

An impressionist painting of a field of flowers, featuring vibrant yellow and purple blossoms with green stems and leaves, set against a background of soft, blended colors like blue, purple, and pink. The brushstrokes are visible and expressive.

ARTCURIAL

BRIEST - LE FUR - POULAIN - F. TAJAN

ARTCURIAL

BRIEST - LE FUR - POULAIN - F. TAJAN

ART MODERNE I

SAMEDI 20 OCTOBRE 2007 PARIS

ARTCURIAL

BRIEST - LE FUR - 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

01 306

ART MODERNE I

COLLECTION ALICE TÉRIADE
ANCIENNE COLLECTION MARY MOORE
À DIVERS

PARIS - HÔTEL DASSAULT

SAMEDI 20 OCTOBRE 2007 - 15H

ART MODERNE

COLLECTION ALICE TERIADE
VOIR CATALOGUE SÉPARÉ

ANCIENNE COLLECTION MARY MOORE
VOIR CATALOGUE SÉPARÉ

A DIVERS

PARIS - HÔTEL DASSAULT

SAMEDI 20 OCTOBRE 2007 A 15H



ARTCURIAL

BRIEST - LE FUR - 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

vdela Brosseferrand@artcurial.com

Estampes

Isabelle Miltzin, +33 (0) 1 42 99 20 25

imiltzin@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 :

Mardi 16 octobre 15h - 19h

Mercredi 17 octobre 10h - 19h

Jedi 18 octobre 10h - 19h

Vendredi 19 octobre 10h - 19h

VENTE :

Samedi 20 octobre 15h

CATALOGUE VISIBLE SUR INTERNET

www.artcurial.com

VENTE N° 01306

EXPOSITIONS EN EUROPE D'UNE SÉLECTION D'ŒUVRES :

ZÜRICH : GALERIE KOLLER

Du mercredi 19 au jeudi 20 septembre

COLOGNE : LEMPertz

Du samedi 22 au mardi 25 septembre

STOCKHOLM : BUKOWSKIS

Le samedi 29 septembre

BRUXELLES : ABN AMRO

Du mercredi 3 au jeudi 4 octobre



ARTCURIAL

BRIEST - LE FUR - 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 : 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

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 : Florence Latieule
+33 (0) 1 42 99 20 38 - flatieule@artcurial.com
Véronique-Alexandrine Hussain
+33 (0) 1 42 99 16 13 - vhussain@artcurial.com
Alexandre Devals
+33 (0) 1 42 99 20 04 - adevals@artcurial.com

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

Gioia Sordagna Ferrari, spécialiste Italie
+33 (0) 1 42 99 20 36 - gsordagnaferrari@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



Alberto Giacometti, Grande femme, 1960
Bronze, musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis

**La Donation de Alice Tériade
Inaugurée au début de l'année 2008, au musée départemental
Matisse du Cateau-Cambrésis**

La donation d'Alice Tériade au musée départemental Matisse du Cateau-Cambrésis est l'une des plus importantes qu'ait reçues un musée d'art moderne depuis 20 ans en France en dehors de Paris. Si elle est d'une ampleur comparable à celles faites récemment aux musées du Havre et de Lyon, elle contient des œuvres exceptionnelles dont un des plus purs chefs-d'œuvre, *La salle à manger de Matisse*, qui de plus est resté inconnu à l'exception d'une poignée de privilégiés.

A la réouverture du nouveau musée en 2002, l'épouse de Tériade, Alice Tériade avait offert au musée les vingt-sept livres de peintres conçus et illustrés par les plus grands artistes de l'art moderne sollicités par Tériade, ce célèbre éditeur d'art d'origine grecque. Rouault réalisa le premier livre *Divertissement* en 1943 et Miró avec *L'enfance d'Ubu* le dernier en 1975. Entièrement conçu par un artiste (illustration, calligraphie ou typographie, ornements, bandeaux, lettrines, culs-de-lampe), chaque livre est une œuvre d'art. Reprenant la tradition des manuscrits enluminés du Moyen Age, le peintre est associé de sa conception à sa réalisation.

Tériade saura susciter des tempéraments aussi différents que ceux de Laurens et de Chagall, de Matisse et de Léger, de Giacometti et de Miró et leur offrira un mode d'épanouissement à la hauteur de leur expression. Deux ouvrages particulièrement ont bouleversé le livre moderne :



Henri Matisse, L'arbre de vie, 24 mars 1952
Céramique, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis

Le Chant des morts de Pierre Reverdy dont Picasso structure d'un graphisme rouge le texte calligraphié et *Jazz* que Matisse conçoit pour la première fois avec des formes taillées dans la couleur du papier gouaché, accompagné de réflexions manuscrites calligraphiées avec un roseau chargé d'encre de Chine. Symphonie et enchantement du livre de peintre, quatorze artistes ont, grâce à Tériade, réussi l'accord entre la poésie et la peinture.

Alice Tériade avait choisi le musée Matisse qu'elle affectionnait particulièrement, pour offrir cette première donation qui fut le point d'orgue de la réouverture du musée. Elle avait aussi prévu que le florilège de la collection que possédait son mari irait à ce musée créé par Matisse en 1952 dans sa ville natale du Nord, Le Cateau-Cambrésis. La deuxième partie de la donation est un ensemble exceptionnel d'œuvres constitué par les hommages des artistes à leur éditeur Tériade pour sa villa de Saint-Jean-Cap-Ferrat ou son appartement parisien. Après la guerre, Tériade s'était construit une retraite dans le midi. La villa Natacha était un havre de paix où il recevait ses amis et où Alice Tériade perpétua cette tradition. Cette maison simple et harmonieuse au milieu d'un jardin dont les photographies de Henri Cartier-Bresson ont révélé à tous la poésie, a reçu les artistes amis. Pour la salle à manger, Matisse avait composé son vitrail le plus radieux, *Les Poissons Chinois* et peint, pour agrandir la pièce, *Le Platane*, au large trait de pinceau chargé d'émail noir sur les carreaux de céramique des deux murs opposés. Matisse s'était imprégné des calligraphies et des peintures chinoises. "On m'a raconté, écrit-il à son ami Rouvreyre, que les professeurs chinois disaient à leurs élèves :

"Quand vous dessinez un arbre, ayez la sensation de monter avec lui quand vous commencez par le bas. (...) Toutefois j'avais déjà remarqué que dans les travaux des Orientaux le dessin des vides laissés autour des feuilles comptait autant que le dessin même des feuilles. Que dans deux branches voisines, les feuilles d'une branche étaient plus en rapport avec celles de sa voisine qu'avec les feuilles de la même branche."

Pour la salle à manger, Giacometti avait fait la coupe et le lustre en plâtre blanc. Dans le jardin, Laurens avait posé sa sculpture *La Lune* sur un tronc de palmier, Giacometti dressé sur un parterre sa haute et mince idole féminine *Grande Femme* et Miró sa sculpture en céramique *UBU*.

Comme Alice Tériade l'avait voulu, l'œuvre de son mari est rassemblée en un seul lieu. *La salle à manger* de Matisse sera reconstruite à l'identique avec le remontage des carreaux de la céramique *Le Platane*, et du vitrail *Les Poissons chinois*, avec le lustre et les coupes de Giacometti et le plâtre de la *Sirène ailée* de Laurens. Sanctuaire profane conçu après la Chapelle de Vence, cette petite pièce retrouvera en partie - car il manquera toujours la lumière du midi - l'atmosphère d'un des lieux privilégiés où les artistes ont partagé en fins gourmets, la magnifique table de Tériade.

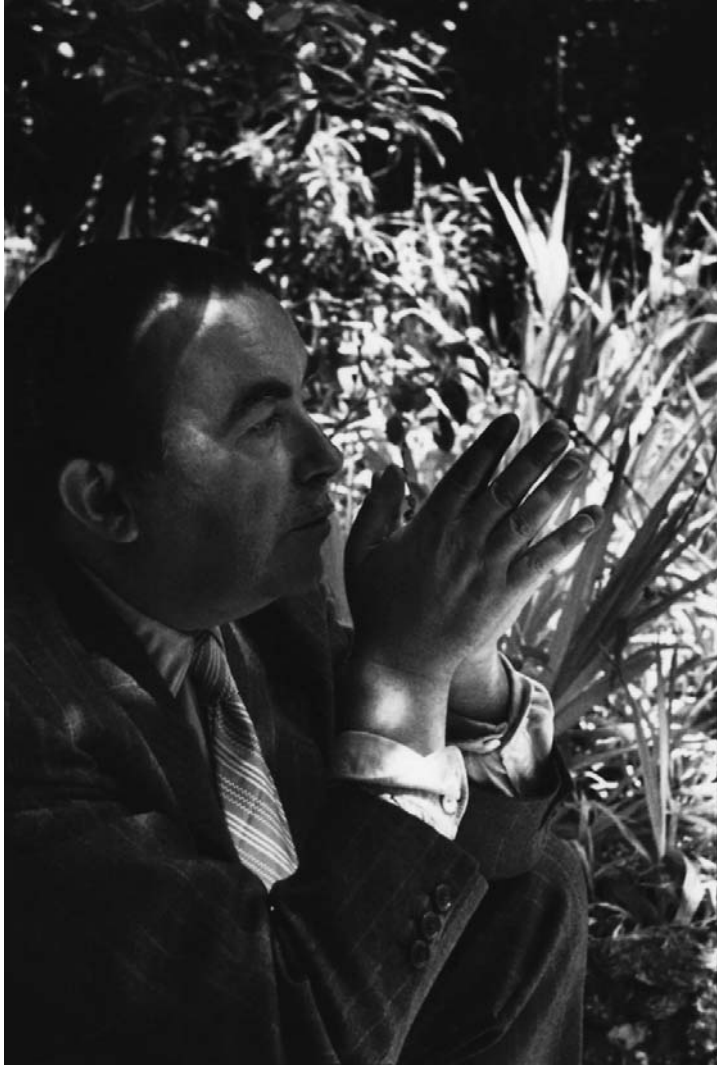
Deux salles du musée sont consacrées à la donation et s'ouvriront sur le *Portrait de Tériade* de Giacometti et les artistes grecs qu'il a défendu. Elles présenteront les peintures de Léger, *Le roi de cartes*, *Nu avec branche*, *Fleurs et dominos*, *Nature morte devant la fenêtre*, de Chagall *les Amoureux au bouquet*, les quinze tableaux du *Divertissement* de Rouault, *Tête de femme couronnée de fleurs* de Picasso et rencontreront

les livres que ces artistes ont illustrés. La sculpture monumentale *UBU* de Miró côtoiera les livres sur le même thème. *La fontaine* de Laurens, simple et précieuse trouvera une place au rez-de-chaussée du musée. La collection Matisse s'enrichit d'un des plus beaux tableaux de 1944, *Jeune fille à la pelisse sur fond rouge*, où le modèle Nénette vêtue d'une robe blanche et d'un manteau de fourrure blanche est enchâssé dans un fond jaune et rouge. Dans la cour, le bronze de Laurens, *La Lune* et celui de Giacometti *Grande Femme* ne seront plus dans le jardin enchanteur, près des orangers de la maison de Saint-Jean-Cap-Ferrat qui sera évoqué par des photographies, mais trouveront une place monumentale au milieu des murs de brique et de pierre du musée à côté du bas-relief *Dos I* donné par Matisse.

Le musée consacré jusqu'à présent aux deux artistes fondateurs, Henri Matisse et Auguste Herbin, ouvre une troisième partie pour présenter cette collection d'art moderne née de l'aventure que menèrent Tériade et Alice Tériade autour du livre d'artiste.

« Ses livres seront toujours les plus grands, disait Alice Tériade en parlant de l'œuvre de son mari. Il avait un don pour découvrir les artistes. Ses livres, il fallait que ce soit la perfection. Tous les peintres avaient une confiance absolue en lui ». A la réouverture du musée et après la signature de sa donation, elle écrivait au musée en 2002, « Je me sens aujourd'hui l'esprit apaisé, pour avoir réalisé ce dont, je crois aurait rêvé mon mari : voisiner à jamais avec Matisse, le peintre vénéré dont il a été le confident. »

Dominique Szymusiak
Conservatrice du Musée départemental Matisse du Cateau-Cambrésis
Septembre 2007



Tériade dans le jardin de la villa "Natacha" à Saint-Jean-Cap-Ferrat, juin 1951

© Henri Cartier Bresson

Alberto Giacometti, "Portrait de Tériade, 1960", huile sur toile, collection particulière





TÉRIADE

Grand éditeur, historien d'art et ami des artistes du vingtième siècle, Efstratios Eleftheriades, qui prendra le nom de Tériade, est né le 2 mai 1897 en Grèce sur l'île de Lesbos. Fils unique de parents propriétaires terriens, il vit une enfance aisée dans un milieu cultivé, tourné vers la France. En 1915, il vient à Paris pour y entreprendre des études de droit, il découvre en même temps les musées, et tout particulièrement le Louvre ; après la guerre, il fréquente les galeries, les cafés ouverts tard dans la nuit, et rencontre écrivains et artistes venus du monde entier. Après quelques années sans aucune contrainte matérielle, les revers de fortune de son père le font changer d'existence : Tériade doit travailler et pour subsister, il choisit d'écrire sur l'art.

Michel Anthonioz, auteur du catalogue de l'exposition *Hommage à Tériade*, dit ne pas connaître d'écrits de Tériade antérieurs à 1926. En effet, de janvier 1926 à février 1931, Tériade rédigea plus d'une quarantaine de textes pour les *Cahiers d'Art*, revue fondée par son compatriote, Christian Zervos¹. Ce sont essentiellement des comptes rendus de salons et d'expositions, des essais critiques sur les peintres connus, ou de jeunes talents prometteurs. Dès cette époque, il dévoile son amour véritable pour la France, sa grande passion et un enthousiasme exceptionnel pour l'art : "C'est bien l'âge d'or de la peinture. Nous avons beau faire, nous subissons l'attirance de ses lois simples, le charme de sa verve, la santé créatrice de ses ébats. Sous le doux règne de la peinture, l'univers songe et vit de bonnes et tranquilles années. Il doit être heureux, le monde, d'avoir trouvé un moyen aussi sûr, aussi concentré, aussi essentiel pour s'exprimer et pour s'épanouir".

En 1928, Tériade écrit sa première monographie sur Fernand Léger éditée par *Cahiers d'Art* ; de 1928 à 1933, il collabore au journal *V'Intransigeant*, dans la page artistique, aux côtés de Maurice Raynal. Outre les articles qu'il signe seul, il partage avec l'historien des pages consacrées, non sans un certain humour, au "travers de la vie artistique", signé "les deux aveugles". Durant ces années, Tériade s'ouvre aux artistes et construit de belles amitiés avec ceux qui seront les phares de l'art contemporain : citons seulement Picasso, Miró, Matisse, Chagall... et surtout Giacometti avec lequel il aura des échanges passionnés sur la vie et sur l'art. Tériade, qui ne reniera jamais ses origines grecques, possède également une grande culture de la peinture et de la sculpture des siècles précédents, comme le démontre sans peine la lecture de l'index de ses *Écrits sur l'art*.

Ces années, riches de rencontres et nourries de curiosité intellectuelle, l'amènent à créer sa propre revue. En 1933, il fonde *Minotaure*², superbe et passionnante publication d'orientation surréaliste qui fit l'objet de nombreuses études et d'une réédition en fac-similé. Le premier numéro frappe les esprits conformistes avec les photographies de Brassai, des dernières sculptures de Picasso et les écrits audacieux d'auteurs comme André Breton, Paul Eluard, Michel Leiris, Salvador Dalí... auxquels est adjoind un texte inédit de Sade ! Treize numéros verront le jour, tous conduits par la rigueur, hommage à chaque page à l'homme et à l'art.

Tériade et Raynal fondent également un petit mensuel d'allure artisanale intitulée *La bête noire* entre avril 1935 et février 1936. De plus, seul, il crée à la même époque une petite revue de tourisme appelée *Le Voyage en Grèce*. Le but était de relier la Grèce et ses voyageurs par l'intermédiaire d'artistes et de savants contemporains.

À l'âge de quarante ans, ses expériences d'éditeur et d'historien d'art ainsi que son goût de l'entreprise le poussent à aller encore plus loin. Il crée "la plus belle revue du monde" : la bien nommée *Verve*, soutenue durant les premières années par des fonds américains. Vingt-six numéros, dont douze en cahier double, vont s'échelonner de décembre 1937 à juillet 1960. Jean Leymarie parle de "*l'émerveillement*" que suscita la parution de chacun d'eux. La somme d'articles et d'illustrations est éclectique et immense, les plus grands historiens, les plus grands artistes et écrivains vont y collaborer. Dans cette revue, Tériade essaiera de confronter le passé et le présent, les certitudes et les recherches, de susciter des rapprochements et de faciliter des correspondances. Jean Leymarie divise en "trois familles" le sommaire général de *Verve* : d'abord les numéros variés, antérieurs, sauf un, plus tardif à la guerre, ensuite les numéros sur les enlumineurs, entre 1940 et 1949, et postérieurs à la Libération, enfin les numéros spéciaux sur un peintre (Matisse, Chagall, Bonnard, Picasso...). *Verve* ne fut jamais réédité en fac-similé, chaque numéro reste donc unique, un recueil précieux des écrits et des illustrations.

Tériade édita également de superbes livres d'art, entre 1943, date à laquelle il loue à Saint-Jean-Cap-Ferrat la villa Natacha³, et 1975. Vingt sept livres illustrés seront consacrés à Chagall, Matisse, Laurens, Miró, Gromaire, Léger, Beaudin, Bonnard, Rouault, Villon, Juan Gris, Borès, Le Corbusier, Picasso et Alberto Giacometti. "J'ai voulu offrir aux peintres un espace qui soit le leur" disait Tériade. L'artiste était entièrement responsable de l'ensemble de sa publication, textes, images et orchestration. Ces livres furent un hommage rendu aux artistes par celui qui se voulait être en définitive un simple serviteur. L'excellence du travail venait aussi d'une relation exceptionnelle que Tériade et son épouse Alice

entretenaient avec eux. La villa Natacha, mais aussi leur maison dans le village de Labruyère au nord de Senlis, appartenaient à tous et de nombreuses œuvres d'art y furent exécutées et offertes par les plus grands artistes.

En 1973, Paris célèbre l'éditeur, l'homme passionné, avec une exposition intitulée *Hommage à Tériade*. L'exposition est itinérante, elle est montrée à Londres, en Italie et en Espagne. En 1979, il assiste avec son épouse à l'inauguration du musée de Mytilène en Grèce qui porte son nom.

Tériade et son épouse étaient des êtres naturellement portés vers les autres et leur humanisme et leur générosité furent légendaires. En particulier, Alice Tériade fit don du produit de la vente Tériade qui eut lieu chez Christie's le 24 juin 2003 à la Fondation Hôpitaux de Paris – Hôpitaux de France, fondée et présidée par Madame Jacques Chirac.

Il décède le 23 octobre 1982 et repose au cimetière de Montparnasse à Paris.

BIBLIOGRAPHIE :
Tériade, *écrits sur l'art*, Adam Biro, 1996 ;
Jean Leymarie, *Éloge de Tériade*, réalisé par M^{me} Alice Tériade, 2002.
16 mai - 3 septembre 1973, Paris, Grand Palais, *Hommage à Tériade*.

¹ D'origine grecque, Christian Zervos naît à Argostoli le 1er janvier 1899 et meurt à Paris le 12 septembre 1970. Philosophe, il avait soutenu une thèse sur Plotin. En 1926, il fonde les Cahiers d'Art, première revue d'après-guerre consacrée à l'art contemporain.

² Revue artistique et littéraire parue entre 1933 et 1939.

³ Tériade acquiert à Saint-Jean-Cap-Ferrat la villa Natacha en 1945. La villa Natacha est une "simple et gracieuse maisonnette 1900 qu'enveloppe la féerie du jardin avec sa tonnelle ombreuse, ses massifs de fleurs, ses parterres de lavande et toutes les essences harmonieusement distribuées sur un modeste espace [...]". (Jean Leymarie)
Henri Matisse a qualifié la villa Natacha d'Eden ferri.

