article publié en septembre 1997, «Balthus Lessons» dans *Art in America*, écrit que Balthus se serait vengé de la communauté paroissiale de Beatenberg qui avait détruit les peintures murales dont il avait orné le temple en 1927.
D'autres explications sont aussi avancées. Le thème de la perversité et de la cruauté, mettant en scène des enfants, et notamment des petites filles, entrait dans un cycle de recherches picturales chez Balthus autour de 1930. Antonin Artaud[2], encore jeune auteur rencontré à la même époque et rapidement devenu un ami proche, participait à une démarche similaire. Il fit paraître en 1931 une traduction très personnelle d'un roman anglais, paru en 1796[3], intitulé *M.G. Lewis, Le Moine raconté par Antonin Artaud*. Ce livre, que la critique littéraire est unanime à considérer aujourd'hui comme un fondement de la cruauté chez Artaud, nourrit les investigations de Balthus dans le même domaine. Le peintre a donc pu également s'en inspirer: la fillette de Balthus pourrait se superposer à la jeune Antonia du roman: «C'est une enfant, […] qui n'a rien vu du monde», tandis que la jeune maîtresse de musique est le double de Mathilde: «son habit entr'ouvert laissait voir sa poitrine à demi nue.»
Le dessin mis aux enchères aujourd'hui est, parmi les œuvres préparatoires, le plus abouti: Balthus concentre ses recherches sur le motif central des deux personnages; manquent le piano, dont l'emplacement est esquissé au crayon, et le nœud dans les cheveux de la fillette. L'encre de Chine appliquée avec vigueur donne du relief et de la puissance au sujet lui-même. Balthus dessine une ombre derrière la tête de la maîtresse de musique, mettant en exergue son visage et soulignant ainsi le rôle majeur qu'elle joue dans cette scène diabolique.



Fig. 1: Balthus, *La Leçon de guitare*, 1934, huile sur toile, 161 × 138,5 cm. Collection particulière.



Fig. 2: Balthus, «Tirez-lui les cheveux en passant», 1933 – 1935, encre de Chine. Collection particulière.

À la même époque, Balthus travaillait aux illustrations des *Hauts de Hurle-Vent* exécutant des dessins à l'encre de Chine de facture identique à notre dessin. L'illustration intitulée «Tirez-lui les cheveux en passant» (fig.2) montre une jeune femme tirant les cheveux d'un garçonnet. Il y a quelque similitude dans la chevelure et dans le visage, mais pas dans l'expression qui ici est délibérément cruelle.
Le *Catalogue raisonné de l'œuvre complet* de Balthus par Virginie Monnier recense six dessins préparatoires pour la *Leçon de guitare*, dont cinq pour l'étude du corps renversé de la fillette et le sixième, le nôtre, montrant le tableau presque achevé. L'*Étude pour «La Leçon de guitare»* vendue aujourd'hui fut la propriété de Roger Montandon qui avait connu Balthus grâce à un ami commun, Alberto Giacometti. D'abord journaliste, Roger Montandon, né en Suisse en 1918, commence sa carrière de peintre au cours des années 1950. Les œuvres qu'il expose régulièrement dans les galeries parisiennes et suisses s'inspirent d'ailleurs largement du travail pictural d'Alberto Giacometti.

M.-C. S.

Ouvrages consultés
Virginie Monnier, sous la direction scientifique de Jean Clair, *Balthus*, *Catalogue raisonné de l'œuvre complet*, Paris, Gallimard, 1999.
Balthus, sous la direction de Jean Clair, Paris, Flammarion, 2001 (catalogue édité lors de l'exposition *Balthus* au Palazzo Grassi).
3 mars – 3 mai 1967, Berne, Galerie d'art Haudenschild + Laubscher, *Roger Montandon*.
16 juin – 23 novembre 2008, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, *Balthus, 100e anniversaire* (Dominique Radrizzani, *Notes sur l'innocence et la cruauté chez Balthus*).

Notes
1 Balthus fait la connaissance à Beatenberg (Suisse) en 1924 d'Antoinette de Watteville alors âgée de 12 ans. Il l'épousera en avril 1937. Deux fils naîtront de leur union, Stanislas et Thadée.
2 Antonin Artaud, né Antoine Marie Joseph Artaud, né à Marseille le 4 septembre 1896, décède le 4 mars 1948 à Ivry-sur-Seine, est poète, romancier, acteur, dessinateur et théoricien du théâtre français.
3 Le roman, où l'auteur aborde des thèmes de viol, inceste, parricide et magie noire, fut censuré à son époque.

15

EUGÈNE BOUDIN

(Honfleur, 1824 – Deauville,1898)

ENVIRONS DE QUILLEBEUF. LE BAC DE LA MAILLERAYE, 1893

Huile sur toile
signée et datée en bas à gauche «Boudin 93»
50 × 74 cm (19,50 × 28,86 in.)

Provenance
Galerie Georges Petit, Paris
Hector Brame, Paris
Collection particulière, Paris

Bibliographie
Robert Schmit, «Eugène Boudin», Tome III, Paris, 1973, n°3214, reproduit p. 235

80 000 – 120 000 €

«ENVIRONS DE QUILLEBOEUF, LE BAC DE LA MAILLERAYE»; OIL ON CANVAS, SIGNED AND DATED LOWER LEFT



Eugène Boudin
***Environs de Quillebeuf, Le bac de la Mailleraye*, 1893**

La Normandie vénère ses artistes comme ceux-ci l'ont célébrée avec leurs œuvres dessinées et peintes. Eugène Boudin est non seulement le plus célèbre mais aussi un précurseur. C'est lui qui emporta l'adhésion du public au Salon de 1859 avec ses tableaux d'élégantes en crinolines sur les plages, ses vues portuaires et ses paysages des bords de Seine.

Le village de Quillebeuf est situé sur la rive gauche de la Seine, en Haute-Normandie, à quelques kilomètres de l'embouchure. Avec les marins de la commune voisine, Caudebec-en-Caux, ceux de Quillebeuf avaient le monopole du pilotage des navires de mer remontant jusqu'à Rouen. Cette exclusivité avait été instaurée par le roi Henri IV.

Durant toute sa carrière, Eugène Boudin ne séjourna à Quillebeuf qu'en 1893 où il exécuta une dizaine de paysages, dont le tableau mis aux enchères aujourd'hui. Après avoir vécu la première partie de l'année dans le Midi de la France, notamment à Antibes et à Juan-les-Pins, Eugène Boudin revient en Normandie au mois de septembre. Grâce aux frondaisons encore vertes figurant sur le tableau *Les environs de Quillebeuf, le bac de La Mailleraye*, on pense qu'il fut peint au début de l'automne. L'artiste accorde ici une place plus importante au ciel qu'au paysage lui-même. Les tonalités douces règnent sur l'ensemble, les reflets argentés qui caressent les nuages se mirent dans la Seine, aucun heurt chromatique ne vient troubler la marche paisible du personnage habillé de bleu à gauche.

Ce tableau provient de la galerie Georges Petit qui organisa plusieurs rétrospectives de l'artiste et ne manqua jamais de présenter Eugène Boudin lors de ses expositions parmi les plus grands maîtres des dix-neuvième et vingtième siècles.

M.-C. S.

Ouvrage consulté
Laurent Mancœuvre, *Eugène Boudin, Dessins*, Éditions ANTHESE, 1991.



16

EUGÈNE BOUDIN

(Honfleur, 1824 – Deauville,1898)

LES BORDS DE LA TOUQUES, 1883

Huile sur toile
signée et datée en bas à droite «E. Boudin 83»
40,50 × 55 cm (15,80 × 21,45 in.)

Provenance
Galeries Durand Ruel, New York
Kraushaar Galleries, New York
Vente, Paris, Artcurial, 27 juin 2006, lot 72
Acquis au cours de cette vente par l'actuel propriétaire

Bibliographie
Robert Schmit, «Eugène Boudin, 1824-1898», Tome II, Paris, 1973, n°1734, reproduit p. 171

50 000 – 60 000 €

«LES BORDS DE LA TOUQUES», OIL ON CANVAS, SIGNED AND DATED LOWER RIGHT



17

VÉRA ROCKLINE

(Moscou, 1896 – Paris, 1938)

JEUNE FEMME À L'ÉVENTAIL BLEU, 1919

Huile sur toile
signée en bas à droite «Vera Rockline»
80 × 60 cm (31,20 × 23,40 in.)

Provenance
Galerie Drouart, Paris
Collection particulière, Paris

Exposition
Paris, Galerie Barreiro, «Exposition rétrospective Véra Rockline, Peintures – pastels – dessins 1919 – 1934», 2-15 novembre 1934, n°11, reproduit
Paris, Galerie Jean Battais, «Véra Rockline», 1974, n°14
Paris, Galerie Jean Battais, «Rétrospective Véra Rockline 1896 – 1934», 22 mai – 12 juin 1975, n°1
Paris, Galerie Drouart, «Rétrospective Véra Rockline», 1984, n°4

300 000 – 400 000 €

«JEUNE FEMME À L'ÉVENTAIL»;
OIL ON CANVAS; SIGNED LOWER RIGHT



Véra Rockline
***Femme à l'éventail*, 1919**

Véra Rockline, décédée très jeune à l'âge de trente-huit ans en 1934, laisse derrière elle une œuvre picturale qui comporte quelques joyaux tel notre tableau cubiste intitulé *Femme à l'éventail* exécuté en 1919. Née en 1896, à Moscou d'un père russe et d'une mère française (originaire de Bourgogne), elle poursuit des études classiques jusqu'au baccalauréat puis décide de consacrer sa vie à la peinture. Elle commence par suivre l'enseignement de Ilya Machkov [1], professeur à Moscou, grand admirateur des peintres impressionnistes et fauves qui lui conseille de visiter les collections Morosoff et Chtchoukine où elle peut admirer les Cézanne, Matisse, Monet, Manet, Picasso, Manguin… Au moment de son mariage (elle est connue sous son nom marital), Véra Rokline s'installe en 1917 à Kiev et travaille dans l'atelier d'Alexandra Exter. Cette dernière, peintre, décoratrice et professeur, joue aussi le rôle d'intermédiaire entre les artistes russes et ukrainiens et les mouvements d'avant-garde en Europe de l'Ouest. C'est encore elle qui eut le mérite de faire connaître à ses élèves Pablo Picasso.

Véra Rockline aborde le cubisme à cette époque. Après deux années vécues à Kiev, elle fuit la révolution russe et s'installe à Tiflis, dans le Caucase. Son séjour durera deux ans durant lesquelles elle s'affirmera dans l'écriture cubiste, avant de rejoindre la France en 1921.
Grâce au catalogue de l'exposition qui lui est consacrée à la galerie Barreiro à Paris en 1934, nous savons qu'elle peint à Tiflis au moins une dizaine d'œuvres, des *Paysages*, des *Natures mortes*, une *Marchande de fruits*, *Joueurs de cartes* [2] (fig.1), une *Femme nue debout*, *Portrait de Monsieur R.* , *Lutteurs de foire* et notre *Femme à l'éventail*.
Ce tableau mis aux enchères aujourd'hui, comme les *Joueurs de cartes*, montrent l'immense talent de cette artiste aujourd'hui injustement oubliée. Dans l'un, encore quelques relents cézanniens notamment dans le sujet, dans l'autre, le nôtre, l'ombre de Pablo Picasso veille. Les objets quotidiens, le verre (si souvent présent dans les mises en scènes cubistes) et l'éventail, le chromatisme éteint mais émotionnel dans un registre de bleus profonds et de bruns rougeâtre, sont attachés à la définition de l'œuvre cubiste. Mais plus encore, la décomposition des volumes en formes éclatées difficilement identifiables derrière le modèle font partie aussi du registre cubiste. Ce qui fait l'originalité et qui, en même temps, donne sensation de mystère, c'est l'intrusion d'un portrait féminin peint de manière traditionnelle. Le modèle slave à la peau laiteuse, les yeux en amande et la bouche maquillée est mis en beauté par l'éventail traité dans un dégradé de bleus que n'aurait pas renié Juan Gris, peintre cubiste. Ce dernier concentrait son travail sur le contraste dans un petit nombre de couleurs, dont le bleu (fig.2).

A son arrivée en France, en septembre 1921, l'artiste évolue brutalement et retourne à un certain classicisme proche des impressionnistes qui plaît aux marchands, et renonce à entrer dans la cohorte des «Parisiens russes» comme Marc Chagall, Alexandra Exter, Natalia Gontcharova, Ossip Zadkine et tant d'autres. Ses œuvres exposées aux Salons des Indépendants, d'Automne et des Tuileries sont saluées par la critique et dès 1925 la galerie Vidrac lui consacre une exposition personnelle dont Paul Poiret préface le catalogue en quelques mots:
«1 – J'aime la peinture de V.R.
2 – Je plains ceux qui ne l'aiment pas.
3 – Quoi dire à ceux qui n'ont pas compris.»



Fig. 2: Henri Matisse, couverture de *Verve*, numéro 8.
© Succession H. Matisse, 2011

On ne peut soustraire à la genèse de *Jazz* l'éditeur Tériade, d'origine grecque, personnage passionné d'art et de livres. Journaliste à *L'Intransigeant*, il avait aussi en charge, de 1926 à 1931, la direction de la «section moderne» des *Cahiers d'art*; par la voix d'un quotidien et d'une revue mensuelle, il prend la défense de l'art moderne, et donne la parole aux artistes eux-mêmes, notamment à Henri Matisse pour lequel il éprouve amitié et admiration. Pour Tériade, ces livres renouaient avec la tradition des manuscrits enluminés du Moyen Âge et du début de la Renaissance qui reposaient sur la rencontre d'un écrivain et d'un artiste, parfois se confondant. Ceci allait être le cas de *Jazz*. Mais avant d'aboutir à la réalisation de *Jazz,* Matisse et Tériade unissent leur talent dans la réalisation de *Verve* [1], revue artistique et littéraire dirigée par l'éditeur, et qui offrira pendant plus de vingt ans une place privilégiée au peintre. À ses côtés, les noms les plus prestigieux du monde de la peinture comme Kandinsky, Braque, Bonnard, Miró, Giacometti … auxquels s'ajoutent ceux des grands écrivains tels Gide, Malraux, Valery, Joyce …

Matisse exécute six couvertures de *Verve*. L'une d'entre elles, exécutée à la veille de la guerre en août 1939 et publiée durant l'été 1940, joue un rôle important dans la genèse de *Jazz* (fig.2). Michel Anthonioz la décrit dans son livre consacré à *Verve:* «L'extraordinaire couverture originale que Matisse réalise pour ce numéro de *Verve* - comme des pierres précieuses multicolores jetées sur un drap noir – est à la fois réaliste et symbolique. Elle évoque le couvre-feu imposé par les alertes: des fenêtres colmatées des immeubles sourdaient des rais de lumière qui trouaient la nuit. […] Des lumières étincelantes, brillantes comme des feux rimbaldiens, continuaient de resplendir, malgré tout: tel était le message de Matisse.»
La flamboyance de cette couverture décide Tériade à la réalisation d'un livre consacré à «la couleur de Matisse». Ce sera non pas un hommage mais un hymne. Dans une lettre au peintre datée du 20 août 1940, il commence à formuler le projet. Ce livre contiendrait

○ 18

REMBRANDT BUGATTI

(Milan, 1884 – Paris, 1916)

DEUX BISONS D'AMÉRIQUE, 1906

Épreuve en bronze à patine brune
signée en creux sur la terrasse «R. BUGATTI», située et datée «Anvers 1906», numérotée «(1)», cachet du fondeur «A.A.Hebrard» (restaurations)
32 × 86 × 20,50 cm (12,48 × 33,54 × 8 in.)

Provenance
Collection particulière, Suisse

Bibliographie
Jacques Chalom des Cordes et Véronique Fromanger des Cordes, «Rembrandt Bugatti, Catalogue raisonné», Paris, 1987, reproduit p. 189
(un exemplaire similaire)
Véronique Fromanger, «Rembrandt Bugatti, sculpteur, répertoire monographique», Paris 2009, n° 143, reproduit p. 281
(un exemplaire similaire)
Cette œuvre sera incluse dans le «Répertoire monographique Rembrandt Bugatti Sculpteur», nouvelle édition, actuellement en préparation
par Madame Véronique Fromanger

180 000 – 220 000 €

«DEUX BISONS D'AMÉRIQUE»;
BRONZE WITH BROWN PATINA; SIGNED, LOCATED, DATED, NUMBERED AND STAMPED ON THE BASE



○ 19

HENRI MATISSE

(Cateau-Cambrésis, 1869 – Nice, 1954)

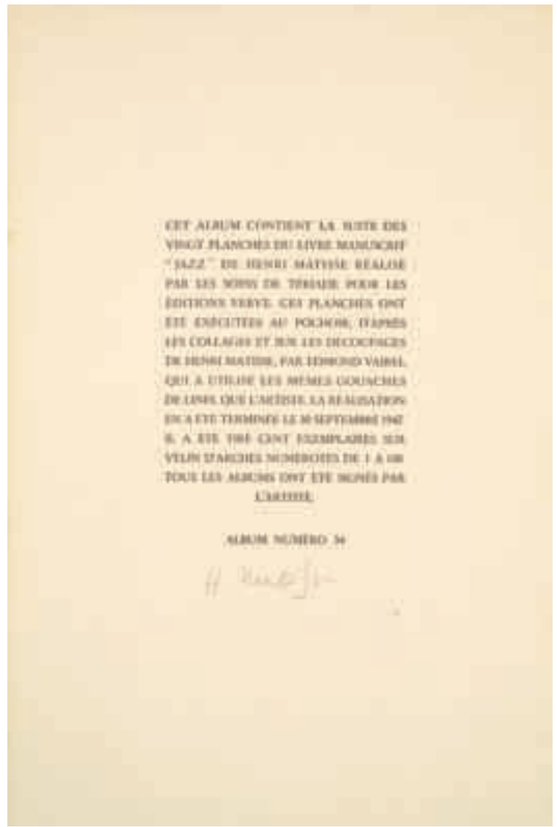
JAZZ

Paris, Tériade, 1947
Album (650 × 420 mm), en feuilles, sous portefeuille à rabats de carton recouvert de papier gris, une étiquette de papier crème imprimée en noir sur le front et une autre sur le second plat avec ornement en noir, fermé par des rubans.
20 pochoirs en couleurs
Édition à 100 exemplaires, celui-ci n°34 signé par l'artiste sur l'Achevé d'Imprimer
Duthuit-Matisse, *les livres illustrés,* 22 bis

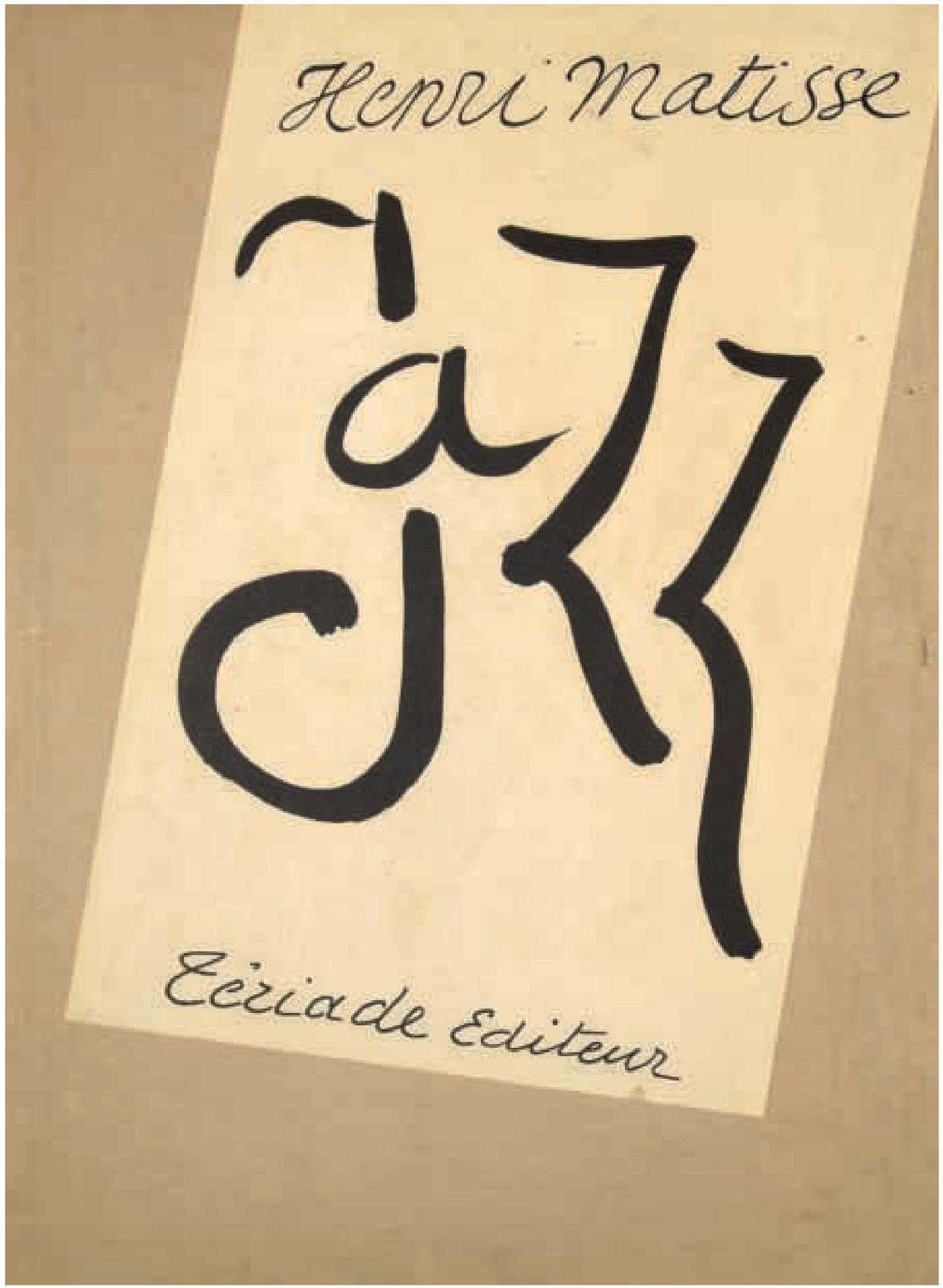
270 000 – 330 000 €

«JAZZ»;
20 COLOR STENCILS GATHERED IN A GREY PORTFOLIO




CET ALBUM CONTIENT LA SUITE DES VINGT PLANCHES DU LIVRE MANUSCRIT "JAZZ" DE HENRI MATISSE REALISE PAR LUI SOUS DE TERIADE POUR LES ÉDITIONS VERVE. CES PLANCHES ONT ETE EXECUTEES AU POCHOIR, D'APRES LES COLLAGES ET SUR LES DECOUPAGES DE HENRI MATISSE, PAR EDMOND VAIREL, QUI A UTILISE LES MEMES GOUACHES DE LUXE, QUE L'ARTISTE. LA REALISATION EN A ETE TERMINEE LE 30 SEPTEMBRE 1947. IL A ETE TIRE CENT EXEMPLAIRES SUR VELIN D'ARCHES NUMEROTES DE 1 A 100. TOUS LES ALBUMS ONT ETE SIGNES PAR L'ARTISTE.

