ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F.TAJAN

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

ARTCURIAL BRIEST - POULAIN - F.TAJAN

ART MODERNE I

MERCREDI 9 AVRIL 2008 PARIS

01408



ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F.TAJAN

ART MODERNE I

PARIS – HÔTEL DASSAULT
MERCREDI 9 AVRIL 2008 – 20H30

ART MODERNE I

PARIS - HÔTEL DASSAULT

MERCREDI 9 AVRIL 2008 A 20H30



ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F.TAJAN

PARIS - HÔTEL DASSAULT
7, Rond-Point des Champs-Élysées, 75008 Paris

Téléphone pendant l'exposition :
+33 (0)1 42 99 20 59

COMMISSAIRE PRISEUR :
Francis Briest

SPÉCIALISTES :
Art Moderne
Violaine de La Brosse-Ferrand, +33 (0)1 42 99 20 32
vdelabrosseferrand@artcurial.com

Art chinois - lots 61 à 63
Pia Copper, +33 (0)1 42 99 20 11
pcopper@artcurial.com

ORDRE D'ACHAT, ENCHÈRES PAR TÉLÉPHONE :
Emmanuelle Roux, +33 (0)1 42 99 20 51
eroux@artcurial.com

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

COMPTABILITÉ ACHETEURS :
Nicole Frèrejean, +33 (0)1 42 99 20 45
nfrerejean@artcurial.com

EXPOSITIONS PUBLIQUES :

Dimanche 6 avril	11h - 19h
Lundi 7 avril	11h - 19h
Mardi 8 avril	11h - 19h
Mercredi 9 avril	11h - 16h

VENTE :
Mercredi 9 avril 20h30

CATALOGUE VISIBLE SUR INTERNET
www.artcurial.com

VENTE N° 01408



ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F.TAJAN

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

DIRECTEURS ASSOCIÉS
Violaine de La Brosse-Ferrand
Martin Guesnet
Fabien Naudan

DÉPARTEMENT ART MODERNE & ART CONTEMPORAIN :
Direction Francis Briest

ART MODERNE :
Violaine de La Brosse-Ferrand, spécialiste
+33 (0)1 42 99 20 32 - vdelabrosseferrand@artcurial.com
Bruno Jaubert, spécialiste
+33 (0)1 42 99 20 35 - bjaubert@artcurial.com
contact : Pamela de Sevin
+33 (0)1 42 99 20 63 - pdesevin@artcurial.com
Tatiana Ruiz Sanz
+33 (0)1 42 99 20 34 - truizsanz@artcurial.com
Jessica Cavalero
+33 (0)1 42 99 20 08 - jcavalero@artcurial.com
Priscilla Spitzer, catalogueur
+33 (0)1 42 99 20 20 - pspitzer@artcurial.com

ART CONTEMPORAIN :
Martin Guesnet, spécialiste
+33 (0)1 42 99 20 31 - mguesnet@artcurial.com
Hugues Sébilleau, Arnaud Oliveux, spécialistes
+33 (0)1 42 99 16 35/28 - hsebilleau@artcurial.com
aoliveux@artcurial.com
Florence Latieule, catalogueur
+33 (0)1 42 99 20 38 - flatieule@artcurial.com
contact : Véronique-Alexandrine Hussain
+33 (0)1 42 99 16 13 - vhussain@artcurial.com
Sophie Cariguel
+33 (0)1 42 99 20 04 - scariguel@artcurial.com

Pia Copper, art chinois du XX^{e} siècle
+33 (0)1 42 99 20 11 - pcopper@artcurial.com

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

RECHERCHE ET AUTHENTIFICATION :
Constance Boscher
+33 (0)1 42 99 20 37 - cboscher@artcurial.com

HISTORIENNE D'ART :
Marie-Caroline Sainsaulieu
mcsainsaulieu@orange.fr

INDEX

B
BONNARD, Pierre **19 - 37**
BOUDIN, Eugène **17**
BRAQUE, Georges **13**
BRAUNER, Victor **27**
BUFFET, Bernard **59 - 60**

C
CHAGALL, Marc **1 à 4**
CLAVE, Antoni **32**

D
DEGAS, Edgar **18**
DOMINGUEZ, Oscar **31**
DUCHAMP, Marcel **28**
DUFY, Raoul **15 - 20 - 48**

F
FENGMIAN, Lin **63**
FINI, Leonor **42 à 46**
FREUNDLICH, Otto **6**

G
GLEIZES, Albert **14 - 52**

H
HERBIN, Auguste **7**

K
KUPKA, Krank **38**

L
LAURENS, Henri **12 - 24 - 25 - 55**
LEGER, Fernand **5 - 11 - 21 - 23 - 50**

M
MAGRITTE, René **26**
MASSON, André **54**
MATISSE, Henri **56**
METZINGER, Jean **9**
MIRO, Joan **29**

O
OGUISS, Takanori **58**

P
PICABIA, Francis **30**
PICASSO, Pablo **33 à 36**

R
RENOIR, Pierre-Auguste **49**

S
SURVAGE, Léopold **51**

U
UTRILLO, Maurice **16 - 22 - 39 - 57**

V
VALMIER, Georges **10**
VALTAT, Louis **40 - 47**
VILLON, Jacques **53**
VLAMINCK, Maurice de **41**

Y
YU, Chang ou SANYU **62**
YULIANG, Pan **61**



1

MARC CHAGALL

1887-1985

PERSONNAGES

Encre de Chine, lavis et aquarelle sur papier numéroté “IV” au crayon en bas à droite
23,5 x 39,5 cm (9,17 x 15,41 in.)

PROVENANCE :
Collection particulière, France

30 000 / 40 000 €



2



3



2

MARC CHAGALL

1887-1985

PERSONNAGE ET AMOUREUX

Gouache sur papier numéroté “IV” au crayon
en bas à droite
19 x 28 cm (7,41 x 10,92 in.)
PROVENANCE :
Collection particulière, France

8 000 / 10 000 €

3

MARC CHAGALL

1887-1985

PERSONNAGES ET ANIMAUX

Encre, gouache et crayon de couleur sur papier
20 x 14 cm (7,80 x 5,46 in.)
PROVENANCE :
Collection particulière, France

6 000 / 8 000 €

4

MARC CHAGALL

1887-1985

BUSTE DE JEUNE FILLE DANS UN PAYSAGE FLEURI

Encre de Chine, aquarelle et lavis sur papier numéroté “IV” au crayon
en bas à droite
21,5 x 17,5 cm (8,39 x 6,83 in.)
PROVENANCE :
Collection particulière, France

6 000 / 8 000 €



5

FERNAND LÉGER
1881-1955

COMPOSITION AUX CLEFS, 1929

Encre sur papier
Cachet du monogramme en bas à droite
39 x 32 cm (15,21 x 12,48 in.)
PROVENANCE :
Piero Fedeli, Milan
Lionel Prejger, Paris
A l'actuel propriétaire par cessions successives

EXPOSITION :
Turin, Galleria Ippolito Simonis, "Léger, Fontana, Bellmer, Picabia, Kandinsky, Klee, Michaux, Man Ray, Dali, Delaunay Matisse, Miró", mars-mai 1988, n° 11
Jérusalem, The Israel Museum, "Fernand Léger, œuvres sur papier", avril-juin 1989, n° 65
Milan, Palazzo Reale "Fernand Léger", novembre 1989 - février 1990, n° 102
Villeneuve-d'Ascq, Musée d'Art Moderne, "Fernand Léger", mars - juin 1990, n° 109
Paris, Galerie Berggruen & Cie, "Fernand Léger, gouaches, aquarelles et dessins", octobre-novembre 1996, n° 23
BIBLIOGRAPHIE :
Gilles Néret, "Fernand Léger", Nouvelles Éditions Françaises, Paris, 1990, n° 220

48 000 / 60 000 €



6

OTTO FREUNDLICH
1878-1943

COMPOSITION

Gouache sur papier signé du monogramme en bas à droite, contresigné et situé "Paris" au dos
63 x 48,5 cm (24,57 x 18,92 in.)
PROVENANCE :
Collection Étienne Beöthy, acquis directement auprès de l'artiste
Collection Madame de Méhérend, Paris
Collection particulière, France

EXPOSITION :
Paris, Grand Palais, "Salon des Réalités nouvelles. Hommage à Otto Freundlich", 1946
BIBLIOGRAPHIE :
Cette œuvre sera incluse dans le supplément du catalogue raisonné actuellement en préparation par Madame Edda Maillet
Un certificat de Madame Edda Maillet sera remis à l'acquéreur

50 000 / 70 000 €

7

AUGUSTE HERBIN
1882-1960

COMPOSITION, 1918

Huile sur toile signée et datée “18” en bas à droite
84 x 60 cm (32,76 x 23,40 in.)

PROVENANCE :
Galerie L’Effort Moderne, Léonce Rosenberg, Paris
Galerie Simone Heller, Paris
Acquis directement par l’actuel propriétaire, le 20 juin 1962

BIBLIOGRAPHIE :
Ce tableau sera inclus dans le supplément du catalogue raisonné actuellement en préparation par Madame Geneviève Claisse
Un certificat de Madame Geneviève Claisse sera remis à l’acquéreur

100 000 / 120 000 €

Juste avant la première Guerre mondiale, en 1913, Auguste Herbin avait rencontré le succès avec une exposition personnelle de 58 tableaux à la galerie Clovis Sagot en 1910. En 1914, après un séjour à Condé-sur-Aisne, il est mobilisé et affecté au camp d’artillerie de Mailly-en-Champagne dont il décore la chapelle, puis exécute des travaux de camouflage dans une usine d’aviation de la banlieue parisienne. A cette époque, il peint très peu de toiles mais Guillaume Apollinaire, mobilisé lui aussi, fait un rapport dans une lettre écrite le 1er mai 1915 au collectionneur André Level[1] sur l’état de la peinture où il cite Herbin :
“Et maintenant deux mots de la peinture, pour vous obéir. Picasso se développe toujours harmonieusement, puissant et fin. Herbin, depuis la guerre, a fait trois tableaux cubistes simplement admirables et plusieurs fort beaux. Son œuvre antérieure est dépassée de vingt coudées. Juan Gris dans un sens différent, mais toujours cubiste produit de fort belles choses, rigoureuses, profondes, serrées sans être sèches, et dans des gammes de couleurs de forte et plaisante harmonie. Je suis complètement converti à ces nouvelles techniques. Et maintenant qu’Herbin est remobilisé, seuls les deux espagnols tiennent le flambeau de l’art, comme auraient dit nos grands-pères, pendant que les autres peuples s’entredéchirent.”
Apollinaire fait ici allusion à des toiles de 1915 comme *Composition aux pensées* ou *Vase de fleurs*. En 1917, Herbin signe un contrat d’exclusivité avec Léonce Rosenberg, propriétaire de la galerie de “L’Effort moderne” et du *Bulletin* du même nom.
En 1917, il peint seulement une quinzaine de compositions cubistes synthétiques de grande qualité, et à la sortie de la guerre, exécute des œuvres comme notre *Composition,* toutes aussi admirables dans l’expression d’une abstraction parfaite. Herbin réalise “une série de toiles construites sur un jeu de formes géométriques fortement mais librement détaillées, irrégulières, interpénétrées ou superposées l’une à l’autre” écrit Giovanni Lista. Le chromatisme soutient la démarche intellectuelle faisant apparaître l’architecture de l’œuvre. Très peu d’œuvres peuvent être rattachées à cette période qui s’étend entre la fin de l’année 1917 et mars 1918.

L’admiration dont le galeriste gratifie Herbin est extraordinairement élogieuse. Nous lisons dans le *Bulletin de l’Effort moderne* : “La perfection des perfections, l’absolu de l’idéalisme, c’était toujours Herbin.” écrivait le marchand. Les propos sont de même nature dans les *Cahiers d’Art* dans le célèbre entretien entre l’éditeur d’art et historien, Tériade, et Rosenberg, qui met Herbin au même niveau que Braque et Picasso, les inventeurs du cubisme[2].

Ces magnifiques tableaux seront exposés à la galerie de “L’Effort moderne” du 1er au 22 mars 1918 dans une exposition qui lui est consacrée. Léonce Rosenberg accrocha aux cimaises quarante-sept œuvres du jeune peintre dans le but de faire connaître son parcours artistique. Grâce à Pierre Albert-Birot[3], poète et homme de lettres, directeur de la revue d’avant-garde *SIC* (Sons Idées Couleurs), nous savons qui assistait au vernissage. Il écrit dans sa “Chronique quelquefois fois rimée” “Vernissages” du 28 avril 1918 :

“Je fus le 1er mars 1918
Chez Rosenberg où le peintre Herbin
Exposait des tableaux
Rue de la Baume
C’est une rue
Où là on ne voit que de la pierre
Et l’on se dit en y entrant
Y a-t-il des hommes ici
On pousse la petite porte entr’ouverte
Et l’on entr’ouve
Tiens Cendrars bonjour
Tiens Soupault vous arrivez
Moi je pars comment allez-vous
Ca va bonjour Severini
Bonjour cher ami
Bonjour Max Jacob
Canudissimo Canudossimo[4]
N’est-ce pas que c’est joli
C’est Cocteau qui a trouvé ça […]”.

Notre *Composition*, qui fut acquise par Léonce Rosenberg, fut très probablement exposée lors de cette rétrospective fort bien fréquentée, comme on peut le lire…

BIBLIOGRAPHIE :
1980, Cambrai, Musée, *Herbin*.
Geneviève Claisse, *Herbin. Catalogue raisonné de l’Œuvre peint*, la Bibliothèque des Arts, 1993.

[1] André Level, 1863-1946, avait créé en 1904 avec un groupe d’amis une association intitulée “La Peau de l’Ours” destinée à acheter en commun les œuvres de jeunes peintres et de les revendre dix ans plus tard. La vente de “La Peau de L’Ours” eut lieu le 2 mars 1914 à l’Hôtel Drouot. Y figuraient deux tableaux d’Auguste Herbin.
[2] Dans les *Cahiers d’Art*, 1927, n° VI.
[3] Pierre Albert-Birot, 1876-1967, sculpteur, peintre puis homme de lettres, consacra sa vie à la poésie, à la littérature et au théâtre. En janvier 1916 il crée la revue d’avant-garde *SIC* (Sons Idées Couleurs) où collabora entre autres Guillaume Apollinaire.
[4] Allusion à Canudo, directeur de la revue *Montjoie !*





9

JEAN METZINGER
1883-1956

CARAFE EN CRISTAL ET LUNETTES, CIRCA 1940

Huile sur toile signée en bas à gauche
55 x 38 cm (21,45 x 14,82 in.)
BIBLIOGRAPHIE :
Ce tableau sera inclus dans le catalogue raisonné actuellement en préparation par Madame Bozena Nikiel
Un certificat de Madame Bozena Nikiel sera remis à l'acquéreur

40 000 / 60 000 €

10

GEORGES VALMIER

1885-1937

PAYSAGE, 1923

Huile sur toile signée et datée “1923” en bas à gauche
65 x 81 cm (25,35 x 31,59 in.)

PROVENANCE :

Galerie l’Effort Moderne, Léonce Rosenberg, Paris
Galerie Simone Heller, Paris
Acquis directement par l’actuel propriétaire le 15 décembre 1966

EXPOSITION :

New York, Brooklyn Museum, “International Exhibition of Modern Art”, 1926, n° 78

BIBLIOGRAPHIE :

Ce tableau sera inclus dans le supplément du catalogue raisonné actuellement en préparation par Madame Denise Bazetoux
Un certificat de Madame Denise Bazetoux sera remis à l’acquéreur

50 000 / 70 000 €

La signature en 1920[1] du contrat de Georges Valmier à la galerie de “L’Effort Moderne” marque un tournant dans l’œuvre de l’artiste car, à partir de ce moment, l’ensemble de sa production sera destinée à Léonce Rosenberg, directeur et propriétaire de la galerie. Ce dernier le conseille et l’oriente, comme l’atteste leur correspondance. C’était, en effet, une chance pour Georges Valmier car Léonce Rosenberg était déjà un familier du cubisme pour avoir pris la relève auprès de peintres tels Juan Gris, Gleizes, Léger ou Herbin lorsque Daniel-Henry Kahnweiler se réfugia en Suisse au début de la guerre. Par ailleurs, la galerie de “L’Effort moderne” offrait aussi à ses peintres, outre un réseau de relations amicales entre eux-mêmes, une émulation créative auprès de musiciens et de poètes. Des soirées de lecture et de musique y étaient organisées où l’on y rencontrait le tout-paris, avec en point de mire Cocteau, Max Jacob, Ravel et Satie. C’est dans ce contexte enrichissant et didactique que Georges Valmier allait s’épanouir et peindre des œuvres tel ce *Paysage* de 1923.

De 1918 à 1921 le cubisme de Valmier s’était affirmé de manière très personnelle pour aboutir à une quasi abstraction que l’on peut illustrer avec un autre *Paysage* de 1921 (fig. 1). “Il élargissait sa manière, écrivait Denise Bazetoux, auteur du *Catalogue raisonné*, simplifiant, agrandissant ses plans géométriques et supprimant les détails et éléments anecdotiques qui aidaient à la lecture de l’œuvre”. De plus, l’austérité chromatique, qui était la sienne, allait s’affaiblir au profit d’un raffinement chromatique joyeux.

Dès la signature du contrat, Léonce Rosenberg ne perd pas de temps et organise la première exposition personnelle de Georges Valmier, du 3 au 25 janvier 1921. Cette même année, le peintre participe aussi à l’exposition *Les maîtres du cubisme* à la galerie de “L’Effort Moderne”, et, du 29 octobre au 19 novembre, il est aux côtés de Derain, de Léger et de Picasso à l’exposition *Quelques Aspects Nouveaux de la Tradition* (fig. 2). Rappelons, à cette occasion, les propos très élogieux que tenait en 1927 Rosenberg auprès de l’éditeur d’art et historien, Tériade : “Les Picasso, les Léger, les Valmier, sont les Cimabue de l’art contemporain.”[2]

Son écriture picturale évolue rapidement car il y a une variation nettement lisible entre les œuvres de 1921 et 1923, année au cours de laquelle la géométrisation se fait de plus en plus radicale.

Dans notre tableau, *Paysage*, exécuté en 1923, de grands plans réguliers se chevauchent selon un canevas linéaire où les rectangles, triangles et autres formes géométriques, décalés les uns par rapport aux autres, génèrent un effet de profondeur (Denise Bazetoux écrit qu’ils “creusent l’espace”). Sur ces surfaces, Valmier a peint le minimum de détails pour une évocation habituelle du paysage, trois petits rectangles noirs pour désigner les portes des maisons et deux disques verts pour le feuillage des arbres. Le chromatisme, osé par la juxtaposition de couleurs de même intensité, dans des tonalités qui parfois se heurtent, suit la démarche intellectuelle de l’artiste éloignée de toute intention figurative.

Ce tableau était précédé, comme souvent[3], d’une gouache préparatoire de petit format, (14 x 19 cm), n° 283 du catalogue raisonné, avant agrandissement sur la toile. Dans un article bien postérieur, puisque écrit en 1955, Léon Degand soulignait dans la *Revue d’Aujourd’hui* : “Valmier était un plasticien épris de précision. On devine, à travers toutes ses charmantes compositions, avec quelle patience l’artiste devait rechercher la mesure et la situation de chaque forme”.

En cette année 1923, les travaux de Valmier sont originaux : il dessine la première de couverture du *Bulletin de l’Effort moderne*, signe évident de reconnaissance de la part de Léonce Rosenberg, et crée de nombreux décors et costumes pour le théâtre “Art et Action” dirigé par Gérard Autant et Louise Lara, où se jouent de courtes pièces futuristes d’auteurs italiens. Mêlé à toutes ces manifestations de l’art, Valmier confiait pour l’éditorial intitulé “Quelques Intentions”, paru dans le *Bulletin de L’Effort moderne* de juillet 1925 : “Il ne s’agit pas de faire simplement ce que l’on voit, mais de sentir, de comprendre ce qui est. Et ceci pour faire évidemment tout autre chose que ce qui existe déjà”.

Ce *Paysage* de 1923 précède ses propos.

Fig. 1 : Georges Valmier, *Paysage*, 1921, Gouache, encre et papiers collés, 12,7 x 17,1 cm. New York, Solomon R. Gugenheim Museum.
Fig. 2 : Carton d’invitation de l’exposition *Quelques Aspects Nouveaux de la Tradition*, galerie “L’Effort Moderne”.

BIBLIOGRAPHIE :
Denise Bazetoux, *Georges Valmier, Catalogue raisonné*, Éditions Noème, Paris, 2003.

[1] Léonce Rosenberg avait acquis en 1919 son premier tableau de Valmier.
[2] Tériade, *Écrits sur l’art*, “Nos enquêtes : entretien avec M. Léonce Rosenberg”, in *Cahiers d’art*, n° VI, 1927, p. 93.
[3] Cette pratique était courante au début des années vingt chez des artistes comme Villon, Gleizes et Survage.


Fig. 1



Fig. 2



11

FERNAND LÉGER
1881-1955

LE JONGLEUR ET LES TRAPÉZISTES, 1953

Gouache et encre de Chine sur papier signé du monogramme et daté "53" en bas à droite
Authentification de Nadia Léger et annotation au stylo bille "G 412/2" au dos
53 x 73 cm (20,67 x 28,47 in.)

PROVENANCE :
M. Pagani, Legnano
Collection particulière, Italie

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

250 000 / 350 000 €



"Si j'ai dessiné les gens du cirque, acrobates, clowns, jongleurs, c'est que je m'intéresse à leur travail depuis trente ans. Depuis le temps où je dessinais les costumes cubistes pour les Fratellini (fig. 1). J'ai fait pour *La grande Parade* une quantité de dessins et d'études. Car je suis un classique : si mes premiers dessins sont toujours impulsifs, j'ai la connaissance de mes moyens qui vont meservir. Un an sépare la première version de *La grande Parade* de son état définitif. Cet intervalle correspond à un long travail d'élaboration et de synthèse. La moindre transformation a été longuement méditée, travaillée à l'aide de nouveaux dessins."

La gouache *le Jongleur et les trapézistes*, exécutée en 1953, fait partie des nombreuses études pour la *Grande Parade*. Léger dessine, de gauche à droite, un jongleur, deux trapézistes et un cheval. Cette présentation se trouve déjà dans une peinture de 1943.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

"Si j'ai dessiné les gens du cirque, acrobates, clowns, jongleurs, c'est que je m'intéresse à leur travail depuis trente ans. Depuis le temps où je dessinais les costumes cubistes pour les Fratellini (fig. 1). J'ai fait pour *La grande Parade* une quantité de dessins et d'études. Car je suis un classique : si mes premiers dessins sont toujours impulsifs, j'ai la connaissance de mes moyens qui vont me servir. Un an sépare la première version de *La grande Parade* de son état définitif. Cet intervalle correspond à un long travail d'élaboration et de synthèse. La moindre transformation a été longuement méditée, travaillée à l'aide de nouveaux dessins."

La gouache *le Jongleur et les trapézistes*, exécutée en 1953, fait partie des nombreuses études pour la *Grande Parade*. Léger dessine, de gauche à droite, un jongleur, deux trapézistes et un cheval. Cette présentation se trouve déjà dans une peinture de 1943.

Fernand Léger a procédé différemment dans notre gouache de 1953. L'artiste a détourné les couleurs du sujet pour de grands aplats colorés, d'allure géométrique, qui occupent le fond de l'œuvre. Le poète Aragon avait perçu la filiation de la "couleur en dehors", en la rattachant au cirque et non à Broadway[1]. Il écrit :
"C'est Fernand Léger qui, le premier y alla avec ses gros sabots, sa décision brutale. Que le principe de la couleur en dehors vienne du music-hall, du fait qu'au music-hall ou au cirque la lumière des projecteurs décide de tout, que ce qui était blanc devienne rouge par le fait de l'homme, de l'électricien... cela va sans dire, au moins historiquement. Il aura fallu que la leçon des projecteurs sortît des théâtres, s'installât dans la rue... pour que le divorce absolu de la forme et de la couleur se produisît dans le tableau, devint système à son tour, volonté du peintre, condition du grand jour dans la peinture de Fernand Léger."