INDEX

B

BONNARD Pierre **74**
BORES Francisco **51 à 53**
BOTERO Fernand **55 - 56**
BOUDIN Eugène Louis **1**

D

DELAUNAY Robert **71**
DOMINGUEZ Oscar **18A**
DUFY Raoul **3**

E

ERNST Max **33**

F

FOUJITA Leonard Tsuguharu **40**

G

GARGALLO Pablo **7**
GIACOMETTI Alberto **9 - 10 - 14 à 16 - 48 - 49.**
GIACOMETTI Diego **18A**
GLEIZES Albert **31**

H

HERBIN Auguste **12**

I

IBELS Henri Gabriel **80**

L

LAURENS Henri **8 - 50**
LEGER Fernand **19 - 36 - 58 à 61 - 63 à 70**
LUCE Maximilien **72**

M

MAILLLOL Aristide **45**
MARCOUSSIS Louis **30**
MARQUET Albert **72A**
MASSON André **35 - 37**
METZINGER Jean **28 - 29**
MIRO Joan **32 - 57**
MONET Claude **42**
MOORE Henry **20 à 24**

P

PICABIA Francis **38 - 39**
PICASSO Pablo **11 - 17 - 18 - 54**

R

RENOIR Pierre-Auguste **2 - 26 - 43 - 44 - 46 - 76 à 79**
ROUAULT Georges **5 - 75**

S

SURVAGE Léopold **13**

U

UTRILLO Maurice **4 - 25 - 41 - 47**

V

VALADON Suzanne **27**
VAN DONGEN Kees **6 - 25A**
VLAMINCK Maurice de **40A**
VUILLARD Edouard **73**



1

EUGÈNE BOUDIN

1824-1898

TROUVILLE, LES JETÉES, MARÉE BASSE, 1896

Huile sur panneau signé et daté "96" en bas à gauche
32,5 x 23,5 cm (12,68 x 9,17 in.)

PROVENANCE :

Vente Sotheby, Londres, 25 novembre 1959, n° 25, reproduit
Collection Gérard, Paris
Collection particulière, Paris

BIBLIOGRAPHIE :

Robert Schmit, "Eugène Boudin 1824-1898", Tome III, Robert Schmit
Editeur, Paris, 1973, n° 3564, reproduit page 360

35 000 / 40 000 €

2

PIERRE-AUGUSTE RENOIR
1841-1919

DEUX PROFILS DE JEUNES FILLES

Huile sur toile signée en bas à droite
18 x 16 cm (7,02 x 6,24 in.)

PROVENANCE :
Collection particulière, Paris

60 000 / 80 000 €





3

RAOUL DUFY

1877-1953

RÉGATES AU HAVRE

Gouache sur papier contrecollé sur carton signé et annoté "baigneurs
peau jaune avec maillots bleu céruleen" en bas à gauche
48 x 64 cm (18,72 x 24,96 in.)

PROVENANCE :

Collection particulière, Paris

BIBLIOGRAPHIE :

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

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

70 000 / 90 000 €



4

MAURICE UTRILLO

1883-1955

MONTMARTRE, LE MOULIN DE LA GALETTE

Gouache sur papier situé en bas à gauche, signé en bas à droite
47,5 x 62 cm (18,53 x 24,18 in.)

PROVENANCE :

Galerie Pétridès, Paris
A l'actuel propriétaire par cessions successives

70 000 / 90 000 €



5

GEORGES ROUAULT

1871-1958

NU (ÉTUDE), 1920-1929

PROJET POUR LES RÉINCARNATIONS DU PÈRE UBU

Peinture à l'huile délayée à l'essence et encre de Chine sur toile
52 x 36,5 cm (20,28 x 14,24 in.)

BIBLIOGRAPHIE :

Isabelle Rouault, "Rouault, l'œuvre peint", Édition André Sauret,
Monaco, 1988, n° 2146, reproduit page 194

50 000 / 70 000 €

6

KEES VAN DONGEN
1877-1968

ARBRES EN FLEURS

Huile sur carton signé en bas à droite et contresigné au dos
60 x 73 cm (23,40 x 28,47 in.)

PROVENANCE :

Collection particulière, France

BIBLIOGRAPHIE :

Cette œuvre sera incluse dans le catalogue raisonné actuellement en
préparation par le Wildenstein Institute

Une attestation du Wildenstein Institute sera remise à l'acquéreur

120 000 / 150 000 €

Ce tableau, *Arbres en fleurs*, est un paysage particulièrement original : l'artiste l'a traité comme un bouquet. Les touches blanches occupent toute la toile, laissant entrevoir de manière clairsemée le ciel ou quelques feuillages. Afin de faire ressortir la blancheur immaculée des fleurs, le peintre tranche avec quelques harmonies osées indigo et orange sur les branches. La facture inhabituelle relève plutôt du tachisme, mais la perspective juste évoquée par la présence au loin d'une maison nous ramène néanmoins à un certain classicisme.

Dans ses *Souvenirs sans fin*, André Salmon rapporte que lors d'une visite dans le nouvel atelier de Van Dongen de la rue de Courcelles, il avait eu la "révélation d'un grand paysagiste". Ceci est vrai au regard d'une œuvre comme *Arbres en fleurs*.

BIBLIOGRAPHIE :

25 janvier - 9 juin 2002, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, *Kees van Dongen*.



7

PABLO GARGALLO

1881-1934

MASQUE D'ARLEQUIN SOURIANT III, 1927

Cuivre, patine brune, signé et daté "1927" au dos
Pièce unique
Haut : 18,5 x 29,5 x 9 cm (7,28 x 11,61 x 3,54 in)

PROVENANCE :

Don de l'artiste à Tériade en 1927
Collection Alice Tériade, Paris

EXPOSITION :

Paris, Collège d'Espagne, Cité Universitaire, "Peinture et Sculpture",
24 mai - 3 juin 1935

"Centenaire Pablo Gargallo. 1881 - 1981", exposition itinérante, 1980 - 1982

- Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris,

18 décembre 1980-1^{er} mars 1981, n° 73, reproduit en noir et blanc
sous le n° 74 de façon erronée

- Barcelone, Paulau de la Virreina, 1^{er} avril-24 mai 1981

- Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, juin-juillet 1981

- Madrid, Palacio de Cristal, 20 octobre-26 novembre 1981

- Saragosse, La Lonja, 7 décembre 1981-10 janvier 1982

Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, "Gargallo. La nueva edad de
los metales", 11 avril-19 mai 1991

L'Isle sur la Sorgue, Association Campredon, Art et Culture,

"Pablo Gargallo", 1^{er} juillet-29 octobre 1995

BIBLIOGRAPHIE :

Pierrette Gargallo-Anguera, "Pablo Gargallo. Catalogue raisonné",

Les Éditions de l'Amateur, 1998, n° 132, reproduit page 153

Un certificat de Madame Pierrette Gargallo-Anguera sera remis à
l'acquéreur

150 000 / 200 000 €

L'idée du masque est apparue dans l'œuvre de Gargallo en 1907 lors d'une commande pour la décoration du théâtre del Bosque à Barcelone. Il sculpta quatre masques en bas-reliefs représentant ses amis, le poète Ramon Reventos¹, Isidro Nonell², Picasso, et son propre visage. Quelque temps plus tard, lors d'un court séjour à Paris et ayant trouvé asile chez Picasso, il réalise soudain qu'il doit trouver une voie personnelle et inédite : il crée alors son premier essai de sculpture en métal avec le *Petit masque à la mèche*.

Gargallo, sculpteur aragonais, séjourne deux ans à Paris, de 1912 à 1914, et fait la connaissance de Juan Gris, de Georges Braque, de Pierre Reverdy et de Guillaume Apollinaire. Il rencontre également André Level et Léonce Rosenberg, futurs grands marchands parisiens, qui achètent ses premiers masques métalliques. L'un acquiert le *Petit masque à la mèche*, l'autre, le *Masque aux petits cheveux* (fig.1). Encouragé par ces ventes, Gargallo va poursuivre dans ce mode d'expression si singulier qu'est la torsion du métal coupé et soudé ; peu à peu, il jouera avec les volumes en inversant leurs définitions, c'est-à-dire en remplaçant les volumes convexes par des volumes concaves. Durant une dizaine d'années, avant son installation définitive en France en 1924, il expose conjointement en France et en Espagne, et professe quelque temps l'art de la sculpture et du repoussé à Barcelone. Ses premiers amateurs portent des noms prestigieux, tel le baron de Rothschild qui se porte acquéreur en juin 1925, au *Salon des Tuileries*, de l'*Arlequin à la mandoline* (fig. 2). Gargallo développe là le thème de l'arlequin souvent abordé par ses contemporains, tels que Juan Gris et Picasso en peinture, Henri Laurens et Archipenko en sculpture. De cette époque date un dessin et un collage, première ébauche du *Masque d'arlequin souriant* (fig. 3).

En janvier 1926, Tériade débute sa carrière de critique aux *Cahiers d'art*, revue dirigée par son compatriote Christian Zervos, et deux mois plus tard, en mars, le nom de Gargallo apparaît pour la première fois sous sa plume dans un résumé du *Salon des Indépendants*. Il écrit :
"Cette année, malgré de nombreuses abstentions, il y a bien des choses intéressantes et d'abord beaucoup de sculpteurs : l'*Apôtre*³ en cuivre de Gargallo, deux têtes en bronze de Gimond, l'envoi de Manès, la sculpture *L'Oeuf* de Brancusi [...]"
Remarquée par son originalité, avec un profil figuratif et une face abstraite, l'*Apôtre* annonce le grand intérêt que va porter Tériade à Gargallo.





Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

L'année suivante, en 1927, le critique écrit deux articles sur Gargallo, le premier dans *L'art d'aujourd'hui*, le second dans les *Cahiers d'Art*, n° VII et VIII. L'artiste participait alors à l'*Exposition annuelle d'un Groupe de sculpteurs* chez Jacques Bernheim. Après une grande envolée lyrique sur l'état de la sculpture, Tériade révèle les recherches en cours du sculpteur, puis donne une belle description du *Masque d'arlequin souriant* que les *Cahiers d'Art* reproduise p. 283 (fig. 4) :

“Il restait au sculpteur moderne une grande source de renouvellement : la lumière. Il lui fallait réinventer une lumière sculpturale. Les nouvelles délimitations de la masse par la lumière, obtenues selon une technique inventée, auraient favorisé l'éclosion de cette esthétique nouvelle, recherchée vainement dans la continuation affaiblie des classiques. Gargallo s'y essaya.

[...] La grande nouveauté dans l'œuvre de Gargallo est la recherche d'un volume abstrait par l'éclairage. Divisant ses surfaces en convexes, en concaves et en planes, il arrive à juxtaposer ses plans d'une façon aussi parfaite que naturelle pour créer des organismes vivants où se jouent la lumière et l'ombre dans l'émotion nerveuse d'une vie restituée. [...] et dans sa tête d'arlequin, sa puissance synthétique s'affirme davantage. Il arrive à obtenir les plus riches effets de lumière et les rapports les plus naturellement humains avec des plans extrêmement simples. Une feuille de métal légèrement courbée est maintenant pour lui la plus sensible et la plus accueillante des surfaces. Sur elle un fil mince dessine des subtiles allusions et restituant le profil permet au sculpteur de faire le tour de son œuvre dans l'espace.”

Le *Masque d'arlequin souriant* sur lequel Tériade appuie sa réflexion est le premier de la série. Il est répertorié dans le *Catalogue raisonné* sous le numéro 125. Cette œuvre, aujourd'hui perdue, nous est connue uniquement grâce à sa reproduction dans les *Cahiers d'Art* et au texte de Tériade. La diffusion des *Cahiers d'Art* amplifia l'intérêt porté à cette sculpture, et permit au *Masque* de rencontrer un véritable succès. Gargallo réalisera huit autres *Masque d'arlequin souriant* à la demande de son marchand, tous datés circa 1927 dans le catalogue raisonné.

Chaque sculpture a sa propre identité, avec un graphisme différent qui peut se porter : soit sur le masque posé sur le nez, soit dans la forme des yeux, dans l'épaisseur du nez, voire la chevelure ou la place des ailes du chapeau. Ils sont donc autant de pièces uniques et celui qui nous intéresse aujourd'hui fut exécuté expressément pour Tériade, à sa demande. Il est répertorié sous le numéro 132 du *Catalogue raisonné*.

Ce *Masque d'arlequin souriant III* est vraiment très original car, au sourire malicieux, à la ride en croissant de lune, au masque élégamment ouvragé, à la chevelure souple et au chapeau d'arlequin bien à sa place, Gargallo soude une paire de petits parallépipèdes pour les yeux, et ajoute au bas du visage une barbichette. C'est un Arlequin d'exception voulu par Gargallo. Il est magnifique. Le profil amène une vision différente, dure, voulue par l'artiste, notamment avec la ligne du nez taillé en lame de couteau. Outre la beauté de la sculpture, Tériade, très attaché à ses racines grecques, fut également séduit par la culture



Fig. 4

intime que véhicule le *Masque*. En effet, celui-ci est lié à la tragédie, souveraine en Grèce, et fut porté par les acteurs dès la naissance du théâtre antique. Il était permis d'en changer à chaque scène, on pouvait donc y imprimer les symptômes des principales affections de l'âme. Il pouvait être aussi masque de comédie, masque comique, et parfois masque gigantesque qui couvrait la figure et une partie de la tête.

Ici, point de tragédie, mais de la poésie comme Tériade l'a bien compris. Il écrivait en 1930 : “Les sculptures métalliques [de Gargallo] constituent des valeurs poétiques très pures dans la plastique contemporaine. Gargallo libère la sculpture de son aspect coutumier et fait de la poésie. Il est un précurseur”.

Le *Masque d'arlequin souriant* ornait la bibliothèque de l'appartement parisien de Tériade.

Fig. 1 : Pablo Gargallo, *Masque aux petits cheveux*, 1911, cuivre, 22,1 x 16,5 x 7,8 cm, Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden.

Fig. 2 : Pablo Gargallo, *Arlequin à la mandoline*, 1925, fer et plomb, 71 x 51 x 50,7 cm.

Fig. 3 : Pablo Gargallo, *Tête d'arlequin*, 1925, encre sur papier, 25 x 20,5 cm, Galerie Elvira Gonzalez.

Fig. 4 : Pablo Gargallo, *Masque d'arlequin souriant*, I, 1926, cuivre, dimensions et localisation actuelle inconnues (intitulé dans les *Cahiers d'Art* : *Tête d'arlequin*, fer).



Notre masque

BIBLIOGRAPHIE :

Jean Anguera, Jean Cassou, *Gargallo*, Editions Carmen Martinez, Paris, 1979 ; Tériade, *écrits sur l'art*, Adam Biro, 1996 ; Pierre Daix, Dictionnaire Picasso, Robert Laffont, Paris, 1995 ; Pierrette Gargallo-Anguera, *Pablo Gargallo, Catalogue raisonné*, Les éditions de l'Amateur, Paris, 1998. 18 décembre - 1^{er} mars 1981, Paris, musée d'art moderne de la ville, *Pablo Gargallo*.

¹ Poète catalan, (Barcelone 1880-Paris 1923). Ami de jeunesse de Picasso et de Gargallo. Picasso, qui restera lié avec lui, illustrera en 1947 de quatre eaux-fortes un livre de Ramon Reventos, *Dos contes*.

² Peintre catalan (Barcelone, 1873-1911).

³ Il s'agit de la « Tête de Prophète », *Catalogue raisonné*, n° 130.

8

HENRI LAURENS
1885-1954

CONSTRUCTION, 1917-1918

Bois et tôle peinte signé du monogramme sur le bois à droite
19,7 x 27,7 x 10,4 cm (7,76 x 10,91 x 4,09 in.)

PROVENANCE :

Collection Jacques Zoubaloff, Paris

Vente Jacques Zoubaloff, Paris, Hôtel Drouot, 28 novembre 1935,
n° 200

Collection Le Bec, Neuilly-sur-Seine ;

resté par descendance dans la famille jusqu'à ce jour

EXPOSITION :

Paris, Musée national d'Art Moderne, "Le Cubisme. 1907-1914",
(4 constructions), 30 janvier - 9 avril 1953

Zürich, Kunsthaus, "Henri Laurens. Skulpturen, Collagen,
Zeichnungen", (4 constructions, 20 papiers collés), 3 juillet - 3 août
1961, n° 25

Paris, Centre Georges Pompidou Musée national d'Art Moderne, "Henri
Laurens. Le cubisme. Constructions et papiers collés. 1915-1919",
18 décembre 1985 - 16 février 1986, n° 19, reproduit page 78

BIBLIOGRAPHIE :

Cette œuvre sera incluse dans le catalogue raisonné actuellement en
préparation par Monsieur Quentin Laurens

Un certificat de Monsieur Quentin Laurens sera remis à l'acquéreur

400 000 / 600 000 €

Quelle fut la vision d'Henri Laurens fin 1911 ou début 1912* dans l'atelier de Georges Braque, voisin du sien, rue Cortot, à Paris ? Cubiste depuis la première heure, c'est-à-dire 1907-1908, ce dernier étale sur le sol et accroche sur les murs peintures et dessins qui reflètent ses prestigieuses inventions plastiques d'alors. Au cours de l'hiver 1912, il exécute une étonnante série de papiers collés, les enrichit d'une grande diversité de formes et de matières, ose juxtapositions de plans et oppositions de couleurs (fig. 1). D'après Maurice Raynal, si Picasso était considéré comme l'inventeur du cubisme**, il n'y a guère de doute que Braque le soit pour les papiers collés.

L'aventure cubiste d'Henri Laurens commence là. Georges Braque en fut l'initiateur. Dans son ouvrage *Henri Laurens, sculpteur****, Marthe Laurens, épouse d'Henri, relate le choc émotionnel et intellectuel que son mari vécut alors et confie ses espoirs :

"A ce moment-là, Laurens, comme tous, vivait dans l'anxiété; il désirait sortir des cadres imposés par la figuration directe des choses, il désirait, sans savoir comment le faire, ajouter des sensations neuves et amplificatrices. Ce fut tout à coup une fenêtre ouverte sur la liberté et le début de toutes ces sculptures que l'on dit cubistes et des papiers collés."

Georges Braque présenta Henri Laurens aux locataires du *Bateau Lavoir*, dont Juan Gris, ainsi qu'à ses visiteurs : le cercle d'amis s'élargit aussi avec Pierre Reverdy, Max Jacob, Derain, Matisse, Modigliani... Henri Laurens fréquenta donc artistes et poètes d'avant-garde, et dans un temps proche, allait entrer dans l'aventure vertigineuse de la création de l'un des plus beaux mouvements artistiques du vingtième siècle.

Tandis que Braque et Picasso se lancent dans des techniques nouvelles, élaborant des assemblages avec du papier et du carton - ce dernier fait de plus sa première construction en tôle et fil de fer, intitulée *Guitare* (fig.2) - Henri Laurens, lui, prend le temps de la réflexion : au *Salon* de 1913 il expose deux sculptures, *Tombeau* et *Tête d'homme*, ainsi qu'un *Cadre de croquis*. Au *Salon* de 1914, il présente des œuvres décoratives et des bijoux, qui dénoncent encore son attachement à l'art traditionnel.





Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

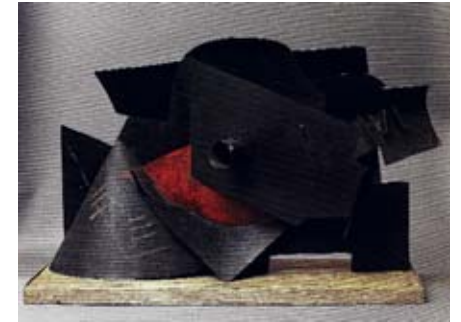


Fig. 5

Georges Braque est mobilisé début août 1914****, Henri Laurens, infirme*****, reste à Paris. Il va subir, entre la fin de l'année 1914 et 1917-1918, l'influence exclusive de Pablo Picasso et de Juan Gris, citoyens espagnols non mobilisés. Pour ses toutes premières sculptures cubistes, Henri Laurens revient d'abord à la prescription fondamentale de Cézanne et sculpte deux versions d'un même sujet fondé sur les principes du Maître : "étudier sur des figures géométriques, le cône, le cube, le cylindre, la sphère.". Notre artiste applique ces règles et réalise en 1915 ces deux sculptures, intitulées chacune *Le Clown*, taillées dans le bois et revêtues d'une polychromie réduite à l'alternance du sombre et du clair. Les détails de décorations, pointillés, zigzag et rayures sont des réminiscences de l'écriture cubiste de ses aînés : par exemple, les yeux du clown sont représentés par des cylindres inspirés de la rosace de la *Guitare* en tôle de Picasso. Les arcs de cercles peints en pointillés renvoient à la peinture cubiste de Braque des années 1913-1914. Notons l'extrême précision de la taille du bois qui annonce le méticuleux travail du métal que Laurens utilisera plus tard. Christian Zervos, dans son article des *Cahiers d'Art* en 1930, et Dominique Bozo, Commissaire Général de l'exposition *Henri Laurens, Le Cubisme, Constructions et Papiers collés 1915-1919*, qui eut lieu en 1985 à Paris (Centre Georges Pompidou), considèrent ces sculptures comme "dynamiques" car construites autour d'un axe central qui donne l'illusion d'un mouvement circulaire. Les deux *Clown*, et quelques autres sculptures comme *La Danseuse* [1915], ouvrent le fabuleux recueil d'œuvres cubistes d'Henri Laurens. Jacques Zoubaloff, grand

collectionneur, ne s'était pas trompé et acquit l'un des deux *Clown* (fig.3) conservé aujourd'hui à Duisbourg, Wilhelm Lembruck Museum, tandis que l'autre appartient au Moderna Museet de Stockholm. Le marchand Léonce Rosenberg ne resta pas non plus insensible à ces œuvres : devant une photographie d'un des deux *Clown* montrée par Picasso, il décida de se rendre à l'atelier d'Henri Laurens. Il acheta quelques pièces et s'installèrent alors de fructueux échanges entre les deux hommes qui partageaient une conception identique du cubisme. Dans une lettre datée du 15 décembre 1916 adressée à Léonce Rosenberg devenu son marchand, Henri Laurens écrit en quelque sorte un "manifeste", un "programme théorique de son travail en cours et à venir, qui vaut ainsi pour l'ensemble des constructions" : "[...] Je travaille à des sculptures, une tête et une nature morte, et j'ai achevé d'exécuter en bois la tête qui vous appartient mais il en reste des parties à peindre. L'autre auquel (sic) je travaille en est le développement et j'ai le désir de l'exécuter en matière différente pour donner une variété non seulement dans les dimensions mais dans la densité des volumes, et de ne faire rentrer dans la construction que des formes géométriques déterminées, c'est-à-dire ayant déjà une vie propre en elles-mêmes, et par conséquent impropres à changer de caractère sous des éclairages différents [.] j'ai l'intention de monter aussi une figure entière, dans la même discipline : construction d'un espace à quatre points de vue bien déterminés c'est-à-dire que l'on puisse regarder de quatre points opposés, ce qui donne

pour la sculpture cubiste un maximum de champ de vision.[...]" Dominique Bozo remarque, à propos de cette lettre, la clarté et la fermeté de la réflexion d'Henri Laurens sur la sculpture cubiste. Durant les trois années, 1916, 1917 et 1918, vont s'échelonner des chefs-d'œuvre de sculpture et de papiers collés. Durant cette période d'épanouissement, Henri Laurens va affirmer sa maîtrise dans l'emploi des matériaux divers, et notamment la tôle et le fer, héritage de son père tonnelier. Ses sujets de prédilection sont ceux des artistes cubistes, regroupés par chapitre dans le catalogue de l'exposition de 1985 : *Figures, Têtes, Bouteilles de Beaune, Instruments de musique* dont les *Guitares*, ces deux derniers thèmes étant plus importants par le nombre d'œuvres exposées.