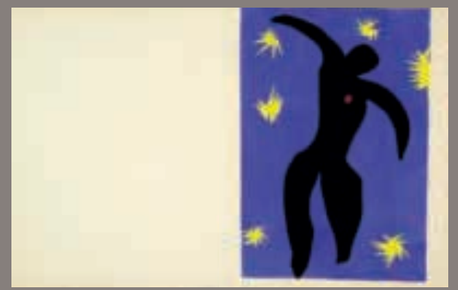
ALBUM NUMERO 34



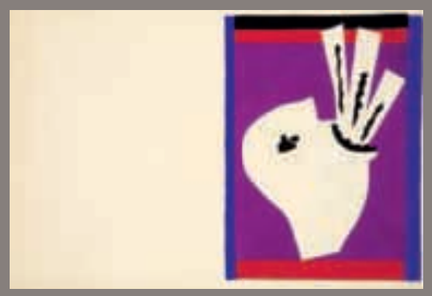


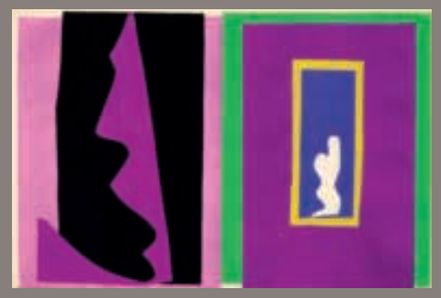












20
MARINO MARINI
(Pistoia, 1901 – Viareggio, 1980)

PICCOLO CAVALIERE, 1946

Épreuve en bronze à patine brune nuancée de vert.
Cachet du monogramme sur la base «M. M.»
conçu en 1946 dans une édition de 8 exemplaires
52,50 × 45,50 × 21 cm (20,48 × 17,75 × 8,19 in.)

Provenance
Collection privée européenne

Bibliographie
Alberto Busignani, «Marino Marini, I Maestri del Novecento, Florence, 1968, pl. 16 (un exemplaire similaire)
Patrick Waldberg, Herbert Read et Gualtieri di San Lazzaro, «L'œuvre complète de Marino Marini», Paris, 1970, h.c.n° 215 (un exemplaire similaire)
Carlo Pirovano, «Marino Marini - Scutore», Milan,1972, h.c.n°223 (un exemplaire similaire)
Anna Nerse Szinyei, «Marini», Budapest, 1977, n° 17 (un exemplaire similaire)
Giorgio Ruggeri, «Marino Marini: Io sono un Etrusco», Bologne, 1978, reproduit pp. 96-97 (un exemplaire similaire)
Lorenzo Papi, «Marino Marini pittore», Ivrea, 1987, n.p.no (un exemplaire similaire)
Carlo Pirovano, «Marino Marini - catalogo del Museo San Pancrazio di Florence», Milan, 1988, n° 107-108, reproduit pp. 120-121 (un exemplaire similaire)
Giovanni Iovane, «Marino Marini», Milan, 1990, p. 83 (un exemplaire similaire)
Carlo Pirovano, «Il Museo Marino Marini a florence», Milan, 1990, p. 53 (un exemplaire similaire)
Marco Meneguzzo, «Marino Marini - Il Museo a la villa Reale di Milano», Milan, 1997, n°34, reproduit p. 214 (un exemplaire similaire)
Giovanni Carandente, «Marino Marini, Catalogue Raisonné of the Sculptures», Milan, 1998, n°295b, reproduit p. 207 (un exemplaire similaire)

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives Marino Marini

Un certificat de la Fondation Marino Marini sera remis à l'acquéreur

650 000 — 750 000 €

«PICCOLO CAVALIERE»; BRONZE, WITH BROWN AND GREEN PATINA; STAMPED WITH MONOGRAM ON THE BASE



Marino Marini
***Piccolo cavaliere,* 1946**

Après des études à l'Académie des Beaux-Arts de Florence, Marino Marini se consacre d'abord à la peinture et la gravure avant de se tourner vers la sculpture. En 1929, il succède à Arturo Martini et obtient la chaire de sculpture à l'Ecole des Beaux-Arts de la Villa Royale à Monza. Durant cette période, il séjourne de nombreuses fois à Paris où il retrouve De Chirico et Magnelli. Il y fait également la rencontre de Gonzalez, Kandinsky et Maillol. Toutes ces années sont ponctuées de différents voyages à travers l'Europe du Nord qui sont à la fois une source d'inspiration et de fascination pour le jeune artiste.

Marini est régulièrement en contact avec les artistes parisiens. En 1936, une monographie lui est consacrée dans la série «Les Chroniques du jour» et il reçoit le Prix de la Quadriennale de Rome. Il fréquente également à cette époque le groupe de Braque, Laurens et Picasso mais sans pour autant travailler avec eux.

Au milieu du XXe siècle, Curt Valentin, grand marchand allemand d'art moderne, commence à acheter des œuvres de Marini. En 1950, il organise une exposition particulière à la galerie Buchholz à New York. L'Amérique devient un nouveau tremplin pour Marini qui fait alors la connaissance de Lipchitz, Calder, Beckmann et Feininger. C'est une période pleine de succès pour Marini qui se voit consacrer des expositions à travers les Etats-Unis mais aussi en Allemagne et en Europe du Nord. A la mort de Curt Valentin, qui fut véritablement un mécène pour Marini aux Etats-Unis, Pierre Matisse reprend son travail à l'égard du sculpteur. Le succès continue pour l'artiste italien qui se voit décerner récompenses et honneurs en Europe.



Fig. 1: Sculpteur inconnu, *Henri II, Der Bamberger Reiter*, circa 1225 – 1237. Cathédrale Saint-Pierre et Saint-Georges de Bamberg, Allemagne.

Le thème du cavalier est prépondérant dans l'œuvre de Marini. Il constitue avec le corps féminin les deux constantes de ses recherches plastiques. Ces thèmes offrent à l'artiste italien une infinité de variations qu'il explore et approfondit au maximum.

Aussi, il puise son inspiration à la fois dans le passé et le présent. Les statues équestres des cathédrales ne sont pas étrangères à ses choix stylistiques et plus particulièrement le groupe équestre *Henri II* de la cathédrale de Bamberg en Allemagne (fig. 1). L'Europe du Nord a d'ailleurs toujours fasciné Marini, c'est pourquoi, imprégné de sa culture italienne, le sculpteur a trouvé dans le Nord le contraste qu'il recherchait.

Comme il l'évoque lui-même, c'est dans le travail des grands sculpteurs de l'histoire de l'art tels que Donatello qu'il puise son inspiration pour en ressortir ce qu'il y a de mieux dans l'art d'un sculpteur et dans son rapport avec l'œuvre. «Il [Donatello] a réussi à créer une physionomie-type au travers des Romains. Quant à moi, je me suis replongé dans le monde étrusque pour trouver la mienne» [1] (fig. 2).

Marini considère qu'une œuvre doit exprimer le message de l'artiste. Le cavalier devient alors sa vision du monde et plus particulièrement le rapport de l'homme face au monde. Il y a véritablement une signification culturelle derrière son travail. L'inquiétude et la tension du cheval se font de plus en plus sentir au fur et à mesure des tourments du monde. «Mes œuvres, depuis une quinzaine d'années, ne veulent pas être héroïques, mais tragiques» [2]. Aussi, on évoque souvent la statue équestre de Marc Aurèle du Capitole à Rome (fig. 3) ou encore les figurines chinoises de l'époque des Tang comme influences de Marini sur la représentation des sentiments humains.

C'est durant sa période de gloire américaine que les créations de Marini prennent un nouvel élan. Les formes se libèrent et les cavaliers deviennent moins hiératiques. Contrairement à ses premières statues équestres (fig. 4), les figures sont moins figées et statiques. Le dynamisme est plus visible et les cavaliers sont désormais caractérisés par plus de vitalité et de force (fig. 5).



Fig. 2: Donatello, *Il Gattamelata*, 1446 – 1450, Bronze. 340 × 400 cm. Piazza de Santo, Padoue, Italie.



Fig. 3: Sculpteur inconnu, *Marc Aurèle*, Bronze. Place du Capitole, Rome.



Fig. 4: Marino Marini, *Cavalier*, 1936, Bronze. 201 × 165 × 94 cm. Pièce unique. The Art Gallery of New South Wales, Sydney



Fig. 5: Marino Marini, *Cavalier*, 1951. Bronze. 115 × 95 x 65 cm. 5 pièces. Collection particulière

Ainsi, les cavaliers de Marini évoquent un message, une sensation que l'homme ressent face à l'inquiétude. Contrairement à des œuvres plus tardives, notre cavalier et plus particulièrement sa monture, sont paisibles et sereins. Ils traduisent un environnement tranquille et apaisé, loin des troubles du monde. Cette œuvre précède la tension qui va s'installer par la suite. La composition et les lignes sont équilibrées. Marini ne recherche pas de stylisation mais veut faire de son cavalier le témoin d'une force tranquille.

Bibliographie

Apollonio Umbro, *Marino Marini sculptor*, Ed. Del Milione, Milan, 1958
Tosi Maria Teresa, *Marino Marini, catalogue raisonné of the sculptures*, Skira, Milan, 1998.
Société internationale d'art XX^{e} siècle, *Hommage à Marino Marini*, Tudor Publishing Co., 1974.
Waldberg Patrick, *Marino Marini, l'œuvre complet*, XX^{e} siècle, Paris, 1970.

Notes

1 *Hommage à Marino Marini*, «Pensées de Marino sur l'art et sur les artistes», Société internationale d'art XX^{e} siècle, New York, numéro spécial «XX^{e} siècle cahiers d'art», 1974.

2 *Hommage à Marino Marini*, «Pensées de Marino sur l'art et sur les artistes», Société internationale d'art XXe siècle, New York, numéro spécial «XX^{e} siècle cahiers d'art», 1974.

21

CHARLES-EDOUARD JEANNERET DIT LE CORBUSIER

(Chaux-de-Fonds, 1887 – Roquebrune-Cap-Martin, 1965)

NATURE MORTE, 1961

Caseïne sur carton
signé et daté en bas à droite «Le Corbusier 61»,
contresigné et daté au dos «Le Corbusier 23 août 61»
80,20 × 64,60 cm (31,28 × 25,19 in.)

Provenance
Collection particulière, Paris

70 000 – 90 000 €

«NATURE MORTE»; CASEIN ON BOARD;
SIGNED AND DATED LOWER RIGHT,
COUNTERSIGNED AND DATED ON THE BACK



Charles-Edouard Jeanneret dit Le Corbusier
***Nature morte,* 1961**

Sur une peinture que Le Corbusier termine le 31 octobre 1961 (soit deux mois après notre œuvre), et qui présente une composition et une gamme chromatique très semblables à celles de notre caséine, l'artiste inscrit comme il le fait souvent, et comme en guise de conclusion, les dates suivantes : *1926*, *1939*, *1961*.
1926 est l'année durant laquelle il a conçu pour la première fois cette composition qui associe notamment, sur un guéridon et selon un axe vertical très manifeste, deux verres à pied posés tête bêche, une bouteille, une pipe, et un dé, sur fond d'un livre ouvert. En cette fin de période puriste, après des années de recherche dogmatique, chacun des éléments qui composent le tableau est déjà essentiellement symbolisé plus que figuré explicitement.

En 1939, alors que Le Corbusier a consacré les dix années précédentes à la représentation de femmes, abandonnant les compositions géométriques et les aplats de couleurs élégantes de l'époque puriste au profit de nouvelles recherches picturales sur les formes libres et une relation moins stricte entre surfaces colorées et contours des objets, il reprend néanmoins quelques anciens sujets de nature morte. Ce thème en fait partie ; la gamme chromatique sourde et raffinée de l'époque puriste est alors abandonnée pour une gamme acidulée ; l'assemblage des surfaces colorées est surtout plus autonome (il exprime moins la figuration de chacun des objets qui constituent la composition), et des traits noirs contournent donc certains de ces objets pour aider à la compréhension du tableau.
Pendant l'été 1961 enfin, Le Corbusier reprend à nouveau ce thème dans plusieurs dessins qu'il réalise à Cap-Martin. C'est notamment l'occasion d'en changer les proportions, grâce aux règles du *Modulor* que Le Corbusier a mises sur le papier dès 1946, mais aussi d'étudier l'opportunité de créer des surfaces sombres, symbolisant les ombres, et qui donneraient un relief nouveau à cette ancienne composition très frontale. Cette nouvelle étape de recherche consiste aussi à redonner une signification à chacune des surfaces de couleurs, à tel point que, dans notre caséine, aucun des différents éléments ne nécessite de dessin de contour pour être identifiable.
Le Corbusier continue jusqu'en 1964 à décliner cette composition, une des plus synthétiques et emblématiques de sa carrière de peintre, en lithographie, collage, émail
La peinture à la caséine s'apparente à la gouache ; cependant elle s'en différencie par un liant à base d'une protéine du lait qui la rend en principe irréversible. Elle est stable, et ses couleurs gardent toute leur fraîcheur, à la différence de celles liées à l'huile qui tendent à jaunir dans le temps.
Le Corbusier affectionna ce médium, qu'il utilisa souvent, dès la fin des années quarante, notamment pour la réalisation de grands cartons de tapisserie.

Eric Mouchet, Expert CNE

22

MAX ERNST

(Brühl, 1891 – Paris, 1976)

DANSEURS SOUS UN CIEL ETOILÉ, 1951

Huile sur panneau d'Isorel
signé et daté en bas à droite «Max Ernst 1951»
62 × 46 cm (24,18 × 17,94 in.)

Provenance
Alexander Iolas Gallery, New York
Galerie Loeb, Paris
Collection particulière, Paris (acquis auprès de celle-ci en 1960)

Exposition
Houston, Contemporary Arts Association, «Max Ernst»,
13 janvier-3 février 1952, n°21

Bibliographie
Werner Spies, Sigrid et Günter Metken, «Max Ernst, Werke 1939-1953», Houston et Cologne, 1987, n°2912, reproduit p. 312

100 000 – 130 000 €

«DANSEURS SOUS UN CIEL ETOILÉ»;
OIL ON HARBOARD; SIGNED AND DATED LOWER RIGHT



Max Ernst
***Danseurs sous un ciel étoilé,* 1951**

1950. Max Ernst rentre en France par bateau de La Nouvelle Orléans. L'artiste retrouve Paris avec des sentiments mêlés, heureux néanmoins de revoir ses vieux amis: Paul Eluard, Hans Arp, Joë Bousquet [1], Patrick Waldberg, Giacometti, Balthus, et tant d'autres. Au mois de mars, la galerie René-Drouin, place Vendôme, organise l'exposition monographique *Max Ernst, À la hauteur des yeux* où pour la première fois sont montrées des œuvres américaines, parmi lesquelles ses plus beaux tableaux peints pendant et après la guerre comme *La Religieuse portugaise* et *Le Printemps à Paris* (fig.1). Les ventes ne suivent pas, le succès est mitigé. Hormis les surréalistes, ni les critiques ni le public ne furent chaleureux pour la plus grande déception de l'artiste. Le catalogue magnifiquement préfacé par Joë Bousquet se termine par ces mots: «Par lui, la peinture court la chance merveilleuse d'atteindre à la haute efficacité du verbe poétique».

Vu les circonstances, il n'y avait plus qu'à retourner à Sedona (Arizona) et en novembre 1950, Max Ernst et Dorothea Tanning [2] quittent la France. Ils ne reviendront qu'en 1953.

Durant leur absence d'Europe, Loni et Lothar Pretzell, la sœur et le beau-frère de Max Ernst, organisent en 1951 dans le château de Brühl, sa ville natale, une exposition rétrospective pour les soixante ans de l'artiste. De toutes les expositions de Max Ernst, celle-ci fut certainement la plus catastrophique. Cette grande manifestation, où l'on s'attendait à voir des visiteurs venus du monde entier, se révéla désastreuse, à l'image de la cérémonie d'ouverture qui fut annulée à cause d'un orage d'une rare violence. Signe prémonitoire: la foudre s'était abattue sur la banderole placée sur la route qui relie Cologne à Bonn indiquant la direction du château. Le déficit budgétaire fut conséquent. Max Ernst offrit à la ville de Brühl un tableau important. Les autorités s'empressèrent de le vendre pour un prix dérisoire.



Fig. 3: Max Ernst, *Printemps à Paris*, 1950, huile sur toile, 116 × 89 cm. Cologne, Wallraf-Richartz Museum.



Max Ernst en 1974
© Edward Quinn

«Max Ernst n'est pas homme à se laisser aller au malheur» écrit l'historien d'art John Russel. Il y a le *Printemps à Paris* qui ouvre une période nouvelle, celle d'une «nuance de bonheur qui devait marquer nombre de ses œuvres à venir». Il y aura aussi la sculpture *La Parisienne* (1950) qui affiche son élégance et la série de tableaux, dont le nôtre, qui portent le titre enchanteur de *Danseurs sous un ciel étoilé*, tous peints en 1951.

Les spécialistes de l'œuvre de Max Ernst rapportent qu'à cette époque l'artiste exécute des tableaux exclusivement au pinceau, avec «des figures de formes irrégulières qui pourraient rappeler les figures des années trente.[…] Le tableau de grand format, *Printemps à Paris* paraît constituer une réaction contre certaines tendances à l'abstraction et à la distorsion dont témoignent telles œuvres crées par Picasso - le grand concurrent de Max Ernst, au cours des dernières années vingt, autour de 1935, et à la fin de la décennie 1940-1950. En dépit de toutes leurs différences, les deux artistes ont ceci en commun qu'ils restent dans les limites du concret.»