Dans notre gouache de 1953, le jongleur, les trapézistes et le cheval existent par un cerne noir posé sur le papier blanc. Les couleurs vives et pures, bleue, jaune, rouge et verte, posées derrière eux en de larges rubans, donnent naissance au contraste surprenant que cherche le peintre. Animant la composition, elles génèrent le rythme inséparable de ce genre de sujet. Les artistes et le cheval sont dans l'action, et Fernand Léger par ce subterfuge, a insufflé à sa gouache un élan, une cadence.

Le rapprochement avec une huile sur toile peinte en 1953, présentant la même disposition confirme notre propos (fig. 3). En effet, le tableau est travaillé selon un chromatisme traditionnel avec les couleurs à l'intérieur des contours. Le résultat visuel diffère. Nous avons devant les yeux une vue coutumière des gens du cirque, c'est-à-dire statique. Dans la gouache, au contraire, le chromatisme décalé donne l'illusion du mouvement. Là résident la beauté et l'intérêt de cette œuvre.

Fig. 1 : Fernand Léger, *Clowns et musiciens*, lavis et plume sur papier.
Fig. 2 : Fernand Léger, *Le jongleur et les acrobates*, titré au dos *Les jongleurs et les acro*, 1943, huile sur toile, 114 x 127 cm. Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou.
Fig. 3 : *Le jongleur et les deux trapézistes*, 1953, huile sur toile, 73 x 92 cm.

BIBLIOGRAPHIE :
Octobre 1971 - janvier 1972, Paris, Grand Palais, *Fernand Léger*.
Gilles Néret, *F. Léger*, Nouvelles Editions Françaises, Paris, 1990.

[1] On a coutume de dire que ce sont les lumières de Broadway qui donnèrent à Fernand Léger l'idée de sortir les couleurs des contours du dessin.



12

HENRI LAURENS

1885-1954

FEMME AGENOUILLÉE LES BRAS LEVÉS, 1929

Bronze à patine brune signé du monogramme, numéroté "5/6" et cachet "cire perdue Valsuani" sur la base
Haut. : 33 cm (12,99 in.)

PROVENANCE :
Collection particulière, Paris

EXPOSITION :
Stockholm, Liljevalchs Konsthall, "Från Cézanne till Picasso", 1954

BIBLIOGRAPHIE :
Werner Hofmann, "Henri Laurens. Sculpture", Éditions Arthur Niggli S.A., Suisse, 1970, n° 128, un exemplaire similaire reproduit

80 000 / 120 000 €

En 1927, le critique et éditeur d'art Tériade écrivait dans les *Cahiers d'Art* sur l'œuvre d'Henri Laurens :
"Du dedans au dehors, son œuvre prospère comme les fruits. C'est pourquoi elle est exempte de toute vaine nervosité et qu'elle acquiert, de jour en jour, un "naturel" inégalable, défendu à toute œuvre qui prendrait, pour y arriver, la route inverse. Les formes poussent normalement entre ses plans rigides qui, devenus par ce fait inutiles, se retirent. Ce qui reste aujourd'hui de ces "disciplines" antérieures, de ces surfaces dans leur état d'équivalence géométrique, se lie spontanément aux formes naissantes dans une unité parfaite et *nouvelle* [1]."
En effet, après une longue période cubiste où il réalise des dessins, papiers collés et sculptures dont des chefs-d'œuvre comme *Le clown* de 1915 (fig. 1) ou bien *Bouteille et verre* de 1918, en bois et tôle polychromés[2], sa réflexion picturale et sculpturale évolue. L'artiste met de côté la rhétorique cubiste pour un modernisme tempéré, très personnel, comme d'autres sculpteurs**.** "Nous avions tout donné, expliquait Laurens, de ce que nous pouvions donner dans cette voie qui nous était commune. Il ne restait plus à chacun qu'à prendre la voie qui lui était personnelle […] J'aspire au mûrissement des formes. Je voudrais arriver à les rendre tellement pleines, tellement juteuses qu'on ne pourrait rien y ajouter". La *Femme agenouillée les bras levés*, exécutée en 1929, illustre précisément cette nouvelle écriture.
Des événements importants pour l'artiste marquent cette année 1929 : tout d'abord, le voyage avec son épouse en Toscane et en Italie du Nord qui lui permet d'approfondir ses connaissances artistiques, puis sa participation à l'*Exposition internationale de sculpture* à la galerie Georges Bernheim à Paris, aux côtés de Despiau, Maillol et Giacometti où il présente une *Femme à la draperie*. Enfin, trois historiens d'art saluent son travail : Carl Einstein dans *Documents* [3], Guillaume Janneau dans un ouvrage intitulé *L'art cubiste, théories et réalisations* et Christian Zervos avec un article dans les *Cahiers d'Art* titré "Notes sur la sculpture contemporaine". Il écrit :
"Les œuvres les plus récentes d'Henri Laurens atteignent au juste sentiment des proportions, au tact des formes, à l'éloquence concentrée. Une extrême retenue du mouvement les caractérise ; l'ensemble des expressions y est ramené presque à l'immobilité, comme une pensée qui se refuse presque à l'action des mots. Une sculpture purifiée et comme dépouillée de toute agitation, mais qui ne manque pas de passion."

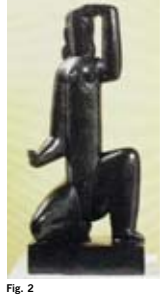
La *Femme agenouillée les bras levés*, à l'allure hiératique, se dresse comme une déesse antique. Traitée de manière figurative avec ses formes pleines, elle incarne "l'extrême retenue" dont parle Christian Zervos. La rigueur a déterminé la conduite artistique du sculpteur dans l'allongement des volumes, bassin, torse et cou, et dans la simplification des formes, particulièrement visible aux bras et aux jambes, privés de doigts. La matière, ici le bronze, qu'Henri Laurens aime travailler ces années-là, génère par sa couleur une douce sensualité tandis que les jeux de lumière sur la surface lisse du métal ajoutent à la densité de l'œuvre. Mais l'originalité de la *Femme agenouillée les bras levés* réside surtout dans la position des bras relevés, et dans celle des jambes, l'une agenouillée, l'autre tendue sur le côté, qui rompt la verticalité et la rigidité habituelles de nombre de ses sculptures. Il y a ici une grâce particulière.
Le Musée national d'art moderne de Paris conserve une sculpture de 1929, très proche de la nôtre, le *Nu accroupi au miroir* (fig. 2). Avec la *Femme agenouillée les bras levés*, elle témoigne de l'évolution stylistique de Laurens, laquelle, ramassée sur deux années environ, a interpellé les collectionneurs réputés, comme le couturier Jacques Doucet et le vicomte de Noailles. Ces œuvres ont aussi vivement intéressé les historiens (cités plus haut). Elles représentent une étape essentielle dans l'œuvre d'Henri Laurens et la *Femme agenouillée les bras levés*, aujourd'hui sur le marché, n'en a que plus de valeur.

Fig. 1 : Henri Laurens, *Le clown,* 1915, bois polychromé, 53 x 29,5 x 23,5 cm. Stockholm, Moderna Museet.
Fig. 2 : Henri Laurens, *Nu accroupi au miroir*, 1929, bronze, 71,5 x 30,5 x 20 cm. Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou.

BIBLIOGRAPHIE :
Christian Zervos, "A propos de la récente exposition internationale de sculpture", *Cahiers d'Art*, 1929, n° 10, pp. 465-473.
7 juillet-23 septembre 1990, Château de Biron (Dordogne), *Henri Laurens*.
20 octobre 2004-8 janvier 2005, Paris, Galerie Bérès, *Henri Laurens*.

[1] En italique dans le texte.
[2] Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou.
[3] Créée par Georges Wildenstein, la revue *Documents* publia quinze numéros entre en avril 1929 et janvier 1931. Carl Einstein, collaborateur de nombreuses revues en Allemagne, introduisit la méthode de l'ethnographie allemande dans son analyse de l'art contemporain. Il écrivait directement en français ses articles pour *Documents*.


Fig. 1


Fig. 2





13

GEORGES BRAQUE
1882-1963

FAUCILLE ET PICHET, 1945

Huile sur toile signée en bas à droite
32 x 65 cm (12,48 x 25,35 in.)

PROVENANCE :
Aimé Maeght, Paris
The Lefevre Gallery (Alex Reid & Lefevre, Ltd.) London, 1950
J.K. Tannhauser, New York

EXPOSITION :
Paris, Galerie Maeght, "Braque", juin 1947, n° 15
New York, The Salomon R. Guggenheim Museum, 1956

BIBLIOGRAPHIE :
Galerie Maeght Éd., "Catalogue de l'œuvre de Georges Braque, peintures 1942-1947", Paris, 1960, reproduit page 97

160 000 / 220 000 €

La nature morte a conduit Georges Braque à l'excellence. Depuis ses natures mortes cubistes jusqu'aux dernières, elles demeurent marquées par l'équilibre pictural. En 1921, Waldemar-George témoigne de sa manière de travailler. Il écrit :
"Cet artiste peint sans modèle. Au lieu de disposer sur une table les éléments d'une nature morte et de travailler ensuite sur ce motif préétabli, il compose directement sur la toile et imagine des motifs pour n'obéir qu'aux lois du tableau."
Braque s'en expliqua lui-même : "J'avais appris à peindre d'après nature, et lorsque je fus persuadé qu'il fallait se libérer du modèle, ce ne fut pas du tout facile […]. Mais je m'y suis mis et le détachement s'est fait par des poussées intuitives qui me séparaient de plus en plus du modèle.
A des moments comme ça, on obéit à un impératif presque inconscient, on ne sait pas ce que cela peut donner. C'est l'aventure."
La Libération de Paris permet à Braque de retrouver son atelier de Varengeville. En 1944 il entame la série des *Billards*[1]. En 1945, il exécute des natures mortes au format allongé, de taille moyenne, qui illustreront l'ouvrage de Jean Paulhan, *Braque le Patron*. Notre tableau[2], *Faucille et pichet*, dans ce format que Braque affectionne pour ce genre de sujet, se présente dans les tonalités habituelles, ocre, gris et camaïeux de bruns. Braque laisse le pinceau serpenter pour le pichet et les éléments décoratifs alors que la lame de la faucille est peinte sans détour. Sur un fond très sombre et uni, sans indication de lieu, les objets changent de rôle dans une apparente simplicité abandonnant leur fonction d'origine pour une autre réalité, celle de la "nature morte".
En 1947, Aimé Maeght devient son nouveau marchand et organise sa première exposition du 30 mai au 30 juin. Le tableau *Faucille et pichet*, acquis par Maeght, figurait à l'exposition.

BIBLIOGRAPHIE :
5 juillet - 15 octobre 1994, Saint-Paul, Fondation Maeght, *Georges Braque, rétrospective*.
8 juillet - 1er octobre 2006, Ville de Dinan, *Georges Braque, La poétique de l'objet*.

[1] Série de sept grandes peintures consacrées aux "Billards".
[2] Non reproduit dans le livre de Jean Paulhan.



14

ALBERT GLEIZES
1881-1953

MATERNITÉ, 1921

Huile sur toile signée et datée “21” en bas à gauche
93 x 65 cm (36,27 x 25,35 in.)
PROVENANCE :
Collection Madame Gleizes
Galerie Simone Heller, Paris
Acquis directement par l’actuel propriétaire le 2 septembre 1964
Attestation de Madame Roche-Gleizes au dos du tableau

80 000 / 100 000 €

Si l’année 1920 fut pour Gleizes une année riche en publications et en interventions artistiques, 1921 fut également florissante. Le peintre publie *La mission créatrice de l’homme dans le domaine plastique*, et une série d’articles dans différentes revues, notamment dans *La Vie des Lettres et des Arts*. A la fin de l’année, il va s’orienter vers l’enseignement à la demande de deux jeunes peintres irlandaises, déjà élèves d’André Lhote, qui voulaient travailler sous sa conduite. Elles ont probablement eu cette idée en voyant l’exposition consacrée à l’artiste à la galerie *Chez la cible* en avril-mai 1921.

Notre tableau, *Maternité*, obéit déjà aux lois de *translation* et de *rotation* des plans que Gleizes s’apprête à théoriser dans *La Peinture et ses Lois*. L’inclinaison des plans successifs et la présence de deux personnages, réduits à leur plus simple expression avec un œil par personne, montrent aussi l’avancée de Gleizes vers l’abstraction pure. Il faut ajouter ici que l’influence de Delaunay et de ses *Disques colorés* est palpable par l’apparition de couleurs franches et vives, bleu roi, rouge vif et jaune d’or, au détriment des tonalités sombres des cubistes que Gleizes aimait utiliser.

Si le tableau fut intitulé *Maternité*, c’est probablement en raison de la sinusoïdale qui fait référence au buste et au ventre d’une femme enceinte vue de profil ; trois gros boutons accréditent cette explication avec le concept éventuel et imagé de l’ample manteau.

La consultation du catalogue raisonné fait apparaître une autre interprétation pour notre tableau. Trois autres œuvres (une huile et deux gouaches), exécutées également en 1921, titrées *Composition à deux personnages*, sont analogues dans leur construction, mais sans boutons. En 1921, Gleizes s’engage dans l’enseignement. Il pourrait alors faire référence à ses deux élèves, Mainie Jellet et Evie Hone car il disait lui-même combien leur assiduité lui fit faire d’incomparables avancées dans son art. Relisons le texte de Gleizes[1] : “Leur attention était si vive que j’en sentais ma responsabilité d’autant plus accrue. Devant moi, j’avais deux jeunes êtres qui me réclamaient la méthode substantielle, rationnelle, explicite, pour construire un tableau, sans recourir à une représentation, ce que je faisais et avais montré dans diverses expositions. Il me fallait donc analyser pas à pas le cours de mon acte de peindre, me suivre et enregistrer en même temps théoriquement mes mouvements. […] En dépit de ces commencements pénibles, mis au pied du mur, il faut tout de même reconnaître que le résultat décisif finit par se faire entrevoir. Je distinguais deux caractères à mon activité plastique, deux caractères qui permettaient au plan du tableau de se morceler sans se dénaturer organiquement. Je les dénommais *translation* et *rotation*[2]”.

L’œuvre que nous avons sous les yeux, *Maternité*, est intéressante à double titre : d’une part, elle arbore encore le vocabulaire pictural cubiste avec la forme rectangulaire (cou du personnage) et la ligne sinusoïdale directement inspirées du manche et du corps de la guitare, instrument fétiche des cubistes, et d’autre part, elle présente une ébauche de *translation* et de *rotation* (évoquées plus haut). *Maternité* se place donc à un tournant décisif dans l’œuvre de Gleizes, lorsqu’il commence à théoriser ses concepts grâce, et pour, ses deux élèves.

BIBLIOGRAPHIE :
Anne Varichon, *Albert Gleizes, Catalogue raisonné*, Volume I, Editions Somogy et Fondation Albert Gleizes, Paris, 1998.
28 mars - 5 août 2001, Barcelone, Museu Picasso,
6 septembre - 10 décembre 2001, Lyon, Musée des Beaux-Arts, *Albert Gleizes, Le cubisme en majesté*.

[1] Extrait de *Hommage à Mainie Jellet* d’Albert Gleizes.
[2] En italiques dans le texte.





15

RAOUL DUFY
1877-1953

EPSOM, CHEVAUX ET JOCKEYS SUR LA PELOUSE

Gouache et aquarelle sur papier signé en bas au centre
48,80 x 64,70 cm (19,03 x 25,23 in.)

PROVENANCE :
Sarah Jane Waldheim, St Louis, Missouri

EXPOSITION :
Londres, Opera Gallery, "Raoul Dufy", 6 février - 1er mars 2006, reproduit en couleurs page 27

BIBLIOGRAPHIE :
Cette œuvre sera incluse dans le supplément du catalogue raisonné actuellement en préparation par Madame Fanny Guillon-Laffaille
Un certificat de Madame Fanny Guillon-Laffaille sera remis à l'acquéreur

110 000 / 150 000 €

Les scènes de courses, qu'elles aient lieu en France à Deauville, Longchamp ou Chantilly ou en Angleterre, à Epsom, Ascot ou Goodwood, ont permis à Raoul Dufy d'explorer et de mettre en pratique sa théorie de lumière-couleur. Après avoir remarqué que la lumière ne frappait dans le sens vertical que d'un seul côté, il décida de la traduire par la couleur puis établit une distinction entre le ton local (tonalité particulière d'un objet) et le ton ambiant (tonalité de l'ensemble).

Cette aquarelle montre plusieurs séquences d'une course : sur la pelouse, Dufy peint d'élégants personnages, probablement les propriétaires coiffés de chapeau haut de forme ou de capeline, plusieurs jockeys à cheval aux couleurs de leur écurie et au fond, les silhouettes des parieurs et des spectateurs. Une unité de tons rassemble tous les acteurs de la course. Dufy pose largement la couleur verte, l'aquarelle étant plus ou moins délayée, sauf sur la gauche où l'artiste utilise un vert plus soutenu. A certains endroits, notamment pour les jockeys et les chevaux, il emploie des couleurs différentes, jaune orange et bleu : ce sont ces points lumineux, répartis subtilement sur l'ensemble de l'œuvre, qui génèrent le rythme nécessaire pour ce type de sujet. Là aussi, Dufy exprime le meilleur de lui-même.

BIBLIOGRAPHIE :
Dora Perez-Tibi, *Dufy,* Flammarion, 1997.

16

MAURICE UTRILLO

1883-1955

RUE À SANNOIS, CIRCA 1915

Huile sur panneau parqueté signé en bas à droite
53 x 76 cm (20,67 x 29,64 in.)

PROVENANCE :

Collection particulière, France

L'authenticité de cette œuvre a été verbalement confirmée par Monsieur Jean Fabris

100 000 / 150 000 €

Depuis 1912 Maurice Utrillo n'est plus un inconnu. Grâce à Francis Jourdain, il participe à une exposition de groupe à la galerie Druet avec six paysages, est présent au Salon des Indépendants de 1913 avec trois paysages parisiens, et du 26 mai au 9 juin, une exposition lui est consacrée à la galerie Blot. Un événement dans le monde des Arts allait surprendre Utrillo lui-même : "La vente de La peau de l'Ours", collection formée par un groupe d'amateurs guidée par Level. Le 2 mars 1914, après deux après-midi d'une exposition houleuse, des œuvres de Bonnard, Derain, La Fresnaye, Matisse, Picasso, Manguin, Signac… et quatre cartons d'Utrillo sont proposés aux enchères sous le marteau de maître Baudoin, assisté de Bernheim-Jeune et Druet. Les quatre Utrillo sont vendus, 400, 270, 130 et 150 Francs. C'est un résultat remarquable.

La guerre survient. Utrillo est renvoyé chez lui après un examen médical. Torturé de ne pas servir son pays, quatre années dramatiques passent durant lesquelles il peint à longueur de journée. Il fera de nouveau un séjour à Sannois en 1914, dans la clinique du docteur Revertégat, 17 avenue Rozée.

Ce tableau, *Rue à Sannois*, fut peint, soit en 1914, soit en 1915 ou 1916 d'après une carte postale. A cette époque, il sort de sa "période blanche" et emprunte à la rigueur architecturale le tracé des rues et celui de la maison. Il utilise le compas, l'équerre et la règle graduée, dans le souci de la sincérité qui l'a toujours guidé. Ce tableau, au chromatisme très équilibré, montre un quartier de Sannois nu et silencieux. Utrillo a donné son âme à ses paysages urbains.



17

EUGÈNE BOUDIN
1824-1898

MARÉE BASSE.
ENVIRONS D'HONFLEUR, CIRCA 1854-1857

Huile sur toile signée du monogramme en bas à droite
24,5 x 41 cm (9,56 x 15,99 in.)

PROVENANCE :
Vente, Hôtel Drouot, Paris, 23 novembre 1965, n° 170
Collection particulière, France

BIBLIOGRAPHIE :
Robert Schmit, "Eugène Boudin, 1824-1898", Éditions Robert Schmit, Paris, 1973, n° 84, reproduit page 28

60 000 / 80 000 €

Pour son premier envoi à l'Exposition de la Société des amis des arts du Havre en 1850, Eugène Boudin choisit une *Vue du port de Honfleur*. Le peintre séjournera régulièrement dans sa ville natale, et plus particulièrement au début de sa carrière, de 1850-1852 à 1869. Au cours de ces années, il dessine de nombreuses études au pastel et à l'aquarelle, et peint de nombreuses toiles comme *Marée basse, environs d'Honfleur* datée 1854-1857. En effet, si la ville retient toute son attention dans de nombreuses œuvres, Eugène Boudin s'attarde aussi à peindre les environs proches d'Honfleur, les vues sur la mer coiffées d'immenses ciels qui allaient bientôt faire sa gloire, la Côte de Grâce, les pâturages en bord d'estuaire, le rivage à Vasouy ou au Poudreux.

La première mention de la ville d'Honfleur dans le carnet de comptes de Boudin date de 1854. Elle indique le paiement de sa pension à Madame Toutain, la gérante de l'auberge[1] : 40 F par mois, "nourri et couché". Boudin est à Honfleur en octobre et novembre 1856, avec tout son bagage, mais il confesse son envie de "liquider avec ce pays et de chercher fortune ailleurs". Manque de perspicacité. Sa méthode de plein-air[2] allait surprendre le plus éminent critique d'art et faire des émules parmi ses confrères. Eugène Boudin participe pour la première fois au Salon en 1859 ; ses œuvres interpellent Charles Baudelaire qui dans sa chronique explique la méthode de Boudin et s'enthousiasme pour sa peinture :
"Ces études si rapidement et si fidèlement croquées d'après ce qu'il y a de plus inconstant, de plus insaisissable dans sa forme et dans sa couleur, d'après des vagues et des nuages, portent toujours écrits en marge, la date, l'heure et le vent […] A la fin tous ces nuages aux formes fantastiques et lumineuses, ces ténèbres chaotiques, ces immensités vertes et roses, suspendues et ajoutées les unes aux autres, ces fournaises béantes, ces firmaments de satin noir ou violet, fripé, roulé ou déchiré, ces horizons en deuil ou ruisselants de métal fondu, toutes ces profondeurs, toutes ces splendeurs me montèrent au cerveau comme une boisson capiteuse ou comme l'éloquence de l'opium."

Ce témoignage écrit est le premier et le plus proche dans le temps de notre tableau *Marée basse, environs d'Honfleur*.

[1] Ferme Saint-Siméon à Honfleur.
[2] Méthode qu'il enseignera à Claude Monet.