La *Construction* de 1917-1918, qui nous intéresse aujourd'hui, est exceptionnelle à deux titres. Elle appartient au cubisme le plus pur et son sujet traite d'un thème privilégié chez Henri Laurens : la musique. Cette passion lui dictera à partir de 1917 des œuvres majeures, de nombreux dessins et collages comme *Instrument de musique et partition* (fig.4) et deux sculptures : cette *Construction*, et une autre intitulée *La Guitare* (fig.5), exécutée en 1917-1918. Notre *Construction* fut précédée d'un dessin intitulé *Guitare*, daté 17 et exposé en 1985 sous le numéro 67 (fig.6). Sur une surface plane, Henri Laurens a tracé l'essentiel de sa future sculpture avec une remarquable sobriété. La superposition des papiers collés, de la même couleur ocre brun, définira toute la structure en métal : au premier plan, la première

feuille de papier de forme rectangulaire désigne la table supérieure avec en son centre la rosace autour de laquelle l'artiste inscrit au fusain la naissance des cordes. Collée derrière à droite, une autre feuille découpée pour le manche et les trois sillets dessinés à la craie. Derrière encore, il met en place la silhouette du corps. Dessous, une troisième (voire une quatrième) feuille de papier de forme rectangulaire dont le grand côté présente des ondulations. Cette feuille prendra la place du socle dans notre *Construction*. Dans la sculpture, l'ordonnance frontale est identique. Henri Laurens choisit la tôle pour sa finesse et sa malléabilité. De face, le découpage rectiligne des plaques suit la forme de la première feuille avec au centre, la rosace sculptée en relief, rappelant la rosace de la *Guitare* de Picasso (de nouveau fig. 2); à droite, le manche et trois sillets en tôle rapportée et collée ; derrière, une plaque de forme arrondie de couleur rouge pour le corps de la guitare. Henri Laurens ajoute au dos une plaque de forme convexe qui s'inspire du volume épanoui de l'instrument. La sculpture est posée, tel un objet précieux, sur un socle de bois poli. Plusieurs autres collages d'Henri Laurens confirment notre analyse : les feuilles de papier (ou de carton) découpées et collées de trois couleurs différentes mettent en lumière le montage ramené à trois éléments essentiels : la rosace, les sillets et le corps (uniquement dans sa partie supérieure) (Fig. 7). La "limpidité apparente de l'art [d'Henri Laurens], cette impression d'exquise justesse ne doivent pas faire oublier



Fig. 6

qu'il s'agit d'une oeuvre complexe, longuement élaborée" écrivait Dominique Bozo. Cette citation rappelle en effet que les assemblages demandent une précision talentueuse, dans laquelle Henri Laurens excelle, et un cheminement intellectuel poussé. Il faut y ajouter le rôle de la polychromie, ni descriptif, ni décoratif, mais qui joue un rôle précis dans la distribution de l'ombre et de la lumière. Cependant, dans notre sculpture, Henri Laurens donne à la polychromie une connotation musicale : le sculpteur a réservé la couleur noire aux plaques désignant la rosace, le manche et les sillets : il pense peut-être au jeu des mains au-dessus de la rosace et aux placements des doigts sur les cordes, liés aux notes et aux portées toujours imprimées en noir sur la partition. La couleur rouge serait-elle dévolue au corps de l'instrument, à l'image des cuivres rougeoyants qui résonnent dans l'orchestre ? Cette sculpture, *Construction*, est selon Dominique Bozo, une "version réduite, [un] objet raffiné malgré la rudesse du matériau et de la couleur", de *La Guitare* actuellement conservée au Musée Ludwig à Cologne (fig. 5). Cette dernière, ancienne collection de l'historien Maurice

Raynal, illustrait en 1930 la première page l'article de Christian Zervos "Les "Constructions" de Laurens (1915-1918)" dans les *Cahiers d'Art* (cité plus haut). L'historien faisait l'apologie de l'oeuvre sculptée d'Henri Laurens. Il écrivait superbement : "Grâce à ce démontage minutieux des éléments du volume, Laurens a su pénétrer, notamment dans les "constructions" des années 1917- 1918 le secret du volume qui est dans la sculpture raison suprême de l'ordre, qui la rend éloquente et qui confirme la vision plastique de l'artiste."

En effet, Henri Laurens chercha à prendre possession de la guitare afin d'y inculquer le plus complètement possible "la vie en soi de l'oeuvre". Rappelons ses paroles, belles et émouvantes sur le cubisme, à l'aube de son engagement : "Les premières oeuvres cubistes étaient pour moi une hallucination. Je ne les ai pas comprises tout de suite, mais je me sentais plein d'un trouble inexprimable. Il s'en dégageait un miracle qui me confondait." Ce "trouble inexprimable" donna naissance à de magnifiques oeuvres d'art, telle cette *Construction*.



Fig. 7

*La rencontre fortuite s'est produite grâce à Marthe Laurens et Marcelle Lapré, future épouse de Georges Braque, anciennes camarades. Les deux ménages habitaient Montmartre.

** Les historiens n'ont pas tous la même opinion et certains considèrent que Braque est l'inventeur du cubisme.

*** Marthe Laurens, *Henri Laurens, sculpteur*, Bérès, Paris, 1955.

**** "Dans la nuit du 2 au 3 août [Braque] voyage en compagnie de Derain. Aussitôt incorporé en Champagne, il est affecté au 224^e régiment d'infanterie avec le grade de sergent ; déplacé en Artois, le 224^e est engagé à partir du 9 mai 1915 dans la bataille autour de Neuville Saint-Vaast et de Carency, offensive effroyablement meurtrière. Le 11 mai, Braque est grièvement blessé d'une balle à la tête. Emporté, trépané, soigné, longtemps convalescent, il n'est démobilisé qu'au mois d'avril suivant, près d'un an plus tard, et retourne s'installer à Sorgues, d'où il était parti le 2 août 1914. Il se remet progressivement au travail et les premières oeuvres qu'il laisse sortir de son atelier portent la date de 1917" (Philippe Dagen, *Le silence des peintres*, pp. 282-283).

***** Henri Laurens fut amputé de la jambe gauche en février 1909 à l'hôpital Necker à la suite d'une tuberculose osseuse.

Fig. 1 : Georges Braque, *Violon Bal*, 1912-1913, fusain et collage sur papier, 62,1 x 47,3 cm, Bâle, Öffentliche Kunstsammlung Kupferstichkabinett.

Fig. 2 : Pablo Picasso, *Guitare*, 1912-1913, tôle, 77,5 cm, New York, The Museum of Modern Art.

Fig. 3 : Henri Laurens, *Le Clown*, 1915, Bois Polychromé, 51,5 x 29,5 x 22,5 cm, (vente Jacques Zouhaloff, 1935, n°198, adjudgé 1000 F), Duisbourg, Wilhelm Lehmbruck Museum.

Fig. 4 : Henri Laurens, *Instrument de musique et partition*, 1918, Papiers collés, fusain, craie sur carton, 51 x 66 cm, Berlin, Nationalgalerie.

Fig. 5 : Henri Laurens, *La Guitare*, [1917-1918], tôle polychromée, 50 x 76 x 27 cm, Cologne, Musée Ludwig.

Fig. 6 : Henri Laurens, *Guitare*, 1917, Papiers collés, fusain, craie (gouache) sur carton, 23 x 37 cm, signé et daté en bas à droite : *H. LAURENS 17* Meudon, Collection Susi Magnelli.

Fig. 7 : Henri Laurens, *Guitare*, 1917, papiers collés, 22,2 x 28,2 cm, signé et daté en bas à droite : *Laurens 1917*, Meudon, Collection Susi Magnelli.

BIBLIOGRAPHIE : Christian Zervos, "Les "Constructions" de Laurens (1915-1918)", *Cahiers d'Art*, 1930, vol.4, pp. 181-189 ;

Philippe Dagen, *Le silence des peintres*, Fayard, Paris, 1996.

18 décembre 1985 - 16 février 1986, Paris, Centre Georges Pompidou, Salle d'art graphique, *Henri Laurens, Le cubisme, Constructions et papiers collés, 1915-1919* ;

20 octobre 2004 - 8 janvier 2005, Paris, Galerie Bérès, *Henri Laurens*.



Fig. 1

ALBERTO GIACOMETTI ET TÉRIADE : UNE BELLE AMITIÉ

Alberto Giacometti et Efstratios Eleftheriades dit Tériade, le premier originaire d'Italie, le second de Grèce, se forgèrent une grande et belle amitié par l'admiration de leurs talents respectifs. L'un dessine, peint et sculpte, l'autre, venu en France pour étudier le Droit, s'enthousiasme pour l'art contemporain et devient le plus grand éditeur d'art français du vingtième siècle, ami de tous les artistes de son temps. Les historiens disent qu'ils se sont rencontrés en 1927. Nous pouvons écrire qu'en 1929 Tériade appréciait tant la sculpture de Giacometti qu'il lui demanda de participer à l'*Exposition internationale de sculpture* à la galerie Bernheim à Paris. A cette occasion, le sculpteur présenta deux œuvres. Mais en fait, c'est pour sa première exposition personnelle, à la galerie Colle, en 1932, que Tériade lui consacra un article entier dans l'*Intransigeant*. Le critique conclut avec des vœux de réussite.

Les années trente sont pour Giacometti celles de

la collaboration avec Jean-Michel Frank, et les objets créés pour le décorateur, essentiellement des luminaires, émerveillèrent Tériade. Ainsi, lampes, lampadaires et suspensions prirent place dans ses deux résidences, villa Natacha à Saint-Jean-Cap-Ferrat et rue de Rennes à Paris. En 1939, alors que Tériade vient de lancer sa prestigieuse revue *Verve*, Giacometti fait un portrait de lui avec au premier plan sa lampe dite "Flambeau" ou "Lampe Tériade" posée sur le bureau (fig.1).

C'est précisément avec sa nouvelle revue que Tériade, qui reconnaissait en Giacometti un créateur puissant et novateur, inclut dans les premières parutions de *Verve* des photographies de ses fines sculptures qui heurtèrent artistes et marchands. Ce fut pendant cette période que le sculpteur et l'éditeur devinrent des amis très proches (fig.2). Leurs entretiens étaient intenses, et durant de longues heures ils parlaient de leur vision de l'art. Bien que connaissant le tout Paris des artistes, Giacometti était un homme méfiant et sobre en amitié. Tériade fut l'une des rares personnes dont il acceptait les relations amicales, et



Fig. 2

le seul dont il acceptait l'hospitalité. Il fit de nombreux séjours à la villa Natacha, exécutant de nombreux portraits de son hôte, dessinant natures mortes et paysages et les dédicaces sur certaines œuvres témoignent du bonheur de vivre à Saint-Jean-Cap-Ferrat. La générosité exemplaire de Giacometti, dont il fit profiter seulement quelques amis dignes d'apprécier, combla Tériade ; dessins, peintures, sculptures, et luminaires entrèrent dans sa collection. Certaines de ses œuvres sont aujourd'hui dispersées. Toutes sont le témoignage d'un commerce intelligent qui dura au-delà de la mort de Giacometti* puisque leur plus belle oeuvre commune vit le jour en 1969. Il s'agit de *Paris sans fin* contenant cent cinquante lithographies de l'artiste. De toutes les monographies et parutions de *Verve*, avec lithographies, c'est le seul ouvrage où celles-ci ne soient pas en couleurs, mais dont le gris sur le blanc du papier rayonne de la plus vive clarté. Yves Bonnefoy reconnaissait là "un des sommets de l'œuvre de Giacometti, et plus encore un de ceux du siècle, dont c'est sans doute le plus beau livre, et en tous cas le plus riche de sens, le plus émouvant".

*Giacometti meurt à Paris le 11 janvier 1966.

Fig. 1 : Alberto Giacometti, *Portrait de Tériade*, c.1939, Crayon sur papier, 56,5 x 38,5 cm ; Collection particulière. Ce dessin fut exécuté rue Férou à Paris, et sur le bureau de Tériade, la lampe en plâtre dite « flambeau » appelée par Annette Giacometti « lampe Tériade ».

Fig. 2 : Tériade et Giacometti en 1952, photographie prise à Paris.

Nous adressons nos sincères remerciements à Mary Lisa Palmer de l'Association Alberto et Annette Giacometti, pour l'aide précieuse qu'elle nous a apportée.

9

ALBERTO GIACOMETTI

1901-1966

FEMME DEBOUT SUR SOCLE CUBIQUE, 1953

Bronze à patine brune signé et numéroté 0/8 en creux sur le socle
Susse Fondateur, Paris
Haut : 43,2 cm

PROVENANCE :

Annette Giacometti, à la demande d'Alice Tériade, a réalisé l'édition en bronze du plâtre peint en échange du plâtre, destiné à la future fondation. En remerciement, Alice Tériade a reçu une partie du tirage Collection Alice Tériade, Paris

BIBLIOGRAPHIE :

Jean-Paul Sartre, "Les peintures de Giacometti", Éditions Derrière le Miroir, mai 1954, n° 65, le plâtre peint reproduit
Ernst Scheidegger, "Alberto Giacometti, Schriften, Fotos, Zeichnungen", Éditions Scheidegger, Zürich, 1958, page 93, le plâtre peint reproduit
Palma Bucarelli, "Alberto Giacometti", Edition Editalia, Rome ; 1962, planche 52, le plâtre peint reproduit
Franz Meyer, "Alberto Giacometti : Eine Kunst existentieller Wirklichkeit", Edition Huber, Stuttgart, 1968, figure 21, le plâtre peint reproduit
Carlo Huber, "Alberto Giacometti", Editions Ex Libris, Zürich, 1970, page 61, le plâtre peint reproduit
Franz Meyer, "Giacometti et Newman", in catalogue d'exposition Alberto Giacometti, Paris, Musée d'Art Moderne de la ville, 1991-1992, page 59, un exemplaire similaire reproduit et n° 220 page 321 le plâtre peint reproduit
Cette œuvre sera incluse dans le catalogue raisonné actuellement en préparation par la Fondation Alberto et Annette Giacometti
Un certificat du Comité Giacometti sera remis à l'acquéreur
Un certificat de Madame Mary Lisa Palmer de l'association Alberto et Annette Giacometti sera remis à l'acquéreur

200 000 / 300 000 €



Alberto Giacometti aborde les années cinquante avec une notoriété bien établie, son style très affirmé étant désormais reconnu par tous. Les expositions à New York se succèdent, notamment à la Galerie Pierre Matisse, en 1948, 1955, 1958, 1961 et 1964, et sa première rétrospective a lieu à Bâle en 1950. Les expositions individuelles et de groupe ne cesseront de se multiplier partout dans le monde et Maeght, son nouveau marchand lui offre une première exposition à Paris dans sa galerie en 1951, qui sera suivie de bien d'autres.





Fig. 1

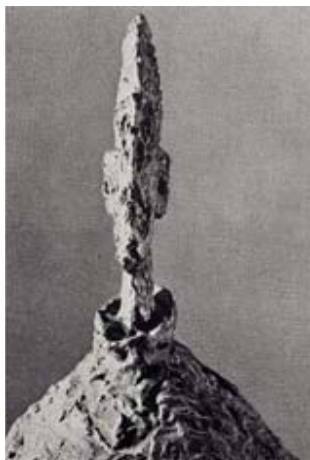


Fig. 2



Fig. 3

Ces années marquent aussi un nouveau point de départ dans son œuvre sculptée. Alberto abandonne le style "typiquement Giacometti", c'est-à-dire les figures filiformes. Le sculpteur pense que l'œuvre d'art ne doit plus se confronter à une simple "manifestation phénoménale", mais doit se comparer à la seule réalité de l'être. Il veut dépasser l'aspect purement visuel, aller au-delà de la perception immédiate. Cette nouvelle conception le guidera jusque dans les années 1956-1958.

Vers 1953-1954, l'artiste exécute un certain nombre de sculptures dont l'amincissement caractéristique - celui des *Femmes debout* (fig.1) des années précédentes par exemple - s'efface devant l'importance nouvellement accordée au volume. C'est ce que nous constatons avec la *Femme debout sur socle* exécutée en 1953. Vue de face, avec ses épaules carrées et massives, ses bras démesurément longs et ses mains disproportionnées posées sur les cuisses, les lignes maîtresses dessinent une forme rectangulaire et sobre. Les grands côtés suivent la longueur des bras et le petit côté supérieur, l'alignement des épaules. L'examen de profil renvoie à une toute autre vision. Les courbes généreuses et solides des seins, celles du ventre et des muscles fessiers, donnent naissance à des redondances jusque là inconnues chez Giacometti. Ces rondeurs sont d'autant plus marquées

qu'elles tranchent avec la forme émaciée du visage, la chevelure taillée au couteau et le cou mince et fragile. Cette dualité donne naissance à deux raisonnements distincts pour l'amateur. En effet, celui-ci ne peut avoir une vision globale et instantanée. *Femme debout sur socle* doit être regardée d'abord de face, puis de profil. Ce sont deux actes intellectuels indépendants. Giacometti change la donne et exige un nouveau mode d'appréhension à l'égard de son œuvre. Il veut un regard différent. Répondant aux questions d'André Parinaud, il disait : "Si je vous regarde en face, j'oublie le profil. Si je regarde le profil, j'oublie la face. Tout devient discontinu. Le fait est là. Je n'arrive plus jamais à saisir l'ensemble. Trop d'étages ! Trop de niveaux ! L'être humain se complexifie. Et dans cette mesure, je n'arrive plus à l'appréhender. Le mystère s'épaissit sans cesse depuis le premier jour..."

C'est bien dans le même esprit qu'il exécuta au cours de ces années les *Bustes de Diego*. Là aussi la rupture entre vision frontale et vision latérale est saisissante. La plus célèbre d'entre elles est la *Grande tête de Diego* (fig. 2 et 3) sculptée en 1954 avec laquelle il obtint le Grand Prix de sculpture à la Biennale de Venise. Cette sculpture ne pouvait être comprise et appréciée sans appréhender d'abord le visage de face, sculpté en lame de couteau surmontant un buste-socle massif, puis de



Fig. 4

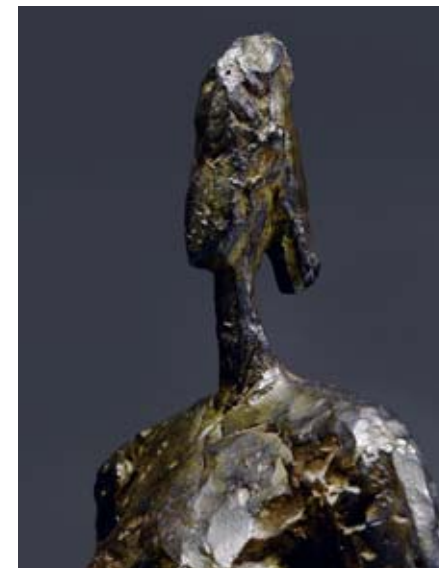
profil, avec la révélation d'un visage étonnant d'expression que chacun peut interpréter comme il l'entend.