Notre tableau *Danseurs sous un ciel étoilé*, peint uniquement à l'huile, sans collage ni ajout de quelque sorte, présente deux êtres aux corps sveltes et longilignes esquissant un pas de danse. Sur un fond bleu ciel, au premier plan, un danseur habillé de couleurs printanières s'étire dans un mouvement légèrement arqué tandis que l'autre, en retrait, peint de bleu et de blanc, semble tourner autour de lui-même. Ernst exécute une œuvre poétique qu'il faut interpréter comme un hommage à la fête, à la paix et à l'espoir.

Le tableau *Danseurs sous un ciel étoilé* s'inscrit dans le grand œuvre du peintre poète. Il fut exécuté à Sedona, là où le génie du lieu l'inspire, mais cette fois-ci Paris avait aussi guidé son pinceau…

M.-C. S.

Ouvrages consultés
John Russell, *Max Ernst, sa vie - son œuvre*, Editions de la Connaissance s.a., Bruxelles, 1967.
Edward Quinn, *Max Ernst*, Editions Cercle d'Art, Paris, 1976.
28 novembre 1991 – 29 janvier 1992, Paris, Centre Georges Pompidou, *Max Ernst, Rétrospective.*

Notes
1 Poète (Narbonne 19 mars 1897- Carcassonne 21 septembre 1950).
2 Jeune artiste américaine rencontrée et aimée en 1942.

23
ALBERTO GIACOMETTI
(Borgonovo, 1901 – Coire, 1966)

ANNETTE DEBOUT, 1954

Épreuve en bronze à patine brun vert
signé en creux «Alberto Giacometti», numéroté «5/8»
cachet «Susse fondeur, Paris» à la base
cachet «Susse fondeur, Paris, cire perdue» sous la base
Hauteur: 47,5 cm (18,70 in.)
Conçue en 1954, fondue en 1982 à 8 exemplaires

Provenance
Annette Giacometti
Vente Ader-Tajan, Paris «Alberto Giacometti 14 sculptures - 4 peintures - dépendant de la succession d'Annette Giacometti», 11 juillet 1997, lot 7
Acquis lors de cette vente par l'actuel propriétaire

Bibliographie
Cette œuvre est référencée par la Fondation Alberto et Annette Giacometti dans sa base de données en ligne (Alberto Giacometti Database) sous le numéro 1849

Un certificat du Comité Giacometti sera remis à l'acquéreur
Un certificat de Madame Mary-Lisa Palmer de l'Association Alberto et Annette Giacometti sera remis à l'acquéreur

800 000 – 900 000 €

«ANNETTE DEBOUT»; BRONZE WITH BROWN-GREEN PATINA; SIGNED, NUMBERED AND STAMPED WITH THE FOUNDRY MARK ON THE BASE, STAMPED WITH THE FOUNDRY MARK UNDER THE BASE





○ 24

GIORGIO DE CHIRICO

(1888 – 1978)

POMERIGGIO D'AUTUNNO, 1914

Huile sur toile
signée en bas à droite «G. de Chirico»
48 × 69 cm (18,72 × 26,91 in.)

Provenance
Collection A.S., Genève
Baron Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza de Kaszon, Lugano
Vente Sotheby's, New York, 15 novembre 1989, lot 57
Collection privée européenne

Exposition
Bremen, Kunsthalle, «Moderne Kunst aus der Sammlung Thyssen-Bornemisza», 1975, n°8, reproduit en couleurs
Tokyo, Seibu Museum of Art; Kobe, Hyogo Prefectural Museum; Fukuoka, Kitakyushu Municipal Museum, «The Origin of the 20th Century in the Collection Thyssen-Bornemisza, The World of Abstract and Surrealist painting», 1976, reproduit en couleurs p. 77
Bruxelles, Musée d'Ixelles et Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, «La collection Thyssen-Bornemisza», 14 octobre 1977 - 20 mai 1978, n°11, reproduit en couleurs (titré «L'après-midi d'automne (Place d'Italie)»)
Lugano , Villa Malpensata, «Collezione Thyssen-Bornemisza. Arte Moderna», 1978, n°10, reproduit en couleurs
Perth, Art Gallery of Western Australia; Adelaide, Art Gallery of South Australia; Brisbane, Queensland Art Gallery; Melbourne, National Gallery of Victoria et Sydney, Art Gallery of New South Wales, «America and Europe: A Century of Modern Masters from the Thyssen-Bornemisza Collection», 1979-1980, n°37, reproduit

Bibliographie
«Zvit», Prague, 1935, n°135/6
F. Dvorak, «Malers unseres Jahrhunderts, Pariser Schule», Prague, 1959, pl. 40
Claudio Bruni Sakraischik, «Catalogo generale dell'opera di Giorgio de Chirico», volume IV, Milan, 1974, pl. 260
Wieland Schmied, «Conoscere de Chirico», Milan, 1979, pl. 29, p. 286 (titré «L'après-midi d'automne»)
Maurizio Fagiolo dell'Arco, Alain Jouffroy, Wieland Schmied et Domenico Porzio, «De Chirico», Paris, 1981, n°29, p. 286
Wieland Schmied, Alain Jouffroy, Maurizio Fagido dell'Arco et Domenico Porzio «De Chirico Leben und Werk», n°29, reproduit p. 286 (titré «Herbst nachmittag»)
«Décoration Internationale», Paris, Novembre 1982, n°56, reproduit en couleurs (titré «L'après-midi d'automne»)

2 300 000 — 2 800 000 €

«POMERIGGIO D'AUTUNNO»;
OIL ON CANVAS; SIGNED LOWER RIGHT





"What may define Henriette's collection, initially built around the Cubist syntax, is its visionary realism, dreamlike poetry, and nostalgia for the sacred."
"She also organized her time to include regular, even ritual visits to her greatest friends – Picasso along the Mediterranean, Miro in Barcelona or Majorca, Balthus in the Morvan region, as well as Rome and Switzerland. André Gomès always took photographs of these visits, naturally and intimately, and as such they are precious documents."
Jean Leymarie, *L'humour et le sacré*, (Quoted in *Le regard d'Henriette, collection Henriette et André Gomès*, Exhibit at the Picasso Museum in Antibes, 1994)

"Painting chosen by Henriette were, when all labels are removed, always distinguished by both sensitivity and rationality. They remain loyal to the visible world in a focused, tenacious approach fed by a passion for the job that made them splendid objects of contemplation. We can certainly say that for Henriette Gomès, and thanks to her, even before the world caught up with certain artists, a small circle could discover with wondering eyes works that were a homage to French painting from the 1950s."

Jean Clair, *Les cartons d'une galerie* (Quote from *Le regard d'Henriette, collection Henriette et André Gomès*, exhibit at the Picasso Museum in Antibes, 1994)

1



PABLO PICASSO
PIGEON RAMIER (recto), SOLEIL (verso)

Picasso often drew on the covers of books and exhibition catalogs. Christian Servos lists these drawings in his monumental work on the artist as works in and of themselves. Here, the artist uses the inside back cover on which is printed "Copyright by Louis Care, Paris 1945" from the catalogue for the exhibit *curves recants de Picasso* in held in June, 1945 at the Galleries Louis Care in Paris.
On this page we see a sun drawn in ink, and on the front a wood pigeon. Executed in India ink, the bird, fragile yet haughty, is shown in profile with the delicate curve of its stomach and its long train of feathers that caresses the ground. It stands against a motley black background that enhances its beauty and elegance.
Picasso drew pigeons beginning in childhood, and they remained among his earliest memories of Malaga, where he could see the birds from his window circling around giant plane trees. Pigeons reminded him of his first drawings under the guidance of his father, Don José Ruiz Belasco. During the war in Paris, in November, 1942, Picasso returned to a series of drawings of pigeons, both realistic and geometric, using India ink or pencil, always portrayed in profile. Two of them are drawn on the pages of an exhibit catalogue (Z XII 169 et 172), like our present drawing. This series resulted in *Colombes de la Paid* executed in 1949.
M.-C. S.

Work consulted
pierre Cabana, *Le siècle de Picasso*, Paris, Denel, 1975.

2



PABLO PICASSO
NATURE MORTE AU BOUGEOIR (recto), CONSTELLATION (verso)

Still lifes are among the most characteristic series from the spring of 1944. As during the preceding winter, lamps, coffee machines, vases of flowers, mirrors, and fruit and vegetables (cherries, eggplant) are the primary ingredients. These humble objects from daily life are dark, contrasting, and sometimes dramatic. They alternate with women with triangular faces or square forms pierced with an eye, their limbs stiff and heavy.
Three still lifes were shown together during an exhibit organized by Galerie Louis Carré in Paris from June 20 to July 13, 1945. On this occasion Louis Carré published a catalogue entitled *Picasso libre, 21 peintures 1940 – 1945*. On the last page is a list of the paintings, without titles, only identifiable by the date of execution – *March 14, 1944* (still life with candleholder and coffee grinder), reproduced on plate XIII, and those executed *April 5 and 6, 1944* (still lifes with candleholder and pitcher), reproduced on plate XIV and XV.
The drawing currently on auction, executed on the back of the title page of the catalogue *Picasso libre 21 peintures 1940 – 1945*, is related to the 1944 still lifes by the candleholder and a frame laid on a table. In the frame, we recognize the gaze of Françoise Gilot, who entered Picasso's life during this period. Under her mouth, Picasso drew cherries. The constellation on the front is emblematic of the feeling of euphoria that reigned after the war. The artist is celebrated freedom restored.
M.-C. S.

3



FERNAND LÉGER
***SOLDATS DANS UN ABRI (recto) – LE SAPEUR (verso)* 1915**

Fernand Léger served his country as an ordinary soldier from October 1914 to October 1917 during World War I. A careful chronology of the period, published in *Les Cahiers du musée national d'art moderne*[1], tells us that he was called up first in Versailles as a reservist fireman, and later, after a short stay in Montpellier and Nimes, he was sent to the Front in October 1914. For three years he spent most of his time confined between two key points of the French defensive line, La Maison-Forestière near Les Islettes and Verdun a few kilometers away. The letters he sent to his mother, to Jeanne Lohy[2], his companion, and his friend Louis Poughon[3] tell of the horrors of the war.
Assigned to be a stretcher-bearer, he "didn't make a big deal about it"[4] and also served as gravedigger when soldiers had to be buried. Although such an assignment may seem safer than others, it was no less stressful – counting and burying the dead on the battlefield, saving the wounded and transporting them on your back. When he arrived at La Maison-Forestière (where he painted *Soldats dans un abri*), Fernand Léger wrote to Louis Poughon on October 5, 1914: "We are witnessing the true horror of the situation because we are often called in to work in areas where a battle was held. We are primarily spectators in this formidable drama." Mid-July 1915, the painter was wounded in the thigh during an offensive that decimated his unit on July 13 and 14. These were "two days in blood and mud, the two hardest days I ever experienced, you have to have your head screwed on tightly so it doesn't come off." [5] He got his first 6-day leave at the end of August, and met with la Fresnay, Juliette Roche, and Gleizes in Paris, returning to the Front with a supply of pencils. This is when he began to draw again. He was allowed two other leaves, one in early 1916, and the other during the month of August. On September 10, Fernand Léger left Argonne for the Robert-Espagne[6] quarter near Bar-le-Duc, and from October to mid-December he was part of the great battle of Verdun. In October 1917 he was hospitalized in Paris, first in the Italian hospital on the Quai d'Orsay in Paris, and later in Villepinte where he painted *Partie de Cartes* while convalescing.
Léger painted little during these three years – a few small oils on wood. On the other hand, he executed many sketches such as *Soldats dans un abri* (on the back, *Le sapeur*) dated 1915, and *Soldats dans la ville*, drawings currently on auction. These works bear witness to the despair of the soldiers that Léger conveys by eliminating any humanity. Their faces are blind and their shapes bundled up in uniforms suggested by a few swift strokes of the pencil. The grey lead suggests the daily grind, and the even tone of the drawing, with no shadows or volume, conveys a tragic reality. Discreet, the artist respects death and only once, on a card-letter, speaks about what he saw "all day [with the] horribly disfigured wounded". That day, Fernand Léger did not hid the horror. He was at La Maison-Forestière.
In spite of the cruelty, war allowed Fernand Léger to create an inventory of new forms that worked well with Cubist stylization. By drawing what he saw – tree trunks still standing or lying on the ground, equipment, confined shelters where a few helmeted phantoms wander, the trenches, or soldiers in the ruins – he uses his pencil to conjure overlapping cubic and conic forms, whole or broken, shattered cubes that bear witness to the despised war. Léger claims his Work as a medal, and in a letter to Jeanne Lohy, he explains: "To all those fools[7] who are wondering if I am or if I will still be Cubist when I return, you can tell them, more than ever. There is nothing more Cubist than a war like this one that divides a man more or less cleanly into several pieces that are blown to the four points of the compass. In any case, all those who come back will understand my paintings immediately: division of form, I have mastered it."[8] Upon his return, the artist executed several major works, especially on the circus, such as *Les Acrobates dans le cirque*.
His war drawings were not destined to remain a secret. We know that Jeanne Lohy tried to sell them. We also know that the artist wanted to exhibit the drawings of Verdun in ruins. The drawings on auction today are from the collection of Henriette and André Gomez whose gallery was among the most famous during the second half of the 20th century. The greatest painters exhibited there – Picasso, Miró, Balthus, Brauner... Their generosity to French museums (Grenoble, Musée des Beaux Arts, Paris, Musée National d'Art Moderne, Marseilles, Musée Cantini, and Antibes, Musée Picasso) must be saluted here.
M.-C. S.

Notes
1 "Fernand Léger, Une correspondance de guerre à Louis Poughon, 1914-1918" in *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, Special edition/Archives, Paris, Editions du centre Pompidou, 1990.
2 Fernand Léger married Jeanne Lohy on December 2, 1919.
3 Childhood friend of Fernand Léger, originally from Argentan, like the artist, he was born in 1882. After a law degree from Paris, he became a lawyer in 1907. Well-introduced in local politics, he tried to have Léger assigned to the camouflage unit during the summer of 1915, without success.
4 Quote from Christian Derouet in Les *Cahiers du musée national d'art moderne*, op.cit., p. 4.
5 Quote from a letter by Fernand Léger to Louis Poughon dated August 12, 1915 in *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, op.cit., p. 41.
6 Commune in the Meuse department, near Bar-le-Duc.
7 Léger is probably referring to painters who did not fight in the war, the most famous being Pablo Picasso.
8 Quotation from Philippe Dagen, *Le silence des peintres*, Paris, Fayard, 1996, p. 174.

Works consulted
"Fernand Léger, Une correspondance de guerre à Louis Poughon 1914-1918", *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, Special edition/Archives, Paris, Éditions du centre Pompidou, 1990.
Philippe Dagen, *Le silence des peintres, Les artistes face à la Grande Guerre*, Paris, Fayard, 1996.

4



FERNAND LÉGER
***TROIS DANSEUSES* c. 1928**

After working for several years with the robot-like face, Fernand Léger increasingly returned to a humanized face, more lively and expressive. Not long before his death, the artist told Nadia, his second wife, "I've painted figures. We began during the Cubist years to destroy the figure. Now, I've rebuilt it. I've put the eyes, the mouth, back in their right place."[1]
In the drawing *Trois danseuses*, models are shown in profile, in a leaping pose, but draped instead of dressed in a tutu. Their faces, framed by the roundness of the raised left arms, are drawn frontally. Identical in their general appearance, they are nevertheless different. The young girl to the left has a slight smile on her lips, and her light eyes look at the viewer. The dancer in the middle is similar, but her lips are slightly pinched, while the third has an empty gaze and an affected expression. Fernand Léger is amusing himself. The dancers, usually imperturbable as they execute their dance steps, are here allowed to express a few emotions. Beyond the amusement, we can also detect the artist's usual concerns – composition, careful, elegant line, and finally his focus on rounded volumes..
The theme of the dancer, one the artist often used, first appeared in his work in 1928 in a painting entitled *Deux danseuses* (*Catalogue raisonné*, n° 563) (fig 1). Léger likes the flexible body, lightness, and grace of the dancer. He also enjoys using metallic objects and geometrical compositions as a background, following his theory of contrasts, actually a repertoire of tools or utensils that have nothing in common with dance. One of the most famous paintings from this series is *Danseuse aux clés* (Dancer with keys) that also illustrates a confrontation between movement and immobility, between curves and straight lines.
M.-C. S.

Notes
1 Gilles Néret, *F. Léger*, Paris, Nouvelles Éditions Françaises, 1990, p. 94.

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



LUCIANO PAVAROTTI

"When Luciano Pavarotti sings, the sun rises on the world."
Luciano Pavarotti entertained enormous crowds on opera stages worldwide for over forty years. Thanks to the illustrious tenor, Italy, his native country, came to front stage. His exceptional voice enabled him to sing the most challenging airs of the *bel canto* repertoire, especially from the works of Verdi and Puccini. In addition to these prestigious operas, he also participated in many television shows of concerts with Placido Domingo[1] and José Carreras[2]. The *Three Tenors*[3] made a major contribution to popularizing classical music. In addition, Luciano Pavarotti sang in many charity concerts where funds were donated to the most needy and the Red Cross.
Born in Modena, Italy, on September 12, 1935 of a father who was a baker and also an amateur singer, and a mother who worked in a cigar factory, he had a happy childhood with his sister Gabriella. His health was affected when he contracted tetanus, suffering a prolonged coma that he emerged from at age 12. At 26, he won his first singing competition in Ireland.
His career really began on April 29, 1961 in the role of Rodolpho in *La Bohême*, where he was a huge success in Emilia-Romagna. From that time on, Luciano Pavarotti name spread throughout Europe. In 1963, a role he took on at the last minute in London in Convent Garden was the beginning of a major international career. In 1965, La Scala of Milan opened the door to the tenor. He was welcomed by Hebert von Karajan, to whom Luciano Pavarotti confessed later he owed everything. At La Scala, he sung once again in *La Bohême*, then in *Rigoletto*, where he interpreted the role of the Duke of Mantua, a role he would sing many times during his career.
The entire world welcomed and acclaimed him. After Australia, the United States applauded his performance in 1972 when he sang at the Metropolitan Opera of New York in *La Fille du regiment*, effortlessly reaching nine high-C's in "Ah mes amis, quel jour de fête." He had 17 standing ovation.
In the early 1980s, the illustrious tenor created the "Pavarotti International Voice Competition" for young singers. At the end of each competition, he would sing with the winners and, to celebrate his 25th career anniversary in 1982, he brought together the winners for a recital in his native town where he sang airs from *La Bohême*. The recital continued in Genoa, and then in China in the Great Hall of the People in Peking before an audience of ten thousand. He received a standing ovation for the nine high-C's, effortlessly achieved as always.
His international career continued in spite of health problems that led him to frequently cancel concerts.
His weight problem forced him to follow a diet based exclusively on fruit and vegetables. Luciano Pavarotti underwent several surgical procedures for his knees and back. In spite of his health, his career took on a new lease on life in 1990 thanks to open-air concerts. The first was given during the soccer World Cup in Italy, where he sang "Nessun Dorma" from *Turandot* by Puccini, which became the official song of the world championship.
Other concerts followed, such as a concert in Hyde Park of London in 1991 before an audience of 150,000, then in June 1993 in Central Park in New York where 500,000 spectators and a million TV viewers experienced the recital live.
After having been awarded the Kennedy Center Honors in 2001, Luciano Pavarotti left Herbert Breslin, his impresario for thirty years, in 2002. The publication of a ferocious book in 2004, which accused Pavarotti of not knowing how to read music, forced him to take this step. He began his farewell tour at the same moment, singing famous airs from opera all over the world. Paris welcomed him, and New York praised him to the skies with 12 minutes of standing ovation for the role of the painter "Mario Cavadorossi" in *Tosca* by Puccini. On December 1, 2004, he chose the forty cities where he wanted to sing. The tour was interrupted for health reasons. He sang one last time on February 10, 2006 at the opening ceremony of the Winter Olympics in Turino, Italy, where he received his last ovation from an audience from all over the world. He died in Modena in September 2007 of the following year.
In addition to music, Luciano Pavarotti had two other passions: cooking and horses. He was both an excellent chef and an experienced rider. He rode until his weight problems prevented him from continuing. He created a private riding school, the Europea Club. For ten years, from 1991 to 2001, he organized a top-level international jumping competition at his property in Modena, the Pavarotti International CSIO San Marino.
Two paintings for sale today are signed by Italian painters – Giorgio de Chirico and Massimo Campligi. The third is a work by Marc Chagall. The three were owned by one of the greatest 20th century tenors, and certainly the most popular singer the world has ever seen.
M.-C. S.