18

EDGAR DEGAS
1834-1917

DANSEUSE REGARDANT LA PLANTE DE SON PIED DROIT AUTREFOIS APPELÉE DEUXIÈME ÉTUDE

Bronze à patine brune signé sur le côté droit de la terrasse, à l'arrière : "cire perdue A.A. Hébrard", gravé à côté 59/T
Haut. : 47 cm (18,50 in.)
Modèle daté par Rewald entre 1896 et 1911, par Beaulieu entre 1890 et 1895, par Millard vers 1900-1910
D'après le catalogue raisonné cette "deuxième épreuve" serait l'une des dernières

PROVENANCE :
Collection particulière, Paris

EXPOSITION :
Paris, Musée de l'Orangerie, "Degas portraitiste, sculpteur", 19 juillet - 1er octobre 1931, n° 33 (un exemplaire similaire)
Paris, Musée de l'Orangerie, "Degas. Œuvres du Musée du Louvre. Peintures. Pastels. Dessins. Sculptures", 27 juin - 15 septembre 1969, n° 263 (un exemplaire similaire)
Paris, Centre culturel du Marais, "Degas. Le modelé et l'espace", 14 octobre 1984 - 27 janvier 1985, fig. 169, cat. 44 (un exemplaire similaire)
Exposition itinérante, "Degas", n° 321 (avec la photographie du n° suivant)
- Paris, Grand Palais, 9 février - 16 mai 1988
- Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada, 16 juin - 28 août 1988
- New York, The Metropolitan Museum of Art, 27 septembre 1988 - 8 janvier 1989

BIBLIOGRAPHIE :
Catalogue Hébrard, 1921, Galerie A.A. Hébrard, "Exposition des sculptures de Degas", mai - juin 1921, n° 33 (un exemplaire similaire)
Paul Vitry, "Catalogue des sculptures du Moyen Age de la Renaissance et des Temps Modernes, Supplément", Musées Nationaux, Paris, 1933, n° 1750 (un exemplaire similaire)
John Rewald, "Degas. Works in sculptures. A complete catalogue", LXI, Pantheon Books Inc., New York, 1944, reproduit page 127 (un exemplaire similaire)
John Rewald, "Degas. Sculpture. The complete Works", XVIV, Thames & Hudson, Londres, 1957, page 155, planches 58, 61 (un exemplaire similaire)
Michèle Beaulieu, "Les sculptures de Degas", La revue du Louvre et des Musées de France, 1969, fig. 9, page 374 (un exemplaire similaire)
Charles W. Millard, "The sculpture of Edgar Degas", Princeton University Press, Princeton, 1976, pages 18.19 (un exemplaire similaire)
Norma Broude, "Degas's Misogyny", The Art Bulletin, mars 1977, fig. 20, page 106 (un exemplaire similaire)
Camesasca, Cortenova, 1986, figure 59, page 156, n° 59, page 204 (4 vues) (un exemplaire similaire)
Anne Pingeot, Antoinette Le Normand-Romain, Laure de Margorie, "Catalogue sommaire illustré des sculptures du Musée d'Orsay", Paris, RMN, 1986, page 131 (erreur de photographie)
Minervino, Naurois, Fiorella Minervino, "Tout l'œuvre peint de Degas", Flammarion, 1988, S33, page 142 (un exemplaire similaire)
Richard Kendall, "Degas. Images of women", Tate Gallery, 1989, fig. 35, page 59 (un exemplaire similaire)
Anne Pingeot, Frank Horvat, "Degas. Sculptures", Imprimerie Nationale Éditions et Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1991, n° 33, pages 136, 137 et 169 (un exemplaire similaire)

250 000 / 350 000 €




Fig. 1


Fig. 2


Fig. 3


Fig. 4


Fig. 5


Fig. 6

Ce n'est qu'au lendemain de la guerre de 1870 que Degas, la trentaine passée, s'adonnera pleinement à l'étude des danseuses, réalisant quelques 2000 œuvres, croquis, pastels, peintures et sculptures. Dès 1874, à la première exposition dite impressionniste, 35 boulevard des Capucines, il montre des œuvres dessinées sur le thème de la danse et en 1881, à la sixième exposition, il présente pour la première fois une sculpture, la *Petite danseuse de quatorze ans* [1]. Les critiques avaient surnommé l'artiste "le peintre des danseuses", et Degas, affecté, confiait à Ludovic Halévy : "Le monde ne veut que ça de votre malheureux ami".

Cherchant toujours le mieux, patiemment, voulant chaque jour explorer plus loin les multiples possibilités du corps en matière d'effort physique au travers de la danse, Degas défendait l'art de la sculpture auprès de l'historien Thiebault Sisson dans un article du *Temps* [2] :

"Il en est de même de l'interprétation de la forme humaine, surtout de la forme en action. Retracez une figure de danseuse, vous pourrez, avec un peu d'adresse faire illusion un instant, quelque scrupule que vous ayez apporté à votre traduction, qu'à une silhouette sans épaisseur, sans effet de masses, sans volumes, et qui manquera de justesse. La vérité vous ne l'obtiendrez qu'à l'aide du modelage, parce qu'il exerce sur l'artiste une contrainte qui le force à ne rien négliger de ce qui compte. […] Le nez sur mon modèle[3], je le scrute, j'en marque tour à tour les aspects en une série de croquis, et je résume le tout dans une pièce exiguë mais dont la mise en place est solide, et qui ne ment pas."

La danseuse apportait donc à Degas le moyen d'inventorier les ressources infinies du corps humain. Son analyse pénétrante des rythmes, et des tensions du corps, est à l'origine d'une série illimitée d'études de bras, de jambes, de positions diverses, vues de face, de dos et de profil.

La danseuse regardant la plante de son pied droit put être exécutée à diverses dates, selon les historiens, au plus tôt vers 1890, (il existe un dessin de 1890-1895 (fig.1), entre 1900 et 1910. L'une des danseuses qui posa relata ses souvenirs dans *Le Mercure de France* le 16 février 1919[4], deux ans après la mort de l'artiste. Son récit dévoile l'exigence de la pose et plus précisément les souffrances endurées par le modèle Pauline, lors d'une séance pour la *Danseuse regardant la plante de son pied droit*. Elle rapporte :

"Oui, je suis fatiguée, avoua Pauline qui, depuis un moment faisait un dernier effort pour rester en équilibre sur sa jambe gauche, tandis que sa main droite retenait avec peine son pied droit soulevé en arrière."

Après un repos elle reprend la pose :

"Debout sur le pied gauche, le genou légèrement fléchi, elle releva d'un mouvement vigoureux son autre pied en arrière, en rattrapa de sa main droite la pointe, puis tourna la tête de façon à regarder la plante du pied, tandis que son coude gauche se levait très haut pour rétablir l'équilibre. L'espace d'une minute, elle resta presque immobile, tous les muscles raidis."

"Pauline examina la statuette et soupira en constatant que celle-ci ne paraissait pas plus avancée aujourd'hui qu'il y avait trois mois. Elle se dit qu'à ce train-là, il lui faudrait donner encore souvent cette pose fatigante, si toutefois Degas avait assez de persévérance pour poser beaucoup sa statuette.

"Mais c'était chose peu probable. Il ferait ce qu'il faisait si souvent : un beau jour, il cesserait d'y travailler pour la ranger sur la longue table au fond de l'atelier."

Degas ne cherchait pas la reconnaissance du public en tant que sculpteur. De son vivant, ses œuvres de cire restèrent en effet à l'atelier. Elles ne participèrent donc à aucune exposition, exceptée celle de 1881. La création pure, libre de tout commerce, était son seul but. L'artiste aimait modeler pour lui-même, refaisant inlassablement la silhouette, déplaçant le poids, cherchant le meilleur équilibre, affinant les attitudes. Il était alors normal que Degas fit plusieurs sculptures de la *Danseuse regardant la plante de son pied droit*. Il en exécuta quatre, appelées aussi *Étude*[5], la nôtre étant répertoriée dans l'ouvrage d'Anne Pingeot comme la *deuxième étude* avec le numéro 33.

De hauteurs presque égales, entre 45,7 et 49 cm (la nôtre 47 cm), elles diffèrent par des largeurs d'une dizaine de centimètres d'écart, entre 18,5 cm et 33,5 cm, (la nôtre 26 cm). Cette différence vient de l'ouverture des angles formés par la jambe droite et le bras gauche, celui-ci faisant contrepoids. La photographie de notre statuette, vue de trois-quarts dos (fig.2), met en évidence cette extraordinaire prouesse. De face (fig.3), on peut voir les tensions musculaires ventrales, qu'ici Degas traite avec force, contrairement aux autres *études* où l'artiste a lissé le corps de la danseuse (fig.4).

Le sujet de la *Danseuse tenant son pied* avait déjà été travaillé par Degas avec deux autres figurines, recensées par Anne Pingeot sous les numéros 29 et 30 (fig.5), avec cependant une divergence : la danseuse ne regarde pas son pied, mais tient sa tête droite. La cambrure est moins accentuée à hauteur de la taille. On peut penser que ces deux études préparaient la série suivante plus complexe à réaliser dans les rapports d'équilibre.

Toutes ces sculptures sur le thème de la *Danseuse tenant son pied droit dans sa main droite* et de la *Danseuse regardant la plante de son pied droit* furent exposées du 6 au 27 décembre 1922, galerie Durand-Ruel à New York, cinq ans après le décès de Degas. Nous reproduisons la photographie de cette exposition montrant toutes ces sculptures dans la première vitrine à gauche (fig.6).

Durand-Ruel inventoria toutes les statuettes d'argile ou de cire, à la mort de l'artiste. Entre 1919 et 1921 le fondeur Hébrard coula en bronze soixante-douze sculptures selon le procédé de la cire perdue. Chaque édition fut limitée à vingt-deux épreuves, dont vingt seulement furent mises en vente, les deux autres étant réservées, l'une au fondeur, l'autre aux héritiers de l'artiste. Toutes porteront le nom de Degas en creux, le cachet du fondeur "cire perdue AA HEBRARD" et le numéro du modèle, de 1 à 72. Les vingt épreuves porteront une lettre d'ordre, de A à T.

Notre *Danseuse regardant la plante de son pied droit* porte le numéro : 59T

Fig. 1 : Edgar Degas, *Etude de nu,* vers 1890-1895, pastel et fusain, 32 x 48 cm. (Lemoisne, n° 1090).
Fig. 2 : *Danseuse regardant la plante de son pied droit* vue de trois-quarts dos.
Fig. 3 : *Danseuse regardant la plante de son pied droit* vue de trois-quarts face.
Fig. 4 : *Danseuse regardant la plante de son pied droit*, *quatrième étude*, H 46,2 ; L 25 ; P. 18 cm (Pingeot, n° 35).
Fig. 5 : *Danseuse tenant son pied droit dans sa main droite* (Pingeot, n° 29).
Fig. 6 : la série B des bronzes de Degas exposée galerie Durand-Ruel à New York du 6 au 27 décembre 1922. Paris, archives Durand-Ruel.
Au premier plan, plusieurs exemplaires de la *Danseuse regardant la plante de son pied droit.*

BIBLIOGRAPHIE :
Anne Pingeot, Frank Horvat, *Degas sculptures*, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1991.
19 juin - 21 novembre 1993, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, *Degas*.

[1] Cette fois-là sera également la dernière. Degas ne présentera plus de son vivant aucune de ses sculptures. A la fin de l'exposition, il reprit la *Petite danseuse de quatorze ans* et la remit dans son studio où elle resta dans un oubli presque complet.
[2] Le 23 mai 1921.
[3] Degas travaillait tous les jours sur des modèles vivants.
[4] Texte repris de l'ouvrage d'Anne Pingeot et de Frank Horvat, p. 168.
[5] Pingeot, n° 32, 34 et 35.

19

PIERRE BONNARD

1867-1947

LES POMMIERS EN FLEURS, CIRCA 1907

Huile sur carton marouflé sur toile
Cachet de la signature en bas à droite
47 x 62 cm (18,33 x 24,18 in.)

PROVENANCE :

Succession Bonnard
Collection particulière, Paris

BIBLIOGRAPHIE :

Jean et Henry Dauberville, "Bonnard. Catalogue raisonné de l'œuvre peint. 1940-1947 et supplément 1887-1939. Tome IV", Éditions Bernheim Jeune, 1974, n° 01912, reproduit en noir et blanc et en couleurs pages 262 et 263

150 000 / 200 000 €

A partir de 1900, et jusqu'en 1910, Bonnard quitte Paris chaque année au printemps pour aller travailler dans la vallée de la Seine, d'abord à Montval (près de Marly-le-Roi), puis à l'Etang-la-Ville, enfin à Vernouillet et Médan. Aux printemps 1907 et 1909, le peintre s'installe ainsi dans les Yvelines, à Vernouillet, petite commune située non loin de Saint-Germain-en-Laye où il habite, en compagnie de Marthe son épouse, une maison appelée "Les carrières". C'est autour de cette commune qu'il peint *Les pommiers en fleurs*.

Dans ce tableau, Bonnard a joué de la pente douce du verger qui descend vers la Seine pour mettre en exergue les fleurs blanches des pommiers. Celles-ci surgissent au milieu de la toile en une masse lumineuse, avec au premier plan, dans des tonalités franches et vives, l'herbe verte, car pour Bonnard, la belle nature est d'abord la verte nature. La présence humaine, qui se résume le plus souvent à de petites silhouettes fondues dans le paysage, est perceptible ici au devant du tableau. Le peintre, fidèle à ses habitudes, peint un petit personnage, vu de dos et courbé, portant un baluchon au bout d'un bâton. Le fleuve et sa courbe légère dessinent l'arrière-plan jusqu'à l'horizon d'où s'élèvent les collines bleutées.

Bonnard fut attiré dès les premières années du siècle par les grands formats horizontaux, parfois de près de trois mètres de longueur, notamment pour des œuvres travaillées comme panneaux décoratifs. Il s'agissait, pour l'artiste, de restituer les impressions d'une vision grand angle conforme aux données de ses sens, différentes du panorama construit sur les règles de la perspective classique. Le peintre tentait plutôt de créer un "champ" coloré, identique à celui que nous avons quand nous sommes non pas "devant" les choses, mais "dans les choses". Pour cette œuvre, peinte vers 1907, il utilise donc un format allongé, où la composition, ni enfermée, ni cadrée, peut s'ouvrir largement sur l'espace. Il expliquait :

"Je travaille toujours sur une toile libre, d'un format plus grand que la surface choisie pour peindre ; ainsi je puis modifier. Ce procédé m'est utile, surtout pour le paysage. Dans tout paysage, il faut une certaine quantité de ciel et de terrain, d'eau et de verdure, un dosage des éléments que l'on ne peut pas toujours établir au départ…"[1]

Qu'a-t-il "modifié" ici ? Lui seul peut répondre. Mais, ce que l'on peut affirmer, c'est qu'il travaillait toujours de mémoire, ayant consigné dans ses carnets ses premières impressions qu'il considérait plus importantes que la véracité géographique. Bonnard prit donc une part de liberté pour rapporter l'exubérance chromatique de la nature et traduire le chatoiement des couleurs d'un paysage de printemps, celui des *Pommiers en fleurs*.

BIBLIOGRAPHIE :
23 février 1984, 21 mai 1984, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne,
9 juin - 21 mai août 1984, Washington, The Phillips Collection,
16 septembre 1984 - 20 novembre 1984, Dallas, Dallas Museum of Art, *Bonnard*.
11 juin - 14 novembre 1999, Martigny, Fondation Gianadda, *Bonnard*.
Gilles Genty, Pierrette Vernon, *Bonnard, Inédits*, Éditions Cercle d'Art, Paris, 2003.

[1] Cité par Antoine Terrasse in *Bonnard*, Paris, Gallimard, 1988, p. 153.



20

RAOUL DUFY
1877-1953

LA FONTAINE (QUATRE ÉLÉMENTS DÉCORATIFS D'UNE JARDINIÈRE), CIRCA 1930

Ensemble de quatre plaques en céramique réalisées en collaboration avec Josep Ilorens Artigas, et ainsi constitué :

- LES RÉGATES
15 x 33 cm (5,91 x 12,99 in.)

- PAYSAGE AU VIADUC
15 x 32 cm (5,91 x 12,60 in.)

- PLACE ET PALMIERS
15 x 33 cm (5,91 x 12,99 in.)

- LA FONTAINE
Signée en bas à gauche
15 x 33 cm (5,91 x 12,99 in.)
Un certificat de Madame Fanny Guillon-Laffaille pour l'ensemble des quatre éléments sera remis à l'acquéreur

120 000 / 150 000 €

Raoul Dufy et Josep Llorens Artigas se rencontrèrent par l'intermédiaire du céramiste Paco Durrio[1] en 1922 et leur collaboration commença aussitôt. L'un apportait son savoir-faire en céramique, l'autre le don d'adapter le dessin à la forme. Artigas reconnaissait d'ailleurs que Raoul Dufy "savait vraiment porter la décoration à sa vraie place."
Dora Perez-Tibi explique le travail de l'un et de l'autre dans sa thèse de Doctorat. Nous citons :
"Pour Dufy, Artigas revient à la tradition française du Moustiers et crée des pièces de faïence stannifère. Il utilise une terre en provenance de Toul, dont il laisse l'eau pourrir toute une année. Après quoi, il la tamise, la bat, puis la façonne. C'est en commun avec Dufy qu'il recherche la forme de ses vases. Une fois la forme désirée obtenue, il laisse les pièces sécher, puis les passe une première fois à un feu "dégourdi" destiné à les solidifier, à les biscuiter. Cette cuisson terminée, les pièces présentent un aspect mat et sont recouvertes d'un engobe blanc, puis d'un émail transparent, en vue d'un décor à venir.
Dufy intervient à ce stade pour apposer le décor sur ces céramiques, sans études préalables. Il se contente de puiser dans son œuvre peint des thèmes et des motifs qu'il adapte à cette technique. Après avoir indiqué des points de repère sur la pièce à décorer, il travaille spontanément à main levée […]

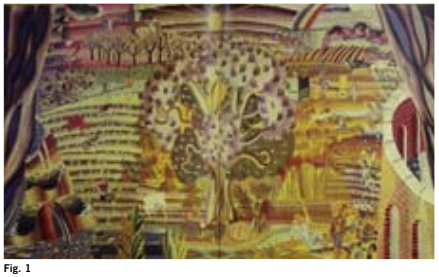

Fig. 1


Fig. 2

De leur collaboration vont naître de nombreux ouvrages : cent neuf vases, près de soixante jardins d'appartement, une centaine de carreaux et une fontaine lumineuse."
Pour ces quatre plaques en céramiques, se rapportant probablement à un jardin d'appartement, Dufy choisit à chaque fois un sujet inspiré de la nature. La forme oblongue s'y prête aisément. Sur la première, Raoul Dufy peint des *Régates*, thème cher à son répertoire. Ici, l'artiste peint dans une baie fermée par une digue à gauche et des falaises à droite, quelques voiliers voile au vent, un petit cargo et une barque. Les spectateurs au premier plan, assis ou debout, très élégants comme s'ils étaient à Deauville, assistent à cette régate fictive.
Le *Paysage au viaduc* se rapporte à une tapisserie qu'il exécutera en 1941, *Le Bel Été* (fig. 1). Mais auparavant, cet ample paysage, encadré à sa droite par un viaduc en briques rouges et à sa gauche par un rocher d'où jaillit une source, fut travaillé en 1925 pour une tenture de Paul Poiret. Au centre de la composition, les collines arrondies, un arbre touffu et quelques gerbes de blé finissent d'orner ce ravissant panorama. Le thème des moissons et des champs de blé sera repris en 1930 dans une série peinte en Normandie.
La plaque en céramique, *Place et palmiers,* montre la petite place d'Hyères dans le Var. En 1927, Dufy séjourne à Nice et exécute quelques tableaux de cette ravissante place, avec son obélisque, à peine visible (entre les deux palmiers), le kiosque à musique, les maisons aux persiennes fermées que Dufy peint sur la plaque.
Enfin *La fontaine* présente un sujet que Dufy traita également en 1927 dans le tableau *Hommage à Claude Lorrain* (fig. 2). L'artiste peint dans un site imaginaire une fontaine sise dans un petit port bordé de maisons hautes à arcades. L'aquarelle préparatoire (collection particulière) est encore plus proche de notre plaque en céramique car on y voit le personnage assis adossé au rebord de la fontaine et, à droite, un cheval buvant, la voiture à cheval et le cargo.
Pour ces quatre plaques en céramique, Dufy utilisa des couleurs lumineuses restituant le sentiment d'allégresse et de poésie qu'il aime donner à ses œuvres.

Fig. 1 : Raoul Dufy, *Le Bel Été*, 1941, Tapisserie d'Aubusson. Le Havre, Musée des Beaux-Arts.
Fig. 2 : Raoul Dufy, *Hommage à Claude Lorrain*, 1927, huile sur toile. Nice, Musée des Beaux-Arts.

BIBLIOGRAPHIE :
Dora Perez-Tibi, *Dufy*, Flammarion, 1997.

[1] Paco Francisco Durrieu de Madron dit Paco Durrio, sculpteur et céramiste basque, (Bilbao 1868-Paris 1940).









21

FERNAND LÉGER
1881-1955

LA PLANTE, 1945

Huile sur toile signée et datée “45” en bas à droite
50,8 x 40,5 cm (19,81 x 15,80 in.)

PROVENANCE :
Galerie Louis Carré, Paris
Alexandre Lolas, Paris
Vente, Sotheby’s, Londres, 30 mars 1982, lot 36
Marisa del Re Gallery, New York (acquis au cours de cette vente)
David Findlay Gallery, New York

EXPOSITION :
Salzbourg, Gallery Sallis & Vertes, “Modern Masters”, 1er août - 31 août 2007, reproduit en couleurs planche 23

BIBLIOGRAPHIE :
Georges Bauquier, “Fernand Léger, 1944-1948, catalogue raisonné de l’œuvre peint”, Éditions Maeght, Paris, 2000, n° 1194, reproduit page 77
Pierre Descargues, “F. Léger”, Maeght Éditeur, 1995, page 156 (reproduit en couleurs)

350 000 / 450 000 €

Fernand Léger apprit à aimer la nature dès son enfance. Né en 1881 en Normandie, il vécut ses premières années partagé entre sa ville natale d’Argentan et la ferme familiale de “La Bougonnière” située entre Vimoutiers et Livarot. En 1922, il hérite de ses parents et garde l’herbage normand où désormais il passera tous les étés avec Jeanne, sa première épouse, jusqu’à son départ aux Etats-Unis en 1940.

La nature est largement présente dans l’œuvre de Fernand Léger, et plus particulièrement la végétation. Or, un artiste du début du vingtième siècle va fortement l’influencer dans sa manière de la rendre sur la toile, il s’agit du Douanier Rousseau. André Verdet, historien et spécialiste de Fernand Léger, rapporte une de leurs conversations :
“Tu as bien connu Rousseau ? Je sais que tes premières œuvres l’ont étonné… Tu as dû avoir toi-même une belle admiration pour ses toiles puisque l’un des tableaux les plus importants de son œuvre, celui qui ouvre la voie à toute ta personnalité au début du cubisme, *Les nus dans la Forêt* (fig.1), est mystérieusement baigné dans toute son ampleur rythmique d’une atmosphère, d’un climat qui n’appartiennent qu’à Rousseau […]
- C’est exact, je l’admire. Dans *Les Nus dans la Forêt* il y a en effet un climat assez “Rousseau”.”