Par ailleurs, un des problèmes qui préoccupent Giacometti est la relation entre la sculpture et son socle. Ici, il marque la dichotomie par la présence d'un socle, dans notre sculpture, un cube - alors que bien souvent, il unit socle et sculpture.

Jean Genet écrivit quelques lignes dans son ouvrage intitulé *L'atelier d'Alberto Giacometti*, sur l'origine du socle. Il écrit : "Non seulement les statues viennent sur vous comme si elles étaient très lointaines, du fond d'un horizon extrêmement reculé, mais, où que vous vous trouviez par rapport à elles, elles s'arrangent pour faire que vous, qui les regardez, soyez en contrebas. Elles sont, très au fond d'un horizon reculé, sur une éminence, et vous au pied de la butte. Elles viennent, pressées de vous rejoindre, et de vous dépasser."

La *Femme debout sur socle* était placée dans la grande entrée de l'appartement parisien de Tériade, accueillant les visiteurs...

Le plâtre original et peint de *Femme debout sur socle* (fig.4) appartient à Tériade et c'est Alice Tériade qui donna son accord pour procéder au tirage chez le fondeur Suisse de huit



Détail

épreuves, plus deux épreuves d'artiste dont l'une est vendue aujourd'hui (0/8)². Le plâtre fut donné à la Fondation Alberto et Annette Giacometti à Paris, mais fut auparavant exposé à la rétrospective *Giacometti* du Musée d'art moderne de la ville de Paris en 1991-1992.

Fig. 1 : Alberto Giacometti, *Femme debout*, c. 1952, Bronze, 49,3 x 9,2 x 16,5 cm ; Saint-Paul, Fondation Marguerite et Aimé Maeght.
Fig. 2 et 3 : Alberto Giacometti, *Grande tête de Diego*, face et profil, 1954, bronze, 65 x 39 x 22cm, Zurich, Fondation Alberto Giacometti.
Fig. 4 : Alberto Giacometti, *Femme debout sur socle*, 1953, plâtre peint, 43,8 cm, Paris, Fondation Alberto et Annette Giacometti.

BIBLIOGRAPHIE :

Jean Genet, *L'atelier d'Alberto Giacometti* ;
Reinhold Hohl, *Alberto Giacometti*, Clairefontaine, Lausanne, 1971.
16 mai - 2 novembre 1986, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, *Alberto Giacometti* ;
30 novembre 1991 - 15 mars 1992, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, *Alberto Giacometti, Sculptures. Peintures. Dessins*.

¹ en 1962

² Lettre de remerciements d'Annette Giacometti à Alice Tériade datée du 2 mars 1989 où il est indiqué le nombre de tirage en bronze : huit épreuves de 1/8 à 8/8 et deux épreuves d'artiste numérotées 0/8 et 00/8. Le tirage vendu aujourd'hui est numéroté 0/8.

10

ALBERTO GIACOMETTI

1901-1966

**PETIT LUSTRE AVEC FIGURINES, "TERIADE",
AVANT 1951**

Fer et plâtre

Diamètre : 45,5 cm (17,91 in.)

PROVENANCE :

Collection Alice Teriade, Paris

BIBLIOGRAPHIE :

Cette œuvre sera incluse dans le catalogue raisonné actuellement en préparation par la Fondation Alberto et Annette Giacometti. Un certificat du Comité Giacometti sera remis à l'acquéreur.

Ce petit lustre ressemble fortement à un croquis figurant dans un cahier d'Alberto Giacometti. L'artiste y détaille les objets décoratifs réalisés avec l'aide de Diego Giacometti. Il indique à côté du croquis "petit lustre avec figurine" "Teriade" et la date de 1952.

Ce lustre figure sur une photographie prise par Michel Sima, rue Hippolyte Maindron en 1951.

200 000 / 300 000 €

A bien examiner la création d'Alberto Giacometti pour le décorateur Jean-Michel Frank*, nous constatons que tout ce qui est directement impliqué dans la diffusion de la lumière, lampes, appliques, lampadaires, plafonniers et suspensions, l'a très vivement intéressé. Sa création est particulièrement abondante, notamment en 1936, avec une lampe en staff à tête de femme, des appliques lumineuses en forme de coquillage, de poing ou de griffes surmontés d'une coupe. Il orna des lampadaires d'un buste de femme aux épaules relevées, d'une étoile (cf. n° 14 de ce catalogue), ou bien encore le pied en forme de colonne carrée... Giacometti créa une suspension pour la somptueuse salle à manger de Monsieur Patenôtre à Nice (fig.1). Tous ces objets, s'ils ne sont en bronze, sont en staff**, matière blanche raffinée, autant appréciée du décorateur que du sculpteur qui utilisait déjà le plâtre pour ses propres sculptures.

En effet, Giacometti travaille le plâtre depuis le début de sa carrière car, pour lui, la malléabilité et l'apparente fragilité de cette matière donnent à l'œuvre une valeur artistique supplémentaire. En effet, les sculpteurs considéraient le plâtre comme une étape intermédiaire, étape, pour la réalisation définitive de leur œuvre. Par contre, Giacometti traite le plâtre comme une matière noble. Il exécute des œuvres remarquables par la délicatesse de leur forme et la douceur de leur patine comme pour le *Vase à tête d'oiseau* (fig.2). Son attitude est donc différente car ce matériau l'autorise parfois à aller plus loin dans l'expression artistique définitive de ses œuvres. On peut citer, par exemple, la *Tête* *** qui ne se réalise que pleinement par le plâtre. Alberto a sciemment réalisé le bronze de la *Femme couchée qui rêve* dans un blanc mat poli (fig.3) qui correspond à la couleur des plâtres utilisés aussi pour les œuvres décoratives.





Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

Tériade, jeune critique d'art, bientôt éditeur d'art, décèle le talent de Giacometti et le nomme dans ses écrits pour la première fois en 1929 lors du compte-rendu d'une exposition d'*Un groupe d'italiens à Paris*. En 1932, Giacometti expose seul à la galerie Pierre Colle rue Cambacérés à Paris. Tériade lui consacrera un article. Le plâtre ne l'avait pas laissé insensible. Il écrit : "Voici un jeune sculpteur. Le mot est parfaitement juste. Giacometti est un vrai jeune, ce qui n'est pas si fréquent, tout au moins chez les artistes en bas âge. Il est aussi un vrai sculpteur, ce qui non plus ne se voit pas tous les jours. Son exposition actuelle réunit quelques œuvres récentes, des sculptures, des jouets même qui montrent les diverses phases d'une inquiétude réelle, celle d'un jeune sculpteur qui cherche son expression au milieu du chaos plastique de sa génération. Giacometti aspire sans doute à atteindre cette ligne pure de la sculpture si constamment perdue et si rarement retrouvée [...] il suffit de regarder ses figures transparentes en plâtre, de sentir la qualité qui se dégage de la plupart de ses morceaux pour en être convaincu [...]"

Lorsque Giacometti conçoit quelques vingt cinq années plus tard le *Petit lustre avec figurines* pour son ami Tériade, forcément il choisit le plâtre, matière généreuse et belle qui s'approprie la lumière. Giacometti crée alors un "petit lustre en plâtre à trois figurines composé d'un abat-jour en cône entouré de deux couronnes sur lesquelles figurent quatre cônes encastrés dans des formes cubiques et quatre diabolos. Ce lustre ressemble fortement à un croquis figurant dans un cahier d'Alberto Giacometti. L'artiste y détaille les objets décoratifs avec l'aide de Diego Giacometti. Il indique à côté du croquis "petit lustre avec figurine", "Tériade" et la date 1952." ****

La présence de figurines dans une sculpture s'est déjà vue, en 1948, dans une série d'œuvres intitulées *Places*. Giacometti voulait illustrer la solitude humaine par l'agencement aveugle des personnages ; cet isolement est encore plus marqué dans la sculpture intitulée *La Clairière* (fig.4) où la présence de socles déshumanise les figures en les renvoyant à l'état de statue.





Fig. 4



Fig. 5

Dans le *Petit lustre avec figurines*, destiné à éclairer une pièce conviviale, le salon de la villa Natacha***** à Saint-Jean-Cap-Ferrat, où tant d'artistes et amis s'y sont rencontrés à l'invitation de Teriade et de sa femme, Giacometti fait le contraire : ses figurines sont placées à équidistance les unes des autres et prennent racine dans le plus grand cercle de la manière la plus naturelle qui soit. Aucune rupture de matière, mais un seul élan dans le travail de pétrissage. Éclairés indirectement car aucun cône ne projette sur elles son faisceau, les personnages posent, légers, élégants, drapés de plâtre blanc. Giacometti les a voulu épurés ; à force de les sculpter et de les pétrir, il n'en garde qu'une substantifique moelle qui leur façonne un corps de déesse. Jean Genet écrivait que "ses doigts montent et descendent comme ceux d'un jardinier qui taille et greffe un rosier grim pant. Les doigts jouent le long de la statue. Et c'est tout l'atelier qui vibre" (fig. 5).

Le *Petit lustre avec figurines*, luminaire orné de trois sculptures, est réellement exceptionnel dans tout l'œuvre sculpté de Giacometti. Il ornait le salon de la Villa Natacha à Saint Jean Cap-Ferrat.

* C'est par l'intermédiaire de son associé, Adolphe Chanaux, que Jean-Michel Frank put voir, au Salon des Indépendants de 1927, des œuvres d'Alberto Giacometti. Leur collaboration débuta autour des années trente. Alberto créa pour lui des lampes, des lustres et des reliefs en bronze ou en staff.

** Mélange de plâtre à mouler et de fibres végétales utilisés pour les plafonds et la décoration d'intérieur...

*** Alberto Giacometti, *Tête*, 1925, plâtre (exemplaire unique), 28,5x29,5x5cm, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou.

**** Citation de la lettre de Mary Lisa Palmer en date du 17 juillet 2007.

***** Dans le salon de la villa Natacha se trouvait également deux vases de Picasso dont le *Grand vase aux Femmes nues*. Aux murs étaient accrochés quelques dessins de Laurens. Les fauteuils étaient en rotin.

Fig. 1 : Salle à manger de Monsieur Patenôte, Nice. Plafonnier d'Alberto Giacometti.

Fig. 2 : Alberto Giacometti, *Vase à tête d'oiseau*, circa 1935, plâtre blanc, H. 60 cm.

Fig. 3 : Alberto Giacometti, *Femme couchée qui rêve*, 1929, bronze peint, 24,5 x 43 x 14 cm, Zurich, Fondation Alberto Giacometti.

Fig. 4 : Alberto Giacometti, *La Clairière*, (*Composition avec neuf figures*) 1950, Bronze peint, 59,5 x 65,5 x 52 cm, Zurich, Fondation Alberto Giacometti.

Fig. 5 : Giacometti dans son atelier.

BIBLIOGRAPHIE :

21-27 juillet 1984, Paris, galerie Adrien Maeght, *Plâtres peints* (Texte de Alain Kirili).
30 novembre 1991 – 15 mars 1992, Paris, Musée d'art moderne de la ville, *Alberto Giacometti. Sculptures. Peintures. Dessins*.





Fig. 1

Le thème du peintre et son modèle fut dessiné, peint et gravé par Picasso tout au long de sa vie et sous tous les angles possibles. En 1914, il peint sa première toile* sur ce sujet avec Eva** pour modèle ; en 1926, ayant reçu une commande de Vollard pour illustrer *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, il exécute, parallèlement aux dessins préparatoires (fig.1), une grande toile en grisaille unissant dans un fouillis de traits la figure du modèle à celle d'un peintre. En 1933, Picasso infléchit le thème et travaille à la série de *L'Atelier du sculpteur* de la Suite Vollard. Enfin, en 1963-1964, Picasso achève l'exploration de ce motif avec l'édition du livre d'Hélène Parmelin, *Le peintre et son modèle*, édité en 1965.

Ici, Picasso exécute un admirable dessin à l'encre et au lavis, dont les pleins et déliés laissent aussi apparaître le blanc du papier, ce qui génère une écriture picturale forte. Picasso, comme le plus souvent, place le peintre à droite, habillé ici d'une toge, dessinant directement sur une feuille la femme nue et couchée. L'atelier est vide de tous les meubles et objets habituels, aucun chevalet, ni boîte de couleurs, ni paravent, encore moins de sculpture sur une sellette. L'idée du couple que Picasso aime à insinuer aussi dans ce genre d'œuvre n'apparaît pas dans le lavis *Le peintre et son modèle*. L'artiste souhaite seulement dire l'essentiel, c'est-à-dire rappeler le mythe fondateur de la création et le rôle de l'artiste.

*Huile et carton sur toile, 58 x 55,9 cm, Paris, Musée Picasso, D.R. 763.

** Eva Gouel. Picasso la rencontra à l'automne 1909. Son visage figure dans un certain nombre de tableaux, comme la *Femme en chemise dans un fauteuil* (1913-1914) ; Eva, qui pose nue dans *Le peintre et son modèle* en 1914**, fut aimée de Picasso. Elle décéda en décembre 1915.

Fig.1 : Pablo Picasso, *Modèle posant devant l'artiste*, 1926, Encre de Chine, 29 x 38 cm.



11

PABLO PICASSO

1881-1973

LE PEINTRE ET SON MODÈLE, 1932

Encre et lavis d'encre sur papier signé en bas à droite
25 x 35 cm (9,75 x 13,65 in.)

PROVENANCE :

Collection Léon Drouart,

Collection Jean-Henri Drouart ;

resté par descendance dans la famille jusqu'à ce jour

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

200 000 / 300 000 €

AUGUSTE HERBIN

1882-1960

MOULIN A SAINT-MAURICE, 1913Huile sur toile signée en bas à droite
60 x 73 cm (23,40 x 28,47 in.)**PROVENANCE :**

Galerie L'Effort Moderne, Léonce Rosenberg, Paris, n° 6294

Galerie Sept, Paris

Collection particulière, Paris

EXPOSITION :

Paris, Galerie Clovis Sagot, 1914, n° 39

Cateau Cambresis, Musée Départemental Matisse, "Auguste Herbin,

nouvelle présentation des collection- première partie : danse,

musique, mouvement", 21 octobre 2006 - 15 mars 2007

BIBLIOGRAPHIE :

Geneviève Claisse, "Herbin, Catalogue raisonné de l'œuvre peint",

Les Éditions du Grand Pont, Lausanne, 1993, n° 300, reproduit

Un certificat de Madame Geneviève Claisse sera remis à l'acquéreur

140 000 / 180 000 €

La carrière d'Auguste Herbin commence vers 1900-1902 avec des portraits, des paysages et des natures mortes influencés par l'écriture impressionniste. Ses œuvres, très colorées, intéressent rapidement les marchands : dès 1904, il vend ses tableaux à Clovis Sagot*. A partir de 1906 il participe au *Salon des Indépendants*, en 1907 au *Salon d'Automne*. Probablement introduit par le célèbre collectionneur allemand et historien Wilhelm Uhde, avec lequel il fit un séjour en Corse, Herbin expose à la galerie Schulte à Berlin en décembre 1907.

En 1909, le voisinage de Juan Gris au Bateau-Lavoir n'est pas sans influence sur son travail : Herbin se rapproche de l'écriture cubiste, mais en y ajoutant sa touche personnelle avec une palette chatoyante, loin des tons de terre utilisés par les initiateurs du mouvement, Braque et Picasso. Ces harmonies vives, mariées à son écriture picturale cubiste naissante, séduisent Charles Vildrac** qui présente ses toiles dans sa galerie en décembre 1910. Durant les deux années qui suivent, Herbin approfondit et formalise son travail.

L'année 1913 est marquée par trois événements importants : son séjour à Cérét avec Picasso et ses participations à deux prestigieuses expositions, celle de la galerie Der Sturm à Berlin et celle de l'Armory Show à New York.

Durant cette période, Herbin peint quelques portraits, natures mortes et paysages, dont le *Moulin à Saint-Maurice*. Ce tableau est construit selon une trame rigoureuse où les formes géométriques, traitées en aplats, couvrent l'œuvre en son entier. Hormis l'arrondi d'une arche de pont en haut à gauche, les parallélogrammes, ellipses, triangles et rectangles, aux harmonies diverses, allant d'un bleu intense à un vert

profond, d'un jaune éclatant aux orange purs ou dilués, mêlés de noir et de blanc, donnent naissance à une œuvre abstraite. Mordant les unes sur les autres et soulignées de stries, ces formes géométriques donnent l'apparence du mouvement des ailes du moulin. Cette manière de peindre est proche de la démarche des peintres futuristes italiens. En effet, entre 1910 et 1915, ils exécutent des œuvres nouvelles qui reposent sur l'interpénétration des plans abstraits, cherchant à provoquer l'illusion de la vitesse et du mouvement. La première exposition des futuristes italiens à Paris eut lieu en 1912 et ne laissa pas les peintres parisiens insensibles. On aimait ou on n'aimait pas ; Herbin, de toute évidence, n'y resta pas indifférent.

Le tableau *Moulin à Saint-Maurice* fut montré en mars 1914 sous le numéro 39 à la galerie Clovis Sagot dans une exposition personnelle qui regroupait cinquante-huit de ses œuvres. En même temps, le 2 mars 1914, la célèbre Vente de la Peau de l'Ours à Paris***, qui attira nombre de collectionneurs, marchands, écrivains et artistes, défraya la chronique par ses magnifiques résultats. Deux œuvres d'Auguste Herbin étaient proposées aux enchères sous le numéro 41, *Vase de fleurs*, et sous le numéro 42, *Chrysanthèmes* (Catalogue raisonné n° 46, l'autre tableau n'étant pu être identifié).

Le marchand Léonce Rosenberg, qui créa la galerie de l'Effort moderne, fit l'acquisition du *Moulin à Saint-Maurice* prenant Herbin sous contrat en 1915. Dans un entretien qu'il eut avec le critique d'art et éditeur Tériade en 1927****, le marchand indiquait qu'il avait acquis alors des œuvres d'Herbin pour son "plaisir personnel". Il le plaçait au rang des maîtres, avec Picasso, Braque, Gris, Léger, Valmier et Laurens.

Le *Moulin à Saint-Maurice* fait partie des œuvres majeures d'Auguste Herbin. A sa beauté s'ajoute une provenance exceptionnelle. Geneviève Claisse, auteur du *Catalogue raisonné*, écrivait que durant les années 1912 et 1913, l'artiste était au sommet de sa créativité.

* Clovis Sagot, marchand de tableaux installé au 46 rue Laffite, tout près de chez Vollard, avait une grande sensibilité et le talent de pressentir la valeur future d'un peintre débutant. Il acheta au début du siècle les premières œuvres de Picasso.

** Charles Vildrac (1882-1971), poète et marchand de tableaux. "Sa galerie est rue de Seine, presque à l'angle de la rue des Beaux-Arts. Il expose des tableaux, des statues, de dessins, des gravures des artistes novateurs qui sont les plus discutés en ce moment", citation d'Apollinaire, in *La Vie artistique*, 30 décembre 1910.

*** Association créée en 1904 par André Level pour acheter en commun les œuvres de jeunes peintres et les garder pendant dix ans avant de les revendre aux enchères publiques.

**** *Cahiers d'Art*, n° VI, 1927.

BIBLIOGRAPHIE :Geneviève Claisse, *Herbin, Catalogue raisonné de l'Œuvre peint*, La

Bibliothèque des Arts, Paris, 1993.

1980, Cambrai, Musée, *Herbin*.

13

LÉOPOLD SURVAGE

1879-1968

L'HOMME DANS LA VILLE, CIRCA 1920

Huile sur toile signée en bas à gauche
70 x 73,5 cm (27,30 x 28,67 in.)