Notes
1 Tenor opera singer and conductor born in Madrid in 1941.
2 Tenor opera singer born in Barcelona in 1946.
3 To celebrate the World Cup held for the first time in Italy, the three tenors sung the most well-known opera airs at the Caracalla thermal baths in Rome, then in 1994 for the World Cup in Los Angeles, and finally in 1998 in Paris at the Eiffel Tower. Two billion television viewers all over the world watched the performance

LUCIANO PAVAROTTI'S FOUNDATION
After Maestro Pavarotti's passing away (September 6, 2007), his wife Nicoletta Mantovani decided to establish a Foundation, named after him, aimed to reach a double goal: on one side, keeping alive her husband's memory through the organization of extensive international events; on the other side, supporting talented young singers eager to move the very first steps in the opera world, also offering them interesting professional opportunities.
Among the events arranged by the Foundation are included: the exhibition which took place in Rome's Vittoriano, inaugurated by the President of the Italian Republic, Giorgio Napolitano, and the memorial in Petra, Jordan, in collaboration with Princess Haya Bint Al Hussein, attended by Queen Ranya and numerous artists and dignitaries.
The young singers selected by the Foundation already participated to concerts organized in Belgrade, Manfredonia, Rome, St. Petersburg, Moscow, Lucerne.
I November 2011, Nicoletta has decided to launch the American *Pavarotti Foundation*, headquartered in New York, together with an auction sale to be held in New York City in the spring 2012 with viewings in London and Paris. Part of the proceeds of this auction sale will go in favour of the *Pavarotti Foundation*.

6



MARC CHAGALL
***FENÊTRE OUVERTE – LE VILLAGE* 1928 – 1929**

When Marc Chagall executed the gouache entitled *Fenêtre ouverte – Le village*, he had been in France for six to eight years. In 1922, Chagall left Russia, knowing that he could never return from his exile. Before leaving, he finished writing his memoires, *Ma vie*, probably begun in 1915-1916. To the pain of leaving his native country was added yet another devastating loss. In Berlin, where he stayed briefly on the way to Paris, he learned that most of the paintings he had entrusted to Herwarth Walden, director of the Der Sturm gallery and chief editor of the revue of that name, had been sold. The artist had been invited to the German capital for a solo exhibit, but when the war broke out, Chagall left for Vitebsk in Russia. Walden continued to exhibit Chagall's work and sell them. But out of two hundred works, including forty paintings, Chagall was only able to recuperate three much later.
Upon his arrival in France in September, 1922, he was welcomed by an offer from the art dealer Ambroise Vollard to illustrate books. They spoke of the Comtesse de Ségur, but Chagall suggested *Les Âmes mortes* by Gogol which ultimately was chosen. In her article "*Va vers toi", Le paysage de l'exil, 1922 – 1930*[1], Nathalie Hazan-Brunet explained that this providential project was not only a source of a small income, but also a "passport for Paris". Chagall traveled through the French countryside looking for landscapes and models for his illustrations, but his spirit wandered between France and Russia. It was impossible for him to renounce and complete forget Vitebsk in his work. The relationships that grew between his personal roots and the present became fertile ground for future works.
The artist began painting again. Between the desire to rebuild the foundation work that had disappeared in Berlin and, at the same time, to develop a new pictorial style, he drew on his Russian vocabulary. Chagall painted replicas of older paintings, driven by nostalgia for his native country. He executed powerfully emotional works, painting *L'Auge* in 1925, a replica of a work from 1912, and, during the same year, *Souvenir*. We see a man lying on the ground. What can he be thinking about? The scene is set in a deserted village, a symbol of exile, where the presence of the living is only indicated by a cowhide spread out to dry. The man is Chagall, face down on the ground. He tastes the flavor of the beloved earth and returns to the source.
References to landscape is a constant with Chagall. "I came to France with the earth still clinging to the roots of my shoes. It takes a long time for earth to dry and fall away. When it happened, due to circumstances beyond my control, I had to find another reality. I found it in French landscapes." The painting entitled *La Fenêtre sur l'île de Bréhat* reflects his ambivalent feelings. The artist, who never lost his great talent to exalt color, lays the luminous transparency of Breton light onto the canvas with great finesse. The green landscape, the silvery reflections of the

sea, the beautiful brown tones of the roofs, are all painted generously. Although this painting may be analyzed as a testimonial to newfound peace, it also conveys signs of buried anxiety. The windowsill is empty – no figure, no bouquet of flowers – and the view through the window is obstructed by the reflections of clouds. A sensation of anxiety emanates, nothing connects the inside to the outside, but a heavy atmosphere reigns due to the reflections of menacing clouds in the windowpane. Our gouache, painted in 1928-1929 and representing a window open onto a *Village russe*, brings peace.
The window theme recurs frequently in Marc Chagall's work. The theme is one that has attracted the greatest artists. Beginning in the 15th century, the writer, philosopher, painter and architect Leon Battista Alberti[2] wrote: "To begin, I draw a rectangle on the painting surface in a size of my choice, which I consider to be an open window through which I can watch everything that is represented." This is how he defined the space to be painted – an open window on the world symbolizing art. The window has always invited artists to reproduce the curious phenomena of the world, each in his own way. Among other contemporaries of Chagall, we find windows in the work of Picasso, Matisse, Marquet, Manguin, Dufy, Gris, Klee, Dali, Bonnard, and others.
In his monograph on the artist published in 1964, Franz Meyer writes: "The window is the limit between the inside and the outside, an opening in the wall through which our gaze dares to encounter the outside world, but which can be closed for privacy. Chagall did not like working outside, but it is not only the practical side that explains his predilection for this motif. It corresponds to the actual situation of the painter, who never gives all the power to the "outside", but always seeks to balance "outside" with "inside".[3]
While the artist continued to paint windows opening onto imaginary scenes such as in *Fleurs à la fenêtre* from 1929 or landscapes executed in Mourrillon near Toulon, Nice, in Auvergne, or in Céret in the Pyrenees, he continues to evoke Russia in our gouache. He balances the "outside" and the "inside" with two bouquets sitting on the windowsill. Note the freshness of the colors.
The landscape is painted in bright colors with no dark nuance disturbing the color harmony. The color blue dominates[4]. Strongly present in front of the village, it also decorates some of the roofs, the fence, and especially the window casement. The primary difference with the work *La Fenêtre sur Bréhat* is the transparency of the windowpane through we can see the multicolored roofs. Two bouquets frame a view of the village. This motif irradiates all of Chagall's work. Nathalie Hazan-Brunet has an explanation – the artist identifies with the bouquet – he is a cut flower, an uprooted tree. From this time on the bouquet signals his presence and "this is his way of being present in his country – the country of painting.
As Chagall was painting our gouache, probably comfortably installed in his studio avenue d'Orléans in Paris, André Breton was writing: "It is impossible for me to consider a painting otherwise than as a window, and my first concern is to know upon what the window opens – to put it another way, if 'the view is lovely' from where I am, and I like nothing more than what I see spread out before me, *as far as the eye can see*."
Luciano Pavarotti purchased this Chagall gouache.
The illustrious tenor could sing as he looked out of the *Fenêtre ouverte* (open window).

Notes
1 In the catalogue for the exhibit *Chagall connu et inconnu*, Paris and San Francisco, 2003.
2 Genoa 1404 – Rome 1472.
3 Franz Meyer, *Marc Chagall*, Paris, Flammarion, p. 337.
4 In 1926, Chagall spent most of the year in Mourillon near Toulouse, and visited Nice for the first time. The artist was strongly attracted by the light and vegetation. We can assume that the color blue, the fundamental color in the south of France, became increasingly important in Chagall's work during this period.

Works Consulted
Franz Meyer, *Marc Chagall*, Paris, Flammarion, 1967.
11 March – 23 June 2003, Paris, Galeries nationales du Grand Palais,
26 July – 4 November 2003, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, *Chagall connu et inconnu* (Nathalie Hazan-Brunet, *" Va vers toi", Le paysage de l'exil, 1922-1930*).

7



MASSIMO CAMPIGLI
***RAGAZZE CHE GIOCANO*, 1955-56**

Massimo Campigli, whose real name was Max Hilenfeld, was born to a German mother and an unknown father. To avoid scandal, they moved to Italy, first to Florence and then to Milan where his mother remarried. Starting in 1914, he worked for the newspaper "Corriere della Sera". He then encountered the Futurist group and published an article for the first time under the pseudonym Massimo Campigli.
The war obliged him to travel all over Europe. Upon his return to Milan, he obtained Italian nationality and developed closer links to the southern countries that attracted him strongly. Campigli identified with and escaped into Italian literature and art. While still a reporter for Corierre della Sera, he traveled many times to Paris. It was during this period that he discovered his vocation as a painter. In 1921, he participated in the Salon d'Automne and became interested in cubism and de Chirico's work.
By the end of the 1920s, Campigli was finally living off his painting. It was the beginning of success and recognition for the artist as he exhibited in Europe and New York.
Campigli worked in paint, but also moved towards mosaic, lithography, and fresco. The latter medium held a real fascination for the artist. His esthetic concerns were certainly related to his travels, during which he discovered Etruscan art, the Italian Primitives, and of course the Mediterranean light. He created frescoes in Padua and Milan.
Campigli returned to Paris in 1949 with his family. By this time he was recognized as one of the greatest contemporary Italian painters. The end of his career saw a number of retrospectives organized around the world as well as international exhibits and monographs. He lived part of the year in Saint-Tropez, and the rest in Rome.
"For every detail of my painting, I can trace its source in my childhood." *Scrupules*. Campigli's work seems to suggest his own childhood, memories of a past he seems to not only remember but idealize, a childhood surrounded by women who shaped his experience – his mother and sisters.
Woman is indeed Campigli's favorite subject. He represents women with a certain reserve, almost imprisoned. Campigli always had difficult expressing himself, but he could free himself through his work. He loved to paint women and small girls in a paradise where they play, dance, and sing. They seem protected by the universe Campigli "creates" for them. This concept is related to his own childhood, during which his mother sought to protect him by pretending he was her nephew and not a child out of wedlock to avoid judgments.
Campigli liked frontal figures, earth colors, light backgrounds, and cutout forms. The pictorial space in which these forms are assembled seems flattened and hierarchical. Campigli developed his own technique, to which he remained loyal throughout his career. He paints the canvas, and then scrapes away the paint, leaving an irregular, grainy texture behind.
We can see these characteristics in *Ragazze Che Giocano* as well as in Campigli's repertoire, where women and small children play with a diabolo under a cloudless sky, far from any distress. Contrary to later works, the figures are not simplified and still have facial elements that differentiate them. There reigns an innocent purity that is typical of Campigli's universe.

Works Consulted
Chastel A., Gualdoni F., Millesimi I., Schneider P., *Massimo Campigli*, Mona Bismarck Foundation, Reno Grafica Edizioni d'Arte, Bologna, 2001.

8



RAOUL DUFY
***COURSES A ASCOT*, 1935**

"The theme of horse racing also generated many variations. Beginning with the Cezannian phase of *Paddock* from 1913, where we can see his preoccupation with structure and combinations of shapes to the detriment of color, it is primarily after 1923-1925 that Dufy began to use the theme more frequently. "During this period, Poiret would take him to the horse races to paint the designer's elegant models, accompanied by the wealthy owners of horses coming to admire the beasts at the weighing station, visually playing with the charm of their parasols. Dufy focused increasingly on the horse in action on the racetrack. In his sketchbooks, Dufy drew silhouettes of figures on the track and the various attitudes of the horses during the race directly from life. These studies show that he was attentive to certain evocative details, and his paintings and watercolors admirably reconstitute the special atmosphere of the racetrack and its colorful crowd."
Dora Perez-Tibi, *Dufy*, Paris, 1989, p. 158

9



RAOUL DUFY
***FEU D'ARTIFICE À TROUVILLE* 1938**

In May 1936, the director of the Compagnie Parisienne de Distribution d'Electricité commissioned the project of the Electricity Pavilion from Mallet Stevens for the 1937 international exhibition. Raoul Dufy was in charge of decorating a 600 square meter wall. No subject was imposed, the artist simply had to exalt electricity. Jean Dufy, his young brother and another painter, André Robert, his assistant, as well as Jacques Maroger, a chemist, aided him in this major project. Painting on the final work began in January 1937 and was finished on May 24th, ready for the inauguration on June 28th. To successfully complete this monumental effort, the team worked hard to find archival documents on great men and scientists, all of whom were to be represented in the fashions of their era.
Above the portraits of famous men, which occupied the lower part of the composition throughout, Raoul Dufy returned to his favorite themes: work in the fields, popular festivals, and country and urban landscapes. From right to left we first see lightning, the aurora borealis, rainbows, storms, and then in the center, the chimneys of the hydro-electric plants, blast furnaces and their cranes, shipyards, and electrified rails. Then the artist represents life both daily and festive with fireworks on Bastille Day and the signs and rays of light all born of the miracle of electricity. This miracle is represented by a fairy dressed in a long white robe. The folds of her dress suggest that she is moving through space at high speed thanks to electrical energy.
Our gouache, entitled *Feu d'artifice à Trouville* and executed in 1938, was painted in colors and style identical to the 1937 composition. Globes of fireworks, light and colorful, burst among ships scattered on the sea. In the foreground, four freighters cross paths with a few sailboats, while in the background ships dressed with flags participate in the festival with jets of light. The color blue dominates the scene, enhanced by the purple and green of the rays and the pure yellows and reds of the incandescent globes
Raoul Dufy arranges the freighters according to his inspiration, with no attempt at perspective. The painter adopted this style following a trip to Italy in 1922, when he was struck by the Greco-Roman mosaics featuring multiple scenes scattered throughout the surface.
The catalogue raisonné tells us that the gouache was painted in Trouville. The artist, who was born in Le Havre and continued to be fascinated by the sea, became familiar with that seaside resort starting in 1906 during a stay accompanied by Albert Marquet. He executed a work entitled *Les Affiches à Trouville* that marked his sally into Fauvism. Throughout his life, the artist would return frequently to Trouville and Deauville to paint the yachts, nautical festivals, and races.
There are two paintings listed in the catalogue raisonné – *Le feu d'artifice à Trouville* and *La Fête nautique* (C.R. n° 901 et 902), both on the same subject. The gouache on auction today belongs to Marcelle Oury, the mother of Gérard Oury[1], filmmaker and faithful friend of the painter for many long years.
M.-C. S.

Note
1 Gérard Oury's collection was sold by Artcurial, Hôtel Dassault, April 20, 2009 for a total of 5.239.231 €.

Work consulted
Dora Pérez-Tibi, Dufy, Paris, Flammarion, 1997.

10



LIN FENGMIAN
BOUQUET DE FLEURS

Bouquet de fleurs recalls the years the painter spent in France. Lin Fengmian was among the first generation of Chinese painters who arrived in Europe at the turn of the 20th century not only to learn theories on art history from the French academies, very fashionable at the time, but also to meet the great artists who left their mark on the 20th century, all living in the Montparnasse neighborhood.
Arriving in France in 1919, the artist learned a great deal from his courses on the theory of western painting. However, his style suggests his nationality and cultural roots. His canvas, colored with brushstrokes in Matisse's manner, is also powerfully infused with Chinese culture. Black lines thickly applied symbolically suggest the images of bamboo common in traditional Chinese painting.
In contrast to Pan Yuliang or San Yu, Lin Fengmian's stay in France was brief, and in many ways educational. Returning to China in 1925, the painter taught his European know-how in art academies in China. He was first named director and professor at the National School of Fine Arts in Beijing in 1926, then founding director of the famous Hangzhou Academy of Fine Arts in 1928.

11



HENRI MARTIN
***PORTE D'ENTREE CENTRALE DU MANOIR DE MARQUAYROL*, circa 1910**

During the 1890s, Henri Martin[1] looked for a country house in the southern France in the Toulouse region. In 1899, he explored the Lot region and the following year purchased the Marquayrol estate at Labastide-du-Vert. It was a peaceful village whose life was governed by the seasons and work in the fields. In the middle of the village stood a church like a lamppost, which inspired the artist to paint many landscapes. For forty years, Henri Martin pursued a veritable artistic experiment in this charming environment, studying light and shadows, "heavy from hour to hour", using different color combinations, and finally experimenting with the framing that gives an innovative uniqueness to many works, including *Porte d'entrée centrale du manoir de Marquayrol*.
When Henri Martin purchased Marquayrol, an attractive villa overlooking the village of Labastide-du-Vert near Cahors, he did not yet know that his life would be illuminated by his new home. Everything there was a source of inspiration – the house, outside and inside, and the park where he built a studio. There he executed his most remarkable canvases. He planted trees in front of and all around the house, placed Anduze pottery planted with geraniums and oleander, decorated the walls with Virginia creepers, and built a pergola that he decorated with vegetation to create a summerhouse. This peaceful, orderly environment with a view of the church and a small bridge crossing a stream was a constant source of subjects for paintings full of sensibility.
After being taught by Jean-Paul Laurens at the Ecole des Beaux-Arts de Paris, Henri Martin moved away from traditional art and changed his pictorial style. In 1889, he lightened his palette and laid down colors in the shape of accumulated commas in an historical painting entitled *La Fête de la Fédération au Champ de Mars*[2], which created a sensation at the Salon des Artistes Français where he exhibited. He was inspired by Seurat and took over the Pointillist technique in the most concrete sense of the word, guided solely by intuition and a passion for color, refusing to slavishly follow Divisionist theory, for which he was vehemently criticized. Nevertheless, Henri Martin arrived at a highly personal style, completely distinguishable from the works of Seurat, Cross, and Signac. For fifteen years he scrupulously pursued his investigation and development of this technique.
The artist was also appreciated by enthusiasts of Symbolism, poetic landscapes, and timeless figurative art. During his era, his success was so great that for a long time he obtained the greatest number of official commissions. He worked for the Paris town hall, the town halls of the 5th, 6th, and 10th arrondissements, the town hall of Tours, the Capitole of Toulouse, the Conseil d'Etat of the Sorbonne, and many others. How to explain this fervent interest? Roger Marx, art historian and critic, gives an answer: "To the appropriation of the technique, and the spontaneous respect of decorative devices we also have, with Henri Martin, the privilege of a young imagination that overflows with tenderness and freshness […] A logic of order explains the openings of the windows and the lines of the composition which follow the curves of architecture, finally guaranteeing a fusion, always vainly desired, of structure and decoration"[3].
While Henri Martin worked during the winter in buildings of the French Republic, during the summer he painted works at his home such as *Porte d'entrée centrale du manoir de Marquayrol*. His passion for this house led him to execute many paintings, especially on the theme of the doors and windows. One of these paintings was purchased by Sacha Guitry. Thanks to his careful attention to the infinitely small variations of the weather, he avoided repetition. In our painting, the white and pink oleanders in full bloom, gorged with sunlight, convey the hottest part of a summer day. Henri Martin painted pink, red and white flowers with tiny, light touches of colors of great elegance. In this closed space, offered up as a haven of peace and coolness, the artist focuses on the luminosity and the play of trembling shadows. The heat rises from the ground in colors of hot sand, while the Virginia creepers, the lawn, and green plants refresh the air. His short but generous brushstrokes generate vibrations of light and give the painting an uncommon charm.
The artist chose a canvas in a narrow format. This particular format has the effect of enlarging and enhancing the subject. Henri Martin painted *Porte d'entrée centrale du manoir de Marquayrol* as he would paint a still life, with meticulous care. Everything is precious, perfectly arranged. No human presence troubles the tranquil order. Here the artist invites us into the mystery of the closed door. Another magnificent painting dating from 1913 entitled *La porte verte*, very similar to the present painting, allows us to date *Porte d'entrée centrale du manoir de Marquayrol* approximately in the same year.
M.-C. S.

Notes
1 Toulouse 1860 – Labastide-du-Vert 1943.
2 Musée d'Orsay; transfer of property to the city of Toulouse.
3 Quote from the catalogue of the exhibit *Henri Martin, Du rêve au quotidien*, Cahors, Saint-Cirq Lapopie, Bordeaux et Douai, 2008-2009, p. 67.

Works Consulted
February – March 1983, Toulouse, Palais des Arts, *Henri Martin*.
7 June – 6 October 2008, Cahors, Musée de Cahors Henri-Martin et Saint-Cirq Lapopie, Musée départemental Rignault,
23 October 2008 – 1st February 2009, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts,
13 March – 10 June 2009, Douai, Musée de la Chartreuse,
Henri Martin, Du rêve au quotidien.