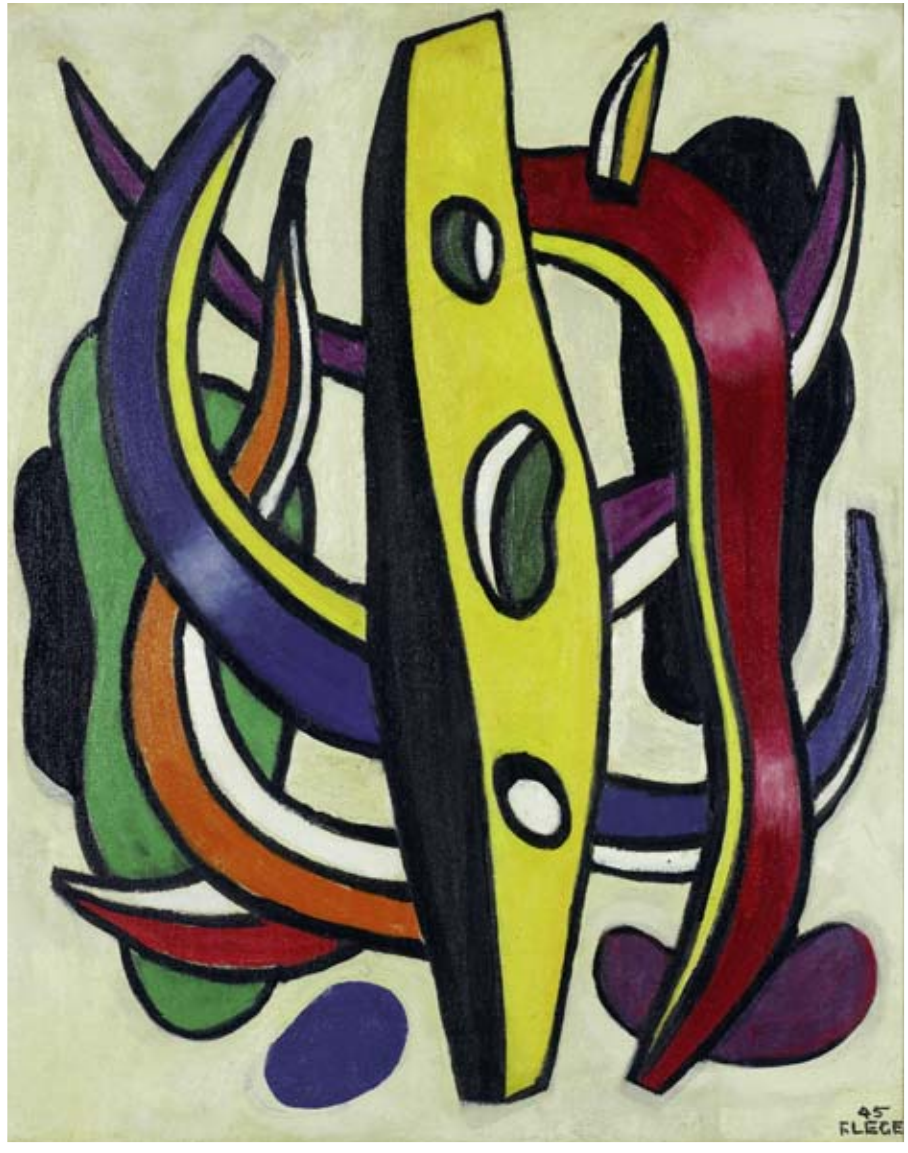



Fig. 1


Fig. 2


Détail

De la nature exubérante du Douanier Rousseau, telle que Léger put la voir dans des tableaux comme *Joyeux farceurs* (fig.2) peint en 1909, l'artiste la transcrit en une imbrication violente des volumes aux formes coniques dans *Les nus dans la Forêt* peint en 1909-1910. La végétation luxuriante et exotique du Douanier allait nourrir beaucoup d'œuvres de Fernand Léger tout au long de son parcours. Elle se reconnaît facilement à ses grandes feuilles minces, qui ressemblent à celles de l'aloès, très présentes dans les tableaux du Douanier, et que Léger peint, enchevêtrées les unes aux autres ou mêlées à divers objets. Le *Paysage imaginaire*, peint entre 1939 et 1952 (fig.3) montre les éléments végétaux aux prises avec les formes inventées et légères, très appréciées de Léger. Les feuilles, légèrement incurvées, font penser précisément à une plante dont on ne verrait que le haut, comme dans notre tableau. Elles sont devenues vivaces, au sens figuré, car récurrentes dans l'œuvre de l'artiste.

Si en 1940 l'artiste se découvre être en phase avec la ville de New York qui le submerge et l'incite à des performances picturales, il ne se rend pas moins régulièrement à la campagne, à Rouses Point au nord de New York, près du lac Chamberlain. Là, il se ressource et découvre la nature américaine, différente de celle qu'il chérissait jusqu'alors. "Ce spectacle ne se voit pas en Europe" dit Léger. Les fermes abandonnées livrent à la nature envahissante le matériel agricole, herses, charrues, machines à ensemencer, roues, qui disparaissent à moitié enfouies et dévorées par les herbes folles. Tout autant que les machines rouillées, la nature déchaînée et vorace lui donne les moyens de peindre une série d'œuvres montrant les ruines de l'homme allaitant une nature gourmande. Mais l'écart entre les natures françaises et américaines ne lui font pas dévier son écriture picturale.

En 1945, il exécute *La plante* avec ses feuilles fines et aiguisées. Léger souligne leur forme insolite par un épais cerne noir, pour bien montrer que feuilles elles sont, vigoureuses elles sont aussi. Ici, il consacre son énergie à montrer leur démesure et fait, en quelque sorte, un gros plan. Le chromatisme, comme d'habitude, exempt de toute mièvrerie, salue par ses couleurs pures le dynamisme de la nature. L'élément perforé jaune et noir, au centre, joue un rôle de contraste au même titre que les noirs, présents partout dans l'œuvre. "Je n'ai aucun goût, disait Fernand Léger, j'entends par là que je ne sens pas les nuances. Je ne vois pas un noir qui n'est pas tout à fait noir ou un blanc qui n'est pas tout à fait blanc. Je ne sens que les contrastes, la force." *La Plante* répond à la définition du Maître et elle y répond si bien, que l'on peut admirer ses formes lancéolées et ses branches stylisées sur la façade du musée national Fernand Léger à Biot et dans une sculpture (fig.4). A l'intérieur, sur les cimaises, est exposée *La Plante* sous le titre *Abstraction*. Il s'agit d'une céramique exécutée en 1952 (fig.5).


Fig. 3


Fig. 4


Fig. 5

Fig. 1 : Fernand Léger, *Les nus dans la forêt,* 1909-1910, huile sur toile, 120 x 170cm. Otterlo, Rijksmuseum Kröller Müller.
Fig. 2 : Le Douanier Rousseau, *Joyeux farceurs,* 1906, huile sur toile, 145 x 113 cm. Philadelphia Museum of Art, Louise & Walter Arensberg Collection.
Fig. 3 : Fernand Léger, *Paysage imaginaire,* 1939-1952, 60 x 92 cm.
Fig. 4 : Le musée national Fernand Léger à Biot.
Fig. 5 : Fernand Léger, *Abstraction,* céramique, h. 63 cm. Biot, musée national Fernand Léger.

BIBLIOGRAPHIE :
André Verdet, Fernand Léger, *Le dynamisme pictural,* Editions Pierre Cailler, Genève, 1955.
"Hommage à Fernand Léger", *XX^e siècle,* 1971.
Gilles Néret, *Fernand Léger,* Nouvelles Éditions Françaises, Paris, 1990.
Georges Bauquier, *Fernand Léger, 1944-1948, Catalogue raisonné de l'œuvre peint,* Paris, 2000.



22

MAURICE UTRILLO
1883-1955

MONTMARTRE, LA RUE DU POTEAU, CIRCA 1936

Gouache sur papier signé en bas à droite
32 x 50 cm (12,48 x 19,5 in.)
PROVENANCE :
Galerie Paul Petridès, Paris
A l'actuel propriétaire par cessions successives
BIBLIOGRAPHIE :
Paul Pétridès, "L'œuvre complet de Maurice Utrillo", Tome IV, Paul Pétridès Éditeur, Paris, 1966, n° 391, reproduit page 336

40 000 / 60 000 €



23

FERNAND LÉGER
1881-1955

LA VITRINE À LA ROUE, 1954-1955

Gouache sur papier signé du monogramme en bas à droite
49,70 x 32,5 cm (19,38 x 12,68 in.)
PROVENANCE :
Galerie Leiris, Paris
Waddington Galleries Ltd, Londres
Lidchi Art Gallery
BIBLIOGRAPHIE :
Cette œuvre sera incluse dans le catalogue raisonné des œuvres sur papier actuellement en préparation par Madame Irus Hansma
Un certificat de Madame Irus Hansma sera remis à l'acquéreur

40 000 / 60 000 €



❍ **24**

HENRI LAURENS
1885-1954

L'EAU, 1937

Terre cuite signée du monogramme et numérotée “5/6” en bas à droite
64 x 86 cm (24,96 x 33,54 in.)
PROVENANCE :
Galerie Louise Leiris, Paris
Collection européenne
EXPOSITION :
Paris, Galerie Louise Leiris, “Henri Laurens, 60 terres cuites”, 1998, n° 49
Foire de Bâle, Galerie Michael Haas, 13-18 juin 2001

60 000 / 80 000 €



❍ **25**

HENRI LAURENS
1885-1954

LA TERRE, 1937

Terre cuite signée du monogramme en bas à gauche et numérotée “5/6” en bas à droite
64 x 85 cm (24,96 x 33,15 in.)
PROVENANCE :
Galerie Louise Leiris, Paris
Collection européenne
EXPOSITION :
Paris, Galerie Louise Leiris, Paris “Henri Laurens, 60 terres cuites”, 1998, n° 49
Foire de Bâle, Galerie Michael Haas, 13-18 juin 2001

60 000 / 80 000 €

26

RENÉ MAGRITTE

1898-1967

RIDEAUX, BOULE ET PERSONNAGES, CIRCA 1963

Sanguine et traces de mine de plomb sur papier signé en bas à droite
27,2 x 34 cm (10,61 x 13,26 in.)

PROVENANCE :

Galerie Isy Brachot, Paris
Acquis directement auprès de la galerie par l'actuel propriétaire

80 000 / 120 000 €

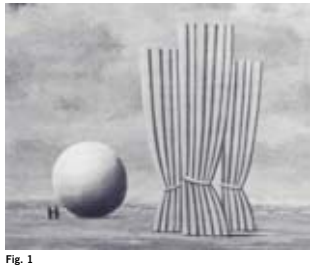
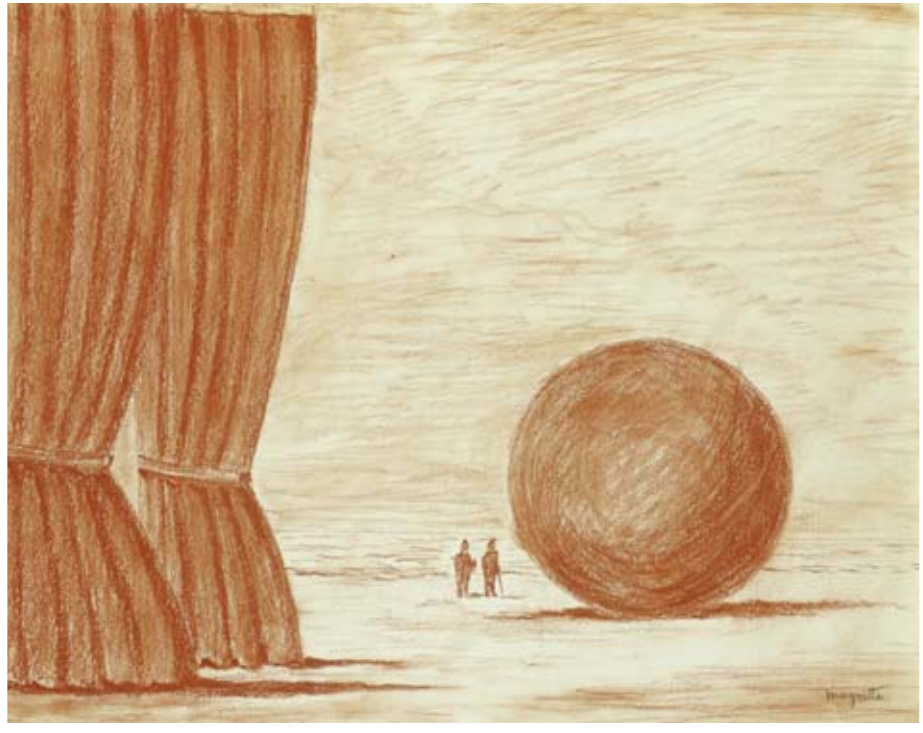


Fig. 1

Pour Magritte, "l'art de peindre mérite vraiment de s'appeler l'art de la ressemblance lorsqu'il consiste à peindre l'image d'une pensée qui ressemble au monde : ressembler étant un acte spontané de la pensée et non un rapport de similitude raisonnable ou délirant.
La ressemblance est une pensée qui surgit, malgré les bons et les mauvais sentiments, en devenant ce que le monde lui offre et en réunissant ce qui lui est offert dans l'ordre du mystère sans lequel le monde n'existe pas.
La ressemblance […] ne comprend que des figures comme elles apparaissent dans le monde : personnages, rideaux, armes, astres, solides, inscriptions etc, réunies spontanément dans l'ordre où le familier et l'étrange sont restitués au mystère. Ce qu'il faut peindre c'est l'image de la ressemblance"[1].
Chez Magritte, les sujets traités sont donc pris à la réalité banale : ciel, nuage, arbre, rideaux, boule… Cependant ces éléments quelconques, rassurants, ont subi une transmutation qui modifie notre habitude de voir et de penser.
Magritte préserve l'apparence des choses tout en altérant leurs propriétés. Ainsi nous voyons ici des rideaux, qu'il utilise généralement pour suggérer les différents de l'espace, dans un paysage de bord de mer qui côtoient deux hommes de dos près d'une boule.
Les éléments présents dans cette sanguine sont des éléments qui reviennent souvent dans l'œuvre de l'artiste, on trouve d'ailleurs une composition assez similaire exécutée en 1963 et intitulée "Le monde éveillé" (fig. 1).
A travers ces éléments, Magritte transpose l'idée du visible connu. Il cherche à déplacer le sensible dans une sorte de dépaysement et dans un élan lyrique, en modifiant le sens premier. L'objet peut être ressenti comme menaçant, en tout cas, intriguant. Pour lui : "Peindre, c'est faire vivre ma pensée. J'aime beaucoup les poètes et les écrivains, mais je ne suis pas écrivain, alors je pense en image, non en romans ou en poèmes".
En attachant les objets, les êtres, à leur fonction habituelle, en effaçant toute trace de leur utilité, en altérant les propriétés que nous leur connaissons, et qui nous distraient de leur sens réel, Magritte retrouve une présence, que nous voilait notre savoir.

Fig. 1 - René Magritte, "Le monde éveillé", huile sur toile

BIBLIOGRAPHIE :
[1]René Magritte, "L'art de peindre", *Écrits Complets*, 1960, page 510



27

VICTOR BRAUNER

1903-1966

ÉVENTAIL DU POÈTE, 1946

Cire sur carton fin signé, daté “4 X 1946” en bas à droite et titré en bas vers la gauche
81 x 59 cm (31,59 x 23,01 in.)

PROVENANCE :

Galerie Julien Levi, New York
Galerie Melki, Paris
Collection particulière, Paris

BIBLIOGRAPHIE :

Didier Semin, “Victor Brauner”, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1990, reproduit page 141

Du contact avec la nature, (Brauner séjourna dans les Basses-Alpes en 1942), et plus précisément des observations qu’il avait faites sur les cailloux de la Durance, il eut d’abord l’idée en 1942 des peintures à la bougie, puis celle d’utiliser la cire comme préparation de la toile. Brauner inventait donc un nouveau medium. En juin 1943, il en expliquait le procédé dans une lettre à René Char : “Sur une feuille de papier blanc, on frotte librement et avec force la cire d’une bougie, on passe ensuite sur toute cette étendue, une couche d’encre de Chine délayée dans l’eau. Une fois le liquide séché, on gratte légèrement, avec un objet pointu, le dessin que l’on désire obtenir. On passe de nouveau sur toute la surface, le mélange d’encre de Chine et d’eau ; on attend que le tout soit sec, et on gratte cette fois-ci au moyen d’un couteau, de manière à enlever toute la cire. Il reste un dessin d’une qualité originale et inconnue.”




Fig. 1


Fig. 2


Fig. 3


Fig. 4

Victor Brauner va démultiplier les possibilités de sa nouvelle technique et l'adapter selon les sujets. Didier Semin, dans son ouvrage sur Victor Brauner, cite toutes ces alternatives. L'artiste va utiliser la cire d'abeille, appliquée en couches et incisée, mais aussi versée en empâtement pour constituer une figure, illustrée ici par *Eruption palladique*, 1943, (fig. 1). Puis, à la fin des années quarante, il utilisera de plus en plus la cire pour *patiner* les fonds. Là aussi, Brauner va multiplier les variantes, se conduisant en magicien.

A la fin de la guerre, il rentre à Paris et installe en octobre 1945 son atelier à une adresse mythique : 2 bis rue Perrel, dans l'immeuble qu'occupait Le Douanier Rousseau quelques décennies plus tôt. Victor Brauner lui-même y voit un concours d'heureux hasards : la correspondance du nombre de lettres de leurs deux noms "Henri Rousseau" et "Victor Brauner", puis celle des titres *La Charmeuse*[1] et *Conglomeros*[2], enfin la rencontre de leurs personnages. Le monde des animaux et leurs mystérieuses associations, telles le poète et la salamandre dans *Eventail du poète* ou la femme, couverte d'une peau d'ours, et les serpents dans *La Charmeuse* (fig. 2), nourrissent également leur créativité artistique.

André Breton, de New York[3], lui conseille de mettre sur la toile ces étonnantes retrouvailles. Il écrit : "Rue Perrel… ce doit être si curieux cette empreinte de Rousseau que tu y trouves. Je ne serais pas surpris que cela t'inspire une toile ; elle devrait exister." Et dix jours plus tard : "Il me semble toujours que tu devrais peindre une grande toile "histoire de mon atelier" où se coudoieraient les créatures de Rousseau et les tiennes dans les attitudes hautement imprévisibles où peuvent les mettre la communauté d'espace dans la variation du temps. Ce serait du moins un si beau problème à résoudre et tu es l'homme de ces rencontres par excellence". Et Brauner d'exécuter en 1946 *La rencontre du 2 bis rue Perrel* (fig. 3).

Eventail du poète, peint en 1946, trouve ses fondements dans les influences conjuguées du Douanier Rousseau et d'André Breton à qui le tableau est virtuellement dédié. Le pneumatique envoyé par Brauner le 26 mai 1946 au retour d'André Breton en France confirme leurs liens étroits : "Ton ami qui attend depuis cinq ans cet instant de la plus haute importance". Ainsi, le fantôme du Douanier et la supplique d'André Breton ont guidé Victor Brauner dans la "rencontre" du poète et de la salamandre, qui est celle de l'"excellence".

Une autre symbolique est sous-jacente dans cette œuvre. La salamandre, petit amphibien qui orne les blasons[4] est aussi le symbole de l'ardeur amoureuse. Or Brauner est amoureux, il épousa le 29 juin 1946 Jacqueline Abraham.

Eventail du poète, peint sur cire dans des couleurs primesautières, porte une seule incision qui encadre le titre. Ce merveilleux tableau fut envoyé le 16 juillet 1947 par les soins de la maison Lucien Lefebvre-Foinet à la galerie Julien Levy à New York (fig. 4). Le thème du poète inspira encore Brauner qui, en 1947, sous le titre *Codex du poète*, peint six tableaux.

Fig. 1 : Victor Brauner, *Eruption palladique*, 1943, cire lustrée sur bois, incisions noircies à l'encre, résidus de peinture, 38,8 x 31,6 cm. Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou.
Fig. 2 : Le Douanier Rousseau, détail de *La Charmeuse de serpents*, 1907, huile sur toile, 169 x 189,5 cm. Paris, Musée d'Orsay.
Fig. 3 : Victor Brauner, *La rencontre du 2 bis rue Perrel,* 1946, huile sur toile, 80,5 x 105 cm. Paris, Musée d'art moderne de la ville.
Fig. 4 : Liste des tableaux de Victor Brauner envoyés à New York sur papier en-tête de la maison Lucien Lefebvre-Foinet.

BIBLIOGRAPHIE :
Didier Semin, *Victor Brauner*, Filipacchi, 1990.
Victor Brauner, *Ecrits et correspondances*, *1938-1948*, Editions du centre Pompidou, 2005

[1] Le Douanier Rousseau, *La Charmeuse de serpents*, 1907, huile sur toile, 169 x 189,5 cm. Paris, Musée d'Orsay.
[2] Personnage à plusieurs corps représenté dans de nombreuses œuvres au cours des années 1941-1945.
[3] André Breton séjourna à New York pendant la guerre.
[4] Blason de François Ier.

28

MARCEL DUCHAMP
1887-1968

FEUILLE DE VIGNE FEMELLE, NEW YORK 1950-1951

Plâtre peint
Étiquette tapuscrite sur deux lignes au dos : "Feuille de Vigne Femelle / Marcel Duchamp 1950 9/10"
9 x 14 x 12,5 cm (3,51 x 5,46 x 4,88 in.)
PROVENANCE :
Collection particulière européenne
BIBLIOGRAPHIE :
Arturo Schwartz, "The Complete works of Marcel Duchamp", Thames and Hudson, Londres, 1969, n° 536/b
Édition à 10 exemplaires en plâtre peint en brun réalisée en 1951 par Man Ray qui avait reçu en cadeau l'original en plâtre galvanisé de Marcel Duchamp

100 000 / 150 000 €



Étiquette collée au dos

Transparence et opacité furent les deux vecteurs de la démarche artistique de Marcel Duchamp au travers de son œuvre. Novateur au plus haut point, l'artiste énonçait publiquement[1], en avril 1949, les fondements de ce qu'il appelle son "écho esthétique" :

"L'art ne peut jamais être convenablement défini, dans la mesure où la traduction d'une émotion esthétique par une description verbale est aussi inappropriée que votre description de la peur quand vous venez d'être effrayé. Par "Art pour tous ou Art pour quelques-uns", nous voulons dire que chacun est le bienvenu pour regarder librement toutes les œuvres d'art et essayer de percevoir ce que j'appelle l'écho esthétique. Nous supposons également que l'art ne peut pas être compris au travers de l'intellect, mais qu'il est ressenti au travers d'une émotion présentant quelque analogie avec la foi religieuse ou l'attraction sexuelle - un écho esthétique. […] Le point important est de différencier le goût de l'écho esthétique. Le goût présuppose un spectateur autoritaire qui impose ce qu'il aime ou ce qu'il n'aime pas, et traduit en "beau" et "laid" ce qu'il ressent comme plaisant ou déplaisant. De manière complètement différente, la "victime" de l'écho esthétique est dans une position comparable à celle d'un homme amoureux qui […] se soumet à une contrainte agréable et mystérieuse. […] alors que touché par la révélation esthétique, le même homme, sur mode quasi extatique, devient réceptif et humble."

Derrière cette leçon, les feux de la passion de Marcel Duchamp pour Maria Martins, d'origine brésilienne, sculpteur, et épouse d'ambassadeur[2], se lisent aisément pour ceux qui connaissent la vie de l'artiste. En effet, les œuvres chargées d'érotisme, comme la *Feuille de vigne femelle*, témoignent de sa vie amoureuse tenue secrète jusqu'en 1950, année où Maria rentre définitivement au Brésil.

Marcel Duchamp avait probablement déjà rencontré Maria Martins au cours de diverses réunions de surréalistes européens à New York au début des années 40, mais plus certainement au vernissage de la Valentine Gallery en mars-avril 1943, lors de l'exposition des ses œuvres aux côtés de celles de Mondrian. Maria présentait là ses dernières sculptures, dont certaines à forte charge érotique. La sculptrice, qui brillait déjà par son originalité, son tempérament, toucha Marcel Duchamp aussi par son talent. Célibataire[3], Marcel Duchamp fut fasciné et pour la première fois, très épris.

A partir de cette rencontre, un certain nombre d'œuvres naissent de son génie amoureux. En 1946, il produisit l'une des œuvres les plus insolites de sa carrière, *Paysage fautif* (fig. 1). Ce "dessin abstrait" était destiné à un exemplaire de luxe, de la *Boîte-en-valise*[4] (n° XII), offert à Maria Martins le 6 avril 1946. En forme de tache, il fut réalisé entièrement avec sa propre semence déposée sur une plaque de celluloïd reposant sur du velours noir, et titré *PAYSAGE FAUTIF*. Bernard Marcadé note, dans sa biographie sur Marcel Duchamp, que "l'usage artistique de cette petite énergie gaspillée est bien sûr, comme le souligne le titre, loin d'être innocente. Il scelle une relation on ne peut plus intime avec son destinataire." On peut en déduire qu'à cette époque les deux amants sont à l'apogée de leur liaison.





Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

Ce discours amoureux se poursuit lorsque Duchamp joint à l'exemplaire de la *Boîte verte*, donnée à Maria quelque temps plus tard, le dessin préparatoire original du *Grand Verre*, œuvre majeure dans sa carrière. Francis Neumann, spécialiste de Duchamp, raconte la découverte du précieux document, à l'hiver 1997-1998, dans la *Boîte verte* conservée chez la fille de Maria, Nora Lobo[5]. Sur le dessin figurait l'inscription manuscrite à l'encre noire suivante :

Pour Maria, enfin arrivée
Marcel Duchamp
Paris, 1946 [6]

Duchamp nomme ici celle qu'il attendait : Maria, sa "mariée", la *Mariée* du *Grand Verre*, la femme mythique de ses rêves poursuivie par une bande de *Célibataires*, dont lui-même âgé de 59 ans. L'artiste s'identifie expressément à la position des "célibataires" de son *Grand Verre* qui se rapporte à la situation réelle des deux amants : une relation passionnelle vécue sous le signe de l'impossible. Cette liaison de 1946 à 1954, donnera naissance à des œuvres artistiques érotiques, dont quelques unes clandestines[7]. "Dans le secret de son atelier, écrit Bernard Marcadé, Duchamp va patiemment transformer cet amour en une machinerie érotique."

En 1947, il réalise deux essais en plâtre de seins qui furent photographiés pour la couverture ordinaire du catalogue de l'exposition *Le Surréalisme en 1947*, à la galerie Maeght (fig. 2). Pour les 999 exemplaires du catalogue de luxe, il place sur la première de couverture un sein en caoutchouc entouré d'un tissu noir et sur la quatrième, imprimé en capitales : PRIERE DE TOUCHER. Un peu plus tard, au mois de décembre, il dessine une figure féminine acéphale, debout, la jambe droite levée, permettant l'exhibition du sexe orné de poils avec l'inscription : *Etant donnés : Maria, la chute d'eau et le gaz d'éclairage* (fig. 3). Ce dessin annonce la lente élaboration d'une sculpture en plastiline, intitulée *Etant donnés : 1°) La chute d'eau. 2°) Le gaz d'éclairage* pour laquelle Maria a prêté son anatomie. Duchamp va se débattre plusieurs années pour lui donner la forme la plus proche de son désir amoureux. Dans leur correspondance (Maria ayant suivi son époux, nommé ambassadeur en France), il la tient informé de l'exécution de l'œuvre et utilise également un langage codé qu'elle seule peut comprendre, appelant sa sculpture "ma femme au chat ouvert" ou "N.D. des désirs".

Au paroxysme de son amour pour Maria, Duchamp vit difficilement la séparation nouvellement imposée. Maria vit désormais au Brésil avec son mari qui a quitté la carrière diplomatique, un retour à New York est alors définitivement inenvisageable. "Et puis nous ? lui écrit-il, Que devenons-nous, loin, toujours loin. Je ne puis m'empêcher de penser constamment à la bêtise qui nous sépare. L'amour n'est vraiment pas fait d'épreuves d'endurance, et je trouve affreux de compter presque sur les doigts le nombre de fois que je te verrai dans tout le reste de ma vie[8]." Dans une autre lettre, écrite quelque mois plus tard, datée du 12 février [1951], il fait allusion à ses "petits moulages en plâtre galvanisé" : "Ici, rien, un délicieux rien avec mes petits moulages en plâtre galvanisé. Tout cela avance lentement, mais je me suis résigné à la lenteur qui est devenue physiologique chez moi. Où sont nos belles journées, nos belles nuits ?"

De 1950 à 1954, Marcel Duchamp exécutera quatre "moulages", *Not a shoe*, *Feuille de vigne femelle*, *Objet-Dard* et *Coin de chasteté* (fig. 4), réalisés parallèlement à la sculpture *Etant donnés*. Ce sont autant de "morceaux choisis" inscrits dans une dimension de réversibilité et de retournement éminemment sexuel, écrit Bernard Marcadé.

La *Feuille de vigne femelle*, exécutée en 1950, est un objet à connotation érotique par sa forme, et humoristique par son titre, la feuille de vigne, accessoire pudique, étant habituellement réservée à cacher le sexe masculin. Marcel Duchamp montre ici l'envers d'un sexe de femme, la fente se révélant non comme un creux mais comme un relief. En 1956, la couverture de la revue *Le Surréalisme, même* fera apparaître la *Feuille de vigne femelle* de manière plus explicite, le moulage ayant été photographié de manière à faire passer la sculpture du concave au convexe (fig. 5). Duchamp dévoilait ainsi le caractère hautement sexuel de son motif primitif.
On ne sait si la *Feuille de vigne femelle* a été directement moulée, ou réalisée de telle sorte qu'elle ressemble à un moulage. D'après les notices du catalogue de Centre Georges Pompidou[9], l'objet, après expertise, s'avère être le fruit d'un moulage sur nature[10]. Répondant en 1966 aux questions de l'historien d'art Pierre Cabanne, Marcel Duchamp n'a pas dévoilé sa technique, mais affirmait seulement : "Ce n'étaient pas des readymades, mais des choses sculptées, des choses en plâtre".



Fig. 4



Fig. 5

Marcel Duchamp exécuta deux exemplaires de la *Feuille de vigne femelle*, l'un en plâtre peint, resté dans la collection de l'artiste, l'autre en plâtre galvanisé peint qu'il offrit à Man Ray le 12 mars 1951 en cadeau de départ[11]. Amis et complices depuis la première heure, ce qui est déjà une raison suffisante, Bernard Marcadé émet une hypothèse liée à une anecdote : la tentative de film avortée[12] au cours des années 20, mettant en scène la baronne von Freytag-Loringhoven se faisant raser les pois pubiens.

Avec l'accord de Marcel Duchamp, il fut tiré une édition de dix exemplaires de la *Feuille de vigne femelle* d'après l'exemplaire de Man Ray, préparés à l'aide d'un moulage de l'objet lui-même. Celui que nous vendons aujourd'hui porte le numéro 9/10 comme il est écrit sur l'étiquette tapuscrite collée au dos qui fait foi de l'origine de la sculpture : "Feuille de Vigne Femelle / Marcel Duchamp 1950 9/10".

La *Feuille de vigne femelle* fut présentée pour la première fois lors de l'exposition *Marcel Duchamp, Francis Picabia* organisée par la Rose Fried Gallery de New York, du 7 décembre 1953 au 8 janvier 1954.

La *Feuille de vigne femelle*, au même titre que les trois autres sculptures érotiques en plâtre galvanisé, doit être rattachée au cycle d'*Etant donnés, 1°) La chute d'eau. 2°) Le gaz d'éclairage,* œuvre majeure de Duchamp des années 1950-1960.

Marcel Duchamp épousera le 16 janvier 1954 Alexina Sattler, dite Tenny[13]. En cadeau de noces il lui offrit son dernier objet érotique, *Coin de Chasteté*.

Fig. 1 : Marcel Duchamp, *Paysage fautif*, 1946, sperme sur Astralon, dos de satin noir, 21 x 16,5 cm. Toyama (Japon), Museum of Modern Art.
Fig. 2 : Couverture simple du catalogue de l'exposition *Le Surréalisme en 1947*, Paris, Galerie Maeght, juillet-août 1947.
Fig. 3 : Marcel Duchamp, *Etant donnés : Maria, la chute d'eau et le gaz d'éclairage*, crayon sur papier, décembre 1947, 40 x 29. Stockholm, Moderna Museeet.
Fig. 4 : Marcel Duchamp, *Coin de chasteté*, édition en bronze, 5,6 x 8,6 x 4,2 cm.
Fig. 5 : Couverture de la revue *Le Surréalisme, même*, n° 1, hiver 1956.

BIBLIOGRAPHIE :
Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York, Delano Greenige Editions, 1997.
Francis N. Naumann, *Marcel Duchamp, l'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, Hazan, Paris, 1999.
Marcel Duchamp dans les collections du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, (catalogue établi sous la direction de Didier Ottinger), Centre Pompidou, 2001.
Francis Naumann, *Étant donnés : 1°) Maria Martins. 2°) Marcel Duchamp*, L'Échoppe, 2004.
Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp, La vie à crédit*, Flammarion, Paris, 2007.

[1] Lors d'une table ronde sur l'art moderne organisée à San Francisco par le directeur de la California School of Fine arts réunissant entre autres le peintre Mark Tobey, l'architecte Frank Lloyd Wright, le compositeur Darius Milhaud.
[2] Elle avait épousé en seconde noces Carlos Martins Pereira e Sousa, diplomate brésilien qui fut nommé ambassadeur en 1940 à Washington.
[3] Marcel Duchamp était célibataire et père d'un enfant né en 1911.
[4] Vers les années trente, Marcel Duchamp eut l'idée de produire un musée miniature de son œuvre, la *Boîte en valise,* malle contenant les reproductions des plus importantes de ses premières œuvres. Elle fut réalisée en 300 exemplaires, dont 20 (numérotés de I/XX à XX/XX) sont des exemplaires de luxe contenant une reproduction coloriée à la main par Duchamp. Bien qu'étant un exemplaire de luxe (XII/XX), "celui donné à Maria Martins a été personnalisé par le montage de cette œuvre unique dans le couvercle" (Neumann, 2004, p.16).
[5] Lire Francis Naumann, 2004, pp. 25-27.
[6] Duchamp quitte les Etats-Unis pour l'Europe le 1er mai 1946. Il reviendra à New York en 1947.
[7] *Paysage Fautif* et le dessin préparatoire du *Grand Verre* furent connus après la mort de Marcel Duchamp.
[8] Lettre du 9 novembre [1950] ?
[9] Le Centre Georges Pompidou conserve un exemplaire de la *Feuille de vigne femelle*, plâtre peint en vert, numéroté 10/10.
[10] Hypothèse tenue par Georges Didi-Huberman en 1997 dans le catalogue d'exposition *La forme comme expérience*, pp. 151-158.
[11] Man Ray quittait les Etats-Unis pour Paris.
[12] Le film fut détruit lors de son développement.
[13] Ex-femme de Pierre Matisse.

29

JOAN MIRÓ
1893-1983

FEMME, 1971

Bronze à patine brune signé en creux, numéroté “EA 1/1” et cachet du fondeur “Cire perdue Valsuani fondeur” sous la base
Édition à 3 exemplaires
51 x 44 x 29 cm (19,89 x 17,16 x 11,31 in.)
PROVENANCE :
Ancienne collection Michel Toselli, France
BIBLIOGRAPHIE :
Alain Jouffroy et Joan Teixidor, “Miró Sculptures”, Maeght, Paris, 1980, n° 198, reproduit page 238 (un exemplaire similaire)
Émilio Fernandez Miro et Pilar Ortega Chapel, “Joan Miró, Sculptures. Catalogue raisonné 1828”, Editions Daniel Lelong et Succession Miró, Paris, 2006, n° 252, reproduit page 242 (un exemplaire similaire)
Un certificat de Monsieur Émilio Fernandez sera remis à l’acquéreur
Un certificat de Monsieur Jacques Dupin sera remis à l’acquéreur

160 000 / 180 000 €

Même sans son titre, *Femme*, il eut été possible d’interpréter cette sculpture, tant le vocabulaire sculptural de Miró nous est familier. L’artiste cherche dans les civilisations perdues et dans les cultures primitives l’essentiel de son alphabet : formes inventées, ventrues et percées de deux trous, protubérances et incisions serpentines. Naît du génie poétique de Miró une sculpture, comme celle-ci, différente de la précédente et qui n’annonce pas la suivante. Chacune d’entre elles est une et indivisible et, pourtant, toutes rassemblées forment un ensemble initiatique à la compréhension de son œuvre. Miró ne cherche pas la beauté, il veut transmettre sa vitalité, telle que *Femme*, exécutée en 1971, le démontre avec sa face et son profil saisissants dans leur dissimilitude.

Le thème de la femme demeure lancinant dans l’œuvre de Miró. Jacques Dupin, son historiographe et ami écrit[1] : “Devant l’insistance du thème *Femme et oiseau*, on s’interroge : la femme n’est-elle pas cette déesse mère, familière et envoûtante, l’oiseau n’est-il pas le peintre lui-même qui cherche auprès d’elle refuge mais surtout puissance du vol et intensité du chant ?”[1]

En 1971, Miró est âgé de soixante dix-huit ans. Ses œuvres restent toujours aussi fortes dans leur expression artistique que celles de Picasso au même âge. Miró va plus loin. A cette époque, il entame des œuvres monumentales, ultime témoignage de sa violence créatrice.

BIBLIOGRAPHIE :
6 - 11 novembre 1997, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, *Miró*.

[1] Jacques Dupin, *Miró*, Paris, Flammarion, 1993.





30

FRANCIS PICABIA
1879-1953

CHIENS ET CHAT, 1928

Aquarelle et crayon sur papier signé en bas à gauche
64 x 49 cm (24,96 x 19,11 in.)
PROVENANCE :
Collection particulière, France

EXPOSITION :
Paris, Palais des Congrès, “Picabia, dandy et héraut de l’art du XXe siècle”, 27 novembre 1980 - 2 janvier 1981, n° 24
Madrid, Salas Pablo Ruiz Picasso del Ministerio de Cultura, “Francis Picabia”, 29 janvier - 31 mars - Fundacio Caixa de Pensions, Barcelone, 15 avril - 26 mai 1985, n° 111
Nîmes, Musée des Beaux-Arts, “Francis Picabia”, 11 juillet - 30 septembre 1986, n° 74
Paris, Didier Imbert Fine Art, “Picabia”, 27 avril - 13 juillet 1990, n° 31
BIBLIOGRAPHIE :
Maria Lluïsa Borras, “Picabia”, Albin Michel, Paris, 1985, n° 508, page 360, reproduit sous le n° 706

30 000 / 40 000 €



31

OSCAR DOMINGUEZ
1906-1957

FIGURE ACCROUPIE

Huile sur panneau signé en bas à droite, cachet de la vente “Oscar Dominguez” au dos
79,5 x 100 cm (31,01 x 39 in.)
PROVENANCE :
Atelier de l’artiste, Paris (n° 27 de l’inventaire)
Vente Oscar Dominguez, Paris, Hôtel Drouot, Maître Maurice Rheims, 14 novembre 1960, lot n° 77
Collection particulière, Paris

50 000 / 70 000 €

32

ANTONI CLAVÉ

1913-2005

PETIT ARLEQUIN AU CHAT, 1951

Huile sur isorel signé, titré et daté “1951” au dos
92 x 73 cm (35,88 x 28,47 in.)

PROVENANCE :

Collection Alfred Betz ; resté dans la famille par descendance jusqu’à ce jour

BIBLIOGRAPHIE :

Pierre Seghers, “Clavé”, Éditiones Poligrafa, n° 345, reproduit
Un certificat des Archives Clavé sera remis à l’acquéreur

100 000 / 150 000 €

Antoni Clavé quitte sa ville natale de Barcelone et arrive à Paris en avril 1939 après avoir été fait prisonnier et interné à Perpignan. Installé à Montparnasse, rue Boissonnade, il expose une première fois, en 1940, à la librairie “Au Sans Pareil”, sans le moindre résultat financier. C’est alors que la peinture de Pierre Bonnard et d’Edouard Vuillard va lui permettre d’exercer son talent de peintre différemment. Découvrant dans leurs toiles la douceur de vivre, que la peinture espagnole ne connaît pas, il exécute ses premières œuvres dans la manière intimiste. Bonnard lui apportait la couleur et Vuillard la douce exaltation des objets de la vie quotidienne, peints dans la demi-pénombre. A cette époque, il peint des tableaux d’une réalité poétique attachante, des scènes d’*Intérieurs* et des *Portraits*. Son existence de peintre commence officiellement en 1942, quand il expose dessins et gouaches à Paris à la galerie Castelucho aux côtés de ses amis catalans Bosc et Grau Sala. Par ailleurs, il exécute des lithographies pour les *Lettres d’Espagne* de Prosper Mérimée et pour le recueil de *Chansons du passé* du musicien Paul Arma[1] qui sera publié en 1944. C’est précisément l’année 1944 qui va lui permettre de se réaliser pleinement grâce à sa rencontre avec Pablo Picasso. Ce dernier va le faire basculer dans une voie qui sera la sienne. Clavé apprit que pour peindre, il était nécessaire de posséder un langage qui n’appartint qu’à soi. Ainsi va s’élaborer, à partir de son moi intérieur, une écriture picturale où la forme prendra le pas sur la couleur. Les sujets récurrents qui l’inspireront s’attacheront à deux thèmes majeurs, les figures humaines et les natures mortes. Ses premiers tableaux, tels l’*Enfant au coq* de 1945, *Enfant à la mandoline* de 1949, ou bien encore *Petit arlequin au chat* de 1949, montrent l’évolution de son écriture picturale. Clavé mit de côté la sagesse des nabis pour suivre son tempérament espagnol et créer des œuvres tumultueuses régies par une alchimie particulière. Le jeune modèle[2], qui pose pour un certain nombre de tableaux, se mue en un personnage intemporel dans une étourdissante composition chromatique. L’historien et spécialiste de Clavé, Pierre Cabanne, écrit sur cette époque :

“Clavé n’use que des tons purs, mais il y enferme des gris, des bleus pervenche, des jaunes atténués, et des accords de rouges plus subtils qu’éclatants dont les objets, les tentures de murs, la toile cirée de la table, la housse des fauteuils, les chaises, les fleurs et même le chat se vêtent avec la délicieuse impression d’être parés pour une fête.”

Dès lors, il est reconnu à Paris comme faisant partie du groupe des peintres espagnols et expose aux côtés de Picasso, Bores, Dominguez, à l’exposition de Prague en 1946 ; Londres l’accueille en 1947, Oran en 1948. Parallèlement, il exécute ses premiers décors et costumes pour le théâtre et pour les ballets qui sont une part importante de son travail.

En 1951, les Etats-Unis consacrent sa reconnaissance internationale par une exposition. Les œuvres de cette époque sont exécutées dans une période d’émulation et d’enthousiasme, et pour celui qui connaît le travail de Clavé, elles se révèlent, les unes par rapport aux autres, dans un enchaînement un peu mystérieux de figures de comédie. Le *Petit arlequin au chat*[3], peint en 1951, entre dans cette danse. En effet, Clavé a mis l’accent sur le masque et les deux paires d’yeux, celle de l’arlequin, immobile dans la fixité du regard vers ailleurs, tandis que le chat nous observe, tel un fauve. Enigmatique échange entre le spectateur, l’arlequin et son chat. Un chromatisme de quelques tons dominants, ocre rouge, bleu outremer, blanc et noir, apporte à cette œuvre une violence inhabituelle pour le sujet, rehaussée par un toucher de pinceau particulièrement évocateur. Ainsi les doigts des mains de l’arlequin pourraient être aussi les griffes de l’animal. Antoni Clavé a choisi un fond ocre rouge, nous permettant d’apprécier davantage son étourdissante maîtrise des couleurs.
Ce magnifique tableau fut donné par Antoni Clavé à Alfred Betz en mai 1966, comme le confirme une lettre écrite par l’artiste le 24 mai 1966 :

“Cher Monsieur Betz,
Hier seulement Gattegno a terminé le cadre qu’il avait promis - vous le savez - pour mercredi dernier.
Ce matin je l’ai fait apporter chez l’emballeur, et demain par EXPRESS, il partira vers Colmar.
Dimanche nous partons à St Tropez. Lorsque vous descendrez chez les amis Braun, j’espère que nous aurons à nouveau le plaisir de vous voir.
Bien amicalement, vôtre
Antoni Clavé.”

Avocat au barreau de Colmar de 1931 à 1977, bâtonnier de 1953 à 1955, Alfred Betz[4] avait suivi de près la création, en 1936, par son frère Pierre Betz, d’une revue intellectuelle d’avant-garde intitulée *Le Point, Revue littéraire et artistique*. L’éditeur d’art Pierre Braun y était associé. Les plus grands historiens d’art, photographes et artistes de l’époque y collaborèrent, tels Jean-Louis Barrault, Georges Besson, Marcel Brion, Jean Cassou, René Huyghe, Le Corbusier, John Rewald pour ne citer que quelques noms. Alfred Betz, intimement mêlé à cette aventure, s’investit également dans la gestion du musée d’Unterlinden de Colmar à travers la société Schongauer[5] dont il fut président de 1959 à 1983. Il présida à la restauration du cloître et des jardins ainsi qu’à la création d’un splendide espace destiné à l’art moderne. En 1979, le musée d’Unterlinden présenta, au cours d’une exposition qui lui était consacrée, une sélection des œuvres d’Antoni Clavé réalisées entre 1958 et 1978.

BIBLIOGRAPHIE :
Pierre Cabanne, *Clavé*, Les Éditions de La Différence, Paris,
Antoni Clavé, Galerie Enrico Navarra, Paris, 2000.

[1] Compositeur français né à Budapest en 1904, mort à Paris en 1987.
[2] Probablement son fils Jacques né en 1942.
[3] Le sujet était apprécié de Clavé qui exécuta un *Petit arlequin au chat* en 1949 dans une unité de tons bleus (cité plus haut).
[4] Né en 1906 à Colmar où il décède en 1992.
[5] La société de Martin Schongauer fut créée en 1848 avec à sa tête le bibliothécaire et archiviste, Louis Hugot, initiateur du projet, qui devait transformer le couvent des Unterlinden en musée.





Michel Sima,
Pablo Picasso, Antibes 1946

33

PABLO PICASSO
1881-1973

VISAGE

Encre de Chine sur galet gravé, signé et dédicacé “A. Sima” au dos
6,4 x 5,4 cm (2,52 x 2,13 in.)
PROVENANCE :
Ancienne collection Michel Sima, Antibes
Acquis directement par l’actuel propriétaire
Un certificat de Madame Maya Widmaier-Picasso sera remis à l’acquéreur

23 000 / 30 000 €

34

PABLO PICASSO
1881-1973

TÊTE DE FAUNE

Galet gravé, signature gravée au dos
6 x 3,8 cm (2,34 x 1,29 in.)
PROVENANCE :
Ancienne collection Michel Sima, Antibes
Acquis directement par l’actuel propriétaire
Un certificat de Madame Maya Widmaier-Picasso sera remis à l’acquéreur

20 000 / 30 000 €

Trois galets et une terre cuite de Picasso sont autant de témoignages d’amitié du peintre pour Michel Sima. Il existe entre eux deux une belle histoire, un peu oubliée aujourd’hui, qui mérite d’être rappelée car elle se rapporte au Musée du château Grimaldi à Antibes[1].

Michel Sima (1912-1987) sculpteur et photographe, d’origine polonaise, arrive en France en 1929 et s’inscrit à l’Académie de la Grande Chaumière où il étudie le dessin et la sculpture jusqu’en 1932. Au même moment, il s’initie à la photographie. Elève de Zadkine de 1934 à 1935, il est remarqué par Jean Cocteau qui lui fait connaître Paul Eluard et Francis Picabia. A partir de ces années, il commence à réaliser des reportages photographiques sur les événements artistiques et politiques. De 1935 à 1937, le jeune artiste travaille dans l’atelier de Brancusi chez qui il rencontre Gertrude Stein laquelle, à son tour, lui fait connaître Pablo Picasso. Une solide amitié naît entre les deux hommes. Sa carrière de sculpteur s’annonce brillante avec diverses expositions de groupe et en 1942 une exposition partagée avec Francis Picabia à Cannes à la Lounge Library. L’exposition rencontre un véritable succès, dont Michel Sima profita peu car il est arrêté à Golfe Juan. Déporté à Auschwitz, il reviendra très gravement malade en mai 1945. A son retour en France, il est accueilli par Jules Dor de la Souchère, conservateur du Musée du château Grimaldi à Antibes.