PROVENANCE :

Paris, Galerie Couturier
Paris, vente Hôtel Drouot, Mes Chayette & Calmels, 31 mars 1990
Ancienne collection Pierre et Franka Belfond
Collection particulière, Paris

EXPOSITION :

Cologne, Kölnischer Kunstverin, "Autour du cubisme", 3 avril - 18 mai 1964, n° 57
Paris, La Galerie, "Léopold Survage", 17 avril - 30 mai 1992, n° G (reproduit)
Troyes, Musée d'Art Moderne, "Survage, Les Années Héroïques", reproduit page 94, 1993, n° 25
Le Cateau-Cambrésis, Musée Matisse, "Survage, Les Années Héroïques", reproduit page 94, 1993
Echirolles, Musée Géo-Charles, "Léopold Survage", 2002

BIBLIOGRAPHIE :

Hélène Seyrès, "Léopold Survage, Écrits sur la Peinture", Édition Archipel, Paris 1992, reproduit en couleurs en couverture
Ce tableau sera inclus au catalogue raisonné actuellement en préparation par Monsieur Eric Brosset
Un certificat de Monsieur Eric Brosset sera remis à l'acquéreur

70 000 / 80 000 €

Après les années de guerre passées en compagnie d'Hélène d'Oettingen dans le Midi de la France - il avait débuté une série d'œuvres majeures connues sous le titre générique de "Villes" - Léopold Survage rentre définitivement à Paris en 1918. La guerre est finie et Montparnasse a changé. Il entame sa deuxième série des *Villes* mais, comme tous les peintres cubistes de cette époque, il traverse une période de doute et réoriente ses recherches. Parmi cette deuxième série, le tableau *L'Homme dans la Ville*, daté vers 1920 compte parmi les premiers exécutés. Le style du peintre, à partir de 1920, va évoluer vers une prédominance du rythme géométrique, ici réduit à un chevauchement de quelques surfaces rectangulaires. Certaines sont habitées, soit par de petits immeubles blancs aux fenêtres noires régulièrement disposées sur leurs façades, soit de divers éléments d'un arbre - tronc, frondaisons variées ou une seule feuille -, ou encore par l'ombre d'un homme coiffé d'un chapeau melon. Le chromatisme est équilibré dans les tonalités sourdes avec un rappel de bleu azur, réminiscence des cieux méditerranéens sous lesquels l'artiste a vécu pendant trois ans.

Ces *Villes*, connaissent un réel succès. A Paris, le marchand Léonce Rosenberg les présente en permanence de 1921 à 1924. En même temps, la carrière de Survage s'internationalise. Il expose pour la première fois à l'étranger grâce à Zborowski en 1919 à la galerie Mansard de Londres, aux côtés de Modigliani et de quelques autres peintres. La même année, Théo van Doesburg lui consacre un long article dans la revue hollandaise *De Stijl*. Survage participe également en 1920-1922 à l'exposition itinérante de *La Section d'Or*, qui se prolonge à Amsterdam, Bruxelles, Genève et Rome.

BIBLIOGRAPHIE :

3 octobre - 29 novembre 2003, Paris, galerie Zlotowski, *Léopold Survage*.



14

ALBERTO GIACOMETTI

1901-1966

LAMPADAIRE DIT ÉTOILE, CIRCA 1935

Bronze à patine dorée signé en creux sur l'un des pieds

Haut. : 148,5 cm (58,42 in.)

Édité en bronze à partir de 1936

PROVENANCE :

Collection Alice Teriade, Paris

EXPOSITION :

Saint Louis, The Greenberg Gallery "Diego Giacometti" 4 mai-1^{er} juin 1985

New York, Marisa del Re Gallery, "Diego Giacometti", 6 juin-juillet 1985, un exemplaire similaire reproduit page 14

BIBLIOGRAPHIE :

Andrée Putman, "Jean-Michel Frank, Adolphe Chanaux", Éditions du Regard, Paris, 1980, un exemplaire similaire reproduit page 204

Daniel Marchesseau, "Diego Giacometti", Hermann, 1986, un exemplaire similaire reproduit en couleurs page 10

Christian Boutonnet et Rafael Ortiz, "Diego Giacometti", Les Éditions de l'Amateur, Galerie l'Arc en Seine, 2003, un exemplaire similaire reproduit en couleurs page 38

Cette œuvre sera incluse dans le catalogue raisonné actuellement en préparation par la Fondation Alberto et Annette Giacometti
Un certificat du Comité Giacometti sera remis à l'acquéreur

40 000 / 70 000 €

La rencontre d'Alberto Giacometti peu avant 1930 avec Jean-Michel Frank, architecte décorateur, fut le point de départ d'une collaboration exceptionnelle (fig.1). Jean-Michel Frank (1898-1941) avait inventé le "luxe pauvre" pour ses clients Noailles, Rockefeller, Schiaparelli ou Cole Porter, concevant pour eux des meubles épurés à l'extrême, élégants, entre avant-garde et tradition. Alberto Giacometti, qui ne dessinera aucun meuble, apporta à J.-M. Frank toute sa créativité pour les éléments de décoration au raffinement absolu tel que le recherchait le décorateur. La production, outre les vases, poignées de porte, bougeoirs, chenets, jardinières ... était majoritairement concentrée sur les luminaires, avec lampes, appliques et lampadaires. Giacometti confia un jour à James Lord : "Je mettais autant de soin à faire une lampe qu'à faire une sculpture parce que je sentais que si je pouvais faire une lampe qui était une vraiment bonne lampe, cela m'aiderait pour le reste. Et ça m'a aidé. En faisant des objets, j'ai compris les limites de certaines choses que je faisais avant."

Aidé de son frère Diego qui prépare les moules, gâche le plâtre et patine le bronze, Alberto dessine pour Jean-Michel Frank ce lampadaire dont le fût élané et mince est rythmé à la base et au deux tiers par trois anneaux. Entre les anneaux et l'abat-jour, une étoile, en bronze, rompt la verticalité. Ce contraste délicat fait la beauté de l'objet.

Ce *Lampadaire dit l'étoile*, comme le *Lampadaire Tête de femme*, ainsi que nombre de plafonniers et d'appliques, fut conçu dans les années 1930 pour Jean-Michel Frank.

Une superbe photographie (fig.2) montre Diego, d'un âge certain, assis dans un jardin, un chat sur les genoux, avec à sa droite le *Lampadaire "Tête de femme"* et le *Lampadaire dit "étoile"*. Également devant lui le pied de la *Lampe "Tête de femme"* ainsi qu'un vase. Toutes ces œuvres datent des années 1930 sauf le vase. Rappelons qu'Alberto est seul créateur.

Fig. 1 : Jean-Michel Frank et son associé Adolphe Chanaux entourés de leurs amis et collaborateurs dans la boutique de la rue du Faubourg Saint-Honoré : à gauche Alberto Giacometti, à ses côtés Jean-Michel Frank ; le dernier personnage à droite est Diego Giacometti.

Fig. 2 : Diego entouré d'objets réalisés en collaboration avec Alberto pour Jean-Michel Frank.

BIBLIOGRAPHIE :

Andrée Putman, *Jean Michel Frank, Adolphe Chanaux*, Éditions du Regard, Paris, 1980 ;

Christian Boutonnet et Rafael Ortiz, *Diego Giacometti*, Les Éditions de l'Amateur, 2003.



COLLECTION ALICE TERIADE

15

ALBERTO GIACOMETTI

1901-1966

LAMPE À L'ÉTOILE, CIRCA 1935

Bronze à patine brun dorée

Haut. : 40,8 cm (16,06 in.)

Édité en bronze à partir de 1936.

PROVENANCE :

Collection Alice Tériade, Paris

BIBLIOGRAPHIE :

Cette œuvre sera incluse dans le catalogue raisonné actuellement en
préparation par la Fondation Alberto et Annette Giacometti

Un certificat du Comité Giacometti sera remis à l'acquéreur

10 000 / 20 000 €



16

ALBERTO GIACOMETTI

1901-1966

**SUSPENSION À 4 ECLAIRAGES EN FORME DE CONES,
AVANT 1954**

Fer et plâtre, cônes et cercles
Diamètre : 125 cm (49,21 in.)

PROVENANCE :
Collection Alice Tériade, Paris

BIBLIOGRAPHIE :
Cette œuvre sera incluse dans le catalogue raisonné actuellement en
préparation par la Fondation Alberto et Annette Giacometti
Un certificat du Comité Giacometti sera remis à l'acquéreur

70 000 / 100 000 €



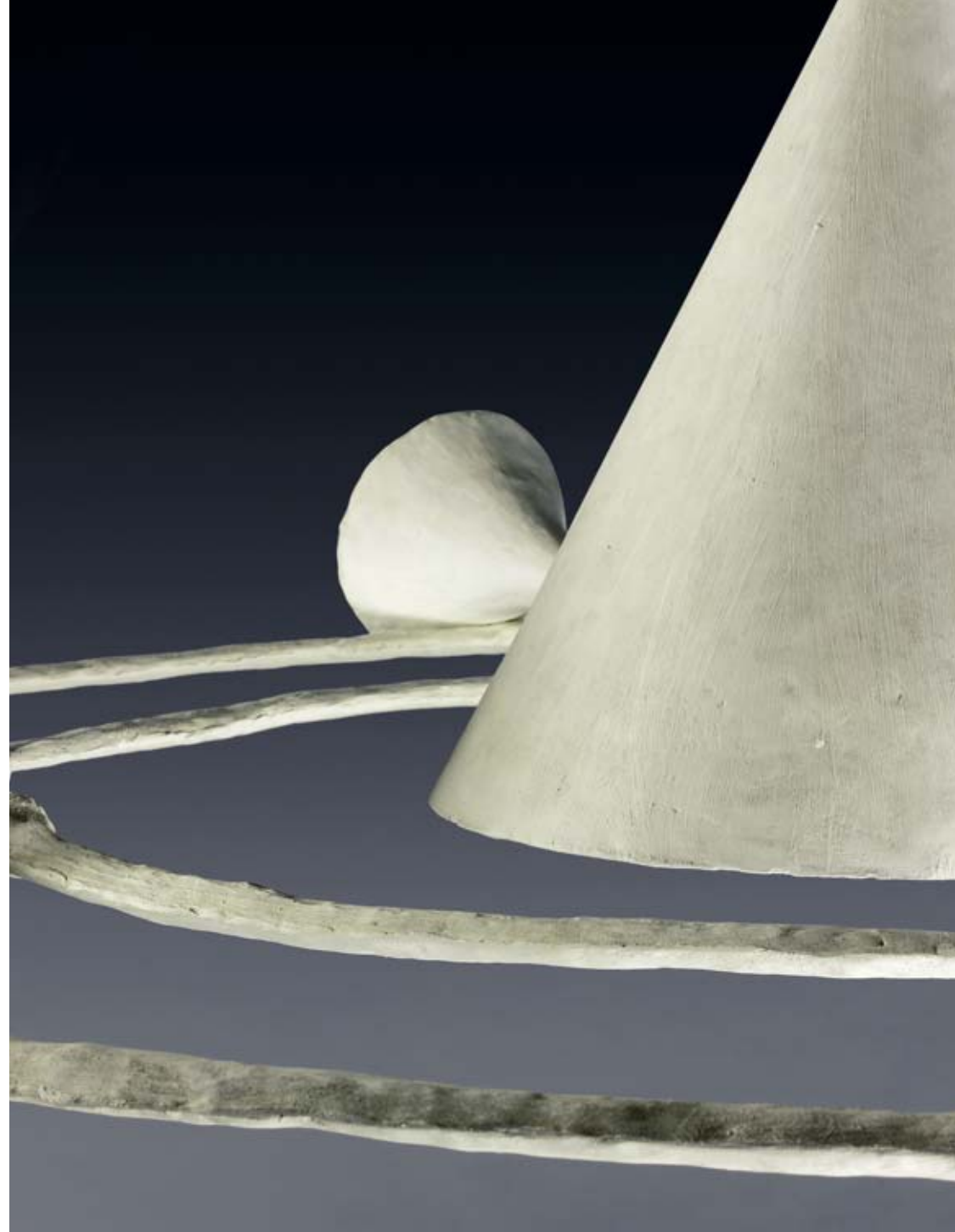
Au même titre que pour ses sculptures, Giacometti a fait preuve de beaucoup d'esprit inventif dans la conception de ses luminaires. Avec le même enthousiasme, il consacre tout son talent à créer des objets pour la maison, des lampes, des appliques et des suspensions. Cette *Suspension à quatre éclairages en forme de cônes*, de grande dimension (125 cm de diamètre), ressemble au *Petit lustre avec figurines* également proposé aux enchères. En effet, leurs architectures sont identiques avec un « abat-jour en cône [central] entouré de deux couronnes sur lesquels figurent quatre cônes encastrés ».

Ces lustres en plâtre que Giacometti fit pour Tériade sont exceptionnels par leur originalité mais aussi en raison de leur statut de pièces uniques. Tériade en possédait plusieurs. En plus du *Petit lustre avec figurines* déjà cité, la conservatrice du musée départemental Matisse du Cateau-Cambrésis, Madame Dominique Szymusiak, indique dans la préface de notre catalogue que la salle à manger de la villa Natacha à Saint-Jean-Cap-Ferrat, dite salle à manger de Matisse en raison du vitrail* que le peintre avait composé pour cette pièce, était éclairée par un lustre en plâtre blanc. Ce lustre est maintenant conservé par le musée départemental Matisse.

Alice Tériade, dans sa donation au musée Matisse du Cateau-Cambrésis, a demandé que l'œuvre de son mari soit rassemblée en un seul lieu et que la salle à manger de la villa Natacha soit reconstruite à l'identique. Cela sera fait avec les coupes et le lustre en plâtre blanc de Giacometti.

Notre *Suspension à quatre éclairages*, par sa taille et par l'orientation vers le haut de ses quatre cônes, devait diffuser une belle lumière. Elle était accrochée dans la salle à manger de l'appartement parisien de Tériade.

* Appelé *Le platane*.



17

PABLO PICASSO

1881-1973

LA PIQUE, 1951

Lavis d'encre sur papier signé et daté "5.3.51" en haut à droite
50,5 x 66 cm (19,70 x 25,74 in.)

PROVENANCE :

Galerie Louise Leiris, Paris ; stock n° 17181, photo n° 52918
Collection Alice Tériade, Paris

BIBLIOGRAPHIE :

Christian Zervos, "Pablo Picasso. Volume 15. Œuvres de 1946 à 1953", Éditions Cahiers d'Art, Paris, 1985, n° 181, reproduit page 107

100 000 / 150 000 €

Ce lavis d'encre sur papier intitulé *La Pique* fut exécuté par Picasso en 1951. Cette année-là, Tériade, qui avait tant de fois cité le nom de Picasso dans ses écrits depuis 1926, lui consacre, pour la seconde fois¹, un numéro entier de *Verve*. Les deux hommes s'étaient rencontrés à Paris en février pour travailler sur cette édition titrée *Picasso à Vallauris 1949-1951*². Elle sera distribuée à l'automne.

La Pique entra dans la collection de Tériade lors de cette période féconde.

Ce lavis reflète la grande habileté de l'artiste à traiter le thème de la corrida, que ce soit en peintures, en dessins, en gravures ou en céramique. En effet, Picasso exprime à chaque fois une attitude, relate une scène, puis la fixe avec sûreté et exactitude. Son écriture est rapide et percutante, aussi vive et féroce que le combat épique qui est mené. Dans ce lavis, Picasso ne montre plus que l'arrière-train noir et massif du taureau. Le cheval et le picador sont au contraire esquissés d'un trait volontaire et léger. On s'approche ici du style tachiste qui sera employé par Picasso dans une série d'ouvrages publiés autour des années 1960 sur le thème de la corrida : *Romancero du picador* de Delgado, *Toros* de Pablo Neruda, "*A los Toros*" avec Picasso préfacé par Jaime Sabartés et *Toros y toreros* de Georges Boudaille et Louis Miguel Dominguín.

Ce lavis était accroché dans le petit salon de l'appartement parisien d'Alice et Éfstratios Tériade.

BIBLIOGRAPHIE :

Pierre Cabanne, *Le siècle de Picasso*, 2, Denoël, Paris, 1975.
Jean Leymarie, *Éloge de Tériade*, réalisé par M^{me} Alice Tériade, 2002.
Exposition *Matisse-Picasso*, Londres, Paris, New York, 2002-2003.

¹ Le premier numéro consacré à Picasso fut publié en 1948.

² *Verve*, 1951, numéro 25-26.





fig.1

18

PABLO PICASSO

1881-1973

GRAND VASE AUX FEMMES NUES, 1950

Vase pansu au grand col

E.O. terre de faïence rouge, fond peint à l'engobe blanc

Tirage à 25 exemplaires numérotés

Cachet Madoura, cachet empreinte n° 8

Inscription "Vallauris mai 50"

Hauteur 66 cm (26 in.)

Diam. ouverture : 31 cm (12,20 in.)

Diam. panse : 31,5 cm (12,40 in.)

PROVENANCE :

Collection Alice Teriade, Paris

BIBLIOGRAPHIE :

Georges Ramié, "Céramique de Picasso", Éditions Cercle d'Art, Paris, 1974, n° 689, un exemplaire similaire reproduit page 277, (dimensions différentes : 67 x 38 cm)

Alain Ramié, "Picasso. Catalogue de l'oeuvre céramique 1947-1971", Madoura Éditeur, Paris, 1988, n° 115, un exemplaire similaire reproduit en couleurs pages 64 et 65

40 000 / 80 000 €

Dès ses débuts de céramiste à la fabrique Madoura à Vallauris en 1947, Picasso utilise le corps féminin, soit pour le représenter sur un vase, soit pour le sculpter dans de petites dimensions (fig.1) en référence aux statuettes de Tanagra de l'antiquité grecque. Rapidement, un travail relationnel va s'établir entre le sujet à représenter et le support en céramique. Cela est surtout vrai pour le vase dont la forme ventrue et le col allongé évoquent chez Picasso les lignes du corps féminin ; l'artiste entrevoit aussitôt de multiples variétés de modèles de vases, plus ou moins galbés, avec ou sans anse, bec verseur, col plus ou moins large, etc. "Il possède le geste du véritable artisan, travaillant de ses doigts, de ses mains ouvrières, faisant fi de la terre, de la poussière, de la chaleur [...] Au gré de sa fantaisie, avec une humeur toujours égale, les formes défilent sur la tournette, s'alignent sur les étagères", écrivait Dominique Sassi dans le catalogue de l'exposition *Picasso. Céramiste à Vallauris. Pièces uniques*.

Dans ce *Grand vase aux femmes nues*, la forme du vase se veut noble, sans artifice, divisée en deux parties presque égales entre l'arrondi et le col. Il dessine sur la partie basse les hanches, les fesses et les cuisses des femmes, la finesse de la taille étant accentuée par le rétrécissement du vase, et sur la partie supérieure, le buste, la tête et la chevelure des modèles. L'artiste a réservé la couleur naturelle de la terre - ici rouge - à la peau des corps des femmes, tandis qu'il utilise la technique de l'engobe blanc¹ pour le fond. Le *Grand Vase aux femmes nues* ornait le salon de la villa Natacha éclairé par le *Petit lustre avec figurines* de Giacometti (n° 10 de ce catalogue).

Fig. 1 : Pablo Picasso, *Femme debout*, Terre cuite beige rosée, modelée, non datée [1948].

BIBLIOGRAPHIE :

Georges Ramié, *Céramiques de Picasso*, Éditions Cercle d'Art, Paris, 1974, 3 juillet - 30 novembre 2004, Vallauris, musée Magnelli, Musée de la Céramique, *Picasso. Céramiste à Vallauris. Pièces uniques*.

¹ Mélange coloré d'eau et d'argile dont la fluidité permet, avec l'aide d'un barolet ou d'un pinceau, par exemple, la décoration de tout ou partie d'une céramique.

(Le barolet est une sorte de poire servant à tracer en relief des traits ou des filets ornementaux).





18 A

DIEGO GIACOMETTI

1902-1985

LA TABLE "GRECQUE", CIRCA 1965

Bronze à patine marron foncé à l'antique
45 x 93,50 x 119 cm (17,72 x 36,81 x 46,85 in.)

PROVENANCE :

Acquis directement auprès de l'artiste par la mère de l'actuel propriétaire

BIBLIOGRAPHIE :

Daniel Marchesseau, "Diego Giacometti", Hermann, Paris, 1986, un modèle similaire reproduit page 64 (dimensions différentes)

Un certificat de Monsieur James Lord sera remis à l'acquéreur

200 000 / 300 000 €

Diego et Alberto Giacometti ont travaillé ensemble tout au long des années trente pour le célèbre décorateur, Jean Michel Frank, créant pour lui vases, luminaires et divers éléments de décoration. C'est après la disparition d'Alberto, en janvier 1966, que Diego entame réellement sa carrière personnelle.

Installé depuis quelques années dans un pavillon de la rue du Moulin vert dans le quatorzième arrondissement à Paris où il avait créé son espace ferronnier, Diego conçoit dès 1962 le mobilier du bar en plein air de la Fondation Maeght à Saint Paul de Vence, puis en 1964 la décoration d'une salle de restaurant de Zurich, "La Kronenhalle".



Cette table "grecque", créée vers 1965, est l'une des premières réalisations de Diego ; Daniel Marchesseau, auteur de l'ouvrage *Diego Giacometti*, écrit :

"Ces réalisations sont de beaux exemples du travail de Diego ; son talent véritable réside dans la justesse des proportions.