12



PIERRE BONNARD
***PORTRAIT DE LA PRINCESSE HELENE DE CARAMAN-CHIMAY* 1907**

The name of Pierre Bonnard is still the name of one of France's greatest painters. The general public appreciates his nudes, landscapes, and portraits, although the latter are rare, but no matter the subject, he is passionately loved for his color. André Lhote, painter and fine arts theorist, a contemporary of Bonnard, wrote a magnificent homage to Bonnard's coloristic abilities: "A colorist's eye of the quality of a Bonnard has no time to ask itself about the intrinsic value of things. Even before they have been identified, he is tasting the subtle ecstasy produced by the play of light."
Born in 1867 in Fontenay-aux-Roses, Bonnard was a brilliant student at the Louis-le Grand lycée. He could have followed his father into an administrative caree, but he began in 1891 with a poster displayed in the streets of Paris, an ad for champagne – *France-Champagne*, that was noticed by Félix Fénéon. The art historian and future director of the Bernheim-Jeune gallery saw Bonnard as a "possible decorator of furniture, books, costumes, and the streets." These words may be considered prophetic in light of Bonnard's ability to paint warm interiors and family dinners under an evening lamp. Before he became the painter we know, he began a career as a draftsman. Lithography ruled his life as he illustrated books, programms, and theater posters. His talent also allowed him to sculpt figures from *Ubu Roi* in a sort of paste for the Pantin theater. Bonnard was Parisian to the core and he became a close friend of Félix Fénéon.
A few years previously a young Polish woman, Marie Sophie Olga Zénaïde Godbeska, known as Misia[1], arrived in Paris. About twenty years old, she fled from her family in Belgium, first to England where she became the mistress of Félicien Rops[2]. Her royal attitude, full figure, and sensual face incarnated the imaginary woman that Rops loved to draw.
In Paris, the young woman, a trained pianist and student of Gabriel Fauré, gave concerts and met the son of a friend of her father, Thadée Natanson, whom she married in 1893. At twenty-one, she entered the world of the Tout-Paris. Her reputation began to build during a concert given in honor of the composer poet and singer Maurice Rollinat[3]. A review of the concert in the February issue of *La Revue Blanche*, which belonged to her future husband, was full of praise for her performance. She then began to broaden her circle of close friends to include young painters collaborating with *La Revue Blanche*, including Pierre Bonnard who drew the cover in 1894.
Around 1895, a first *Portrait de Misia Natanson* bears witness to their friendship which grew over time, as shown by a letter dated January 1904 from the painter to "*chère Misia*". She was living in Spain at the time with her lover, Alfred Edwards: "I found your kind letter which moved me because I can read your heart between the lines. I also think of you, not without some concern."
In 1905, Misia divorced her husband and married Alfred Edwards. A wealthy press magnate, he made his wife the visible symbol of his great fortune. Through marriage Misia entered a new world and invited journalists, demi-mondaines, celebrities, and the French aristocracy, including the Caraman-Chimay's that she had known in her youth. At the time, Ghislaine de Caraman-Chimay was one of her friends and her sister, and later became the famous Countess Greffulhe[4], also part of her circle of intimate friends. In spite of the divorce, Bonnard

remained very close to Misia, even embarking on Alfred Edward's yacht in June and July 1907. It was probably Misia who introducd Bonnard to Alexandre and Hélène de Caraman-Chimay.
Bonnard executed *Portrait de la princesse Hélène de Caraman-Chimay*, on auction today, in 1907. Born Hélène de Brancovan[5], Princess Alexandre de Caraman-Chimay was the sister of Anna de Noailles and a friend of Marcel Proust who, in a letter dated June 15, 1903, congratulates her on her article *Notes sur Florence*[6]. In 1905, the novelist wrote a preface entitled *Sur la lecture* (On Reading), his translation of a text by John Ruskin, *Sesame and Lilies*. He includes the following dedication in his preface: d
"To Princess Alexandre de Caraman-Chimay, whose *Notes sur Florence* would have delighted Ruskin,
I respectively dedicate, as a homage to my deep admiration for her, these pages that I have brought together because they pleased her."
During the pre-war years, Bonnard executed several portraits of his intimates to which he also added two commissions, the present painting, and a portrait of the art critic Georges Besson (1909). He executed *Portrait de Claude Terrasse*[7], his brother-in-law (CR. D 275), in 1902-1903, a portrait of *Ambroise* Vollard, his art dealer, in 1904-1905 (CR. D 561), and several *Portraits de Misia Godbeska* in 1907 and 1908 (CR. D 455, 498 and 499. Somewhat later he also painted a portrait of his friend *Edouard Vuillard*.
Portrait de la Princesse Hélène de Caraman-Chimay was executed in her own home. Bonnard did not like working outside of his studio, as Georges Besson tells us[8]. The artist had to be forced to leave his own space, and under these circumstances, he could not ask an aristocrat to come and pose.
In this portrait as in the portrait of Misia he painted the following year, the artist represents the model in her own interior. The princess is seated in a Louis 16th wing chair, and Misia in an armchair from the same period. In the present painting, the princess is dressed in a grey dress, that Bonnard knows how to recreate with all its silky reflections in the folds, and her face is serious. The artist has taken care to highlight her peach-pink complexion thanks to a white lace collar that decorates her dress, and a necklace of shining pearls. The *salon* is beautifully furnished, with to the left a screen covered with pink and pale blue striped fabric, a 16th century marquetry table, and to the right a sofa covered with a yellow silk print. In the background we see wainscot paneling painted grey and behind the model, a rectangular surface painted blue. What can it be? A mirror, or a painting?
Bonnard often paints a mirror in this position, especially in his *Nus*, to open the visual field and create visual interest. Here, he wants to give the portrait greater splendor.
The artist is conveying the afternoon atmosphere in the home of the Princess de Caraman-Chimay, an apartment located avenue Henri Martin in Paris. He says it with colors that harmonize and answer each other, giving a overall visual impression. This is the definition of a portrait by Bonnard, as physical resemblance matters little to him. Notes by notes Hedy Hahnloser, wife of Arthur, a famous collector of Impressionist paintings and friend of many painters such as Pierre Bonnard, reports the following anecdote. While taking a boat trip not far from Cannes where they had a house, Les Hahnloser begged the painter to paint their portrait. Bonnard replied: "I would like nothing better, dear friends. Give me the enchanting aspect I need for a painting and I'll do it."
The artist found this "enchanting aspect" in Princesse Hélène de Caraman-Chimay, as in Misia – with an enchanting environment of a Parisian *salon* – to execute his portrait.
M.-C. S.

Notes
1 Born in Saint Petersburg March 30, 1872.
2 Painter, draftsman, and engraver, born in 1833 in Namur (Belgium), died in Essonne in 1898.
3 Châteauroux (1846), Ivry-sur-Seine, (1903).
4 Born Elisabeth de Caraman Chimay. Proust took Countess Greffuhle as a model for the Duchess of Guermantes after having seen her at a ball given by the Princess de Wagram on July 1, 1893.
5 Hélène de Brancovan (1878-1929) married Prince Alexandre de Caraman-Chimay in 1898. She was also the mistress of the writer Pierre Louÿs.
6 Information quoted from *Marcel Proust, l'écriture et les arts*, directed by Jean-Yves Tadié, Gallimard, Paris, 1999, p. 33.
7 Art historian and Pierre Bonnard's Brother-in-law.
8 Information known by Annette Vaillant, *Bonnard*, Neuchâtel, Ides et Calendes, p. 110.

Works Consulted
Arthur Gold et Robert Fisdale, *Misia, La vie de Misia Sert*, Gallimard, Paris, 1980.
23 February – 21 May 1984, Paris, Georges Pompidou Center, *Pierre Bonnard*.

13



LOUIS VALTAT
***JARDIN FLEURI A CHOISEL* 1932**

After leaving Agay[1], Valtat, a passionate gardener, was no longer able to plan a garden, create a flower bed, or grow a few vegetables. To feed his love for nature, he purchased a property at Choisel in 1924 in the valley of the Chevreuse, a few kilometers from the famous abbey of Vaux-de-Cernay.
As opposed to Pierre Bernard, who painted in Vernon from inside his house, opening his window to the view from his balcony, Louis Valtat preferred a more direct contact. Walks inspired and reassured him, and he could chose either a landscape motif, a well-flowered garden, or a forest interior along his path. A Valtat landscape is a song of color with the deep tones of pure colors, as *Jardin fleuri à Choisel* where the foreground is enhanced by warm reds that welcome the gaze of the viewer and take him on a long walk. Valtat always structures his compositions in a series of successive colored visual fields. In our painting, beyond the massive foliage of a vigorous tree, where generous greens combine, we see a prairie bordered by a wood, where his colors take on a softer hue.
His unique pictorial style – dense strokes applied in parallel diagonals – gives weight to his work. Sometimes a dark circle drawn with discontinuous scallop-shapes underlines certain forms. This style never really changed since his early work when, as a young Fauve painter, he executed seascapes at Agay and Anthéor. These paintings, where pure colors mix in wonderful twisting strokes that Renoir admired, launched his career. *Jardin fleuri à Choisel* was executed with the same enthusiasm and exuberance as a painting from the Fauve period.
M.-C. S.

Note
1 A seaside ressort in the commune of Saint-Raphaël, in the Var region.

Work consulted
19 May – 27 August 1995, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, *Louis Valtat*.

14



BALTHUS
***ETUDE POUR « LA LEÇON DE GUITARE »* 1934**

On December 1st, 1933, Balthus wrote to Antoinette de Wateville[1]: "I'm preparing a new canvas. A canvas that is rather ferocious. Dare I tell you about it? […] It's an erotic scene. But you must understand, it is not amusing, one of the usual little infamies that we show each other in private, nudging each other with our elbows. No, I want to declaim in the full light of day, with sincerity and emotion, all the tragedy, the thrill of the drama of the flesh, proclaim in full voice the unshakeable laws of instinct. Return to the passionate content of an art. Death to hypocrites. The painting represents a guitar lesson with a little girl, after which she continues to play guitar on the little girl. After having made the strings of the instrument vibrate, she causes a body to vibrate."
A few weeks later, he returns to the subject and writes: "I've finally found a little girl, the daughter of a *concierge* in a poor neighborhood. She came three times, accompanied by her mother. She had a horrible squint but undressed with the magnificent shamelessness of a child, while the mother, an unhappy woman from Luxembourg, terribly victimized by life, knitted in a corner. Thus there was no question of corruption of a minor."
Behind the causticity of Balthus the sadistic nature of the scene is revealed: the child's pain, her body, half naked and bent backward, her strained face, open mouth, left hand opening the professor's blouse to show a breast. The cruelty of the latter can be seen in the intense pleasure on her face, the violence of her gesture as she pulls her student's hair, and the precision of her molesting gesture.
According to historians, Balthus was inspired by the *Pietà de Villeneuve-lès-Avignon*, one of the masterpieces of 15th century French painting. Indeed the position of the young student, her body bent over the knees of her young teacher, is similar to that of Christ on the knees of the Virgin. In an article entitled "Balthus Lesson" published in *Art in America* in September 1997, Sabine Rewald writes that Balthus was taking revenge on the parish community of Beatenberg who had destroyed the murals he had painted to decorate the church in 1927.
Other explanations have also been given. The theme of perversity and cruelty using children, and especially little girls, entered one of Balthus' cycles of pictorial research around 1930. Antonin Artaud[2], still a young author that the artist met during that period and who became a close friend, was also involved in a similar approach. In 1931 he published a highly personal translation of an English novel, first published in 1796[3] and entitled *M.G. Lewis, Le Moine raconté par Antonin Artaud* (M.G. Lewis, The Monk, told by Antonin Artaud). The book, which literary criticism unanimously considers today as the foundation of cruelty in the work of Artaud, nourished Balthus' investigations in the same area. The painter may even have been inspired by the book. Balthus' young girl could be seen as the young Antonia in the novel. "She was a child […] who had seen nothing of the world", while the young music teacher is a double for Mathilde, "her open habit giving a glimpse of her half-naked breasts."
The drawing auctioned today is one of the preparatory works and the most accomplished. Balthus concentrates his efforts on the central motif of two figures. The piano is missing, although its position is sketched in pencil, as is the bow in the child's hair. India ink, vigorously applied, gives strength and volume to the subject itself. Balthus draws a shadow behind the head of the music teacher emphasizes her face and underlines the significant role she plays in this diabolical scene.
During the same period, Balthus worked on illustrations for *Wuthering Heights*, executing India ink drawings in a style identical to the present drawing. The illustration entitled "Pull his hair as you go by", shows a young woman pulling the hair of a little boy. There is some similarity between the hair and the face, but not the expression, which here is deliberately cruel.
The *Catalogue raisonné* of the work of Balthus by Virginie Monnier includes six preparatory drawings for *Leçon de guitare*, with five studies of the little girl's arched body and a sixth, the present drawing, showing the almost completed *tableau*. "*Etude pour « La Leçon de guitare »*" for sale today was the property of Roger Montandon who knew Balthus thanks to a common friend, Alberto Giacometti. Beginning as a journalist, Roger Montandon, born in Switzerland in 1918, began his career as a painter during the 1950s. The works he exhibited on a regular basis in Parisian and Swiss galleries were very much inspired by the pictorial work of Alberto Giacometti.

M.-C. S.

Notes
1 Balthus met Antoinette de Watteville in Beatenberg (Switzerland) in 1924 when she was 12 years old. He married her in April, 1937. They had two sons, Stanislas and Thadée.
2 Antonin Artaud, born Antoine Marie Joseph Artaud in Marseille on September 4, 1896, died March 4, 1948 in Ivry-sur-Seine. He was a poet, novelist, draftsman and theoretician of French theater.
3 The novel, where the author addresses the themes of rape, incest, parricide, and black magic, was censured during his lifetime.

Works Consulted
Virginie Monnier, under the scientific direction of Jean Clair, *Balthus*, *Catalogue raisonné de l'œuvre complet*, Paris, Gallimard, 1999.
Balthus, directed by Jean Clair, Paris, Flammarion, 2001 (catalogue published for the *Balthus* exhibit at the Palazzo Grassi).
3 March – 3 May 1967, Berne, Galerie d'art Haudenschild + Laubscher, *Roger Montandon*.
16 June – 23 November 2008, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, *Balthus, 100e anniversaire* (Dominique Radrizzani, *Notes sur l'innocence et la cruauté chez Balthus*).

15

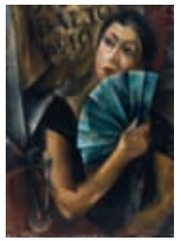


EUGENE BOUDIN
***ENVIRONS DE QUILLEBEUF, LE BAC DE LA MAILLERAYE* 1893**

Normandy venerates the artists that celebrated the region in their drawing and painting. Eugène Boudin is not only the most well known but also a precursor. He had considerable success with the public at the Salon in 1859 with his paintings of elegant ladies in crinolines on the beaches, his harbor views, and his landscapes of the banks of the Seine River.
The village of Quillebeuf is located on the left bank of the Seine in the Haute-Normandie region, a few kilometers of cable from the mouth of the river. Quillebeuf sailors, with other sailors from the neighboring commune, Caudebec-en-Caux, have a monopoly on piloting sea vessels going up-river to Rouen. This exclusive situation goes back to a decree by King Henry IV.
Throughout his career, Eugène Boudin only stayed in Quillebeuf in 1893, executing about ten landscapes, including the painting currently on auction. After living for the first part of the year in the south of France, primarily in Antibes and Juan-les-Pins, Eugène Boudin returned to Normandy in September. Thanks to the still green foliage in the painting *Les environs de Quillebeuf, le bac de La Mailleraye*, we believe it was executed in the early fall. Here the artist devotes most of the canvas to the sky as opposed to the landscape itself. Soft tonalities are present throughout, silvery reflections caressing the clouds are reflected in the Seine, and no abrupt color contrast troubles the peaceful stroll of the figure dressed in blue to the left.
The painting comes from the Galerie Georges Petit, which organized several retrospectives of the artist and always presented Eugène Boudin as one of the greatest masters of the 19th and 20th century in its exhibits.
M.-C. S.

Work consulted
Laurent Manœuvre, *Eugène Boudin*, *Dessins*, Éditions ANTHESE, 1991.

17



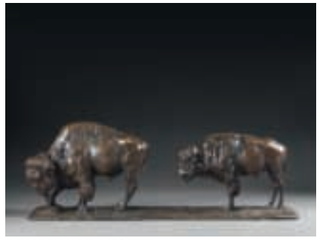
VERA ROCKLINE
***FEMME À L'EVENTAIL* 1919**

Véra Rockline, who died very young at age 38 in 1934, left a pictorial heritage that includes several jewels such as our Cubist painting entitled *Femme à l'éventail*, executed in 1919. Born in 1896 in Moscow to a Russian father and French mother (from the Bourgogne region), she pursued her classical studies until she obtained her baccalaureate, and then decided to devote her life to painting. She began studying with Ilya Machkov[1], a professor in Moscow and great admirer of the Impressionist and Fauve painters. He advised her to visit the Morosoff and Chtchoukine collections where she could admire works by Cézanne, Matisse, Monet, Manet, Picasso, and Manguin. When she married (she is known under her married name), Vera Rockline moved to Kiev in 1917 and worked in Alexandra Exter's studio. The latter, a painter, decorator, and professor, also acted as an intermediary between Russian and Ukrainian artists and the avant-garde movements in Western Europe. She had the merit of introducing her students to Pablo Picasso.
Vera Rockline engaged with Cubism during this period. After two years in Kiev, she fled the Russian revolution and moved to Tiflis in the Caucasus. She spent two years there during which she reaffirmed her commitment to Cubist style before moving to France in 1921.
Thanks to the catalogue of the exhibit devoted to her work at the Barreiro gallery in Paris in 1934, we know that she painted at least ten works in Tiflis, *Paysages*, *Natures mortes*, a *Marchande de fruits*, *Joueurs de cartes*[2], a *Femme nue debout*, *Portrait de Monsieur R.*, *Lutteurs de foire* and our painting, *Femme à l'éventail*.
This painting, on auction today, like *Joueurs de cartes*, demonstrates the immense talent of this young artist, unjustly forgotten. In the former, there are still signs of Cézanne's influence, especially in the subject. In the other, the shadow of Pablo Picasso watches over her. The daily objects, the glass (often present in Cubist compositions) and the fan, tones that are dark but nevertheless emotional in a register of deep blues and reddish browns, are connected to the definition of a Cubist work. But even more, the decomposition of volume into splintered forms behind the model that are difficult to identify are also part of the Cubist register. What makes for the originality of the painting and gives it a sense of mystery is the intrusion of the portrait of a woman painted in the traditional manner. The Slav model with her milky skin, almond-shaped eyes and made-up mouth is enhanced by a fan treated in a range of blues that Juan Gris would certainly have appreciated. This Cubist painter concentrated his work on contrast between a small number of colors, including blue.
When she arrived in France in September 1921, the artist suddenly changed and returned to a certain classicism similar to the Impressionists that appealed to the art dealers, and renounced her affiliation with the "Russian Parisians" such as Marc Chagall, Alexandra Exter, Natalia Gontcharova, Ossip Zadkine, and so many others. Her works were exhibited at Salon des Indépendants, the Salon d'Automne, and the Salon des Tuileries and were saluted by the critics.
By 1925 the Vidrac gallery organized a solo show of her work, with a preface by Paul Poiret as follows:
"1 – I like V.R.'s painting.
2 – I feel sorry for those who do not like it.
3 – What to say to those who have not understood."
Collectors began to purchase her work. In addition to Paul Poiret[3], who bought the four canvases exhibited at the 1922 Salon d'Automne, others purchased her work, including the industrialist A. Heyraud, established in the Limousin region, André Perugia, and Tzanck. During the year 1925, she began a large composition, *Victuailles*, purchased by the Musée du Luxembourg, and *Femme à la guitare*, purchased by the Petit Palais.
In spite of exhibits held in the Bernheim (1926) and Barreiro (1931) galleries, and although her style evolved towards greater clarity, with a purchase of *Jeune femme nue couchée* by the Jeu de Paume museum, Vera Rockline committed suicide. The Barreiro gallery paid tribute to her work the year of her death (1934). Today, amateurs recognize in her, and especially in her Cubist work, the potential to have been a very great artist.
M.-C. S.