Au cours de l’exposition de dessins d’enfants organisée par le British Council au Musée du château Grimaldi en 1945, Dor de la Souchère fait la connaissance de Pablo Picasso. A l’été 1946, Picasso cherchait un vaste atelier pour y peindre de grands formats. Michel Sima l’apprenant, lui parla du musée. Dor de la Souchère, qui avait mis à la disposition du jeune sculpteur les pièces du haut du musée, les proposa également à Picasso. Ainsi Françoise Gilot, Picasso et Michel Sima travaillèrent ensemble[2]. Ce dernier, par ailleurs très soutenu affectivement par Picasso, fit le reportage de la “période d’Antibes”[3] qui demeure l’une des plus rayonnantes de l’œuvre du Maître. En 1948, paraît aux Éditions René Drouin son premier livre, *Picasso à Antibes*, avec des textes de Paul Eluard et de Jaime Sabartès.



33 (recto)



33 (verso)



34



35



36



Michel Sima

Georges Hugnet[4], poète français, ami de Paul Eluard et de Christian Zervos, laissa un témoignage écrit très personnel que nous citons :

"C'est aussi rue des Grands-Augustins que je fis la connaissance de Michel Sima, échappé aux camps de la mort, chance que n'eut pas, hélas ! Robert Desnos.

Sima cherchait sa voie. Il s'adonna bientôt exclusivement à la sculpture et à la céramique, d'où son affinité avec Picasso. Il aidait Picasso à enrichir le domaine de la sculpture et l'étendait jusqu'aux objets trouvés sur les plages de Golfe Juan et d'Antibes qu'ils interprétaient chacun à sa manière. Principalement pour Sima, des fragments de carreaux de terre vernissée, rongés par la mer où il gravait des dessins fantastiques. Picasso aimait à caresser de la main ces plaques en relief, me dit Sima."

Les galets sur lesquels figurent une *Tête de faune* ou un *Visage*, tel que Picasso aime les reproduire sur de petites surfaces, ont probablement été ramassés sur les plages méditerranéennes. Il est difficile de les dater précisément. Sur ces galets, Picasso, comme pour la céramique, allie le dessin et la gravure, et de quelques traits fait jaillir une figure.

Les séquelles de la déportation empêchent Michel Sima de poursuivre son travail de sculpteur. De 1951 à 1961, il va réaliser l'essentiel de son fonds photographique en exécutant de magnifiques portraits d'artistes, peintre, sculpteur ou écrivain. Nous citons, sans tous les nommer, Arp, Braque, Chagall, Calder, Duchamp, Eluard, Foujita, Hélion, Laurens, Le Corbusier, Prévert, Rouault, Utrillo, Van Dongen, etc. En 1959, il fait paraître *21 visages d'artistes* dont la qualité le déçoit. Bien que photographiant toujours et encore, il ne publiera plus jamais son travail. Il se retire pour des raisons de santé dans le sud de la France et décède en avril 1987.

[1] Le musée du Château Grimaldi devint le Musée Picasso en 1966 où sont conservées environ 250 œuvres.
[2] La période de travail allait durer deux mois, du début octobre à la fin novembre. Picasso peignit vingt-deux tableaux, dont *La joie de vivre*.
[3] Dor de la Souchère fit le catalogue raisonné de cette période (repris dans *L'Œuvre de Picasso à Antibes*, 1, 1981, musée d'Antibes).
[4] (1906-1974). Picasso illustra deux livres de Hugnet, *Non Vouloir* (1942) et *Chèvre-Feuille* (1943).

35

PABLO PICASSO
1881-1973

TÊTE DE FAUNE

Galet gravé, contours rehaussés d'encre
9 x 6 cm (3,54 x 2,36 in.)
PROVENANCE :
Ancienne collection Michel Sima, Antibes
Acquis directement par l'actuel propriétaire
Un certificat de Madame Maya Widmaier-Picasso sera remis à l'acquéreur

25 000 / 35 000 €
Voir la reproduction page 67

36

PABLO PICASSO
1881-1973

VISAGE

Encre de Chine sur galet gravé
5,8 x 4,6 cm (2,30 x 1,83 in.)
PROVENANCE :
Ancienne collection Michel Sima, Antibes
Acquis directement par l'actuel propriétaire
Un certificat de Madame Maya Widmaier-Picasso sera remis à l'acquéreur

20 000 / 30 000 €
Voir la reproduction page 67



37

PIERRE BONNARD
1867-1947

BAIGNEUSES DANS UN PAYSAGE

Huile sur toile
Cachet de la signature en bas à droite
27 x 29,5 cm (10,53 x 11,51 in.)
PROVENANCE :
Galerie Barreiro, Stiebel
Collection particulière, Paris

40 000 / 60 000 €

38

FRANK KUPKA
1871-1957

LE CANTIQUE DES CANTIQUES, CIRCA 1928-1931

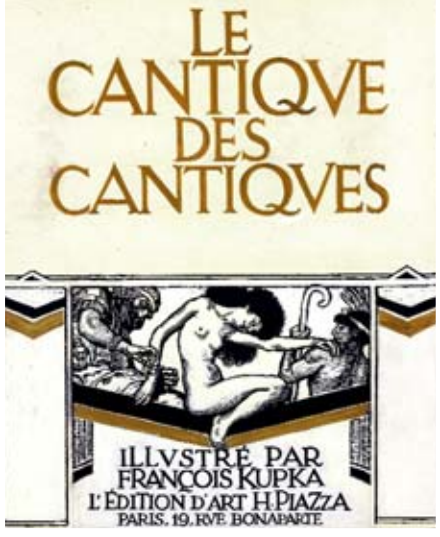
Exceptionnel ensemble de 30 gouaches sur papier contrecollées sur carton
Chacune signée et portant un numéro d'ordre à l'encre se composant ainsi :

TITRE : LE CANTIQUE DES CANTIQUES EN FRANÇAIS

1 : Le Cantique des cantiques qui est sur Salomon
2 : Tandis que le roi était sur son divan
3 : Je suis noire comme les tentes de Kédar
4 : Telle est la rose entre les ronces
5 : Que tu es beau, mon Bien-Aimé
6 : Ma colombe, toi qui te niches dans les fentes du rocher et dans les cachettes de l'escarpement
7 : Lève-toi, ma Désirée, [mon Amie] ma Belle, et viens
8 : Les gardes, en faisant la ronde, m'ont rencontrée
9 : C'est la litière de Salomon, entourée de soixante vaillants d'entre les guerriers d'Israël
10 : Salomon s'est fait construire un lit nuptial en bois du Liban
11 : Un verger de grenadiers, rempli de fruits exquis
12 : Que tu es belle, Bien-Aimée, que tu es belle !
13 : Tes seins sont deux faons jumeaux de gazelles paissant parmi les roses
14 : J'ai mangé mon rayon de miel, j'ai bu mon vin et mon lait
15 : Mangez, camarades, buvez et enivrez-vous, chers amis !
16 : J'ai ouvert, Moi-Même, à mon Bien-Aimé, mais mon Bien-Aimé avait disparu
17 : Je me suis levée, Moi-Même, pour ouvrir à mon Bien-Aimé
18 : Mon Bien-Aimé est descendu dans son jardin, au parterre des aromates
19 : Ses jambes sont des colonnes de marbre, posées sur des bases d'or
20 : Qui est celle qui apparaît comme l'aurore, qui est belle comme la lune (...)?
21 : J'ai soixante reines, et quatre-vingt concubines, et des jeunes filles sans nombre
22 : Que voyez-vous dans la Sulamite ? - Une danse de deux chœurs
23 : Reviens, reviens, Sulamite ! Reviens, reviens que nous te regardions !
24 : Je suis à mon Bien-Aimé, je suis l'objet de ses convoitises [son désir]
25 : Notre sœur est jeune
26 : De grandes eaux ne pourraient éteindre l'amour
27 : Qui est celle qui monte de la prairie [désert]
28 : Toi qui séjourne dans les jardins
29 : Il a donné la vigne à de fermiers
30 : Titre : Le Cantique des cantiques en hébreu
35 x 26,8 cm (13,65 x 10,45 in.) chacune

PROVENANCE :
Collection particulière, France
Pour chacune des 30 gouaches un certificat de Monsieur Pierre Brullé sera remis à l'acquéreur

230 000 / 300 000 €




1


2

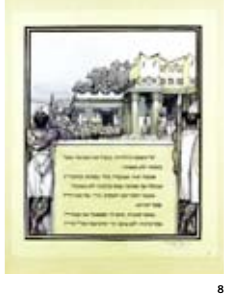

3


4


5


6


7


8


9

KUPKA ET LE CANTIQUE DES CANTIQUES



Fig. 1


Fig. 2


Fig. 3


Fig. 4

L'exécution du *Cantique des cantiques* par Frantisek Kupka peut être qualifiée d'extraordinaire car elle évolue sur une trentaine d'années de la vie de l'artiste, de 1905 à 1931 environ, avec trois périodes intenses. Deux publications et nombre de dessins et aquarelles préparatoires témoignent de sa passion pour le travail de illustration et pour ce chant d'amour. Notre *Cantique des cantiques* est un exemplaire unique, à la gouache, pour lequel Kupka a donné le meilleur de lui-même, une constance et une énergie sans faille. Outre l'émotion du cœur vécue à le feuilleter, il faut aussi se laisser surprendre par le rapprochement de deux écritures picturales, car, à l'exécution traditionnelle que l'artiste choisit pour les personnages, il ajoute des motifs décoratifs, parfois issus de ses dernières recherches.

Le *Cantique des cantiques* est un livre de la Bible qui revêt la forme d'une suite de poèmes dédiés à l'amour entre une Bien-aimée et son Bien-aimé. L'auteur est inconnu et sa composition est attribuée à un rédacteur du IVème siècle avant Jésus-Christ qui aurait fondu différents poèmes provenant de Mésopotamie. Le livre a d'abord été rejeté à cause de son caractère profane, dont témoignent les nombreuses évocations érotiques. On y lit l'admiration du Bien-aimé pour sa Bien-aimée et on y découvre l'expression de leur amour physique. Au cours des siècles, plusieurs interprétations se firent entendre : dans la tradition hébraïque, l'homme représente Dieu, et la jeune fille, Israël ; leur union symbolise donc l'alliance entre Dieu et son peuple. La théologie chrétienne a repris cette lecture en la transposant aux noces mystiques entre le Christ et Son Eglise.

La première approche de Kupka avec le *Cantique des cantiques* est due à Jean de Bonnefon[1] qui en créait une adaptation pour la scène. Il lui demanda d'en illustrer la publication. L'album, en langue française, illustré de bois gravés, parut aux éditions de la Librairie universelle le 15 novembre 1905 (fig. 1).

Après la parution de ce "premier" cantique, Kupka, reprit le thème de manière plus ambitieuse, à partir de la version hébraïque du poème biblique, qui l'occupa d'abord pendant quatre ans jusqu'en 1909. Mais à cette date, Kupka laisse le *Cantique des cantiques* inachevé pour un long moment, appelé à d'autres publications. Il "joue", tel qu'il l'écrit à son ami J.S Machar, avec Mallarmé dont il illustre et grave les poèmes. Il consacre également toute son attention à d'autres auteurs et entreprend d'illustrer Eschyle et Sophocle. Dans une lettre à J.S. Machar, datée du 20 novembre 1908, il écrit : "Je n'aime pas travailler sur commande, et pourtant l'argent me fait bien besoin, j'ai du mal à joindre les deux bouts ; on veut que j'illustre le *Prométhée* d'Eschyle, et Sophocle et ainsi de suite, et je suis tombé amoureux d'Aristophane[2] qui me repose de mes juifs avec qui je n'ai pas toujours fini. Si je trouve l'éditeur qu'il me faut, j'en aurai pour deux ans ou trois ans de travail encore."

Dix ans vont passer sans que Kupka ne revienne à son projet, consacrant son temps à la rédaction d'un ouvrage qui lui tient particulièrement à cœur, *La Création dans les arts plastiques*. Ce livre, publié à Prague en 1923, expose ses théories plastiques. Il y sera entre autre question de la "psychologie des couleurs" qui le préoccupera sa vie durant, et de l'influence de la musique sur la perception des couleurs. Il peint aussi et présente pour la première fois au salon d'automne ses tableaux abstraits qu'il considère comme les plus représentatifs de son credo, *Chromatique chaude* et *Amorpha, Fugue à deux couleurs* (fig. 2). Puis la guerre arrive, il s'engage comme volontaire dans la Légion étrangère, est réformé l'année suivante. La réalisation de la *Chanson de Roland*[3] et de la *Guirlande d'Aphrodite*[4], qui paraissent sous le pseudonyme de Paul Regnard, finira d'occuper ces années de guerre.

Sa rencontre en 1919 avec l'industriel et collectionneur tchèque Jindrich Waldes va inciter une remise sur le chantier du *Cantique des cantiques* abandonné dix ans plus tôt. L'admiration que Waldes porte à Kupka lui fait acheter, dès 1919, un important ensemble de dessins préparatoires, dont trente-deux aquarelles, soit trente pages illustrées formant une suite continue du texte calligraphié en hébreu et deux pages de titre en hébreu[5]. Cette suite appartenant aujourd'hui aux collections du Musée d'art et d'histoire du Judaïsme de Paris montre une étape préparatoire de notre *Cantique* avec une mise en place à peu près identique (fig. 3 et 4). Dès lors, encouragé par son nouveau mécène, il reprend le travail du *Cantique* qui fait apparaître quelques innovations, notamment des pages comportant des motifs purement ornementaux à l'encre noire, rompant le rythme et l'écriture. Nous connaissons l'ensemble de ces ajouts et modifications, exécutés après 1919 et demeurés chez l'artiste, car offert par Karl Flinker au musée d'Israël. Aucune publication ne vient couronner les efforts et le travail de Kupka.

En 1925, une nouvelle traduction du *Cantique* par Paul Vulliaud le lui fit appréhender sous une lecture différente qui aboutira à l'édition définitive[6], en langue française, illustrée de gravures, éditée en 1931. Le résultat est remarquable comme en témoigne une lettre du 5 janvier 1932 de Waldes à Kupka : "Le Cantique des cantiques surpasse à notre avis ce que nous connaissons. Il n'y a pas un visiteur qui ne s'en va sans l'avoir lu et admiré. Le temps nécessité par Piazza pour faire le tirage est récompensé par la qualité et le soin quand j'irai [le voir] je lui ferai mes compliments personnels en ce sens."

Notre *Cantique des cantiques*, gouache et encre de Chine, se situe un peu en deçà de l'édition de 1931. Il fut exécuté probablement entre 1928 et 1931 d'après Pierre Brullé, historien spécialiste de Kupka. Il se compose de 30 planches, avec illustrations gouachées et texte en hébreu sur papier fin collé sur un carton épais.


10


11


12


13


14


15


16


17


18


19


20


21

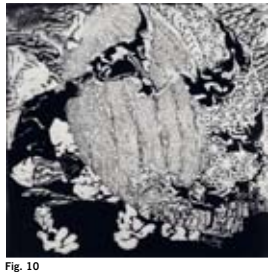

Fig. 5


Fig. 6


Fig. 7


Fig. 8


Fig. 9


Fig. 10

Le remarquable catalogue édité lors de l'exposition *Le Cantique des cantiques de Kupka* du 28 septembre 2005 au 8 janvier 2006 au musée d'art et d'histoire du judaïsme de Paris, ne fait pas état expressément de notre suite. Cependant, Laurence Sigal-Klagsbald, commissaire de l'exposition et directrice du musée, fait allusion à une série dont elle connaît l'existence. Nous la citons : "Enfin, il faut noter pour cette dernière phase, l'existence d'une série comportant trente-et-une gouaches ; bien que très proche de l'édition de 1931, le texte y est encore en hébreu. Il s'agit peut-être des feuilles définitives destinées à l'édition hébraïque à laquelle il a renoncé, ou bien des nouvelles planches que Kupka projetait de réaliser à la demande d'un collectionneur." Ces planches sont celles que nous vendons aujourd'hui. Elles s'inscrivent donc à un moment fort de ce projet récurrent dans l'œuvre de Kupka, car enrichi des expériences précédentes.

Pour l'ensemble des gouaches, Kupka peint dans une écriture qui est sienne depuis ses débuts dans l'illustration des livres, mais à bien l'examiner, on décèle dans le *Cantique* la conjugaison de plusieurs courants stylistiques. Tous les éléments architecturaux et ceux associés à la vie quotidienne (meubles, instruments de musique, tissus, vêtements, coiffes) sont issus de sources liées à l'Antiquité. En harmonie avec lui-même, l'artiste, dans certains éléments de décoration, diffuse à petites touches l'art abstrait dont il est le chantre en ces années 1925-1930. Enfin, les personnages, plus particulièrement le nu féminin (fig. 5), et le foisonnement des motifs décoratifs portés à leur plus haut niveau par la justesse du dessin et un chromatisme restreint, démontrent l'influence stylistique particulièrement forte de la Sécession viennoise (fig. 6).

Illustrons nos propos seulement pour les deux dernières influences stylistiques, la source antique connue de tous prenant la plus grande place. Dans la gouache illustrant *Telle est la rose entre les ronces* (fig. 7) le décor de la croix en sautoir, qui sert de fond, est composé de plans et de lignes qui sont l'essence même de ses recherches publiées dans son recueil de gravures sur bois, *Quatre Histoires de blanc et de noir*, édité en 1926 (fig. 8). A cette époque, l'artiste cherche à expérimenter la force du contraste des blancs et des noirs. Néanmoins, dans le *Cantique*, l'effet optique s'amenuise par la finesse du trait.

Dans le même registre, la végétation et le ciel de la gouache illustrant *Tes seins sont des faons jumeaux de gazelles paissant parmi les roses* (fig. 9) peuvent être rapprochés d'une gouache de 1921, *Printemps cosmique* au graphisme identique (fig. 10). Seule la couleur change, Kupka abandonne le noir, trop dur, et choisit le bleu et le blanc pour dire l'insondable transparence de la voûte céleste. D'avoir mêlé avec autant de sens artistique les sources antiques, l'art nouveau et l'art abstrait, Kupka crée un chef-d'œuvre.

Que peut-on écrire en conclusion ? Que Kupka aima passionnément le *Cantique des cantiques*. Qu'il l'illustra de manière intelligente, sensuelle et délicate. Son *Cantique* fait rêver…

Fig. 1 : Couverture du *Cantique des cantiques qui est sur Salomon* par Jean de Bonnefon.
Fig. 2 : Kupka, *Amorpha, Fugue à deux couleurs*, 1912, huile sur toile, 211 x 220 cm. Prague, Národní Galerie.
Fig. 3 : Aquarelle préparatoire, *Je suis noire comme les tentes de Kédar*
Annotations au crayon : "noire/ ne serait-ce pas/ son nom ?/ elle est de Sullem/ mais sullamite n'est que son/surnom.
Au dessous, après une annotation en hébreu : "dans le sens de/que je suis si noire/ en contraste aux dames du harem/qui sont toutes maquillées, voir/Ezechiel et Chroniques"
Fig. 4 : gouache, *Je suis noire comme les tentes de Kédar*
Fig. 5 : gouache (gros plan), *Je suis noire comme les tentes de Kédar*
Fig. 6 : Gustav Klimt, *Nuda Veritas*, 1899, huile sur toile, 252 x 56,2 cm. Vienne, Theatersammlung des Nationalbibliothek.
Fig. 7 : Gouache, *Telle est la rose entre les ronces*
Fig. 8 : Kupka, planche de *Quatre Histoires de blanc et de noir*.
Fig. 9 : Gouache, *Tes seins sont des faons jumeaux de gazelles paissant parmi les roses*
Fig. 10 : Kupka, *Printemps cosmique*, 1921, gouache noire sur papier crème, 26 x 26,5 cm. Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou.

BIBLIOGRAPHIE :
22 novembre 1989 - 25 février 1990, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, *František Kupka*.
28 septembre 2005 - 8 janvier 2006, Paris, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, *Le Cantique des cantiques par Kupka*.

[1] Journaliste et écrivain né à Aurillac, 1866-1928.
[2] Aristophane, *Lysistratè*, dans une traduction française de Dhuys, Paris, A. Blaizot, 1924.
[3] *La Chanson de Roland* publiée d'après le manuscrit d'Oxford et traduite par Joseph Bédier, Editions Piazza, 1923.
[4] André-Ferdinand Hérold, *La Guirlande d'Aphrodite*, Piazza, Paris, 1919.
[5] On ne sait quand Kupka apprit à écrire l'hébreu ; une annotation sur un dessin préparatoire nous aide à comprendre ce choix : "l'hébreu prendra moins de place et je n'aurai pas de discussion sur la traduction à soutenir". (Catalogue Musée d'art et d'histoire du Judaïsme de Paris, p. 54 et 58).
[6] *Le Cantique des cantiques*, Texte et traduction illustrés par François Kupa.


22


23


24


25


26


27


28


29



30

39

MAURICE UTRILLO
1883-1955

PLACE PIGALLE, 1910

Huile sur panneau signé en bas à droite
69 x 87 cm (26,91 x 33,93 in.)
PROVENANCE :
Galerie Marcel Bernheim, Paris
Galerie Charpentier, Paris
Collection particulière, Paris
Galerie Félix Vercel, Paris
EXPOSITION :
Paris, Galerie Marcel Bernheim, "Les premières époques", 1933-1934, n° 14
Paris, Galerie Charpentier, Salon des Tuileries, 1951, n° 20
Paris, Salon des indépendants, 1983
Inazawa City Oguiss Memorial Art Museum, Hokkaido Obihiro Museum of Art, Koriyama City Museum of Art, Fukuyama Museum of Art, "Utrillo" janvier 1996 - février 1997, n° 6, reproduit
Paris, Galerie Taménaga, 5 - 31 mai 1997
Lodève, Musée Fleury, "Utrillo" 28 juin - 26 octobre 1997, n° 17, reproduit
Sannois, Musée Utrillo-Valadon, "La vie de bohême", mai 2000-février 2001, n° 3, reproduit
Un certificat de Monsieur Jean Fabris sera remis à l'acquéreur

130 000 / 160 000 €

On compte cinq internements dans la vie de Maurice Utrillo, le premier fut en 1902 dans une maison de santé, à la suite d'une surexcitation nerveuse provoquée par l'alcool, le deuxième en 1910 enfermé à Sannois[1], date de notre tableau. Ceux qui ont connu le peintre comme Francis Carco, l'ami de toujours et auteur de sa première biographie, vous disent qu'Utrillo pouvait peindre sous l'emprise de l'alcool. Voici ce qu'il écrit :
"Il pouvait travailler à la lueur d'une bougie vacillante et parfois même dans un état d'ivresse très avancé. Cela ne change rien, ni la bougie, ni l'alcool qu'il avait bu, ni même la carte postale. C'est qu'Utrillo, quand il s'asseyait alors devant son chevalet, devenait un autre homme, car le tableau qu'il commençait n'était pas une commande de bistro."
La place Pigalle, l'une des plus célèbres de Paris, l'est également grâce à Maurice Utrillo. Aux cabarets connus dans le monde entier, les œuvres du peintre la représentant font partie du patrimoine français. Hanté par le souci de l'expression directe et de la sincérité, il peint la *Place Pigalle* dans des couleurs estivales, la luminosité ambiante faisant davantage ressortir la blancheur des immeubles. Utrillo a élargi sa touche et écrase ses blancs au couteau en y intégrant du plâtre, de la colle de la chaux ou encore du sable pour se rapprocher de la réalité. Ce tableau, exécuté en 1910, se rattache précisément à la *période blanche* qui dura trois ans, de 1907 à 1910-1911 environ. Les tableaux de cette époque sont parmi les plus recherchés dans l'œuvre de Maurice Utrillo.

BIBLIOGRAPHIE :
Francis Carco, *Maurice Utrillo et son œuvre*, Gallimard, 1921.

[1] Les suivants furent en 1911, 1913, 1914 et 1919.