Celle-ci apparaissait parfaitement dans la première version de la célèbre table berceau destinée à son ami le producteur de cinéma Raoul Lévy, pour qui il créera par la suite de nombreux meubles. Pour quelques autres, il invente d'autres formes aussi parfaites, telle la table grecque destinée à l'athénien Andreadis. Dans chacun de ces modèles, l'architecture est sobre et fonctionnelle, et l'inspiration d'un classicisme rigoureux".

Une lettre émouvante fut écrite en mai 2007 par l'un des anciens amis proches de Diego au vendeur de *La table "grecque"*. Nous citons la dernière phrase :

"A la mort d'Alberto, Diego était devenu un de mes plus proches amis. La table en question est fort belle dans sa simplicité, un de ses premiers chefs d'œuvre. Si tu t'en sépares, il faut que ce soit à quelqu'un du même niveau".

BIBLIOGRAPHIE :

Daniel Marchesseau, *Diego Giacometti*, Hermann, Paris, 1986.



FERNAND LÉGER

1881-1955

**UN OISEAU ROUGE, DES BRANCHES DEVANT
DES TRONCS D'ARBRE, 1951**Huile sur toile marouflée sur isorel signée et datée "51" en bas à droite
56 x 78 cm (21,84 x 30,42 in.)**PROVENANCE :**Collection Jaoul, maison Jaoul, Neuilly sur Seine ;
acquis directement par l'actuel propriétaire
Une attestation de provenance établie par Monsieur Michel Jaoul sera
remise à l'acquéreur.

Un certificat de Madame Hansma sera remis à l'acquéreur

330 000 / 380 000 €

A partir de 1951 et lors des trois dernières années de sa vie,
Fernand Léger travaille sur trois grandes séries de tableaux,
Hommage à Louis David, *La Partie de Campagne* et *La Grande
Parade*.On reconnaît dans le tableau qui nous intéresse aujourd'hui
les éléments chers à l'artiste, quelques branches et troncs
d'arbre, un oiseau et des nuages. Les couleurs pures, limitées
au nombre de quatre (rouge, jaune, bleu et vert), suivent les
contours du dessin. Régie par la simplicité, la construction du
tableau n'en est pas moins puissante grâce aux masses de
couleurs jaunes. Seul l'oiseau rouge, placé au centre, fait
naître un contraste qui est le propre de Fernand Léger. Ce
tableau semble être l'une des toutes premières œuvres
préparatoires pour la partie centrale de *La Partie de
Campagne* de 1953 (fig.1).De ces œuvres magnifiques dont fait partie *Un oiseau rouge,
des branches devant des troncs d'arbres*, Jean Cassou écrivait :
"Car ces couleurs pures, ce dessin sommaire, cette matière
belle sans apprêt, toute cette immédiateté, toute cette
*imagerie** ont exigé plus de savoir, d'habileté artisanale, de
réflexion, de délicatesse et de sensibilité que ne saurait le
croire un spectateur naïvement expéditif".En 1951, Fernand Léger est au faite de sa gloire. Chaque
année, les expositions, les monographies et les articles sont un
peu plus nombreux. Pour cette année-là, Christian Zervos lui
consacre dix pages dans les *Cahiers d'Art*, Claude Roy une
monographie, et pas moins de cinq expositions personnelles,
deux à New York, Sidney Janis Gallery et Louis Carré
Gallery, deux à Paris dont une à la galerie Louise Leiris,
enfin Oslo présentent ses œuvres. L'artiste lui-même, très
prolixe, écrivait deux articles, l'un dans *Biennale* et l'autre
dans *Formes et Vie*.

*en italique dans le texte.

Fig. 1 : Fernand Léger, *La partie de campagne, 2^e état*, 1953, Huile sur toile,
130 x 161 cm, Saint-Étienne, Musée d'Art Moderne.**BIBLIOGRAPHIE :**Gilles Néret, *Léger*, Nouvelles Editions Françaises, Paris, 1990.

Fig. 1



RECLINING FIGURE 1946



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

Les années trente sont essentielles pour Henry Moore car il s'engage dans de nouvelles recherches, en réalisant notamment une série de figures allongées qui va marquer durablement son œuvre. Ces formes féminines, très étirées, trouvent leur origine dans l'utilisation du plomb. Henry Moore en rapporte l'histoire dans un entretien avec l'historien David Mitchinson : "Les figures en plomb sont nées à un moment de ma carrière où je voulais faire l'expérience de formes plus déliées que celles que pouvait donner la pierre, et bien sûr le métal permet d'en obtenir de telles. [...] mais à cette époque je n'étais pas assez riche pour faire des plâtres, puis les couler en bronze, car j'aurais dû les envoyer dans une fonderie, ce qui m'aurait coûté très cher, alors que je pouvais très bien faire fondre le plomb dans ma cuisine et le verser moi-même dans un moule. En fait, j'endommageai les casseroles de ma femme, car le plomb était si lourd qu'il en courbait les queues et parfois les récipients. Mais je pouvais faire le moule et la fonte moi-même ; et j'obtenais une pièce assez molle pour pouvoir être travaillée et affinée. Je pouvais l'amincir et en retoucher la surface, de sorte que pour moi le plomb était à la fois financièrement valable et physiquement plus malléable".*

La première sculpture intitulée *Reclining Figure* exécutée en 1931 (fig.1) ouvre donc un champ d'investigation et de recherches menées par l'artiste durant de longues années. Des trois positions fondamentales de la figure humaine, debout, assise et étendue, c'est la position allongée qui retiendra toutes ses attentions. Cette dernière lui laisse davantage de liberté du point de vue de la composition et de l'espace : la figure assise doit être posée sur un support dont on ne peut la séparer, tandis qu'une figure étendue peut l'être sur n'importe quelle surface. Elle est libre et stable. Picasso, à la même époque sculpta une *Baigneuse allongée* (fig.2), qui présente des ressemblances frappantes avec la position des bras. Les influences étrangères que Moore reçut au cours de ses voyages à Paris, notamment en 1931 et 1932, jointes au précieux apport de revues telles que les *Cahiers d'Art*, *Minotaure* et *Verve* enrichirent son vécu et lui permirent d'approfondir sa démarche vers l'abstraction.

Les œuvres qui vont suivre seront marquées par les influences parisiennes. Henry Moore fait apparaître des ouvertures dans la masse sculptée**. "Pour moi, dit Henry Moore, le trou n'est pas seulement un trou rond. C'est une pénétration à travers le bloc, du devant au derrière. Cela fut pour moi une révélation, un véritable effort de pensée. Ce qui est difficile, ce n'est pas

l'effort physique, c'est l'idée."*** Le vide devient partie intégrante dans l'œuvre et les historiens s'accordent à dire qu'il revient à Moore d'en avoir fait en un système formel. Sa *Composition* de 1933, qui n'est pas sans rappeler certaines constructions biomorphiques de Picasso et de Jean Arp, en est une éclatante démonstration (fig.3).

La figure humaine fera son retour en 1938 avec une grande *Figure accoudée* (fig.4) qui annonce ses développements futurs. L'artiste veut traiter la sculpture comme un équivalent du paysage et cherche à l'y intégrer comme une de ses composantes naturelles. Percée, trouée, la sculpture inclut le paysage dans ses formes. C'est ainsi qu'il faut voir *Reclining Figure* avec ses rondeurs et ses trousés comme monts, cavernes ou rivières souterraines. La grandeur de Moore se lit dans ce rapprochement intime entre la femme et la nature. Magnifique de proportions, remarquable par la douceur de ses lignes et par ses volumes éloquentes, *Reclining Figure* est donc une femme-paysage. On a souvent entendu Moore citer le propos prêté à Cézanne, "Unir les courbes d'une femme à des croupes de collines". Il fait sienne cette formule et sculpte deux petits seins et pare le corps de fines rainures, à l'image des veinures de certains matériaux qu'il aime travailler. L'œuvre est parfaite.

La *Figure couchée* est un thème universel, commun à toutes les civilisations, qu'il s'agisse des déesses grecques ou romaines, des sarcophages étrusques, gisants sur les tombeaux du Moyen Âge et de la Renaissance, ou plus près de nous, des nus couchés de Renoir, Maillol ou Picasso. Pour Moore, il sera prêtente à de nouvelles tentatives d'interprétation de forme et d'espace.

* Citation in *Henry Moore Retrospective*, Fondation Maeght, 2002, p. 62.

** Le premier artiste à avoir percé les volumes clos des sculptures fut Archipenko, et ce dès 1912.

*** Citation in *Henry Moore Retrospective*, Fondation Maeght, 2002, p. 73.

Fig. 1 : Henry Moore, *Reclining Figure*, 1931, L. : 43,2 cm, Much Hadham, The Henry Moore Foundation, Don de l'artiste.

Fig. 2 : Pablo Picasso, *Baigneuse allongée*, 1931, Bronze, 23 x 72 x 31 cm, Paris, Musée Picasso.

Fig. 3 : Henry Moore, *Composition*, 1933, Bronze, 35,6 cm, The Henry Moore Foundation, Much Hadham Acquisition.

Fig. 4 : Henry Moore, *Reclining Figure* (Figure accoudée), 1938, pierre verte de Hornton, 89 x 140 x 74 cm, Londres, Tate Gallery.



020

HENRY MOORE
1898-1986

RECLINING FIGURE, 1946

Bronze à patine verte signé et numéroté 0/4 sur la base
23,5 x 48,5 x 23,5 cm (9,25 x 19,09 x 9,25 in.)

PROVENANCE :

Ancienne collection Mary Moore

EXPOSITION :

Paris, Didier Imbert Fine Art, "Henry Moore intime", 3 avril - 24 juillet
1992, page 94, reproduit en noir et blanc

BIBLIOGRAPHIE :

Lund Humphries, "Henry Moore. Complete sculpture 1921-1948",
Volume 1, Édition David Sylvester, Londres, 1957, n° 261, un
exemplaire similaire reproduit

David Mitchinson, "Henry Moore. Sculpture", Cercle d'Art, Paris,
1984, n° 182, un exemplaire similaire reproduit page 96

400 000 / 500 000 €

SEATED WOMAN IN A CHAIR 1956



La position du personnage assis apparaît dans l'œuvre d'Henry Moore avec la grande sculpture qu'il exécute en 1948-1949, *Family Group*, où le père et la mère tenant l'enfant sont assis sur un banc. De nombreux dessins préparatoires montrent l'évolution et les études des deux personnages, du ou des enfants, de leurs différentes attitudes, mais aussi du banc sur lequel ils sont assis. Banc rond, à dossier ou banc carré, Moore cherche, et finalement c'est un petit banc simple qui fut retenu. A partir de 1955, l'élément de présentation fut réellement travaillé et expérimenté en sculpture : il peut être une volée de marches ou un mur qui sert d'arrière-plan.

En 1956, Moore exécute plusieurs sculptures représentant la *Femme assise*. "Je me suis toujours beaucoup plus intéressé à la forme féminine qu'à la masculine. Presque tous mes dessins et quasiment toutes mes sculptures ont pour point de départ la forme féminine" disait Moore. Nue ou en robe, seule ou accompagnée d'un enfant, ces femmes répondent toutes aux canons énoncés par le sculpteur : "La tête est petite, mais c'est indispensable pour souligner la massivité du corps. Si la tête avait été plus grande, l'idée d'ensemble aurait complètement disparu. En revanche, le visage et surtout le cou sont plutôt une colonne dure qu'un cou de femme souple". On y reconnaîtra les lignes de *Seated Woman in a Chair*.

Exécutée en 1956, assise sur un banc à accoudoir, les coudes sur les genoux, la femme de *Seated Woman in a Chair* se penche légèrement en avant. Ce mouvement apaisant montre une étude approfondie de la quotidienneté que l'artiste achève par un retour à la réalité simple avec le drapé de la robe du modèle. Henry Moore aimait par-dessus tout travailler la figure humaine. Il l'a souvent confié, et le faisait toujours avec un égal bonheur.

BIBLIOGRAPHIE :

Henry Moore Sculpture, Commentaires de l'artiste, Préface de Franco Russoli, Maître d'œuvre David Mitchinson, Editions Cercle d'Art, Paris, 1984.
3 juillet - 5 novembre 2002, Saint Paul, Fondation Maeght, *Henry Moore, rétrospective*.

021

HENRY MOORE

1898-1986

SEATED WOMAN IN CHAIR, 1956, EXÉCUTÉ EN 1964

Bronze à patine brun mordoré signé et numéroté 0/6 contresigné et numéroté 0/6 sur la base

Haut : 26,6 cm (10 1/2 in.)

PROVENANCE :

Ancienne collection Mary Moore

EXPOSITION :

Paris, Didier Imbert Fine Art, "Henry Moore intime", 3 avril - 24 juillet 1992, page 157, reproduit en noir et blanc

"Henry Moore intime", exposition itinérante au Japon, n° 1-7 du catalogue commun :

- Tokyo, Sezon Museum of Art, 15 septembre - 3 novembre 1992

- Kitakyushu, Kitakyushu Municipal Museum of Art,

21 novembre - 24 janvier 1993

- Hiroshima, Hiroshima City Museum of Art, 9 avril - 16 mai 1993

- Oita, The Oita Prefectural Museum of Art, 25 juin - 8 août 1993

BIBLIOGRAPHIE :

Lund Humpries, "Henry Moore. Complete sculpture 1964-1973", Volume 4, Édition Alan Brownes, Londres, 1977, n° 418a, un exemplaire similaire reproduit

180 000 / 200 000 €





022

HENRY MOORE
1898-1986

MADONNA AND CHILD, 1943

Bronze à patine brune
Édition à 7 exemplaires
15 x 7,5 cm (5 7/8 x 3 in.)

PROVENANCE :
Ancienne collection Mary Moore

EXPOSITION :
"Henry Moore intime", exposition itinérante au Japon, n° 1-2
du catalogue commun :
- Tokyo, Sezon Museum of Art, 15 septembre - 3 novembre 1992
- Kitakyushu, Kitakyushu Municipal Museum of Art,
21 novembre - 24 janvier 1993
- Hiroshima, Hiroshima City Museum of Art, 9 avril - 16 mai 1993
- Oita, The Oita Prefectural Museum of Art, 25 juin - 8 août 1993

BIBLIOGRAPHIE :
Lund Humphries, "Henry Moore. Complete sculpture 1921-1948",
Volume 1, Édition David Sylvester, Londres, 1957, n° 221,
un exemplaire similaire reproduit

60 000 / 80 000 €



023

HENRY MOORE
1898-1986

LEAF FIGURE N° 1, 1952
LEAF FIGURE N° 2, 1952

Deux bronzes à patine vert de gris
Édition à 9 exemplaires
25 x 6,6 x 5,1 cm (9,84 x 2,59 x 2 in.)
24,5 x 6,6 x 5 cm (9,64 x 2,59 x 1,96 in.)

PROVENANCE :
Ancienne collection Mary Moore

EXPOSITION :
Tucson, The University of Arizona Art Gallery, "Henry Moore",
6 février - 14 mars 1965, un exemplaire similaire reproduit page 22
Paris, Orangerie des Tuileries, "Henry Moore. Sculptures et dessins",
6 mai - 29 août 1977, n° 68, reproduit page 168
Paris, Didier Imbert Fine Art, "Henry Moore intime", 3 avril - 24 juillet
1992, page 81, reproduit en couleurs

"Henry Moore intime", exposition itinérante au Japon,
reproduit page 81 du catalogue commun :
- Tokyo, Sezon Museum of Art, 15 septembre-3 novembre 1992
- Kitakyushu, Kitakyushu Municipal Museum of Art,
21 novembre - 24 janvier 1993
- Hiroshima, Hiroshima City Museum of Contemporary Art,
9 avril - 16 mai 1993
- Oita, The Oita Prefectural Museum of Art, 25 juin - 8 août 1993

BIBLIOGRAPHIE :
Herbert Read, "Henry Moore", Thames and Hudson, Londres, 1965,
n° 161, un exemplaire similaire reproduit
Robert Melville, "Henry Moore. Skulpturen und Zeichnungen",
Bruchmann, Munich, 1971, n° 435, un exemplaire similaire reproduit
William S. Lieberman, "Henry Moore. 60 years of his Art", Thames and
Hudson, New York, 1983, page 76, un exemplaire similaire reproduit
David Mitchinson, "Henry Moore. Sculpture", Cercle d'Art, Paris,
1984, page 113, un exemplaire similaire reproduit
Will Grohmann, "The Art of Henry Moore", Abrams, New York, reproduit
Lund Humphries, "Henry Moore. Complete sculpture 1949-1954",
Volume 2, Édition Alan Brawnes, Londres, 1986, n° 323 et n° 324
un exemplaire similaire

40 000 / 60 000 €

024

HENRY MOORE
1898-1986

MAQUETTE FOR MOTHER AND CHILD, 1952

Bronze à patine brun vert
Édition à 9 exemplaires
21,5 x 12 x 10 cm (8,46 x 4,72 x 3,93 in.)

PROVENANCE :
Ancienne collection Mary Moore

EXPOSITION :

Paris, Didier Imbert Fine Art, "Henry Moore intime", 3 avril - 24 juillet 1992, page 98, reproduit en couleurs
"Henry Moore intime", exposition itinérante au Japon, reproduit en couleurs page 89, n° 1-3 du catalogue commun :
- Tokyo, Sezon Museum of Art, 15 septembre - 3 novembre 1992
- Kitakyushu, Kitakyushu Municipal Museum of Art, 21 novembre - 24 janvier 1993
- Hiroshima, Hiroshima City Museum of Contemporary Art, 9 avril - 16 mai 1993
- Oita, The Oita Prefectural Museum of Art, 25 juin - 8 août 1993

BIBLIOGRAPHIE :

Lund Humpries, "Henry Moore. Complete sculpture 1949-1954", Volume 2, Édition Alan Bowness, Londres, 1985, n° 314, planche 82, un exemplaire similaire reproduit

50 000 / 70 000 €



25

MAURICE UTRILLO

1883-1955

LE MOULIN DE LA GALETTE A MONTMARTRE, FÉVRIER 1936

Huile sur toile signée et datée "Février 1936" en bas à droite,
dédiée "A ma chère femme Lucie" en bas au centre
38 x 46 cm (14,82 x 17,94 in.)

PROVENANCE :

Collection Galerie Pétridès, Paris
Collection particulière, Paris

EXPOSITION :

Japon, exposition itinérante, "Maurice Utrillo", n° 73 du catalogue
commun :

- Tokyo, 23 mars - 5 mai 1967
- Kyoto, 13 mai - 11 juin 1967
- Fukuoka, 18 juin - 2 juillet 1967
- Nagoya, 15 juillet - 30 juillet 1967

BIBLIOGRAPHIE :

Paul Pétridès, "L'œuvre complet de Maurice Utrillo", Tome III, Paul
Pétridès Éditeur, Paris, 1969, n° 1665, reproduit page 145

100 000 / 150 000 €

Le 18 avril 1935, Maurice Utrillo épouse Lucie Pauwels, dite Lucie Valore, veuve de Robert Pauwels. Après le mariage de son fils, Suzanne Valadon refuse de voir le jeune ménage, du moins pour une année puisqu'elle peint en 1937 le portrait de sa belle-fille. Indifférent à cette querelle, Maurice Utrillo coule des jours heureux auprès de sa femme aimante, qui est aussi sa protectrice et son infirmière. Ses œuvres reflètent l'équilibre retrouvé.

Michel Georges-Michel, dans son ouvrage *Peintres et sculpteurs que j'ai connus*, rapporte leur conversation au sujet des œuvres de cette époque, dont fait partie le tableau *Le Moulin de la Galette* dédié à son épouse et peint en 1936 : "A présent, je peins avec de nouveaux tons orange et des verts de plus en plus clairs en travaillant dans la demi-pâte sur la demi-pâte. Mais il faut savoir l'utiliser ! J'arrive à une euphorie de couleurs que n'aiment pas les ignorants. Les gens demandent toujours aux peintres de se renouveler et néanmoins, ils préfèrent leurs toiles anciennes. Pourquoi ? Comme si les toiles anciennes n'avaient pas été des toiles nouvelles, dans leur temps. Comme si les toiles d'aujourd'hui ne deviendront pas anciennes, un jour."

Il y a dans ce tableau l'atmosphère d'un printemps précoce à Paris autour de deux monuments emblématiques, *Le Sacré Cœur* et *Le Moulin de la Galette*. Les arbres, aux feuilles vert pâle, les toits et les cheminées de couleur orange illustrent "l'euphorie" dont parlait Maurice Utrillo. Le ciel est clair, et dans la rue se promènent nonchalamment les personnages, chez Utrillo presque toujours par nombre impair : ici, ils sont neuf. En 1936, le peintre présente ses dernières œuvres dans différentes galeries, à Paris, Grenoble, Anvers et Londres. Le succès est bien là.



025A

KEES VAN DONGEN

1877-1968

BIARRITZ, 1923

Huile sur toile signée en bas à gauche, datée et située au dos "Biarritz

1923, 5 rue Lamber"

101,5 x 72 cm (39,96 x 28,35 in.)