Notes
1 1881 – 1944. In 1902, he opened a painting school in Moscow. His students included Vera Rockline and Leon Zack, among others. In 1910, he joined the Moscow art movement "Le Valet de Carreau" (the Jack of Diamonds) which he led until 1915 and which included Michel Larionov, Nathalie Gontcharova, etc.
2 Sold at Christie's of London on June 24, 2008 for 2 057 250 GPB (4 040 954 USD).
3 The fashion designer was a celebrity among the Parisian elite.

Works consulted
2 – 15 November 1934, Paris, Galerie Barreiro, *Vera Rockline*.
22 May – 12 June 1975, Paris, Galerie Battais, *Vera Rockline*.
7 November 2003 – 1er February 1934, Bordeaux, Musée des Beaux-Art, *Paris russe, 1910 – 1960*.

18



REMBRANDT BUGATTI
***DEUX BISONS D'AMERIQUE* c. 1906**

At the beginning of the 20th century, the young Rembrandt Bugatti moved to Paris. Although only twenty years old, he was already a sculptor. One of his first sculptures, *Il ritorno dal pascolo*, shows four cows head to tail on a single base. The shapes are modeled freely, details barely sketched in to catch the light. This early work shows the artist's powers of observation and his immense talent to go straight to the essential, without any guide or preliminary sketches. Once in Paris, it was not long before he visited the Jardin des Plantes and its zoo. For the first time, Rembrandt Bugatti could contemplate wild animals. His encounter with lions, panthers, elephants, bison, camels, profoundly changed him. For fifteen years the artist lived in symbiosis with the animal world, decoding their behavior, studying their habits, listening to their signals. His sculpture emerges directly from this daily contact with animals. Rembrandt Bugatti would work until exhausted, completely alone, until he committed suicide when he was only thirty-two years old.
The artist did not limit himself to the zoo at the Jardin des Plants. He also worked at zoos in London and Anvers. There he could see and study American bison[1], North America's largest mammals. They lived in a huge, isolated building next to a pool. The well-lit stables open onto the outside enclosure enabled the visitor, and in this case the sculptor, to observe these huge beasts as they moved about without disturbing them.
Rembrandt Bugatti modeled bison three times in his sculptural œuvre: the present sculpture, *Deux bisons d'Amérique*, from 1906, *Bison d'Europe*, around 1908, and *Bison d'Amérique*, around 1909 -1910.[2]
The two animals follow each other at a respectable distance. The bison in front, larger than the second, lowers his head as if looking for food on the ground. The head, sculpted in many facets, reveals the energetic gestures of the sculptor. Bugatti also accentuates the curve of the bison's back as well as the hump. The thick, curly coat on the shoulders and head falls over the front legs and disappears into the rest of the body. It would appear that it is a summer coat – the artist sculpts a smooth pelt along the animals' hindquarters where the hip joint is visible. The second bison, probably the calf of the first, has stopped and is waiting. Bugatti sculpts a scene from the daily round of nature.
A cast of our sculpture was exhibited in 1907 at the Salon of Divisionist Italian Painters at the A. Grubicy in Paris as well as at the A.-A. Hébrard gallery. Adrien-Aurélien Hébrard (1866–1937), collector of contemporary sculpture, was a chemical engineer. To revive the technique of lost-wax casting, he founded a limited partnership company in 1902[3]. The company was to look for "a clientele of connoisseurs who could support and develop a small foundry". The project was a success. In 1904 Hébrard, presented his technique at the Salon d'automne. The immediate enthusiasm of the amateurs was saluted by the art critic Louis Vauxcelles who wrote: "The showcase of founder A.-A. Hébrard is one of the strong points of the exhibit. His lost-wax casts are worthy of the Renaissance studios, and his patinas are remarkably successful." An article in the magazine *Vie Illustrée* also discusses the high quality of the work: "These bronzes show the texture of soft wax and can never be compared to commercial copies where none of the original work survives."
M.-C. S.

Notes
1 Bison lived on the great plains of the Midwest in North America. They were an essential part of many Amerindian cultures who considered the bison a divinity. The Native American economy was largely based on this animal who lived in enormous nomadic herds.
2 Numbers 143,209, 246 respectively in the *Répertoire monographique* established by Véronique Fromanger.
3 Company where some of the partners are not directly involved in management.

Work consulted
Véronique Fromanger, *Rembrandt Bugatti, sculpteur, Répertoire monographique*, Les éditions de l'amateur, Paris, 2009.

19



HENRI MATISSE
JAZZ* or *LES IMPROVISATIONS CHROMATIQUES RYTHMEES

Once published in 1947, *Jazz* was an immediate and immense success worldwide. This icon of the 20th century, the art book of the century without a doubt, was the fruit of unremitting efforts by both artist and publisher – years of technical inventiveness, research on color printing, and, above all, the result of two decades of experimentation with cutout paper. Henri Matisse turned to this technique to create *La Danse* between 1931 and 1933, cutting out sheets of paper that had been previously covered with gouache paint. This monumental project, an "architectural painting" as he put it, was composed of three panels about 3 meters high and 4 long. The huge size of the work inspired this ingenious process.
La Danse was an important step, the culminating moment of an entire series of works that included many gouache cutouts. Above all, this is the moment he transcended easel painting through monumental decoration using the cutout technique. Delighted with this discovery, the artist began to reuse the technique in the decorative arts. In addition to tapestry cartoons such as *Fenêtre à Tahiti* (1935 - 1936) and *Nymphe dans la forêt* (1935 and 1943), he also designed and painted the stage sets for the ballet *L'Etrange Farandole* (1937 – 1938) for the Monte-Carlo ballet. This was an opportunity for the artist to pursue his investigations into the potential of cutouts. He explains: "I used cut-out paper for the first time for the curtain of the ballet *Etrange Farandole*, and later for special covers of the art magazines *Verve* and *Cahiers d'art*."
Lydia Delectorskaya, in his work *Henri Matisse, L'apparente facilité*, shows the relationship between l'*Etrange Farandole* and one of the plates of *Jazz*, "Le destin", composed in 1943. She writes: "In a blue square we find a peaceful yellow and red, a small white couple, kneeling, the woman fearfully pressing herself against the man, while on the opposite page a composition in black and red in a violent mode dominates them. This is actually a summary of the story of *L'Etrange Farandole*."
We cannot ignore the role played by Tériade in the genesis of *Jazz*. Tériade was publisher of Greek origin, passionately involved in art and publishing. A journalist at *L'Intransigeant*, he also directed the "modern section" of *Cahiers d'art* from 1926 to 1931. Through his voice in the daily and the monthly journal, he took on the defense of modern art, and gave the artists themselves an opportunity to speak, especially Henri Matisse for whom he felt both friendship and admiration. For Tériade, the book *Jazz* renewed the tradition of illuminated manuscripts from the Middle Ages and the beginnings of the Renaissance based on an encounter between a writer and an artist, and sometimes the same person played both roles. This was the case for *Jazz*. But before finally completing *Jazz*, Matisse and Tériade combined their talents in creating *Verve*[1], an art and literary journal directed by the publisher that gave Matisse a pivotal role for over twenty years. At his side were the most prestigious names from the world of painting, such as Kandinsky, Braque, Bonnard, Miró, Giacometti, in addition to major writers such as Gide, Malraux, Valery, Joyce, and others.
Matisse executed six covers for *Verve*. One of them, executed at the eve of the outbreak of World War II in August 1939 and published during the summer of 1940, played an important role in the genesis of *Jazz*. Michel Anthonioz describes it in his book on *Verve*: "The extraordinary original cover that Matisse made for this issue of *Verve* – like precious multicolored stones thrown on a black sheet – is both realistic and symbolic. It suggests the curfew imposed by the alerts, where sealed windows of the buildings muted the rays of light that pierced the night. […] Sparkling, bright lights like the fire of Rimbaud continue to shine, in spite of everything – this was Matisse's message."
The flamboyance of the cover convinced Tériade to publish a book on "Matisse's color". This was intended not as a testament, but as a hymn. In a letter to the painter dated August 20, 1940, he began to explain the project. The book would contain all the artist's thoughts on color. "It would be wonderful if you could express all the possible developments of color with the greatest possible freedom, since the reproduction of colored collages can be completely faithful." The illness that forced Matisse to work from his bed starting in May 1941 was the event that stimulated him to develop cutouts as works of art in and of themselves, as said above.
Henri Matisse wrote a positive answer to Tériade in 1943, but the book *Jazz* only saw the light of day at the end of 1947 due to the war but also to the technical problems of image reproduction. The initial project was to include only color plats on the theme of the circus. The images, "rhythmical chromatic improvisations", inspired Matisse with another title: *Jazz*.
Xavier-Gilles Néret writes in his book entitled *Papiers découpés* (cutouts): "While the size of the paper painted with gouache allowed Matisse to synthesize line and color, this technique continued the process of simplifying the figure by pushing it to the limits of abstraction, but without completely abandoning it. The plates are composed from "plastic signs" and appear explicitly as the result of a "crystallization of memories". Most of the images were sourced in childhood memories, especially on the theme of the circus, the show, and folktales."[2] Titles and specific information were provided by Henri Matisse[3]:
Le Clown: "In a parade, the clown is standing near the ramp."
Le Cirque: "The banner, the red carpet, the acrobat."
Monsieur Loyal: "The profile of Mr. Loyal is seen against the blue of his traditional costume with gold buttons."
Le Cauchemar de l'éléphant blanc: "The white elephant (white is a symbol of animals that are victims of training and captivity) performs his act standing on a ball in the bright light of the circus, while the memories of his native black forest (primitive and powerful black) harass him like tongues of red fire with the violence of arrows."
Le Cheval, l'Écuyère et le Clown: "The horsewoman is suggested by her white skirt (white and black) which spreads over the back of the horse. The Clown is indicated by a green, black and white costume, and the yellow ribbon is from the whip of Mr. Loyal."
Le Loup (or: The better to eat you, my child): "The wolf has a bloodthirsty eye, ready to bite."
Le Cœur: "The tenderness of the human heart."
Icare: "Icarus has a passionate heart, which fell back down from the starry sky."
L'Enterrement du Pierrot: "A funeral, dead autumn leaves, but look, it's the funeral of a Pierrot, he is spruce and smart."
Les Codomas: "The Codomas[4] observed by the clown (purple) execute their somersaults above the stretched-out net."
La Nageuse dans l'aquarium: "The swimmer in the[5] aquarium and the red face of a fascinated spectator."
Le Cow-boy: "The Cowboy whose horse rears as he lassoes a woman."
Le Lanceur de couteaux: "The knife-thrower is conveyed with a mass of violent color (purple), surrounded by a dynamic drawing. He contrasts with the gentle color of his target, a woman (pale blue) with a flowered, trusting heart."
Le Destin: "The small kneeling couple (white) and fearfully embracing are followed by menacing and fearful destiny (black and purple) both in the color and drawing. The same purple (with a slightly different value) takes on a different expression on the two sides of the same sheet."
Le Toboggan: "A human form, feminine, falls curled in a ball, as if sliding down a slide."
Three plates entitled *Le Lagon*, with the "shimmering colors of the tropics, with animal or wavy forms, suggesting calm waters."
The title *Jazz* is a response to Matisse's colors, but also to the festive atmosphere after the war. It illustrates the jazz that everyone could go and hear in the basements of Saint-Germain-des-Prés.

Notes
1 A journal published four times a year (December, March, June, and October) from 1937 to 1960.
2 p. 138.
3 Carefully noted by Lydia Delectorskaya.
4 Famous trapeze artists and brothers from the beginning of the 20th century.
5 A show that Matisse saw on the stage of a large music hall.

Work consulted
Gilles and Xavier-Gilles Néret, *Les papiers découpés, Dessiner avec des ciseaux*, Taschen, 2009.

20



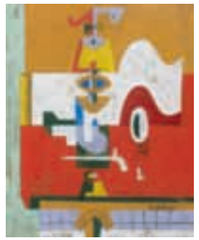
MARINO MARINI
***PICCOLO CAVALIERE,* 1946**

Following his studies at the Fine Arts Academy in Florence, Marino Marini devoted himself first to painting and then printmaking before turning to sculpture. In 1929, he succeeded Arturo Martini and was appointed to the sculpture chair at the Fine Arts School of the Villa Royale in Monza. During this period, he stayed in Paris several times where he spent time with de Chirico and Magnelli. He also encountered Gonzalez, Kandinsky, and Maillol. During these years he also traveled all over northern Europe, voyages that were a source of both inspiration and fascination for the young artist.
Marini remained in regular contact with Parisian artists. In 1936, a monograph was written on his work in the series "Les Chroniques du jour", and he was awarded the Quadrennial Prize of Rome. He also frequented the group that included Braque, Laurens, and Picasso, but without actually working with them.
In the middle of the 20th century, Curt Valentin, a German art dealer in modern art, began to purchase works by Marini. In 1950 he organized a solo show at the Buchholz gallery in New York. America became a new springboard for Marini's career, giving him an opportunity to meet Lipchitz, Calder, Beckmann, and Feininger.
The period was a very successful one for Marini, with exhibits organized throughout the United States but also in Germany and northern Europe. Pierre Matisse rethought his work in the light of the sculptor's approach. Success continued to grow for the Italian artist, who was subsequently given awards and honors in Europe.
The theme of the rider dominates Marini's work. Along with the female body, it is one of the two constants of his esthetic approach. Both themes offer the Italian artist an infinity of variations that he explored and deepened to the maximum.
He also sought inspiration both in the past and present. Equestrian statues in cathedrals are close to his stylistic choices, especially the Henry II equestrian group in the Bamberg cathedral in Germany. Northern Europe always fascinated Marini, and this why the sculptor, soaked in Italian culture, found the contrast he sought in the north. As he says himself, it was in the work of the greatest sculptors of art history such as Donatello that he drew inspiration to seek out what was best in the art of a given sculptor and in his relationship to the work. "He [Donatello] succeeded in creating a physical template through the Romans. As for me, I dived into the Etruscan world to find my own."[1].
Marini believed that a work must express the artist's message. The rider thus becomes his vision of the world, and more specifically the relationship of man confronting the world. There is a definite cultural meaning behind his work. The anxiety and tension of the horse become more and more evident as the world became more tormented. "My works over the last 15 years are not heroic, but tragic."[2] Thus the equestrian statue of Marcus Aurelius on the Capital of Rome or Chinese figurines from the Tang period are often mentioned as influences on Marini in representing human feelings.
Marini's creations took on a new energy during his period of American glory. The forms become freer and the riders become less rigid. Contrary to his first equestrian statues, the figures are less fixed and static. The dynamic is more visible and the riders have more vitality and strength. Thus, Marini's riders suggest a message, conveying the sensation that man feels when faced with anxiety. Contrary to later works, here our rider, and especially his mount, are peaceful and serene. They convey a tranquil, pacified environment, far from the world's troubles. This work precedes the period of tension that was to emerge later, with balanced composition and lines of force. Marini is not stylizing reality but rather seeking to create in his rider an example of tranquil strength.

Notes
1 *Hommage à Marino Marini*, « Pensées de Marino sur l'art et sur les artistes », Société internationale d'art XXe siècle, New York, special edition, « XXe siècle cahiers d'art », 1974.
2 *Hommage à Marino Marini*, « Pensées de Marino sur l'art et sur les artistes », Société internationale d'art XXe siècle, New York, special edition« XXe siècle cahiers d'art », 1974.

Works Consulted
Apollonio Umbro, *Marino Marini sculptor*, Ed. Del Milione, Milan, 1958
Tosi Maria Teresa, *Marino Marini, catalogue raisonné of the sculptures*, Skira, Milan, 1998.
Société internationale d'art XXe siècle, *Hommage à Marino Marini*, Tudor Publishing Co., 1974.
Waldberg Patrick, *Marino Marini, l'œuvre complet*, XXe siècle, Paris, 1970.

21



LE CORBUSIER
***NATURE MORTE* 1961**

The artist wrote the following dates: *1926, 1939, 1961*, something he often did as a kind of conclusion, on a painting completed by Le Corbusier on October 31, 1961 which has a very similar composition and chromatic range to our casein painting, painted two months previously.
1926 is the year when he designed the composition for the first time, combining two stemmed glasses upside down, a bottle, and dice on a background of an open book sitting on a pedestal table with a distinct vertical axis. At the end of this purist period, following years of disciplined investigations, each of the elements of the painting is essentially symbolized rather than represented in an explicit way.
In 1939, after spending the preceding ten years representing women, Le Corbusier abandoned geometrical compositions and flat areas of elegant colors from the purist period and took a new direction using free shapes and less strict relationships between colored surfaces and the edges of objects. However, he still returned to certain earlier still life subjects. This subject is one of them. The muted, sophisticated color range of the purist period has been left behind, however, and been replaced by a range of acid colors. In particular, the composition of colored surfaces is more independent, less attached to expressing the representation of the objects in the composition, and black lines outline certain objects to make the painting more readable.
Finally, during the summer of 1961, Le Corbusier returned again to the same theme in several drawings he completed at Cap-Martin. This was an opportunity to change the proportions thanks to the *Modulor* rules that Le Corbusier had defined back in 1946, but also to study the possibilities inherent in creating dark surfaces, symbolizing shadows, that give new depth to this long-standing composition with its stark frontality. This new step forward in his investigations consists in giving new meaning to each colored surface, such that none of the elements needs a drawn outline to be identifiable, as in our casein painting.
Le Corbusier continued to develop this composition until 1965. It was one of the most synthetic and emblematic of his career in painting, lithography, collage, and enamel. Casein painting is similar to gouache, but the difference lies in the use of a binder based on milk protein that makes it permanent, at least in theory. It is a stable medium and colors maintain their freshness, as opposed to colors in oil that tend to yellow over time.
Le Corbusier was particularly fond of this medium, which he often used beginning in the late forties, especially in designing large tapestry cartoons.
Eric Mouchet, Expert CNE

22



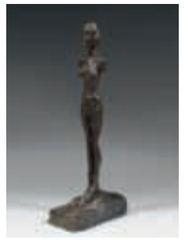
MAX ERNST
***DANSEURS SOUS UN CIEL ETOILÉ* 1951**

In 1950, Max Ernst returned to France from New Orleans by ship. He came back to Paris with mixed feelings, but was certainly happy to see his old friends – Paul Eluard, Hans Arp, Joë Bousquet[1], Patrick Waldberg, Giacometti, Balthus, and many others. During March, the René-Drouin gallery, place Vendôme, organized a solo exhibit entitled *Max Ernst, À la hauteur des yeux* where his American work was shown for the first time, including some of his best canvases painted during and after the war, such as *La Religieuse portugaise* and *Le Printemps à Paris*. However, there were no sales and success was mixed. Aside from the Surrealists, neither critics nor public warmed up to the work, to the artist's great disappointment. The catalog's excellent preface by Joë Bousquet concludes with these words "Through him, painting takes a chance of attaining the powerful effect of the poetic word."
Given these circumstances, he was obliged to return to Sedona, Arizona, and in November 1950, Max Ernst and Dorothea Tanning[2] left France, to return only in 1953.
During their absence from Europe, Loni and Lothar Pretzell, Max Ernst's sister and brother-in-law, organized a retrospective exhibit at the castle of Brühl, his native town, to celebrate the artist's 60th birthday in 1951. Of all Max Ernst's exhibits, it was certainly the most catastrophic. The major event, with visitors expected from all over the world, was a disaster, like the opening that was canceled due to a particularly violent storm. In a premonitory sign, lightning struck the banner on the road linking Cologne to Bonn that indicated the direction to the castle. The financial loss was considerable. Max Ernst gave the town of Brühl an important painting, but the authorities quickly sold it for a ridiculously low price.
"Max Ernst was not a man to let himself be brought down by misfortune", wrote the art historian John Russel. *Printemps à Paris* inaugurates a new period with a "nuance of happiness that marked his future works." There was a sculpture, *La Parisienne* (1950), an elegant success, and a series of paintings, including ours with the enchanting title of *Danseurs sous un ciel étoilé* (Dancers under a starry sky), all painted in 1951.
Specialists on the work of Max Ernst report that during this period the artist executed paintings almost exclusively with a brush, portraying "figures with irregular shapes that recall figures from the thirties. […] The large format painting, *Printemps à Paris*, seems to be a reaction against certain trends towards abstraction and distortion as seen in works created by Picasso – Max Ernst's biggest competitor during the latter part of the twenties, around 1935, and at the end of the 1940s. In spite of all their differences, both artists have something in common: they remained within the limits of the concrete."
Our painting *Danseurs sous un ciel étoilé*, painted entirely in oil, with no collage or any other additions, presents two beings with svelte, lengthy bodies doing a dance step. Over a background of blue sky, in the foreground a dancer dressed in spring colors stretches in a slightly arched movement, while the other, further back, painted in blue and white, seems to be turning in place. Ernst has created a poetic work that can be interpreted as a tribute to festivities, peace, and hope.
Danseurs sous un ciel étoilé is an important part of the poet-painter's major *œuvre*. It was executed in Sedona, where the genius of the site inspired him, but where Paris also guided his brush.
M.-C. S.