40

LOUIS VALTAT
1869-1952

LA PRAIRIE FLEURIE À CHOISEL, 1936

Huile sur toile
Cachet de la signature en bas à droite
38 x 46 cm (14,82 x 17,94 in.)
PROVENANCE :
Schröder & Leisewitz, Bremen
Madame Hilda Nebelthan, Bremen
A l'actuel propriétaire par cessions successives
BIBLIOGRAPHIE :
Ce tableau sera inclus dans le catalogue raisonné actuellement en préparation par l'association des Amis de Louis Valtat
Un certificat de l'association des Amis de Louis Valtat sera remis à l'acquéreur

50 000 / 60 000 €



41

MAURICE DE VLAMINCK
1876-1958

LE MOULIN, 1925

Huile sur toile signée en bas à droite
60 x 73 cm (23,40 x 28,47 in.)
PROVENANCE :
Collection Jean Barville
Vente, Lausanne-Ouchy, Hôtel Beau-Rivage, octobre 1963
EXPOSITION :
Chartres, Musée des Beaux-Arts, 1987, reproduit
BIBLIOGRAPHIE :
Ce tableau sera inclus dans le catalogue raisonné actuellement en préparation par le Wildenstein Institute
Une attestation du Wildenstein Institute sera remise à l'acquéreur

60 000 / 80 000 €



Fig. 1

Léonor Fini, naquit le 30 août 1908 en Argentine, d'un père argentin et d'une mère italienne. Elle passa son adolescence à Trieste et fit des études artistiques à Milan en 1929 et 1930. A cette époque, elle avait déjà une petite renommée pour les portraits qu'elle exécutait de son entourage. Ainsi confortée dans ses espoirs, elle quitta l'Italie en 1930 pour Paris et décide d'y faire carrière. Grâce à l'entremise de Giorgio de Chirico, peintre italien établi en France, elle rencontra le tout-paris artistique et des affaires, d'André Breton à Jules Supervielle, de Max Jacob à Paul Eluard, ainsi que l'aristocratie française proche des arts, les Noailles ou les Montesquiou. Ses premières œuvres parisiennes furent montrées par Max Jacob à Christian Dior qui dirigeait alors la petite galerie Bonjean, rue La Boétie, avant de se consacrer à la haute couture. Dior, impressionné, exposa ses œuvres du 24 novembre au 7 décembre 1932. C'était là sa première exposition personnelle. Jean Cassou[1] écrivit une courte introduction qui présentait une excellente analyse car encore appropriée pour les œuvres des dernières années : "Leonor Fini éveille tout un monde de créatures énigmatiques et burlesques […]. Il nous suffit qu'elle fasse rêver, qu'elle suscite ce moment délicieux où l'esprit se détache de ses habitudes et invente lui-même ses jeux et leurs règles, invente même, de toutes pièces, ses partenaires." L'exposition retentit au-delà des frontières puisque des articles furent écrits à Milan, Genève, Amsterdam et Chicago. La jeune artiste était donc lancée.

Elle conforta sa gloire naissante par l'illustration qu'elle fit de nombreux livres, exécuta tout autant de décors et de costumes pour le théâtre et l'opéra, et par ses peintures, portraits et scènes de genre. Elle fut invitée à montrer ses œuvres à de très nombreuses reprises, et, on ne peut passer sous silence sa grande sociabilité et sa beauté ; elle fut un temps le modèle d'Henri Cartier-Bresson qui confiait beaucoup plus tard : "Leonor est si belle ! J'aimais la photographier. Elle avait de merveilleuses visions qu'elle peignait avec tant d'imagination, bien que dans un esprit assez morbide ; ce que j'aimais chez Leonor, c'était son panache, son élégance, son indépendance d'esprit, ses provocations, sa sauvagerie. Elle est restée la même aujourd'hui." (fig. 1)

Dans les années cinquante, elle fut l'une des artistes les plus célèbres de son temps. Elle fascinait autant par ses tableaux que par son raffinement et son excentricité. A cette période, sa carrière est déjà considérable, invitée partout dans le monde et présentant ses œuvres à New York dès 1937, Bruxelles en 1948, Turin en 1957, Londres en 1960, etc. Elle a également enthousiasmé la critique avec ses décors et ses costumes pour les ballets de Balanchine, à l'Opéra de Paris en 1945, le ballet de Jean Anouilh, *Les demoiselles de la Nuit*, ou bien Roland Petit au théâtre Marigny… mais aussi pour la scène à l'Opéra et au théâtre. En 1965, elle n'avait pas moins participé à plus d'une quarantaine de spectacles et illustré de nombreux livres. Citons André Pieyre de Mandiargues, *Dans les années sordides* en 1943, Jean Genêt *La Galère* en 1950, Gérard de Nerval *Aurélia* en 1960, Pauline Réage, *Histoire d'O* en 68*,* Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* en 1964, *Parallèlement* de Paul Verlaine en 1969. Sans aucune interruption jusqu'à son décès en 1996, Leonor Fini illustre et peint avec une énergie sans pareille.

Au début des années 1960 sa technique évolue en faveur d'une figuration plus précise aux couleurs vives. Commentant cette période un peu plus tard, Leonor Fini se rappelait : "Je voulais que les tableaux soient comme des émanations, sans montrer le "comment c'est fait" : les coups de pinceaux presque pointillistes, invisibles, la matière jamais apparente, mais "suscitée". Ses propos peuvent être illustrés avec notre tableau *La Fête secrète*, exécutée en 1964, où nous retrouvons assise devant une table le modèle *Héliodora* coiffé d'un halo de cheveux rouge flamboyant, présent dans un certain nombre d'œuvres[2] de ces années-là. Leonor Fini qui vit dans son univers onirique peint aussi beaucoup d'œuvres évocatrices telles *Les Muses asservies* dont le chromatisme vif illustre les joutes voluptueuses.

"De la période très claire, je suis passée à une peinture plus voilée comme couleur - proche de la pénombre et de l'ombre. Une sorte de nuit qui s'anime souvent de lumières aiguës. […] Dans l'histoire de la peinture, j'ai été toujours attirée par la nuit pompéienne, la nuit des gothiques rhénans, la nuit maniériste, la nuit caravagesque, celles de romantiques allemands." Ainsi s'exprimait Leonor Fini le 6 décembre 1978. Une aura de mystère accompagne les œuvres telles *La Nuit des soupçons* et *Une grande curiosité* (exécutée en 1983). Le fondu bleuté, aux nuances multiples, dans lequel Leonor Fini immerge ces œuvres, génère le mystère qu'elle n'a cessé de courtiser toute sa vie avec un rien de sorcellerie.

Fig. 1 : Henri Cartier-Bresson, photographie de Leonor Fini vers 1932.

BIBLIOGRAPHIE :
Marcel Brion, *Leonor Fini,* Jean-Jacques Pauvert Éditeur, Paris, 1955.
Peter Webb, *Leonor Fini, Métamorphoses d'un art*, Imprimerie nationale, 2007.

[1]Jean Cassou sera conservateur du musée d'art moderne.
[2]*Héliodora* peint en 1964, *Verper Express* peint en 1966.



42

LÉONOR FINI
1908-1996

LA FÊTE SECRÈTE, 1964

Huile sur toile signée en bas à droite
117 x 72,5 cm (45,63 x 28,28 in.)

PROVENANCE :
Atelier de l'artiste
Ancienne collection Marcel Pieters, Belgique (acquis de l'artiste)
A l'actuel propriétaire par descendance

EXPOSITION :
Paris, Galerie Alexandre Iolas, "Léonor Fini", 11 mai - 5 juin 1965

BIBLIOGRAPHIE :
Constantin Jelenski, "Leonor Fini, peinture", Éditions Mermoud, Paris, 1980, reproduit page 127

50 000 / 70 000 €



43

LÉONOR FINI
1908-1996

UNE GRANDE CURIOSITÉ, 1983

Huile sur toile signée en bas à droite
97 x 146,2 cm (37,83 x 57,02 in.)
PROVENANCE :
Atelier de l'artiste
Ancienne collection Marcel Pieters, Belgique (acquis de l'artiste)
A l'actuel propriétaire par descendance
EXPOSITION :
Paris, Musée du Luxembourg, "Léonor Fini", 17 juin - 15 juillet 1986, pages 134 et 135
BIBLIOGRAPHIE :
Léonor Fini, "Peintres de Léonor Fini", Éditions Michèle Trinckiel, Paris, 1994, reproduit page 34

40 000 / 60 000 €



44

LÉONOR FINI
1908-1996

LES MUSES ASSERVIES

Huile sur toile signée en bas à droite
125 x 125 cm (48,75 x 48,75 in.)
PROVENANCE :
Atelier de l'artiste
Ancienne collection Marcel Pieters, Belgique (acquis de l'artiste)
A l'actuel propriétaire par descendance

40 000 / 60 000 €



45

LÉONOR FINI
1908-1996

LA CHAMBRE D'ÉCHO

Huile sur toile signée en bas à droite
89 x 116 cm (34,71 x 45,24 in.)
PROVENANCE :
Atelier de l'artiste
Ancienne collection Marcel Pieters, Belgique (acquis de l'artiste)
A l'actuel propriétaire par descendance
BIBLIOGRAPHIE :
Léonor Fini et Josi Alvarez, "Le livre de Léonor Fini, Peintures, dessins, écrits, notes de Léonor Fini", Éditions Clairefontaine-Vilo, Paris, 1975, pages 160-161
Léonor Fini, "Peintures de Léonor Fini", Éditions Michèle Tuncktel, Paris, 1994, reproduit page 58

35 000 / 45 000 €



46

LÉONOR FINI
1908-1996

LA NUIT DES SOUPÇONS, 1987

Huile sur toile signée en bas à droite
58,5 x 93 cm (22,82 x 36,27 in.)
PROVENANCE :
Atelier de l'artiste
Ancienne collection Marcel Pieters, Belgique (acquis de l'artiste)
A l'actuel propriétaire par descendance

20 000 / 30 000 €



47

LOUIS VALTAT
1869-1952

FLEURS DANS UN VASE

Huile sur toile signée en bas à droite
46 x 55,5 cm (17,94 x 21,65 in.)
PROVENANCE :
Galerie Durand-Ruel, Paris
Acquis directement par le précédent propriétaire

50 000 / 60 000 €



48

RAOUL DUFY
1877-1953

CANOTIERS SUR LA TAMISE, 1935

Huile sur panneau signé en bas à droite
19,30 x 22,5 cm (7,53 x 8,78 in.)
PROVENANCE :
Collection particulière, Suisse
EXPOSITION :
Londres, Opera Gallery; "Raoul Dufy", 6 février - 1er mars 2007, reproduit en couleurs page 47
Paris, Galerie Fanny Guillon-Laffaille, "Raoul Dufy", 18 octobre - 14 décembre 2007, reproduit en couleurs page 11
BIBLIOGRAPHIE :
Maurice Laffaille et Fanny Guillon-Laffaille, "Raoul Dufy, catalogue raisonné de l'œuvre peint, supplément", Éditions Louis Carré & Cie, Paris, 1985, n° 1921, reproduit page 88

38 000 / 45 000 €

49

PIERRE-AUGUSTE RENOIR
1841-1919

TROIS TÊTES DE FEMMES

Huile sur toile signée du monogramme “R” en haut à gauche
Cette œuvre a été retouchée
24,5 x 20 cm (9,56 x 7,80 in.)

PROVENANCE :
Collection particulière, Paris

BIBLIOGRAPHIE :
Ambroise Vollard, “Tableaux, Pastels et Dessins de Pierre-Auguste Renoir”, Tome I, Ambroise Vollard Editeur, Paris, 1918, n° 564, reproduit planche 142
Ce tableau sera inclus dans le catalogue critique du peintre établi à partir des fonds d’archives François Daulte, Durand-Ruel, Venturi, Vollard et Wildenstein sous l’égide du Wildenstein Institute
Une attestation du Wildenstein Institute sera remise à l’acquéreur

110 000 / 130 000 €

A la fin de sa vie, Renoir aima peindre sur une seule toile de multiples sujets. Les ouvrages d’Ambroise Vollard consacrés au peintre et édités après sa mort sont là pour confirmer ce propos. Tout comme ce tableau qui présente *Trois têtes de femmes*. Il est difficile de reconnaître tel ou tel modèle, car Renoir avait pour ainsi dire créé un type de visage à lui, d’une grâce un peu ronde, aux joues pleines, aux yeux en amandes, au petit nez et à la bouche pulpeuse. Néanmoins, rappelons que l’un de ses derniers modèles, Andrée Hessling, future belle fille de l’artiste, était rousse, comme la figure principale de notre tableau.

Cette œuvre dit aussi le plaisir que Renoir prenait à peindre ses visages, mis en beauté par une palette juvénile et colorée. *L’Éternel féminin* le séduit encore et toujours. Il peint avec sensualité la gorge de la jeune fille rousse. Deux seins à peine évoqués, aux reflets opalins, rappellent autant ses nus d’antan que les derniers, comme ceux des *Baigneuses* de 1919, tableau conservé au Musée d’Orsay[1]. Pour la petite tête de femme en bas à droite, Renoir combine les tons intenses, rouge, jaune, violet et vert dans la chevelure, laissant croire à une couronne de fleurs. C’est tout simplement ravissant.

[1] *Les Baigneuses*, vers 1918-1919, huile sur toile, 110 x 160. Paris Musée d’Orsay (Don des fils de l’artiste, 1923).





50

FERNAND LÉGER
1881-1955

COMPOSITION AU COQ, 1951

Gouache, encre et crayon sur papier signé du monogramme
et daté “51” et cachet du monogramme en bas à droite
45 x 62,5 cm (17,72 x 24,61 in.)
PROVENANCE :
Collection Nadia Léger ; resté par descendance dans la famille jusqu’à ce jour

30 000 / 40 000 €



51

LÉOPOLD SURVAGE
1879-1968

ARBRE ET MAISON, CIRCA 1920

Huile sur papier marouflé sur toile
46 x 18 cm (17,94 x 7,02 in.)
PROVENANCE :
Galerie Léonce Rosenberg, Paris (n° de stock 6997)
BIBLIOGRAPHIE :
Ce tableau sera inclus dans le catalogue raisonné actuellement en préparation par Monsieur Éric Brosset
Un certificat de Monsieur Éric Brosset sera remis à l’acquéreur

22 000 / 28 000 €

52

ALBERT GLEIZES
1881-1953

SANS TITRE, 1920

Huile sur panneau signé et daté “20” en bas à gauche
87 x 60,5 cm (33,93 x 23,60 in.)

PROVENANCE :
Galerie Simone Heller, Paris
Acquis directement par l’actuel propriétaire le 4 mai 1961

BIBLIOGRAPHIE :
Anne Varichon, “Albert Gleizes, catalogue raisonné”, volume I, Somogy Éditions d’Art, Paris, 1998, n° 878, reproduit page 297

40 000 / 55 000 €

Au début de l’année 1919, Gleizes rentre en France après trois ans passés à New York, et participe dès le printemps à la fondation d’une nouvelle Section d’or chargée d’organiser des expositions et des concerts en France, comme à l’étranger. Aux côtés de peintres comme Survage, secrétaire de l’association, Archipenko, chargé des expositions, Marcoussis des relations avec la presse, Braque et Léger, Gleizes est membre du Comité organisateur. Il participera aux expositions de la Section d’or, à Paris, du 3 au 16 mars 1920, galerie La Boétie, ainsi qu’à l’étranger, à Rotterdam, La Haye, Amsterdam et Bruxelles.

Malgré la rupture engendrée par la Grande Guerre, Albert Gleizes, co-auteur avec Jean Metzinger de *Du “Cubisme”* publié en 1912, multiplie les écrits et les interventions à son retour à Paris. L’année 1920 est particulièrement prolixe, probablement en réponse aux années d’absence. S’opposant à l’influence grandissante du marchand Léonce Rosenberg dont il refusait la main mise sur les peintres cubistes, il propose la création d’un syndicat d’artistes destiné à contrôler la vente et la promotion de leurs œuvres. Il rompt tout contact avec Jean Cocteau, devenu du fait de son amitié avec Picasso, un personnage influent des milieux artistiques, et qui milite depuis 1917, pour une alliance entre les artistes d’avant-garde et les mécènes de l’aristocratie et de la grande bourgeoisie. Par ailleurs, il s’implique de plus en plus dans le groupe pacifiste radical autour de la revue *Clarté* dont le fondateur est Henri Barbusse[1], auteur du roman, *Le Feu*, dénonçant les atrocités de la guerre ; enfin il reprend sa place de peintre engagé avec la parution, en 1920, de *Du Cubisme et des Moyens de le comprendre*.

Durant cette période, Gleizes affirme son style autour de peintures figuratives et de compositions abstraites qui peuvent être illustrées par notre tableau intitulé *Sans titre*. On y voit déjà l’ébauche d’une construction en “rotation” qui fera l’objet de son ouvrage *La Peinture et ses Lois* publié en 1924. En effet, Gleizes y exposera “la rotation et la translation du plan”. Ici, on devine le premier plan violine, puis légèrement incliné sur la droite, un deuxième peint en bleu, enfin vient un troisième en noir. A partir de cette articulation, et en poursuivant son raisonnement, Gleizes énoncera les règles démontrant que le plan peut, par lui seul, signifier l’espace et insuffler le rythme.

On peut aussi déceler dans cette œuvre un rappel de son engagement pacifique. Gleizes peint chaque surface d’une couleur, chacune d’entre elles ayant un rapport, soit avec la guerre, soit avec la paix. Il a choisi le vert kaki pour les uniformes de l’armée, le rouge pour le sang, le noir pour le deuil, enfin le bleu et le blanc pour la paix. La couleur blanche, posée au centre comme un point final, délivre son message, celui de la paix universelle. Gleizes a probablement peint cette œuvre en méditant *Le Feu* d’Henri Barbusse publié la même année qui relate les combats que l’auteur à vécu lui-même pendant la Grande Guerre. Gleizes, avant d’être réformé en 1915, avait lui aussi combattu durant six mois sur le front.

Le chromatisme orienté de *Sans titre* exprime en réalité l’engagement politique du peintre.

BIBLIOGRAPHIE :
28 mars - 5 août 2001, Barcelone, Museu Picasso,
6 septembre - 10 décembre 2001, Lyon, Musée des Beaux-Arts, *Albert Gleizes, le cubisme en majesté*.

[1] Henri Barbusse (1873-1935), journaliste, hommes de lettres, écrivain combattant dressé contre les guerres. Il obtint le prix Goncourt pour Le *Feu* publié en 1917.





53

JACQUES VILLON
1875-1963

LA BATTEUSE, 1946

Huile sur toile signée en bas à droite, titrée, datée “46” et contresignée au dos
65 x 27,7 cm (25,35 x 10,80 in.)
BIBLIOGRAPHIE :
Ce tableau sera inclus dans le catalogue raisonné de l’œuvre peint de Jacques Villon, à paraître prochainement aux Éditions Louis Carré et Cie
Un certificat de Monsieur Patrick Bongers sera remis à l’acquéreur

20 000 / 30 000 €



54

ANDRÉ MASSON
1896-1987

LE SEMEUR (I), 1931

Huile sur toile signée et datée “31” en bas à gauche
41 x 35 cm (15,99 x 13,65 in.)
PROVENANCE :
Paul Rosenberg, archives n° 3048
Galerie Jean-Claude Bellier, Paris

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

60 000 / 80 000 €



55

HENRI LAURENS
1885-1954

LE MATIN

Terre cuite signée du monogramme et numérotée 3/6 sur le pied gauche (restaurations)
Haut. : 23 cm (9,06 in.)
PROVENANCE :
Collection particulière, France

BIBLIOGRAPHIE :
F. Leibowitz, “Henri Laurens”, Paris, 1946, pages 36 et 37, grande version en bronze reproduite
Grand Palais, “Henri Laurens. Exposition de la donation aux Musées Nationaux”, catalogue de l’exposition, Paris, 1967, n° 79, planche 82, grande version en bronze reproduite
W. Hofmann, “The sculpture of Henri Laurens”, New York, 1970, pages 194 et 195, grande version en bronze reproduite
E. Trier, “Henri Laurens 1885-1954”, catalogue de l’exposition, Hanovre, 1985, n° 16, page 45, grande version en bronze reproduite
S. Kuthy, “Henri Laurens 1885-1954”, Fribourg, 1985, n° 87, page 156, grande version en bronze reproduite

12 000 / 15 000 €



❍ **56**

HENRI MATISSE
1869-1954

LA DANSEUSE, 1927

Dessin à la mine de plomb sur papier signé à l’encre en bas à droite
31 x 23,5 cm (12,20 x 9,25 in.)
L’authenticité de cette œuvre a été verbalement confirmée par Madame Wanda de Guébriant

40 000 / 60 000 €



57

MAURICE UTRILLO
1883-1955

LE VIEUX CHÂTEAU, 1921-1922

Huile sur carton signé en bas à droite
55 x 46 cm (21,45 x 17,94 in.)
PROVENANCE :
Madame Dreyfus, Karlsruhe
Galerie Daniel Malingue, Paris
Galerie des Etat-Unis, Cannes
Collection européenne
BIBLIOGRAPHIE :
Paul Pétridès, "L'œuvre complet de Maurice Utrillo", volume V,
n° 2683, reproduit pages 218-219

55 000 / 75 000 €



58

TAKANORI OGUISS
1901-1986

COUR DE FERME

Huile sur toile signée en bas à droite
54,5 x 65 cm (21,46 x 25,59 in.)
Un certificat de Madame Emigo Oprin Halpern sera remis à
l'acquéreur

20 000 / 30 000 €



59

BERNARD BUFFET
1928-1999

PORTRAIT DE FEMME, 1948

Huile sur toile signée et datée “48” en haut à droite
73 x 60 cm (28,74 x 23,62 in.)
PROVENANCE :
Collection particulière, Lille
EXPOSITION :
Lille, Musée de l’Hospice Comtesse, “Secrets de collections lilloises”,
19 décembre 2007 - 10 février 2008, reproduit page 29 du catalogue
BIBLIOGRAPHIE :
Ce tableau sera inclus dans le catalogue raisonné actuellement
en préparation par Monsieur Maurice Garnier

35 000 / 45 000 €



60

BERNARD BUFFET
1928-1999

NATURE MORTE AU CRABE, 1957

Huile sur toile signée et datée “57” en haut à droite
54 x 65 cm (21,06 x 25,35 in.)
BIBLIOGRAPHIE :
Ce tableau sera inclus dans le catalogue raisonné actuellement
en préparation par Monsieur Maurice Garnier
Un certificat de Monsieur Maurice Garnier sera remis à l’acquéreur

45 000 / 60 000 €



❍ **61**

PAN YULIANG

1895-1977

NU ALLONGÉ, 1955

Encre colorée sur papier signé en haut à droite et cachet de l'artiste
70 x 95 cm (27,30 x 37,05 in.)

70 000 / 90 000 €

Pan Yuliang, ancienne "fille de fleurs" vendue à un lupanar, proche de Matisse (certains ont prétendu qu'elle était sa maîtresse), aura passé plus de la moitié de sa vie en France où elle meurt, esseulée dans un petit studio de Montparnasse.

Son odalisque, allongée lascivement sur un fond de drap à motif arabisant, rappelle à la fois l'Olympia et les escapades orientales du "roi des Fauves". Rares sont les peintres chinois de nu, plus rares encore sont les femmes qui osent aborder la sensualité et le corps avec une telle sincérité et sans préjugés. Son choix de matière, le papier cartonné et l'encre colorée fait d'elle un peintre très chinois, séduit par l'Occident mais gardant une part de son héritage culturel : le pinceau, la tradition et le rituel de l'encre qu'étudient encore tous les peintres passés par les grandes académies chinoises.

Pan Yuliang aura toujours été un précurseur à la fois dans ses choix de vie, prônant libertés sexuelle et artistique et dans son œuvre, osant privilégier toujours le nu et surtout le nu de femme.