PROVENANCE :

Atelier de l'artiste

Collection Dolly van Dongen, Paris, sœur de l'artiste

Vente privée, Sotheby's New York, 18 novembre 1986, lot n° 36

Vente privée, Christie's New York, 13 mai 1999, lot n° 236

EXPOSITION :

Paris, Galerie Charpentier, "Van Dongen, œuvres de 1890 à 1948", mars 1949, n° 128

Paris, Musée National d'Art Moderne, "Van Dongen", octobre-

novembre 1967, n° 131 (daté "1927") ; exposition itinérante à

Rotterdam, Musée Boymans - van - Beuningen

Genève, Musée de l'Athénée, "Van Dongen", juillet-octobre 1976

Saint Antoine, L'Abbaye Fondation Rey-Pieferd, "Hommage à

Jongkind, Van Gogh et Van Dongen", 1978

BIBLIOGRAPHIE :

Ce tableau sera reproduit dans le catalogue raisonné en préparation par Jacques Chalom des Cordes sous l'égide du Wildenstein Institute

500 000 / 700 000 €

Tout au long de sa carrière picturale, Van Dongen s'est distingué par un attachement quasi exclusif à la figure et plus particulièrement à la figure féminine. Au cours des années fauves, il se fait remarquer par son spectaculaire sens du chromatisme en exécutant des œuvres violentes qui ont affirmé sa gloire naissante. Citons seulement quelques tableaux, telle *Femme au collant vert*, 1905, où la couleur verte du juste au corps du modèle, brossée et soulignée de bleu roi, fait la force du tableau. Citons encore *Mère et enfant*, 1906-1907 : dans une pièce tendue de rouge, la jeune femme habillée d'un corsage vert cru retient toute notre attention. Van Dongen utilise le vert avec délicie, intelligence et humour.

Le peintre choisit cette couleur pour ce portrait de femme, intitulé *Biarritz*, exécuté en 1923. Habillée d'une robe verte, long collier de perles comme souvent autour du cou, yeux immenses maquillés de bleu marine, bouche très rouge, le modèle pose sur un fond bleu intense. "Les femmes sont ravies", écrivait Jean-Paul Crespelle, "d'être représentées sous l'aspect de grandes poupées sensuelles, aux lèvres prêtes au baiser, aux yeux dévorants. Elles se satisfaisaient de voir leurs perles et leurs diamants démesurément grossis".

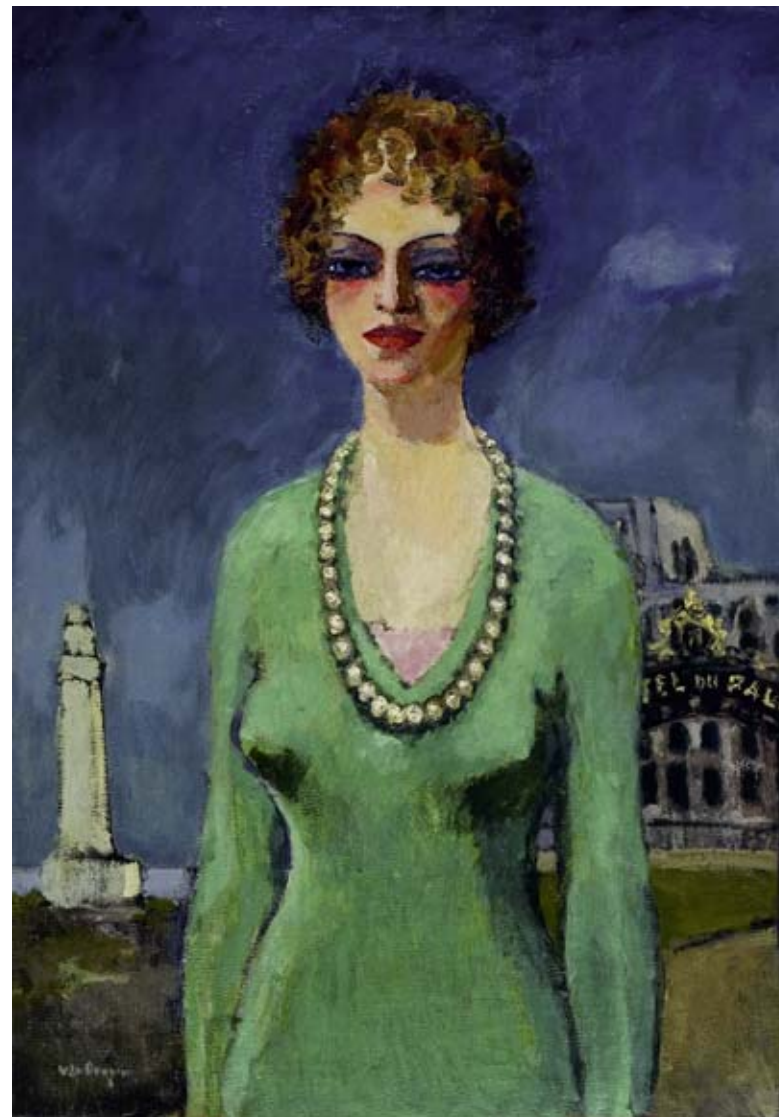
A cette époque, van Dongen, peintre très à la mode et très lancé dans la société des gens du monde, se partage entre Paris, Deauville et Biarritz. Il exécute de nombreux portraits. "Ma règle essentielle, avouait cyniquement le peintre, c'est d'allonger les femmes et surtout de les amincir. Après cela, il ne reste plus qu'à grossir leurs bijoux. Et elles sont ravies !"

BIBLIOGRAPHIE :

Jean-Paul Crespelle, *La folle époque des ballets russes au surréalisme*, Hachette, 1968 ;

25 janvier - 9 juin 1992, Martigny, Fondation Pierre Gianadda,

Kees van Dongen.



PIERRE-AUGUSTE RENOIR

1841-1919

PAYSAGEHuile sur toile signée en bas à gauche
25,5 x 34 cm (9,95 x 13,26 in.)**PROVENANCE :**

Collection particulière, Paris

120 000 / 150 000 €



Fig. 1

Ce *Paysage* rappelle ceux que Renoir peint dans ses grandes compositions telle que *Les baigneuses* exécutées vers 1918-1919 (fig.1). Ayant de plus en plus d'aversion pour les espaces vides, il en venait parfois à juxtaposer les figures, les herbes et les arbres les uns contre sur les autres, dans un plan unique. C'est le cas ici, sans les baigneuses. Les touches larges, de couleurs mélangées, donnent l'illusion de massifs qui se superposent, dans des harmonies chromatiques de roses, de rouges et de jaunes vigoureux. Les bleus et les verts sont utilisés ici et là avec une certaine discrétion. Ce lumineux tableau reflète le plaisir qu'il prenait à peindre dans ses dernières années. Renoir disait en 1918 : "Je me bats avec mes figures jusqu'à ce qu'elles ne fassent plus qu'un avec le paysage qui leur sert de fond et je veux qu'on sente qu'elles ne sont pas plates ni mes arbres non plus".

Fig. 1 : Pierre-Auguste Renoir, *Les Baigneuses*, vers 1918-1919, 110 x 160 cm, Paris, Musée d'Orsay.



SUZANNE VALADON

1865-1938

PORTRAIT DE MADAME MAURICE UTRILLO OU
PORTRAIT DE LUCIE VALORE, 1937Huile sur toile signée et datée "1937" en haut à droite
56 x 46 cm (21,84 x 17,94 in.)

PROVENANCE :

Ancienne collection Lucie Valore
Galerie Paul Pétridès, Paris
Collection particulière, Paris

EXPOSITION :

Paris, Galerie Pétridès, "Suzanne Valadon, œuvres choisies dans la collection de M. et Mme Maurice Utrillo et M. et Mme. Pétridès", 15 janvier - 19 février 1938, n° 1
Paris, Galerie Pétridès, "Peintures, Suzanne Valadon", 18 avril - 10 mai 1942, n° 11
Paris, Galerie Pétridès, "Suzanne Valadon, 1867-1937", 28 novembre 13 décembre 1947, n° 2
Vevey, Musée de Jenich, "Utrillo. Modigliani. Utter. Valadon", 2 juillet-30 septembre 1955, n° 80
New York, Hammer Gallery, " Maurice Utrillo, Suzanne Valadon, Lucie Valore", 13 mai - 7 juin 1958, n° 53
Munich, Haus der Kunst, "Maurice Utrillo, Suzanne Valadon", 15 juin - 11 septembre 1960, n° 204
Paris, Musée national d'Art Moderne, "Valadon", 1967, n° 95
Tokyo, Kyoto Nagoya, "Utrillo. Valadon", mars - juillet 1967, n° 70
Tokyo, Mitsukoshi (puis exposition itinérante dans tout le Japon), "Valadon, huiles et dessins de 1989 à 1938 - Utrillo, huiles et gouaches de 1905 à 1950", mai - juillet 1972, n° 160
Tokyo, Musée préfectoral d'Aïcha Nagoya, Takashimaya Art gallery Tokyo, Osaka, "Six femmes peintres", mars - mai 1983, n° 113
Malmaison, Salon de Malmaison, "Femmes. Portraits et nus", décembre 1985 - février 1986, n° 149
Marigny, Fondation Gianadda, "Valadon", 26 janvier - 27 mai 1996, n° 77
Payerne, Musée de Payerne, "Utrillo et les peintres de Montmartre", 9 avril - 18 septembre 2000, n° 150

BIBLIOGRAPHIE :

Jean Bouret, "Valadon", édition O. Pétridès, Paris, 1947, n° 2, reproduit
Paul Pétridès, "L'œuvre complet de Suzanne Valadon", Compagnie française des Arts Graphiques, Paris, 1971, n° P465, reproduit

30 000 / 40 000 €

"Je peins les gens pour apprendre à les connaître" disait Suzanne Valadon. En faisant le portrait de sa belle-fille en 1937, et bien que connaissant Lucie Valore depuis longtemps, elle espérait certainement mieux la cerner. En cette année 1937, Suzanne Valadon, après avoir connu la pauvreté et les difficultés à ses débuts, est une artiste reconnue. Elle expose ses œuvres à Paris, Bernheim-Jeune est son marchand et elle fréquente également les Salons et les expositions à l'étranger. La galerie Georges Petit lui consacre une rétrospective en 1932. En 1933, elle rejoint enfin le groupe des *Femmes Artistes Modernes* avec lequel elle exposera jusqu'à sa mort.

Très tôt alors qu'elle n'était pas encore peintre, elle avait elle-même prêté son visage à Renoir (fig.1), Degas, Puvis de Chavanne et Toulouse-Lautrec et s'était enthousiasmée pour les séances de pose. Sa vocation naissante alors se confirma, et le portrait restera un genre dans lequel elle s'adonnera avec bonheur. Le premier d'entre eux, un *Autoportrait*, qu'elle fit à l'âge de dix huit ans (fig.2), montre son talent, autant dans le rendu du pastel que dans l'expression déterminée du regard. Suzanne Valadon sait saisir les moues, dessiner les rides, dire la douleur, capter la détresse, exprimer la joie et l'apaisement. Le portrait qu'elle fit de *Madame Maurice Utrillo*, que Michel Georges-Michel décrit comme "une femme bien en chair, bien en robe, l'œil vif et la main parlante"* témoigne de leurs relations apaisées. Avec sa palette caractérisée par l'emploi des couleurs chaudes et ardentes, elle brosse un portrait vigoureux qui souligne, comme toujours, les traits du visage. Le fond dans une gamme de rouges rehausse le teint du modèle et donne à l'ensemble une très belle tonalité. Ce portrait est l'un des derniers exécutés par Suzanne Valadon. Durant les deux années qui lui restent à vivre, elle peint essentiellement des bouquets pour ses proches qu'elle accompagne d'affectueuses dédicaces.

* Michel Georges-Michel, *Peintres et sculpteurs que j'ai connus*, Brentano's, 1942, p. 46.

Fig. 1 : P.-A. Renoir, *Portrait de Suzanne Valadon*, 1883, huile sur toile, 41 x 32cm, Washington D.C., The National Gallery.

Fig. 2 : Suzanne Valadon, 1883, *Autoportrait*, crayon, fusain et pastel, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou.

BIBLIOGRAPHIE :

26 janvier - 1996, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, *Suzanne Valadon*.



Fig. 1



Fig. 2





28

JEAN METZINGER
1883-1956

JEUNE FEMME ASSISE DANS UN FAUTEUIL

Huile sur toile signée en bas vers la gauche
65 x 54 cm (25,35 x 21,06 in.)

PROVENANCE :
Collection particulière, Paris

50 000 / 70 000 €



29

JEAN METZINGER
1883-1956

LA TRANCHE DE MELON, 1923

Huile sur toile signée en bas à droite
104 x 80 cm (40,56 x 31,20 in.)

PROVENANCE :
Vente, Paris Hôtel Drouot, M^e Bellier, 25 février 1953, n° 131
Collection particulière, Paris

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

50 000 / 60 000 €

LOUIS MARCOUSSIS

1878-1941

PLUIE, CIRCA 1927

Huile sur toile signée au centre vers la droite
81 x 100 cm (31,59 x 39 in.)

PROVENANCE :

Ancienne collection Laurent, Alger
Collection particulière

BIBLIOGRAPHIE :

Jean Lafranchis, "Louis Marcoussis. Sa vie. Son œuvre. Catalogue complet des peintures, fixés sous verre, aquarelles, dessins, gravures", Les Éditions du Temps, Paris, 1961, n° P.98, reproduit page 254

130 000 / 180 000 €

Ludvik Markus, peintre et graveur d'origine polonaise, arrive à Paris en 1903. Comme beaucoup de jeunes artistes, il commence par gagner sa vie avec des dessins humoristiques. Les œuvres du début de sa carrière sont influencées par l'impressionnisme puis par le fauvisme. Son déménagement en 1905 rue Delambre, à Paris dans le sixième arrondissement, lui fait rencontrer Marcelle Humbert qui devient sa maîtresse et, l'année suivante, il expose au Salon des Indépendants sept peintures. Fréquentant régulièrement La Rotonde et le Dôme, célèbres cafés de Montparnasse, il fait la connaissance d'Edgar Degas qui l'encourage. Mais c'est en 1910 que sa carrière prend un tournant décisif avec la rencontre de Guillaume Apollinaire et de Georges Braque au cirque Medrano. Ce dernier lui présente Picasso, qui lui vole sa maîtresse*. C'est aussi à cette époque que Guillaume Apollinaire lui fait franciser son nom en Louis Marcoussis, du nom d'une petite commune rurale des environs de Paris.

La peinture de Marcoussis va s'orienter en 1910-1911 vers un cubisme très pur, que l'on peut illustrer par une gravure représentant *Guillaume Apollinaire* (fig.1) ; ce portrait montre "une composition complexe de lignes et de plans tracée à la règle et au compas" (fig.1). Cette ordonnance magistrale, aux calculs minutieux, où l'équilibre et la beauté sont servis par des formes géométriques parfaites, le fait entrer à la *Section d'Or*. Il en sera l'un des participants les plus assidus, présent aux trois expositions (1912-1920-1925) ; il s'y fait remarquer à la fois par la qualité de ses envois (eaux-fortes et aquarelles) et par sa fidélité aux manifestations.

Ses œuvres sont saluées par les historiens. Apollinaire est séduit par son talent "moderne" et Maurice Raynal évoque "la grâce et la pénétration singulières" de ses œuvres. Les tableaux de cette époque, quelques paysages et

essentiellement des natures mortes appartiennent à l'écriture cubiste. Après la guerre où il s'engage pendant quatre ans (il est décoré de la croix de guerre), il exécute son premier fixé sur verre** et reprend sa participation à partir de 1920 au Salon des Indépendants.

Au cours de la décennie suivante, il approfondit ses recherches sur la lumière, notamment avec des fixés sur verre très colorés aux formes épurées, dans la manière du cubisme synthétique, qui préside également ses œuvres peintes. Waldemar George écrit dans la *Vie des Lettres* qu' "il n'a pas dans le cubisme la place qu'il mérite. Il est, il sera toujours la victime de sa propre dignité". En clair, cela veut dire que l'artiste ne cherche pas à exploiter son succès qui pourtant débute avec l'acquisition par le collectionneur américain Albert C. Barnes en 1923 de trois fixés. Jeanne Bucher et Paul Guillaume commencent à acheter ses tableaux et ses fixés sur verre, la galerie Sturm de Berlin l'expose régulièrement, et notamment avec une sélection de vingt-trois œuvres toujours en 1923.

Il y a dans l'œuvre peint de Louis Marcoussis un fil conducteur. Les différents éléments de ses nombreuses natures mortes appartiennent et restent attachés au vocabulaire cubiste, du moins jusque dans les années trente. A la lecture du *Catalogue complet* et à l'examen des œuvres reproduites, on peut mieux apprécier le tableau intitulé *Pluie*, exécuté vers 1927. Certaines formes très épurées peuvent être identifiées : en haut à gauche, une poire coupée en deux et ses pépins, au centre une rosace, quatre cordes et un ventre de guitare en forme de cœur ; enfin, une feuille de partition de musique avec quelques portées. Devant la fenêtre ouverte sur la mer, la pluie oblique fait un écran avec les fruits et les coquillages mélangés aux formes poétiques. En 1927, le peintre et son épouse*** séjournent en Bretagne, à Kéridy.



Fig. 1



Marcoussis exécute quelques paysages et plusieurs natures mortes dont deux seulement sont exécutées par temps pluvieux, *Pluie* et *Pluie II*, très différentes l'une de l'autre. Tériade, dans un article de 1930 des *Cahiers d'Art*, intitulé "Documentaire sur la jeune peinture", écrivait au sujet de Marcoussis :

"Le sentiment poétique qui se dégage de la peinture de Marcoussis influencera bien de jeunes peintres. Lui-même, il revient fidèle au cubisme de ses débuts, comme par un besoin constant de contrôle. Nous pouvons le constater dans ses œuvres les plus récentes". C'est en pensant à des œuvres comme *Pluie* que Tériade appuyait son raisonnement.

* Nom d'emprunt, Marcelle Humbert s'appelait en réalité Eva Gouel (1885-1915). Elle devint la maîtresse de Picasso en 1911, ayant repris son nom d'état civil.

** Peintures à l'huile ou à la gouache appliquées derrière une plaque de verre.

*** Louis Marcoussis épouse le 13 juillet 1913 Alice Halicka, peintre.

Fig. 1 : Louis Marcoussis, *Guillaume Apollinaire*, pointe sèche, 1912.**BIBLIOGRAPHIE :**

Jean Lafranchis, *Louis Marcoussis, Catalogue complet des peintures, fixés sur verre, aquarelles, dessins, gravures*, Les Éditions du Temps, Paris, 1961 ; Pierre Daix, *Dictionnaire Picasso*, Robert Laffont, Paris, 1995 ; Tériade, *écrits sur l'art*, Société Nouvelle Adam Biro, 1996 ; Françoise Lucbert, *Louis Marcoussis*, in catalogue de l'exposition *La Section d'Or*, Châteauroux, Montpellier, 2000-2001.

31

ALBERT GLEIZES

1881-1953

COMPOSITION, 1936

Huile sur toile signée et datée "1936" en bas à droite
104 x 80 cm (40,56 x 31,20 in.)