Notes
1 Poet (born in Narbonne March 19, 1897 – Died in Carcassonne September 21, 1950).
2 A young American artist he met and loved in 1942.

Works Consulted
John Russell, *Max Ernst, sa vie - son œuvre*, Editions de la Connaissance s.a., Bruxelles, 1967.
Edward Quinn, *Max Ernst*, Editions Cercle d'Art, Paris, 1976.
28 November 1991 – 29 January 1992, Paris, Centre Georges Pompidou, *Max Ernst, Rétrospective.*

23



ALBERTO GIACOMETTI
***ANNETTE DEBOUT* 1954**

"I can only make an immobile woman or a walking man. A woman I must make immobile, and I always make a man walking," declared Alberto Giacometti during an interview with Pierre Schneider in 1962 . Thus a representation of woman or her masculine partner obeyed a special code in the sculptor's work – a man crossing space, walking in the esplanades of the agora in an obstinate movement of action, while a woman on a pedestal remains immutable, timeless, acquiring a sacred quality.
Some time prior to the exhibit Alberto Giacometti was preparing in New York, held from January 19 to February 14 1948, the artist sent Pierre Matisse, the art dealer, a list of sculptures following by an autobiography and a few sketches. Giacometti unfolded the course of his life including his moments of hesitation, disappointment, and joy. He indicated that 1945 was one of the most important years because, thanks to drawing, he was able to emerge from the cycle of tiny sculptures, some of which could fit into a matchbox. "Heads and sculptures only seemed a bit real if they were miniscule," he wrote. "All this changed somewhat in 1945 thanks to drawing. It led me to want to make large nude figures, or at least not quite so tiny, but to my surprise, they were a good likeness only if they were long and thin."
It is possible that his encounter in Geneva with Annette Arm[1] In 1943, whom he married in 1949, may have stimulated a development that had been latent for years. Beginning in 1947, Giacometti began to develop the theme that would come to dominate his work – the female nude, standing immobile on an imposing base. The artist worked on this subject in all the disciplines – sculpture, drawing, and painting. An oil executed in 1947 and entitled *Grande Figure*, shown during his retrospective at the Musée d'Art moderne de la ville de Paris in 1991-1992[2], illustrates the characteristics that would never change: a tapering body, lengthened head, and long legs joined together.
One of the first sculptures of the theme was exhibited in New York at the Pierre Matisse gallery in 1948. Standing 198.5 cm in height, this impressive work officially opened the *Grande Figure* cycle that occupied the artist until 1960. The historian Reinhold Hohl notes: "By deciding not to make his figures smaller, he manifests his desire to attain a work of art, 'realisation', style […]. The thin, high forms that Giacometti made after 1947 bring us to the question of how with such a style we can still create a double of reality, the presence of phenomenal reality. [...] Rising from huge feet, rooted in the base, the body soars up to the head without the gaze focusing on a detail of the living, animated surface of the sculpture, the very essence of human existence."[3] The masculine version, *Homme qui marche,* was exhibited next to *Grande Figure*. Parallel to this work, the artist executed many portraits – of Diego, his brother, and Annette. The latter posed in Stampa[4], sitting on a chair in front of the door of the room (a composition often used by Giacometti), or in the Paris studio among tall sculptures. Between 1950 and 1957 he made many portraits of Annette, and in 1954 he executed *Annette debout*. Although the work corresponds to the criteria of frontality and nudity set by the artist a few years previously, she is distinguished by some curves. The model is not anonymous – it is Annette who is posing. Thus Giacometti is inspired to mould in clay a waist, hips, and breasts, in reality his wife's figure. Seen in profile, the distinct curve of the back is echoed by the pronounced swell of the belly. The large base from which the feet emerge elevates the body and positions it in space. The originality of this sculptures lies in the absence of arms. Giacometti sculpted a bust of his wife, focusing on the line of the shoulders and the base of the throat. At the end of his life, between 1962 and 1965, he created a series of 10 busts of Annette, continuing his investigations in portraiture, and bearing tribute to the woman who began posing for him after their first encounter.
In 1954, Jean Genet, of whom Giacometti made several portraits, wrote: "Each statue is different. Before these women, I have the feeling I am standing in front of

goddesses. Goddesses, not statues of goddesses."[5] The writer is referring to the sculptures in the studio. *Annette debout*, executed in 1954, may well have stood among them.
M.-C. S.

Notes

1 Alberto Giacometti married Annette Arm on July 19, 1949.
2 30 November 1991 – 15 March 1992, exhibited as number 82.
3 Reinhold Hohl, *Alberto Giacometti*, Lausanne, Guilde du livre, 1971.
4 The Giacometti family moved to Stampa (Switzerland) in 1906. The garage of the family house was transformed into a studio.
5 Jean Genet, *L'Atelier*, Paris, 1958, (quote from the catalog of the retrospective *Alberto Giacometti*, Musée d'Art moderne de la ville de Paris, 30 November 1991 – 15 March 1992, p. 328.)

Work consulted

30 November 1991 – 15 November 1992, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, *Alberto Giacometti.*

24



GIORGIO DE CHIRICO
POMERIGGIO D'AUTUNNO
***APRÈS MIDI D'AUTOMNE*, 1914**

In early 1910 Giorgio De Chirico was living with his mother in Florence where he executed small-sized paintings. His Böcklin period had ended, and he began to paint subjects where he attempted to express the mysterious and intense feeling discovered in the works of Nietzsche: "the melancholy of lovely autumn days, afternoons in Italian villages." We can mention two works from this period – *L'Énigme de l'oracle* and *L'Énigme d'un après-midi d'automne*. For the latter, the artist left notes on his creative revelation:
"Let me tell you how I had the revelation of the painting I will be presenting this year at the Salon d'Automne entitled *L'Énigme d'un après-midi d'automne*. During a clear autumnal afternoon, I was sitting in a bench in the Santa Croce square in Florence. Naturally this was not the first time I had seen this square. I was just recovering from a long, painful intestinal illness, and I was almost in a state of gentle sensitivity. Everything that surrounded me, even the marble of the buildings and fountains, seemed to be in a state of convalescence. In the center of the square stood a statue of Dante, draped in a long tunic. He held his works tightly against his body and his head, crowned in laurel, hung forward in an attitude of meditation…
The autumn sun, hot and strong, illuminated the statue and the façade of the church. It was then that I had the strange feeling of seeing things for the first time, and the composition of the painting was revealed to my inner eye."
At this moment, the artist did not know that the paintings he would execute in the spirit of *l'Énigme d'un après-midi d'automne* would inaugurate his international career and give rise to a new movement entitled "metaphysical painting" (*pittura metafisica*). Nourished by reading and rereading the works of Nietzsche, Schopenhauer, and Otto Weininger, the artist lived through cycles of anxiety and questioning, all transcribed on canvas. Although the representation of the subject is clear and readable thanks to his traditional pictorial style, its meaning is impenetrable and capable of an infinite number of interpretations. Using a unique iconographic repertoire that included archways, statues, travelers, curtains, squares, and the sea as a background as well as absurd perspectives, the works are all painted with a light hand. The highly diluted paint attenuates the philosophical *gravitas* of the work.
Giorgio De Chrico remained in Florence for slightly over a year before moving to Paris. Along the way, a short stay in the town of Turino led him to rediscover the archways and spaces where Nietzsche was struck with madness. Living in Paris starting in the summer of 1911 with his mother and brother Alberto Savinio, painter and virtuoso pianist, De Chirico, imperturbably pursuing his meditations and pictorial style, worked and participated in all the Salons until 1915, when he left to serve his country.
His encounter with Guillaume Apollinaire dates from 1912. The poet, who at that time was the only art critic seeking to understand De Chrico's painting, writes about their meeting in an article published in *Paris-Journal* some time later: "It was in 1912 that I had an opportunity to say to some young painters like Chagall, like G. De Chirico: "Keep moving forward! You have a talent that marks you for attention!" At the 1913 Salon des Indépendants, the artist presented three works – *La Mélancolie du Départ*, *Énigme de l'heure* , and *Énigme de l'arrivée et de l'après-midi*. At the Salon d'Automne in the same year, he showed four paintings, but here let us mention only *La Tour rouge*[1] and *La Mélancolie d'une belle journée*. In a review published on November 16th in *L'Intransigeant*, Apollinaire writes: "Mr. De Chirico, an inept yet highly talented painter, exhibits curious landscapes full of new intentions with strong architecture and great sensitivity."
During the autumn of 1913, Giorgio De Chirico also presented thirty works in his studio. Apollinaire visited the exhibit and wrote words of high praise[2]: "Mr. De Chirico is exhibiting in his studio at 115, rue Notre-Dame-des-Champs, with thirty canvases whose inward-looking art cannot leave us indifferent. This young painter's art is an interior, cerebral one, which has no relation to that of other painters that have emerged over the last few years. There is nothing of Matisse or Picasso; he is not coming from Impressionism. This originality is sufficiently new to deserve to be attention. Mr. De Chirico's very acute and extremely modern sensations ordinarily take an architectural form. There are train stations with a clock, towers, statues, and large deserted squares. Along the horizon pass trains along the railway. Here are a few of the unusual titles for these strangely metaphysical paintings: *L'Énigme de l'oracle*, *La Tristesse du départ*, *L'Énigme de l'heure*, *La Solitude*, and *Le Sifflement de la locomotive*. We must add that M. De Chirico's color is too dark, tinted by pools covered with dead leaves, and these enigmas would gain from being presented in happier colors."[3]
Two important words must be noted in this article: *enigma*, and *metaphysical*. The first word is used by De Chirico in his titles, referring to what is going on intellectually. The second is premonitory, and announces the name of the movement De Chirico founded. The mystery of the human condition, the enigma of our lives, nourish De Chirico's artistic creation during this period. Moreover, his pictorial style, which resembles nothing any of his contemporaries were doing, adds to what is almost a deviant personality, achieving the final touches on an individual who is completely out of the norm for the early part of the 20th century. He is "the most surprising painter of his generation", as the poet also writes, and is also the most isolated. He did not participate in the Section d'Or, and was not part of the second Cubist generation. He was not part of the ideological revolution of the Dada movement, as was caustically confirmed by Tristan Tzara[4]: "For De Chirico, temperament, representation are exteriorized. The lines are stiff, his imagination covers us in green ice. He takes abstraction down the path of poisonous, mystical irony."[5] On the other hand, at the enthusiastic instigation of Apollinaire and the interested support of Picasso[6], Paul Guillaume visited his studio and became his art dealer.
In 1914, Giorgio De Chirico exhibited at the Salon des Indépendants with *La Nostalgie de l'infini*, *Joies et énigmes d'une heure étrange*, and *L'Énigme d'une journée*. For the year 1914 the catalogue raisonné of De Chirico's work[7] lists ten paintings of Italian squares, including ours, *Pomeriggio d'autunno*. In a deserted Italian square the presence of man resonates imperceptibly. The décor is simple: a small temple with three arches in the background, high arches to the left behind which runs a wall of pink bricks while, to the right, the shadow of a building, bordering a square. The sand-colored ground fills a parallelepiped. Nothing troubles the tranquility of this mysterious site weighted by a uniformly blue sky. No cloud, no breeze – nothing living is present. Nevertheless, De Chirico introduces movement into his painting, and thus life, with a basin and splashing fountain painted in the center and, along the horizon behind a wall of pink bricks, a black locomotive with its white plume of smoke draws a single wagon. The fountain had already become part of De Chirico's metaphysical repertoire by the autumn of 1911 in *L'énigme de l'heure*. A train is also found in many works. Among various works from the beginning of the 20th century, we can mention *La Surprise* de 1913, *La récompense du devin* from June and July 1913, *Place avec Ariane* from summer-autumn 1913, *L'Énigme d'un jour II* from 1914. We can also find a train in *Muses inquiétantes* from 1972[8].
Half visible behind a wall, the train is painted by De Chirico in such a way that we could never board it. Also, if it could actually run, it would not go far, since it would be immediately trapped by a tower (in *La Surprise*) or a temple (in our painting). What does this mean? To what or to whom is he referring? To a father who died too soon? When his father died, De Chirico was 17. Evaristo De Chirico, an engineer, worked for an Italian company and was in charge of building a railway line between Athens and Thessalonica. A Freudian explanation is possible here. For De Chirico, the train is not in the station, nor is it running along the rails, it is simply stopped in its tracks. Death has made itself felt. The train may be identified with the special relationship between father and son, which began at a very early age when De Giorgio taught him Latin and Greek as well as Italian literature as they studied Dante, Tasso, Ariosto, and Ugo Foscolo. The artist continued on his own studying German, then learned about the theories of Nietzsche and Schopenhauer. In De Chirico's work, the train as a silent figure enabled father and son to continue their passionate conversations. More than everything, the train symbolizes the constancy of a son's love.
For André Breton, De Chirico's locomotive prefigures "clearly the idea of convulsive beauty"[9]. "Neither dynamic or static", he declared in 1928, "it is like a train that constantly surges forward in the Lyon station, but I know it will never leave." The contribution of De Chirico to Surrealist theory is precisely that an object, however ordinary, can be evocative and crystallize beauty.
Such a degree of interiority and originality could not leave a man like Guillaume Apollinaire indifferent. The articles he published in dailies, and especially the chronicles published in *Soirées de Paris* in 1913 and 1914 attest to an in-depth understanding of De Chirico's esthetic.
The poet convinced his friends of De Chirico's genius – Marie Laurencin, Brancusi, Picasso, Picabia and his wife, Gabrielle Buffet, musician, and Max Jacob. To thank him for his support and articles, Giorgio De Chirico gave him a painting later entitled *Portrait de Guillaume Apollinaire*.
Paul Guillaume exhibited his paintings in 1914 next to those Francis Picabia. He returned to his business after the war. Convinced of the artist's immense talent, he purchased, exhibited, and resold his work to major collectors. Doctor Barnes[10], who was painted by De Chirico in 1926, wrote a preface that same year for the catalog of the exhibit *De Chirico* at Paul Guillaume's gallery. He acquired fifteen works by the artist, including *La Tour rose* from 1910, a metaphysical painting.
The most important museums own one or more of the metaphysical works by Giorgio De Chirico, including the Guggenheim in Venice and the Museum of Modern Art of New York. The latter owns a painting similar to our, entitled *Les Délices du poète*, as well as three other paintings from the same period.
Our painting, *Pomeriggio d'autunno*, was part of the prestigious Baron Thyssen-Bornemisza collection. The collection was built at the beginning of the 20th century by Baron Heinrich Thyssen-Bornemisza (1875 – 1947), who began acquiring an exceptional ensemble of Italian, Dutch, Spanish, and French works. The Siennese primitives hung next to Venetian Vedutists, Caneletto's, Guardi's, and other major Florentine artists. Masterpieces by Rubens, Rembrandt, Velasquez, El Greco, Watteau, and Fragonard occupied the walls of the art gallery he built to house his collection near "Villa Favorita", his residence. When Baron Heinrich Thyssen-Bornemisza died, his son, Hans-Heinrich, continued his father's work, acquiring Impressionist and 20th century paintings and seeking to bring together a representative sample of the masters of Cubism, Surrealism, and abstraction, including Pablo Picasso, Georges Braque, Paul Klee, Lyonel Feininger, Juan Gris, Salvador Dali, Joan Miró, Yves Tanguy, and others. *Pomeriggio d'autunno*, a masterpiece from Giorgio De Chirico's metaphysical period, decorated the private apartments of Baron Hans Heinrich in the "Villa Favorita" among other works from the same period.
M.-C. S.

Notes

1 First painting sold by De Chirico to Olivier Senn, a collector from Le Havre.
2 In *L'Intransigeant*, October 9, 1913.
3 Quote from the catalog for the exhibit *Giorgio De Chirico, la fabrique des rêves*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 13 February – 24 May 2009, p. 80-81.
4 In the catalog of the first *Dada* exhibit at the Corray gallery in Zurich, 1917.
5 Quote from the catalog for the exhibit *Giorgio De Chirico, la fabrique des rêves*, op.cit. p. 293.
6 According to De Chirico himself, Picasso called the Italian a "painter of train stations". De Chirico was flattered.
7 Claudio Bruni Sakraischik, *Catalogo generale dell'opera di Giorgio De Chirico*, Milan, 1974.
8 Oil on canvas, 50 x 40 cm. Private collection. Reproduced in the catalog for the exhibit *Giorgio De Chirico*, *la fabrique des rêves*, op.cit. p. 36 (exhibited as number 14).
9 Refers to evocative objects, crystallizers of desire, according to the Surrealist movement
10 American patron of the arts, founder of the Barnes Foundation in Merion (PA), USA.

Works Consulted

Guillaume Apollinaire, *Chroniques d'art, 1902 – 1918*, Gallimard, Paris, 1960.
13 February – 24 May 2009, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville, *Giorgio De Chirico, la fabrique des rêves*.



À LA SUITE

ART CONTEMPORAIN 1

LOTS 25 À 80
VOIR CATALOGUE DISTINCT



JEAN-MICHEL BASQUIAT (1960 – 1988), **SANS TITRE (CALL GIRL)**, 1984
Acrylique et crayon sur toile, 127,50 × 103 cm
Estimation sur demande

ART CONTEMPORAIN 1

MARDI 6 DÉCEMBRE À 20H
HÔTEL MARCEL DASSAULT • 7, ROND-POINT DES CHAMPS-ÉLYSÉES • PARIS VIII^E

Exposition à Zürich :
chez Koller
Hardturmstrasse 121,
15 et 16 novembre,
de 11h à 19h

Exposition à Paris :
Hôtel Marcel Dassault,
du 2 au 5 décembre,
de 11h à 19h

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

Contact :
Martin Guesnet
+33 (0)1 42 99 20 31
mguesnet@artcurial.com

ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F.TAJAN



BRACELET MANCHETTE
En or et argent orné de 75 cts de diamants (environ).
Est. : 14 000 – 16 000 €

BREGUET TOURBILLON N° 2296/133, vers 2000. Montre bracelet tourbillon en or.
Est.: 25 000 – 35 000 €

BULGARI
Bague ornée d'une perle fine épaulée de diamants.
Est. : 5.500 – 6.500 €

BAGUE en platine sertie d'un diamant pesant 5,62 cts épaulé de diamants baguettes.
Est. : 32 000 – 35 000 €

IMPORTANTS BIJOUX ET HORLOGERIE DE COLLECTION

MERCREDI 14 DÉCEMBRE À 19H ET JEUDI 15 DÉCEMBRE À 14H30 ET 19H
HÔTEL MARCEL DASSAULT • 7, ROND-POINT DES CHAMPS-ÉLYSÉES • PARIS VIII^E

Exposition publique :
Du vendredi 9 au lundi 12
décembre, de 11h à 19h

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

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

ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F.TAJAN

KOLLER



PIERRE AUGUSTE RENOIR. Le Repos (Gabrielle) (détail). Environ 1900. 40 x 30 cm. Estimation: CHF 700 000 / 1 000 000.

Art moderne

Ventes à Zurich, 9 décembre 2011

Koller Zurich
Hardturmstrasse 102 · CH-8031 Zurich
Tel. +41 /44 445 63 63 · office@kollerauctions.com
www.kollerauctions.com

Koller Genève
2, rue de l'Athénée · CH-1205 Genève
Tel. +41/22 311 03 85 · geneva@kollerauctions.com
www.kollerauctions.com



PAUL DELVAUX, L'IMPÉRATRICE, 1974
Lithographie en couleurs, signée et numérotée 74/75. 100 x 70,8 cm. Mira Jacob 72
Est.: 3 000 – 4 000 €

PAUL DELVAUX «L'ŒUVRE GRAVÉ» UNE COLLECTION EUROPÉENNE

ESTAMPES, MULTIPLES ET LIVRES ILLUSTRÉS

MARDI 6 DECEMBRE 2011 À 11H ET 14H30
HÔTEL MARCEL DASSAULT • 7, ROND-POINT DES CHAMPS-ÉLYSÉES • PARIS VIII^E

Expostion publique à Paris:
Du vendredi 2 au lundi 5 décembre, de 11h à 19h

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

Spécialiste:
Isabelle Milsztein

Contact:
Charline Roullier
+33 (0)1 42 99 20 25
croullier@artcurial.com

ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F. TAJAN

CONDITIONS GÉNÉRALES D'ACHAT

Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan

Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan est une société de ventes volontaires de meubles aux enchères publiques régie par la loi du 10 juillet 2000. en cette qualité Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan agit comme mandataire du vendeur qui contracte avec l'acquéreur. les rapports entre Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan et l'acquéreur sont soumis aux présentes conditions générales d'achat qui pourront être amendées par des avis écrits ou oraux qui seront mentionnés au procès-verbal de vente.