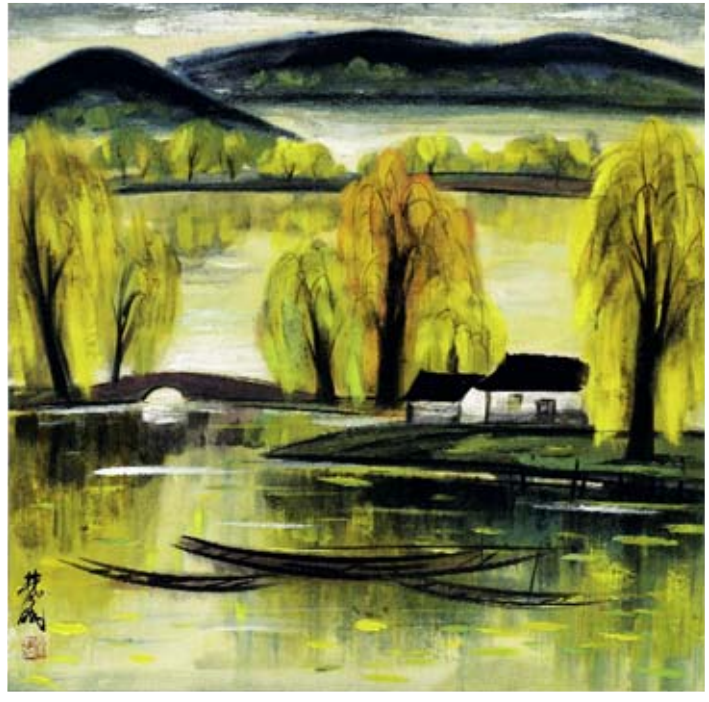
62

CHANG YU OU SANYU
1901-1966

FEMME DANS UN INTÉRIEUR

Dessin à l'encre sur papier de riz contrecollé sur carton signé en chinois et en pinyin "San Yu" en bas à droite
40 x 30 cm (15,60 x 11,70 in.)

10 000 / 12 000 €



❍ 63

LIN FENGMIAN
1901-1991

PAYSAGE, CIRCA 1950

Encre et gouache sur papier signé avec le cachet de l'artiste en bas à gauche
68 x 69 cm (26,52 x 26,91 in.)

90 000 / 120 000 €

Lin Fengmian appartient à cette première génération d'artistes chinois qui, abordant l'Europe au début du Vingtième siècle, s'initient auprès des Académies aux théories d'histoire de l'art en vogue à l'époque et participent simultanément à la vie artistique de Montparnasse y côtoyant ceux qui deviendront les plus grands artistes de ce temps.

Il arrive en France en 1919 et tirera des leçons de ses cours de théorie de la peinture occidentale. Cependant, son style évoque tout autant sa nationalité et ses racines.

Ce "Paysage", qui date probablement des années 50, est un dialogue à l'encre de couleur entre la lumière et les montagnes, les saules et l'eau. La peinture, colorée par touches à la manière de Matisse, est aussi profondément empreinte de culture chinoise avec les traits noirs esquissés au pinceau par traces épaisses, qui évoquent symboliquement la représentation des bambous dans la peinture traditionnelle chinoise.

ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F.TAJAN

STOCKAGE ET ENLÈVEMENT DES LOTS

+33 (0)1 42 99 20 46 – stockage@artcurial.com

TABLEAUX ET OBJETS D'ART

Vous pouvez retirer vos achats
au **magasinage de l'Hôtel Dassault** (rez de jardin),
soit à la fin de la vente, soit les jours suivants :
lundi au vendredi : de 10h à 12h30 et de 14h à 17h
(stockage gracieux les 15 jours suivant la date de vente).

MOBILIER ET PIÈCES VOLUMINEUSES

Les meubles et pièces volumineuses seront entreposés
dans les locaux des **transports MONIN** :
191 bd MacDonald – 75019 Paris (cf. plan).
Pour toutes informations :
Tél. : +33 (0)1 44 65 86 10
Fax : +33 (0)1 44 65 83 40
Mail : v.jaques@globalartmanagement.com

Vous pourrez y retirer vos achats
du lundi au vendredi de 9 h à 12 h 30 et de 13 h 30 à 17 heures.

Stockage gracieux les 2 semaines (14 jours) suivant la date de vente.
Passé ce délai, des frais de stockage vous seront facturés par les
Transports Monin aux conditions suivantes :

Par lot et par jour calendaire

Stockage	Coût de transfert	Frais de manutention
3,80€ HT + prime d'assurance	50,00€ HT	15,00€ HT

Sur simple demande de votre part, les Transports MONIN
peuvent vous établir des devis pour l'expédition de vos lots.

Les frais de stockage seront arrêtés à compter du jour
où le devis est accepté par vos soins.

Il est conseillé de prévenir par courrier électronique,
stockage@artcurial.com, ou par fax +33 (0)1 42 99 20 22,
le département stockage de la date de retrait d'un lot.

MOBILIER ET PIÈCES VOLUMINEUSES

Les meubles et pièces volumineuses
ne pourront pas être enlevés chez Artcurial

Ils seront disponibles
dans les locaux des transports MONIN

STORAGE & COLLECTION OF PURCHASES

+33 (0)1 42 99 20 46 – stockage@artcurial.com

PICTURES & WORKS OF ART

Purchased lots may be collected
from **storage at the Hôtel Dassault** (garden level)
either after the sale, or
Monday to Friday 10pm – 12.30pm & 2pm – 5pm
(storage is free of charge for a fortnight after the date of sale).

FURNITURE & LARGE OBJECTS

Furniture and large objects will be stored
at the **Transports Monin** warehouse:
191 bd MacDonald – 75019 Paris (see map).
For further information:
Tel. : +33 (0)1 44 65 86 10
Fax : +33 (0)1 44 65 83 40
Mail : v.jaques@globalartmanagement.com

Purchases may be collected
Monday to Friday 9am – 12:30pm and 1:30pm – 5pm.

Storage is free of charge for a 2 weeks (14 days) periode after the date
of sale. Thereafter storage costs will be charged
by Transports Monin as follows:

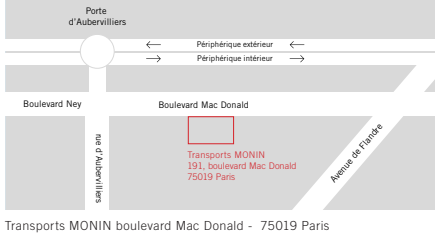
Charges per Lot (exc. VAT)

Storage (per day)	transfert	Handling
€3,80 HT + insurance	€ 50,00 HT	€ 15,00 HT

Transports MONIN will be pleased to provide
a quote for shipping upon request.

Storage costs apply from the day
our quote is accepted by you.

Please advise our storage department by email
(stockage@artcurial.com) or fax (+33 (0)1 42 99 20 22)
of the date when your lot(s) will be collected.



Transports MONIN boulevard Mac Donald - 75019 Paris

ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F.TAJAN

ORDRE D'ACHAT
ABSENTEE BID FORM

ART MODERNE I

Mercredi 9 avril 2008 à 20h30

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

❑ **Ordre d'achat / *Absentee Bid***
❑ **Ligne téléphonique / *Telephone Bid***

TÉLÉPHONE / *PHONE*

Références bancaires obligatoires à nous communiquer :
Required bank reference:

CARTE DE CRÉDIT VISA / *CREDIT CARD NUMBERS*

EXPIRE FIN / *EXPIRATION DATE*

NOM/*NAME*	
PRÉNOM/*FIRST NAME*	
ADRESSE/*ADRESS*	
TÉLÉPHONE/*PHONE*	BUREAU / *OFFICE*
	DOMICILE / *HOME*
FAX	

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 N°	DESCRIPTION DU LOT / *LOT DESCRIPTION*	LIMITE EN **EUROS** *MAXIMUM **EUROS** PRICE*
		€
		€
		€
		€
		€
		€
		€

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.

A renvoyer / *Please mail to* : Artcurial Briest-Poulain-F.Tajan
7, Rond-Point des Champs-Elysées - 75008 Paris.
Fax : +33 (0)1 42 99 20 21

Date :

Signature obligatoire :
Required signature:

ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F.TAJAN

CONDITIONS GÉNÉRALES D'ACHAT

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.
A 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) <u>En sus du prix de l'adjudication, l'adjudicataire (acheteur) devra acquitter par lot et par tranche dégressive les commissions et taxes suivantes :</u>

1) Lots en provenance de la CEE :

• De 1 à 350 000 euros : 20 % + TVA au taux en vigueur (pour les livres, TVA = 1,1 % du prix d'adjudication), (pour les autres catégories, TVA = 3,92 % du prix d'adjudication).

• Au-delà de 350 000 euros : 12 % + TVA au taux en vigueur (pour les livres, TVA = 0,66 % du prix d'adjudication), (pour les autres catégories, TVA = 2,35 % du prix d'adjudication).

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

3) Les taxes (TVA sur commissions et TVA à l'import) peuvent être rétrocédées à l'adjudicataire sur présentation des justificatifs d'exportation hors CEE.
Un adjudicataire CEE justifiant d'un 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 7 600 euros frais et taxes compris** pour les ressortissants étrangers sur présentation de leurs papiers d'identité.
- par chèque ou virement bancaire.
- par carte de crédit : VISA, MASTERCARD ou AMEX (en cas de règlement par carte American Express, une commission supplémentaire de 2,40 % correspondant aux frais d'encaissement sera perçue).

b) **Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan** sera autorisé à reproduire sur le procès verbal de vente et sur le bordereau d'adjudication les renseignements qu'aura fournis l'adjudicataire avant la vente. Toute fausse indication engagera la responsabilité de l'adjudicataire.
Dans l'hypothèse où l'adjudicataire ne se sera pas fait enregistrer avant la vente, il devra communiquer les renseignements nécessaires dès l'adjudication du lot prononcée.
Toute personne s'étant fait enregistrer auprès d'**Artcurial-Briest-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.
A défaut de paiement par l'adjudicataire, après mise en demeure restée infructueuse, le bien est remis en vente à la demande du vendeur sur folle enchère de l'adjudicataire défaillant ; si le vendeur ne formule pas cette demande dans un délai d'un mois à compter de l'adjudication, la vente est résolue de plein droit, sans préjudice de dommages intérêts dûs par l'adjudicataire défaillant.
En outre, **Artcurial-Briest-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 septs jours de la vente (samedi, dimanche et jours fériés compris), pourront être transportés dans un lieu de conservation aux frais de l'adjudicataire défaillant qui devra régler le coût correspondant pour pouvoir retirer le lot, en sus du prix, des frais et des taxes.

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

4 - Les incidents de la vente

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

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

6 - Propriété intellectuelle - reproduction des œuvres

Artcurial-Briest-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 représentation de l'œuvre.

7 - Biens soumis à une législation particulière

Les conditions précédentes s'appliquent aux ventes de toutes spécialités et notamment aux ventes d'automobiles de collection.
Cependant, les commissions que l'acheteur devra acquitter en sus des enchères par lot et par 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 extra-communautaires sur présentation des documents d'exportation dans un délai d'un mois après la vente, à défaut de quoi cette TVA ne pourra être remboursée.

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

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

8 - Indépendance des dispositions

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

9 - Compétences législative et juridictionnelle.

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

BANQUE PARTENAIRE :

FORTIS

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

ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F.TAJAN

CONDITIONS OF PURCHASE

Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan is a company of voluntary auction sales regulated by the law of the 10 July 2000.
In such capacity **Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan** acts as the agent of the seller who contracts with the buyer.
The relationships between **Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan** and the buyer are subject to the present general conditions of purchase which can be modified by saleroom notices or oral indications given at the time of the sale, which will be recorded in the official sale record.

1 - Goods for auction

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

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 350 000 euros:** 20% + current VAT (for books, VAT = 1,1% of the hammer price; for other categories, VAT = 3,92% of the hammer price).
• **Over 350 000 euros:** 12% + current VAT (for books, VAT = 0,66% of the hammer price; for other categories, VAT = 2,35% of the hammer price).

2) Lots from outside the EEC : **(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).

The taxes (VAT on commissions and VAT on importation) can be retroceded to the purchaser on presentation of written proof of exportation outside the EEC.
An EEC purchaser who will submit his intra-Community VAT number will be exempted from paying the VAT on commissions.
The payment of the lot will be made cash, for the whole of the price, costs and taxes, even when an export licence is required.
The purchaser will be authorized to pay by the following means :
- in cash: up to 3 000 euros, costs and taxes included, for French citizen, **up to 7 600 euros, costs and taxes included,** for foreign citizen on presentation of their identity papers.
- By cheque or bank transfer.
- By credit card: VISA, MASTERCARD or AMEX (in case of payment by AMEX, a 2,40% additional commission corresponding to cashing costs will be collected)".

b) **Artcurial-Briest-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's** catalogue may therefore constitute an illegal reproduction of a work which may lead its perpetrator to be prosecuted for counterfeiting by the holder of copyright on the work.
The sale of a work of art does not transfer to its buyer any reproduction or representation rights thereof.

7 - Items falling within the scope of specific rules

For sales of cars - including both cars of collection and ordinary cars - special additional conditions apply, as stated hereafter.
In addition to the lot's hammer price, the buyer will have to pay the following costs per lot and by degressive 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 non-circulating condition or of their competition aspect. The public will have to inquire about it at the time of the preview and sale.

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

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

h) - The removal of vehicles must absolutely take place on the day after the auction sale, at the latest. Beyond this time limit, they will 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.

BANQUE PARTENAIRE :

FORTIS

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

TELLIEZ COMMUNICATION - Compiègne 03 44 20 21 50



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

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

DIRECTEURS ASSOCIÉS
Violaine de La Brosse-Ferrand
Martin Guesnet
Fabien Naudan

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

ADMINISTRATION ET GESTION
Direction
Nicolas Orlowski

Direction comptable et administrative
Joséphine Dubois
+33 (0) 1 42 99 16 26, jdubois@artcurial.com

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

Ordres d'achat, Enchères par téléphone
Emmanuelle Roux
+33 (0) 1 42 99 20 51, eroux@artcurial.com

Shipping
Géraldine Papin
+33 (0) 1 42 99 16 57, gpapin@artcurial.com

Comptabilité des ventes
Sandrine Abdelli
+33 (0) 1 42 99 20 06, sabdelli@artcurial.com
Nicole Frèrejean
+33 (0) 1 42 99 20 45, nfrerejean@artcurial.com
Jacqueline Appriou
+33 (0) 1 42 99 20 44, jappriou@artcurial.com
Sonia Graça
+33 (0) 1 42 99 20 05, sgraça@artcurial.com

Comptabilité générale
Marion Bégat
+33 (0) 1 42 99 16 36, mbegat@artcurial.com
Virginie Boisseau
+33 (0) 1 42 99 20 29, vboisseau@artcurial.com
Mouna Sekour
+33 (0) 1 42 99 20 50, msekour@artcurial.com

Gestion des stocks
Matthieu Fournier
+33 (0) 1 42 99 20 26, mfournier@artcurial.com

Direction du marketing
Sylvie Faurre
+33 (0) 1 42 99 20 42, sfaurre@artcurial.com

Abonnements catalogues
Géraldine de Mortemart
+33 (0) 1 42 99 20 43, gdemortemart@artcurial.com

Communication
Armelle Maquin
+33 (0) 1 43 14 05 69, armelle.maquin@wanadoo.fr
Agence 14 Septembre, Laetitia Vignau
+33 (0) 1 55 28 38 28, laetitiavignau@14septembre.fr

COMMISSAIRES-PRISEURS HABILITÉS
Francis Briest, Hervé Poulain,
François Tajan, Isabelle Boudot de La Motte,
Stéphane Aubert

AFFILIÉ À
«International Auctioneers» IAG

REPRÉSENTATION À MONACO
Vanessa Knaebel,
Galerie Delphine Pastor
11, avenue Princesse Grace. 98000 Monaco
+377 93 25 27 14, vknaebel@artcurial.com

MAISONS DE VENTES ASSOCIÉES
ARTCURIAL
TOULOUSE - JACQUES RIVET
Jacques Rivet, Président, commissaire-priseur
contact : Valérie Vedovato
8, rue Fermat. 31000 Toulouse
+33 (0) 5 62 88 65 66, j-rivet@wanadoo.fr

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

ARTCURIAL
CHINA
Bruno Wu, Président
Zhao Yin, Directrice
#387, Yongjia Rd, Shanghai, 200031, China
+86 (0) 21 6466 7277,
zyin@artcurial.com

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

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

Comité de développement
Président : Laurent Dassault
Membres :
S.A. la princesse Zahra Aga Khan, Jean Albou,
Francis Briest, Guillaume Dard, Daniel Janicot,
Michel Pastor, Hervé Poulain, Jacques Tajan

HÔTEL DASSAULT
Comité culturel et membres d'honneur :
Pierre Assouline, Laurent Dassault,
Francis Briest, Léonard Gianadda,
Hervé Poulain, Daniel Janicot, Yves Rouart,
Nathalie Zaquin-Boulakia

DEPARTEMENTS D'ART

ART MODERNE
Violaine de La Brosse-Ferrand, spécialiste
+33 (0) 1 42 99 20 32,
vdelabrosseferrand@artcurial.com
Bruno Jaubert, spécialiste
+33 (0) 1 42 99 20 35, bjaubert@artcurial.com
Nadine Nieszawer, consultant pour les
œuvres de l'École de Paris, 1905-1939
contact : Marie Sanna,
+33 (0) 1 42 99 20 33, msanna@artcurial.com
Tatiana Ruiz Sanz,
+33 (0) 1 42 99 20 34, truizsanz@artcurial.com
Jessica Cavalero,
+33 (0) 1 42 99 20 08, jcavalero@artcurial.com
Constance Boscher,
recherche et authentification,
+33 (0) 1 42 99 20 37, cboscher@artcurial.com

ART CONTEMPORAIN
Martin Guesnet, spécialiste
+33 (0) 1 42 99 20 31, mguesnet@artcurial.com
Hugues Sébilleau, Arnaud Oliveux, spécialistes
+33 (0) 1 42 99 16 35/28,
hsebilleau@artcurial.com, aoliveux@artcurial.com
contact : Véronique-Alexandrine Hussain,
+33 (0) 1 42 99 16 13, vhussain@artcurial.com
Florence Latieule, cataloging
+33 (0) 1 42 99 20 38, flatieule@artcurial.com
Gioia Sardagna Ferrari, spécialiste Italie
+33 (0) 1 42 99 20 36,
gsardagnaferrari@artcurial.com
Pia Copper, spécialiste Chine
+33 (0) 1 42 99 20 11, pcopper@artcurial.com

PHOTOGRAPHIE
Grégory Leroy, spécialiste
+33 (0) 1 42 99 20 15, gleroy@artcurial.com
contact : Alexandra Cozon,
+33 (0) 1 42 99 20 48, acozon@artcurial.com

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

ESTAMPES, LIVRES ILLUSTRÉS
Isabelle Milsztein, spécialiste
+33 (0) 1 42 99 20 25, imilsztein@artcurial.com
Lucas Hureau, spécialiste junior
+33 (0) 1 42 99 20 25, lhureau@artcurial.com

LIVRES ET MANUSCRITS
Olivier Devers, spécialiste
+33 (0) 1 42 99 16 12, odevers@artcurial.com
contact : Benoît Puttemans,
+33 (0) 1 42 99 16 49,
bputtemans@artcurial.com

BIJOUX
Ardavan Ghavami, consultant international
Thierry Stetten, expert
Julie Valade, spécialiste
+33 (0) 1 42 99 16 41, jvalade@artcurial.com
contact : Julie Raitore,
+33 (0) 1 42 99 16 41, jraitore@artcurial.com

MONTRES
Romain Réa, expert
contact : Julie Raitore,
+33 (0) 1 42 99 16 41, jraitore@artcurial.com

CURIOSITÉS ET HAUTE ÉPOQUE
Robert Montagut, expert
contact : Isabelle Boudot de La Motte,
+33 (0) 1 42 99 20 12,
iboudotdelamotte@artcurial.com

SOUVENIRS HISTORIQUES ET ARMES ANCIENNES
Bernard Bruel, expert
contact : Benoît Puttemans,
+33 (0) 1 42 99 16 49,
bputtemans@artcurial.com

MOBILIER ET OBJETS D'ART DES XVIII[E] ET XIX[E] SIÈCLES, ORFÈVRERIE ET CÉRAMIQUES
Mobilier et Objets d'Art :
Roland de L'Espée,
Marie de La Chevardière, experts
Orfèvrerie :
Cabinet Déchaut-Stetten, expert
Céramiques :
Georges et Louis Lefebvre, experts
Marie-Hélène Corre, spécialiste
+33 (0) 1 42 99 20 13, mhcorre@artcurial.com
contact : Sophie Peyrache,
+33 (0) 1 42 99 20 13, speyrache@artcurial.com

TABLEAUX ET DESSINS ANCIENS ET DU XIX[E] SIÈCLE
Tableaux anciens :
Gérard Auguier,
Cabinet Turquin, experts
Dessins anciens :
Bruno et Patrick de Bayser, experts
contact : Matthieu Fournier, spécialiste junior
+33 (0) 1 42 99 20 26, mfournier@artcurial.com

TABLEAUX ORIENTALISTES
contact : Cyril Pigot,
+33 (0) 1 42 99 16 56, cpigot@artcurial.com

ART D'ASIE
Thierry Portier, expert
contact : Cyril Pigot,
+33 (0) 1 42 99 16 56, cpigot@artcurial.com

ART DÉCO
Félix Marcilhac, expert
+33 (0) 1 42 99 20 20
contact : Sabrina Dolla, spécialiste junior
+33 (0) 1 42 99 16 40, sdolla@artcurial.com

DESIGN
Fabien Naudan, spécialiste
+33 (0) 1 42 99 20 19, fnaudan@artcurial.com
contact : Alexandra Cozon,
+33 (0) 1 42 99 20 48, acozon@artcurial.com

AUTOMOBILES DE COLLECTION
François Melcion, spécialiste,
+33 (0) 1 42 99 16 31, fmelcion@artcurial.com
Marc Souvrain, expert
Fred Stoesser, consultant
+33 (0) 1 42 99 16 37/38, rarecars@club-internet.fr
Wilfrid Prost, spécialiste junior
+33 (0) 1 42 99 16 32,
wleroyprost@artcurial.com
Pierre-Antoine Lecoutour,
+33 (0) 1 42 99 20 20, palecoutour@artcurial.com
contact : Karine Boulanger,
+33 (0) 1 42 99 20 56, kboulanger@artcurial.com

AUTOMOBILIA
Gérard Prévot, expert
+33 (0) 6 75 37 54 59, driversshop@aol.com
contact : Karine Boulanger,
+33 (0) 1 42 99 16 31, kboulanger@artcurial.com

VINS ET ALCOOLS
Laurie Matheson,
Luc Dabadie, experts
+33 (0) 1 42 99 16 33/34, vins@artcurial.com
contact : Cyril Pigot,
+33 (0) 1 42 99 16 56, cpigot@artcurial.com

BANDES DESSINÉES
Eric Leroy, expert
+33 (0) 1 42 99 20 17, eleroy@artcurial.com
contact : Lucas Hureau,
+33 (0) 1 42 99 20 17, lhureau@artcurial.com

HERMÈS VINTAGE
Cyril Pigot, spécialiste
+33 (0) 1 42 99 16 56, cpigot@artcurial.com

VENTES GÉNÉRALISTES
Isabelle Boudot de La Motte, spécialiste
+33 (0) 1 42 99 20 12,
iboudotdelamotte@artcurial.com
contact : Juliette Billot,
+33 (0) 1 42 99 20 16, jbillot@artcurial.com

DÉPARTEMENT INVENTAIRES
Stéphane Aubert, spécialiste
+33 (0) 1 42 99 20 14, saubert@artcurial.com
Jean Chevallier, consultant
contact : Éléonore Latté,
+33 (0) 1 42 99 16 55, elatte@artcurial.com

HISTORIENNES DE L'ART
Marie-Caroline Sainsaulieu,
mcsainsaulieu@orange.fr
Lydia Montanari,
+33 (0) 1 42 99 20 39, lmontanari@artcurial.com