1–Le bien mis en vente

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

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

c) les indications données par Artcurial-Briest- Poulain-F. Tajan sur l'existence d'une restauration, d'un accident ou d'un incident affectant le lot, sont exprimées pour faciliter son inspection par l'acquéreur potentiel et restent soumises à son appréciation personnelle ou à celle de son expert. L'absence d'indication d'une restauration d'un accident ou d'un incident dans le catalogue, les rapports, les étiquettes ou verbalement, n'implique nullement qu'un bien soit exempt de tout défaut présent, passé ou réparé. Inversement la mention de quelque défaut n'implique pas l'absence de tous autres défauts.

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

2–La vente

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

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

c) le mode normal pour enchérir consiste à être présent dans la salle de vente. Toutefois Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan pourra accepter gracieusement de recevoir des enchères par téléphone d'un acquéreur potentiel qui se sera manifesté avant la vente.
Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan ne pourra engager sa responsabilité notamment si la liaison téléphonique n'est pas établie, est établie tardivement, ou en cas d'erreur ou d'omissions relatives à la réception des enchères par téléphone.
À toutes fins utiles, Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan se réserve d'enregistrer les communications téléphoniques durant la vente. Les enregistrements seront conservés jusqu'au règlement du prix, sauf contestation.

d) Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan pourra accepter gracieusement d'exécuter des ordres d'enchérir qui lui auront été transmis avant la vente et que Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan aura acceptés.
Si Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan reçoit plusieurs ordres pour des montants d'enchères identiques, c'est l'ordre le plus ancien qui sera préféré.
Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan ne pourra engager sa responsabilité notamment en cas d'erreur ou d'omission d'exécution de l'ordre écrit.

e) Dans l'hypothèse où un prix de réserve aurait été stipulé par le vendeur, Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan se réserve de porter des enchères pour le compte du vendeur jusqu'à ce que le prix de réserve soit atteint.
En revanche le vendeur ne sera pas admis à porter lui-même des enchères directement ou par mandataire.
Le prix de réserve ne pourra pas dépasser l'estimation basse figurant dans le catalogue.

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

g) Sous réserve de la décision de la personne dirigeant la vente pour Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan, l'adjudicataire sera la personne qui aura porté l'enchère la plus élevée pourvu qu'elle soit égale ou supérieure au prix de réserve, éventuellement stipulé.
Le coup de marteau matérialisera la fin des enchères et le prononcé du mot « adjugé » ou tout autre équivalent entraînera la formation du contrat de vente entre le vendeur et le dernier enchérisseur retenu. L'adjudicataire ne pourra obtenir la livraison du lot qu'après règlement de l'intégralité du prix. en cas de remise d'un chèque ordinaire, seul l'encaissement du chèque vaudra règlement.

3–L'exécution de la vente

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

1) Lots en provenance de la CEE :
• de 1 à 15 000 euros : 23 % + TVA au taux en vigueur (pour les livres, TVA = 1,265 % et pour les autres catégories, TVA = 4,508 % du prix d'adjudication).
• de 15 001 à 600 000 euros : 20 % + TVA au taux en vigueur (pour les livres, TVA = 1,1 % et pour les autres catégories,
TVA = 3,92 % du prix d'adjudication).
• Au-delà de 600 001 euros : 12 % + TVA au taux en vigueur (pour les livres, TVA = 0,66 % et pour les autres catégories, TVA = 2,35 % du prix d'adjudication).

2) Lots en provenance hors CEE : (indiqués par un ○).
Aux commissions et taxes indiquées ci-dessus, il convient d'ajouter la TVA à l'import, (5,5 % du prix d'adjudication, 19,6 % pour les bijoux).

3) les taxes (TVA sur commissions et TVA à l'import) peuvent être rétrocédées à l'adjudicataire sur présentation des justificatifs d'exportation hors CEE.
Un adjudicataire CEE justifiant d'un n° de TVA Intracommunautaire sera dispensé d'acquitter la TVA sur les commissions.Le paiement du lot aura lieu au comptant, pour l'intégralité du prix, des frais et taxes, même en cas de nécessité d'obtention d'une licence d'exportation. L'adjudicataire pourra s'acquitter par les moyens suivants :
- en espèces : jusqu'à 3 000 euros frais et taxes compris pour les ressortissants français, jusqu'à 15 000 euros frais et taxes compris pour les ressortissants étrangers sur présentation de leurs papiers d'identité ;
- par chèque ou virement bancaire ;
- par carte de crédit : VISA, MASTERCARD ou AMEX (en cas de règlement par carte American Express, une commission supplémentaire de 1,85 % correspondant aux frais d'encaissement sera perçue).

b) Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan sera autorisé à reproduire sur le procès-verbal de vente et sur le bordereau d'adjudication les renseignements qu'aura fournis l'adjudicataire avant la vente.
Toute fausse indication engagera la responsabilité de l'adjudicataire.
Dans l'hypothèse où l'adjudicataire ne se sera pas fait enregistrer avant la vente, il devra communiquer les renseignements nécessaires dès l'adjudication du lot prononcée.
Toute personne s'étant fait enregistrer auprès Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan dispose d'un droit d'accès et de rectification aux données nominatives fournies à Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan dans les conditions de la Loi du 6 juillet 1978.

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

d) le lot ne sera délivré à l'acquéreur qu'après paiement intégral du prix, des frais et des taxes.
Dans l'intervalle Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan pourra facturer à l'acquéreur des frais de dépôt du lot, et éventuellement des frais de manutention et de transport.
En cas de paiement par chèque, le lot ne sera délivré qu'après encaissement définitif du chèque par Artcurial Briest-Poulain-F. Tajan.
A défaut de paiement par l'adjudicataire, après mise en demeure restée infructueuse, le bien est remis en vente à la demande du vendeur sur folle enchère de l'adjudicataire défaillant ; si le vendeur ne formule pas cette demande dans un délai d'un mois à compter de l'adjudication, la vente est résolue de plein droit, sans préjudice de dommages intérêts dus par l'adjudicataire défaillant.
En outre, Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan se réserve de réclamer à l'adjudicataire défaillant, à son choix :
- des intérêts au taux légal majoré de cinq points,
- le remboursement des coûts supplémentaires engendrés par sa défaillance,
- le paiement de la différence entre le prix d'adjudication initial et le prix d'adjudication sur folle enchère s'il est inférieur, ainsi que les coûts générés par les nouvelles enchères.
Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan se réserve également de procéder à toute compensation avec des sommes dues à l'adjudicataire défaillant. Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan se réserve d'exclure de ses ventes futures, tout adjudicataire qui aura été défaillant ou qui n'aura pas respecté les présentes conditions générales d'achat.

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

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

4–Les incidents de la vente

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

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

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

5–Préemption de l'État français

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

6–Propriété intellectuelle - reproduction des œuvres

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

7–Biens soumis à une législation particulière

Les conditions précédentes s'appliquent aux ventes de toutes spécialités et notamment aux ventes d'automobiles de collection.
Cependant, les commissions que l'acheteur devra acquitter en sus des enchères par lot et par tranche dégressive seront les suivantes :
• de 1 à 100 000 euros : 16 % + TVA au taux en vigueur (soit 3,13 % du prix d'adjudication).
• Au-delà de 100 000 euros : 10 % +TVA au taux en vigueur (soit 1,96 % du prix d'adjudication).

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

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

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

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

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

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

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

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

8–Indépendance des dispositions

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

9–Compétences législative et juridictionnelle

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

Retrait des lots :

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

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

CONDITIONS OF PURCHASE

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.
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 / responsability whatsoever, notably if the telephone contact is not made, or if it is made too late, or in case of mistakes or omissions relating to the reception of the telephone. For variety of purposes, Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan reserves its right to record all the telephone communications during the auction. Such records shall be kept until the complete payment of the auction price, except claims.

d) Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan may accept to execute orders to bid which will have been submitted before the sale and by Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan which have been deemed acceptable.
Should Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan receive several instructions to bid for the same amounts, it is the instruction to bid first received which will be given preference.
Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan will bear no liability/responsibility in case of mistakes or omission of performance of the written order.

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

f) Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan will conduct auction sales at their discretion, in accordance with established practices.
Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan reserves the right to refuse any bid, to organise the bidding in such manner as may be the most appropriate, to move some lots in the course of the sale, to withdraw any lot in the course of the sale, to combine or to divide some lots in the course of the sale.
In case of challenge or dispute, Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan reserves the right to designate the successful bidder, to continue the bidding or to cancel it, or to put the lot back up for bidding.

g) Subject to the decision of the person conducting the bidding for Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan, the successful bidder will be the bidder 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 « adjugé »or any equivalent will amount to the conclusion of the purchase contract between the seller and the last bidder taken in consideration.
No lot will be delivered to the buyer until full payment has been made.In case of payment by an ordinary draft/check, payment will be deemed made only when the check will have been cashed.

3 – The performance of the sale

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

1) Lots from the EEC :
• From 1 to 15 000 euros :
23 % + current VAT (for books, VAT = 1.265% of the hammer price ; for other categories, VAT = 4.508% of the hammer price).
• From 15 001 to 600 000 euros :
20 % + current VAT (for books, VAT = 1.1% of the hammer price ; for other categories, VAT = 3.92% of the hammer price).
• Over 600 001 euros :
12 % + current VAT (for books, VAT = 0.66% of the hammer price ; for other categories, VAT = 2.35% of the hammer price).

2) Lots from outside the EEC : (indentified by an ○).
In addition to the commissions and taxes indicated above, an additional import VAT will be charged (5, 5% of the hammer price, 19, 6% for jewelry).

3) The taxes (VAT on commissions and VAT on importation) can be retroceded to the purchaser on presentation of written proof of exportation outside the EEC.
An EEC purchaser who will submit his intra-Community VAT number will be exempted from paying the VAT on commissions.
The payment of the lot will be made cash, for the whole of the price, costs and taxes, even when an export licence is required.
The purchaser will be authorized to pay by the following means :
- in cash : up to 3 000 euros, costs and taxes included, for French citizen, up to 15 000 euros, costs and taxes included, for foreign citizen on presentation of their identity papers.
- By cheque or bank transfer.
- By credit card : VISA, MASTERCARD or AMEX (in case of payment by AMEX, a 1, 85 % additional commission corresponding to cashing costs will be collected).

b) Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan will be authorized to reproduce in the official sale record and on the bid summary the information that the buyer will have provided before the sale. The buyer will be responsible for any false information given.
Should the buyer have neglected to give his personal information before the sale, he will have to give the necessary information as soon as the sale of the lot has taken place.
Any person having been recorded by Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan has a right of access and of rectification to the nominative data provided to Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan pursuant to the provisions of Law of the 6 July 1978.

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

d) The lot will be delivered to the buyer only after the entire payment of the price, costs and taxes.In the meantime Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan may invoice to the buyer the costs of storage of the lot, and if applicable the costs of handling and transport.
Should the buyer fail to pay the amount due, and after notice to pay has been given by Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan to the buyer without success, at the seller's request, the lot is re-offered for sale, under the French procedure known as « procédure de folle enchère". If the seller does not make this request within a month from the date of the sale, the sale will be automatically cancelled, without prejudice to any damages owed by the defaulting buyer.
In addition, Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan reserves the right to claim against the defaulting buyer, at their option :
- interest at the legal rate increased by five points,
- the reimbursement of additional costs generated by the buyer's default,
- the payment of the difference between the initial hammer price and the price of sale after « procédure de folle enchère »if it is inferior as well as the costs generated by the new auction.
Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan also reserves the right to set off any amount Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan may owe the defaulting buyer with the amounts to be paid by the defaulting buyer.
Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan reserves the right to exclude from any future auction, any bidder who has been a defaulting buyer or who has not fulfilled these general conditions of purchase.

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

4 – The incidents of the sale

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

b) So as to facilitate the presentation of the items during the sales, Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan will be able to use video technology.
Should any error occur in operation of such, which may lead to show an item during the bidding which is not the one on which the bids have been made, Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan shall bear no liability/responsability whatsoever, and will have sole discretion to decide whether or not the bidding will take place again.

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

5 – Pre-emption of the French state

The French state in entitled to use a right of pre-emption on works of art, pursuant to the rules of law in force.
The use of this right comes immediately after the hammer stroke, the representative of the French state expressing then the intention of the State to substitute for the last bidder, provided he confirms the pre-emption decision within fifteen days.
Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan will not bear any liability/responsibility for the conditions of the pre-emption by the French State.

6 – Intellectual Property Right - Copyright

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

7 – Items falling within the scope of specific rules

For sales of cars - including both cars of collection and ordinary cars - special additional conditions apply, as stated hereafter.
In addition to the lot's hammer price, the buyer will have to pay the following costs per lot and by degressive brackes :
• From 1 to 100 000 euros : 16% + current VAT (i.e. 3, 13% of the hammer price).
• Over 100 000 euros : 10% + current VAT (i.e.1, 96% of the hammer price).

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

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

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

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

e) The bidders are deemed to have read the documentation relating to each vehicle, notably the technical inspections which are available at the auction sales company. However, some vehicles may be sold without having been submitted to the examination of technical inspection because of their age, of their 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 bestored at the costs and risks of their owner.

8 – 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.

9 – Law and Jurisdiction

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

ARTCURIAL
BRIEST – POULAIN – F. TAJAN

HÔTEL MARCEL DASSAULT
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**

DIRECTEURS ASSOCIÉS
Martin Guesnet
Fabien Naudan
Isabelle Bresset

ADMINISTRATION ET GESTION
Direction : Nicolas Orlowski

Secrétaire général :
Axelle Givaudan

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

Marketing, Communication et Activités Culturelles :
Emmanuel Bérard, direction
Morgane Delmas

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

Logistique et gestion des stocks :
Denis Chevallier, Philippe Da Silva, Erwan Hassouni, Joël Laviolette, Vincent Mauriol, Lal Sellhanadi

Transport et douane :
Marianne Balse, **16 57**

ORDRES D'ACHAT, ENCHÈRES PAR TÉLÉPHONE
Anne-Sophie Masson, **20 51**
bids@artcurial.com

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

CONSEILLER SCIENTIFIQUE ET CULTUREL
Serge Lemoine

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

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

ARTCURIAL DEAUVILLE
Commissaire-priseur :
James Fattori
32, avenue Hocquart de Turtot.
14800 Deauville
t. +33 (0)2 31 81 81 00
contact@artcurial-deauville.com

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

ARTCURIAL MARSEILLE – STAMMEGNA ET ASSOCIÉ
22, rue Edmond Rostand
13006 Marseille
Contact :
Inès Sonneville
+33 (0)1 42 99 16 55
isonneville@artcurial.com

ARTCURIAL HOLDING SA
Président Directeur Général :
Nicolas Orlowski
Vice Président : Francis Briest

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

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

ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F.TAJAN

DÉPARTEMENTS D'ART

ART MODERNE
Directeur adjoint :
Bruno Jaubert

Expert pour les œuvres de l'École de Paris, 1905-1939 :
Nadine Nieszawer
Spécialistes junior, catalogueur :
Priscilla Spitzer
Spécialistes junior :
Tatiana Ruiz Sanz
Contacts : Florent Wanecq, **20 63**
Jessica Cavalero, **20 08**

ART CONTEMPORAIN
Directeur associé :
Martin Guesnet

Spécialistes : Hugues Sébilleau
Arnaud Oliveux
Spécialiste Italie :
Gioia Sardagna Ferrari
Spécialiste junior :
Harold Wilmotte
Spécialiste et catalogueur :
Florence Latieule, **20 38**
Contact : Sophie Cariguel, **20 04**

ORIENTALISME
Spécialiste : Olivier Berman, **20 67**
Contact : Line David, **16 21**

ESTAMPES, LIVRES ILLUSTRÉS ET MULTIPLES
Expert :
Isabelle Milsztein
Contact : Charline Roullier, **20 25**

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

DESIGN
Directeur associé :
Fabien Naudan

Spécialiste junior :
Harold Wilmotte
Contact : Alma Barthélémy, **20 48**

BANDES DESSINÉES
Expert : Éric Leroy, **20 17**
Contact : Lucas Hureau, **20 11**

HISTORIENNE DE L'ART
Marie-Caroline Sainsaulieu

MOBILIER, OBJETS D'ART DU XVIII^E ET XIX^E S.
Directeur associé :
Isabelle Bresset

Céramiques, expert :
Cyrille Froissart
Orfèvrerie, experts :
Cabinet Déchaut-Stetten
Contact : Sophie Peyrache, **20 41**

TABLEAUX ET DESSINS ANCIENS ET DU XIX^E S.
Spécialiste :
Matthieu Fournier
Dessins anciens, experts :
Bruno et Patrick de Bayser
Estampes anciennes, expert :
Antoine Cahen
Sculptures, expert :
Alexandre Lacroix
Tableaux anciens, experts :
Gérard Auguier, Cabinet Turquin
Contact : Elisabeth Bastier, **20 53**

ÉCOLES ÉTRANGÈRES DE LA FIN DU XIX^E S.
Spécialiste : Olivier Berman
Contact : Tatiana Ruiz Sanz, **20 34**

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

SOUVENIRS HISTORIQUES ET ARMES ANCIENNES
Expert : Gaëtan Brunel
Contact : Juliette Leroy, **20 16**

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

ART TRIBAL
Expert : Bernard de Grunne
Contact : Florence Latieule, 20 38

ART D'ASIE
Expert : Philippe Delalande
Contact : Sophie Peyrache, 20 41

ARCHÉOLOGIE
Expert : Daniel Lebeurrier
Contact : Sophie Peyrache, 20 41

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

MONTRES
Expert : Romain Réa
Contact : Julie Valade, **16 41**

ARTCURIAL MOTORCARS AUTOMOBILES DE COLLECTION
Spécialistes : Matthieu Lamoure et Pierre Novikoff
Consultant : Frédéric Stoesser
Contact : Iris Hummel, **20 56**

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

VINS ET SPIRITUEUX
Experts :
Laurie Matheson, **16 33**
Luc Dabadie, **16 34**
Contact : Marie Calzada
vins@artcurial.com

VINTAGE & COLLECTIONS
Spécialiste : Cyril Pigot, **16 56**
Contact : Eva-Yoko Gault, **20 15**

VENTES GÉNÉRALISTES
Spécialiste :
Isabelle Boudot de La Motte
Contacts : Juliette Leroy, **20 16**
Élisabeth Telliez, **16 59**

INVENTAIRES
Spécialiste : Stéphane Aubert
Consultant : Jean Chevallier
Contact : Inès Sonneville, **16 55**

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

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

AFFILIÉ
À INTERNATIONAL
AUCTIONEERS

IAG
International
Auctioneers

ORDRE D'ACHAT / *ABSENTEE BID FORM*

ART MODERNE 1
VENTE N° 2054

VENTE LE MARDI 6 DÉCEMBRE À 20H
PARIS – HÔTEL MARCEL DASSAULT

○ ORDRE D'ACHAT / *ABSENTEE BID*
○ LIGNE TÉLÉPHONIQUE / *TELEPHONE*

TÉLÉPHONE / *PHONE* :

RÉFÉRENCES BANCAIRES OBLIGATOIRES À NOUS COMMUNIQUER
REQUIRED BANK REFERENCE :

EXPIRE FIN / *EXPIRATION DATE* :

NOM / *NAME*

PRÉNOM / *FIRST NAME*

ADRESSE / *ADRESS*

TÉLÉPHONE / *PHONE*

FAX

EMAIL

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

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

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

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

DATE ET SIGNATURE OBLIGATOIRE
REQUIRED DATED SIGNATURE

À RENVOYER / *PLEASE MAIL TO* :

BIDS@ARTCURIAL.COM
ARTCURIAL–BRIEST–POULAIN–F.TAJAN
7, ROND-POINT DES CHAMPS-ELYSÉES

TEL : +33 (0)1 42 99 20 51
FAX : +33 (0)1 42 99 20 60

ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F.TAJAN