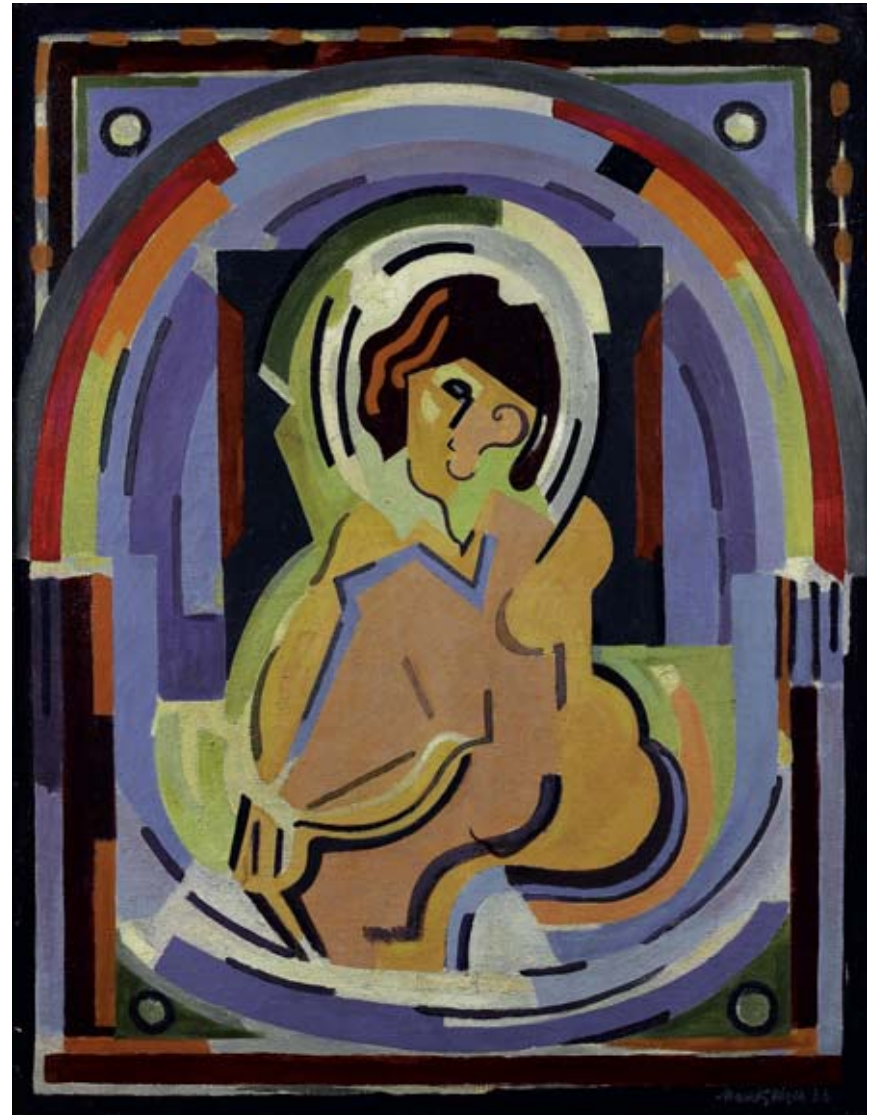
PROVENANCE :

Collection particulière, Canada
par cessions successives à l'actuel propriétaire

BIBLIOGRAPHIE :

Anne Varichon, "Albert Gleizes, catalogue raisonné", volume II,
éditions Somogy et Fondation Albert Gleizes, Paris, n° 1502, reproduit
page 486

80 000 / 100 000 €



Entre 1948 et 1950, Joan Miró illustre de soixante-douze lithographies le poème *Parler seul* de Tristan Tzara, publié chez Maeght en 1950. Toutes reproduites dans *Joan Miró, Catalogue raisonné des livres illustrés*, ces lithographies sont évoquées dans sa préface par Rosa Maria Malet qui écrit : «Les caractéristiques de ce livre réclamaient un rythme et un ordre interne, obtenu grâce à l'alternance de pages d'illustrations avec textes, et à la dynamique créée par la séquence des images».

Miró a donc adapté son graphisme pour servir au mieux le poète. L'on pressent une rapidité d'exécution dans le rendu des signes, sobres, mais riches de sensations (fig.1). Les espaces libres entre les dessins ne sont pas venus au hasard de la création, mais voulus et bien mis en place pour recevoir, le cas échéant, quelques mots. L'aquarelle *Composition* datée 1949 fut exécutée au moment de la gestation du livre de Tristan Tzara et répond à toutes les caractéristiques que nous venons d'énoncer.

Avec le temps, l'œuvre de Miró s'allège ; cette aquarelle illustre la maîtrise de l'artiste, qui crée une œuvre d'art en quelques signes. Les choses ne pèsent plus, les traits noirs sont aériens, les traits rouges, jaunes ou bleus, plus alertes, donnent naissance à ce rythme désuet, justement recherché pour faire chanter l'ensemble. Cet art est grâce.

Fig. 1 : Joan Miró, Illustrations de *Parler seul*.



Fig. 1



32

JOAN MIRO
1893-1983

COMPOSITION, 1949

Gouache, aquarelle et crayon cire sur papier signé au crayon en bas à gauche, contresigné et daté "1949" à l'encre au dos
62 x 45 cm (24,18 x 17,55 in.)

PROVENANCE :

Collection particulière, Italie
Un certificat de Monsieur Jacques Dupin sera remis à l'acquéreur

90 000 / 120 000 €



33

MAX ERNST

1891-1976

FLEURS, COQUILLE, CIRCA 1932

Gouache sur papier signé au crayon en bas à droite

23 x 30,7 cm (8,97 x 11,97 in.)

PROVENANCE :

Edward Weston, Carmel Highlands

Galerie Tarica, Paris

Galerie Heyram-Mabel Semmler, Paris

Vente Londres, 1^{er} juillet 1987, n° 558 ; acquis par le précédent

propriétaire

Collection particulière, Paris

40 000 / 50 000 €

34

OSCAR DOMINGUEZ

1906-1957

**ÉTUDE D'APRÈS LA BATAILLE DE SAN ROMANO
D'UCELLO, 1954-1955**

Huile sur panneau signé en haut à droite et en bas à gauche
123 x 100 cm (47,97 x 39 in.)

PROVENANCE :

Vente "atelier Oscar Dominguez", M^e Rheims, Paris, le 14 novembre
1960 ;

par descendance à l'actuel propriétaire

EXPOSITION :

Marseille, Musée Cantini, "La part du jeu et du rêve, Oscar
Dominguez et le surréalisme 1906-1957", n° 99, reproduit en
couleurs pages 175 et 221

BIBLIOGRAPHIE :

Un certificat de Madame Ana Vasquez de Parga sera remis à
l'acquéreur

80 000 / 120 000 €





Fig. 1



Fig. 2



Cette *Etude d'après la bataille de San Romano d'Uccello* (fig.1) peinte en 1455 fut exécutée en 1954-1955 par Óscar Domínguez, exactement cinq cent ans après : un demi-millénaire ! Ce calcul devait être signalé et il n'est pas improbable que Domínguez ait voulu rendre hommage à l'un des plus célèbres peintres italiens du Quattrocento. Paolo Uccello a marqué l'histoire de la peinture par sa maîtrise des nouvelles règles de la perspective, dont il fit son cheval de bataille. Son œuvre la plus connue est *La Bataille de San Romano*, en trois panneaux (dont l'un est conservé au Musée du Louvre). Cette œuvre, commandée par les Médicis, commémore la victoire de Florence sur Sienne en 1432.

Lorsqu'Óscar Domínguez peint son étude en 1955, il lui reste deux ans à vivre. Sa carrière est donc derrière lui. S'étant installé à Paris en 1927, il avait peint des toiles surréalistes, pratiqué l'écriture automatique, peint et dessiné des paysages fantastiques inspirés des Iles Canaries d'où il est originaire. En 1935, il découvrait le procédé de "décalomanie sans objet préconçu" qui fit sa gloire. Sa carrière est riche en peinture comme en événements artistiques. Sa rupture avec André Breton en 1945 fut vécue comme un traumatisme. "Désorienté, écrit Fernando Castro, Domínguez se laisse alors entraîner par "l'asservissante personnalité de Picasso". Les œuvres qui l'inspirent seront essentiellement liées à la tauromachie. Aucune copie servile, mais autant de tableaux où taureaux et toreros, picadors, occupent la toile, aux côtés

de profils de femmes et de portraits de mousquetaires qui dénoncent une écriture picassienne. Dans toute sa carrière artistique, Domínguez ne s'est guère adonné à la copie d'après l'ancien. Picasso, en revanche, s'inspira de peintres comme Ingres, Delacroix, Rubens, Manet, Velasquez... Il en fit des interprétations totalement libres pour nombre de tableaux, dessins et gravures. En 1954, Picasso commence à peindre plusieurs versions des *Femmes d'Alger* d'après Delacroix. La même année Óscar Domínguez exécute une *Etude d'après la bataille de San Romano d'Uccello*. Il ne s'agit pas d'une copie mais d'une transposition. En l'occurrence, Domínguez reprend l'appareil de guerre, les lances, les fanions, les boucliers, les casques, l'harnachement des chevaux, pour exécuter verticalement, donc dans un format contraire au tableau de Paolo Uccello, une nature morte dédiée à la célèbre bataille. Les lances, nombreuses dans le tableau d'Uccello, dont l'inclinaison fit la célébrité de l'œuvre parce qu'amenant à une décomposition du point de fuite, sont ici au nombre de quatre, à équidistance les unes des autres, et dirigées horizontalement. Dessous, entremêlés telle qu'il sied à l'esprit d'une bataille, un casque et ses orbites vides, des fanions, un bouclier, des éléments de costumes... et au-dessus, une forme mystérieuse qui pourrait évoquer les ailes d'une chauve-souris, réminiscence des années antérieures dans son œuvre. Le chromatisme est orienté vers les couleurs sombres, le vert, le bleu et le noir, que les couleurs chaudes, jaune d'or, foncé ou clair, ainsi que la

présence discrète d'un rouge sang contrebalancent pour construire en définitive une harmonie assez violente.

Ce tableau remarquable peut être annoncé par des œuvres de 1952 et de 1953 qui montrent chez Domínguez un retour à la culture antique, à ses souvenirs d'enfance : il peint *Léda* en 1952, *Le Rapt d'Europe*, et surtout *La Déesse Hélice** en 1953 (fig.2). Vue de profil, la déesse, assise sur son char posé sur une roue à l'imposant diamètre, tient une hélice. Le fond du tableau est habité de fanions et de flèches horizontales allant de droite à gauche et de gauche à droite. Ce vocabulaire de guerre se rattache à la mort. Il exprime une sorte de jubilation cruelle et agressive, marquée par la tragédie qui marquera la fin de la vie de Domínguez. *L'Etude d'après la bataille de San Romano* reflète également son panache et son amour de la peinture.

* Cette déesse n'existe pas dans l'Antiquité. Elle est une invention de Domínguez qui titre en bas à gauche son tableau en langue grecque

Fig. 1 : Paolo Uccello, *La bataille de San Romano*, deuxième épisode, *La contre-attaque de Micheletto da Cotignola*, 1456, Huile sur bois, 315 x 180 cm, Paris, Musée du Louvre.

Fig. 2 : Óscar Domínguez, *La déesse Hélice*, 1953, Gouache sur papier marouflé sur toile, 210 x 280 cm.

BIBLIOGRAPHIE :
25 juin - 2 octobre 2005, Marseille, Musée Cantini, *La Part du jeu et du rêve, Oscar Domínguez et le surréalisme, 1906-1957*, (Emmanuel Guigon, Óscar Domínguez et le surréalisme).

35

ANDRÉ MASSON

1896-1987

NU A LA FONTAINE, 1949

Huile sur toile signée en bas à droite, titrée et datée "1949" au dos sur le châssis

116 x 89 cm (45,24 x 34,71 in.)

PROVENANCE :

Galerie Simon, Paris, stock n° 03311, photo n° 50176

Ancienne collection Jeanne Bucher, Paris

Ancienne collection Henri Hoppenot, Paris

Collection particulière, Paris

80 000 / 100 000 €

"Je peins de nouvelles choses inspirées par la brume lumineuse ou dramatique qui caractérise la nature aixoise l'automne et le printemps ; ce que jamais à ma connaissance les peintres n'ont voulu voir en ces lieux" écrivait André Masson le 15 avril 1947 à Kahnweiler. Installé depuis quelque temps au Tholonet, village situé dans la banlieue d'Aix-en-Provence, l'artiste vécut une remise en question radicale de sa peinture au cours des années 1947-1949 caractérisée par la disparition de la mythologie grecque et ses retrouvailles avec la nature sereine et belle. Les œuvres de cette époque seront marquées par cette nouvelle osmose entre le peintre et son environnement quotidien. Il exécute par exemple une nature morte, *Le vieux soulier*, thème qu'il n'avait pas abordé depuis 1925 et fait également un *Portrait au torrent* qui nous rapproche de notre tableau par la présence de l'élément liquide dans une œuvre.

Masson s'entretient régulièrement avec Kahnweiler de ses "redécouvertes". Il écrit le 2 mai 1949 : "Je travaille avec des oppositions d'ombres et de lumières, de tons froids et de tons chauds et je réserve le graphisme uniquement pour des accents. Le graphisme est fondu dans le reste, à l'opposé de ce que je faisais il y a encore un an, où là le dessin est volontairement actif à sa manière et en somme séparé des masses colorées. [...] Les éléments "surgissent" au lieu de s'insérer, "s'insinuent" au lieu de s'imposer." Ces lignes semblent avoir été écrites pour le *Nu à la fontaine* peint en 1949, aux magnifiques reflets d'eau de roche, de jaunes puissants et lumineux d'où "surgit" un corps nu de femme.

Ce tableau fit partie de la prestigieuse collection d'Henri et Hélène Hoppenot*. Collectionneurs éclairés, ils ont acquis, à Paris ou au cours de leurs diverses nominations, des œuvres exceptionnelles telles que *Etude de Kiki* de Modigliani ou encore le fameux tableau de Juan Gris *La guitare*... A leur retraite, leur appartement à Paris quai des Orfèvres était visité comme un véritable musée où se côtoyaient des œuvres de Picasso, de Braque, de Villon, de Klee. *Le Nu à la fontaine* d'André Masson était parmi eux.

* Henri Hoppenot, né à Paris en 1891, est originaire d'une famille de soyeux lyonnais. Après de brillantes études, il entre au ministère des Affaires Etrangères en 1914 et sera successivement en poste à Téhéran, Santiago du Chili, Rio de Janeiro, Beyrouth et Pékin. En 1945, Henri Hoppenot a été élevé à la dignité d'Ambassadeur de France. Il sera en 1948 le représentant de la France aux Nations Unies à New York. Là, l'ambassadrice suit les ventes de Parke Bernet et renoue des relations avec Marcel Duchamp qu'elle avait connu à Paris. Elle fait également la connaissance de Calder. En 1956, nommé Grand Officier de la Légion d'Honneur, Henri Hoppenot prend sa retraite et s'installe définitivement à Paris avec son épouse.

BIBLIOGRAPHIE :

22 novembre - 25 janvier 1985, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, *Donation Louise et Michel Leiris, Collection Kahnweiler - Leiris* ;



FERNAND LEGER

1881-1955

NATURE MORTE AUX CORDAGES, 1938

Huile sur papier marouflé sur carton signé et daté "38" en bas à droite.

Au dos authentification de Monsieur Georges Bauquier, Musée national Fernand Léger, Biot
54 x 64,5 cm (21,06 x 25,16 in.)

PROVENANCE :

Acquis directement auprès de l'artiste par le précédent propriétaire et par cessions successives jusqu'à ce jour

BIBLIOGRAPHIE :

Gilles Néret, "Fernand Léger", Nouvelles Éditions Françaises, Paris, 1990, n° 234, reproduit en couleurs page 177

100 000 / 150 000 €

Lorsque Fernand Léger montre ses dessins et ses gouaches à la galerie Vignon au printemps 1934 lors d'une exposition intitulée "Objets", il laisse la critique sans voix. Sur le carton d'invitation, il est mentionné : "Dessins 1933-1934/ Objets / Racines, silex, quartier de mouton, tire-bouchon, vase, pantalon, morceau de bœuf, fromage, noix, etc." Maurice Raynal écrit un grand article dans l'*Intransigeant* saluant l'artiste et le "lyrisme plastique de l'objet". Il est le seul, les critiques de l'époque étant quelque peu désorientés par cette accumulation inédite.

Christian Derouet, conservateur en chef du patrimoine au musée d'art contemporain de Beaubourg, donne aujourd'hui une explication qui est celle du bon sens :

"Parce qu'il pensait ainsi jouer un bon tour à ses marchands qui thésaurisaient son oeuvre à défaut de pouvoir la placer, il organisa une exposition de dessins sans rapport avec ses toiles ; parce qu'il y vidait ses poches pour faire la pige à tous ceux qui en avaient fait à bon compte une brute mécanicienne, spécialiste de la bielle et du piston ; parce qu'il en avait marre des théories de la forme et des couleurs, il balançait, sous le nez de tous, son trousseau de clé, son mouchoir, des coques de noix, des rognons de silex, un tire-bouchon ; il profitait de cette lessive pour faire une salade de ses trouvailles autour du globe avec son bon sens normand et sa rouerie paysanne."

Dans tout cet attirail aurait pu figurer la corde, objet familier de Fernand Léger, fils d'éleveur de bestiaux. La corde fait partie de son quotidien. Aussi, la voit-on dans son oeuvre, au même titre que les objets cités plus haut, comme un sujet digne d'intérêt, comme un support à son talent comme le démontre ce superbe dessin à l'encre de Chine de 1933, *Cordage et quartier de bœuf* (fig.1).

Nombre de tableaux dans l'œuvre peint de Fernand Léger comportent une ou plusieurs cordes. Elles sont souvent associées à un élément de barrière, enlacent des personnages, caressent les nuages, passent au-dessus ou au-dessous des objets avec la souplesse inhérente à sa texture. La *Nature morte aux cordages* de 1938 est ainsi. Deux cordes de part et d'autre d'un élément de barrière occupent le centre du tableau, à gauche une pièce métallique, à droite et derrière, quelques formes non définies de couleurs diverses telle que les aime Fernand Léger. L'historien Maurice Raynal avait raison de parler de "lyrisme plastique" de l'objet, car ce sont eux qui sont le sujet du tableau.

La corde peut être peinte pour elle-même, comme ici, ou faisant partie intégrante d'un sujet, ce qui sera le cas par exemple dans *Les Constructeurs*. Tenue par les mains des ouvriers qui soutiennent des structures métalliques, elle devient un outil de travail ; elle aura perdu en poésie mais gagné en valeur sociale. Ce qui ne déplaît pas non plus à l'artiste.

Fig. 1 : Fernand Léger, *Cordage et quartier de bœuf*, 1933, Encre de Chine sur papier, 37,3 x 31,5 cm, Paris, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou.

BIBLIOGRAPHIE :

Gilles Néret, *Léger*, Nouvelles Editions Françaises, Paris, 1990.
Georges Bauquier, *Fernand Léger, Catalogue raisonné de l'œuvre peint, 1938-1943*, Adrien Maeght éditeur, Paris, 1998.

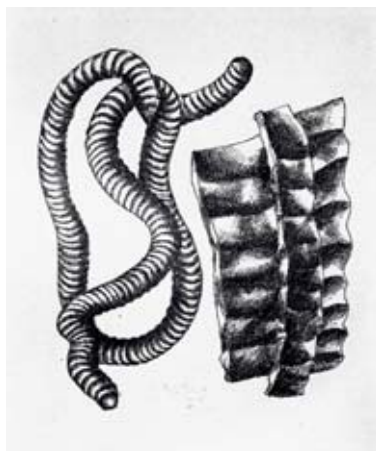


Fig. 1



37

ANDRÉ MASSON
1896-1987

SORCELLERIE, 1959

Huile sur toile signée en bas à gauche, contresignée, titrée et datée "1959" sur les éléments de l'ancien châssis, annotée au dos "Sorcellerie 1959"

160 x 130 cm (62,40 x 50,70 in.)

PROVENANCE :

Galerie Louise Leiris, Paris, stock n° 08730, photo n° 50846
Offert par Daniel-Henry Kahnweiler au Museum of Modern Art de New York dans le cadre du 30^e Anniversaire du "Fund of The Museum of Modern Art" (vente Parke Bernet Galleries, 27 avril 1960, lot 48)
A l'actuel propriétaire par cessions successives

150 000 / 180 000 €

Jean Cassou*, écrivait dans la préface du catalogue de l'exposition *André Masson* qui eut lieu au Musée national d'art moderne à Paris en 1965 :

"Ce qui doit le plus retenir notre attention dans l'étude de l'art [de Masson], c'est cette autre caractéristique, celle des esprits qui s'étonnent moins d'eux-mêmes que de ce qu'ils voient d'étonnant dans le monde extérieur, dans la nature et dans le cours que l'âme des autres, en tant qu'âme collective, imprime à l'histoire humaine. C'est là qu'il y a mystère, un mystère vertigineux qu'André Masson éprouve le passionné souci d'exprimer dans sa peinture.

Ce mystère est d'abord cosmique. C'est l'existence, c'est la vie des éléments qui est merveilleuse et le mouvement des astres et les secrets de la matière. [...] Les passions de la nature apparaissent aussi dans la société des hommes et dans le cœur de l'homme ; ce ne sont, partout et toujours, que combats, rapt, viols, massacres, meurtres, sacrifices".

Le tableau intitulé *Sorcellerie* - titre chargé d'évocations et d'incantations mystérieuses - nous surprend au premier regard par l'énergie désordonnée qui s'en dégage. Le mouvement quasi électrique que l'artiste insufflé aux divers éléments graphiques du tableau montre que ceux-ci sont en proie à une force venue d'ailleurs. Les couleurs, pures et violentes, le jaune et le rouge, portent les marques inquiétantes du feu et du sang et la couleur noire se meut comme une ombre maléfique à l'intérieur du tableau. *Sorcellerie*, réminiscence d'œuvres exécutées une vingtaine d'années auparavant, fascine par son agitation dramatique. On songe particulièrement aux œuvres martiniquaises (1941-1942) telle que "Sorcière de 1942" (collection du Musée Reina Sofia à Madrid).

Ce tableau possède un historique original car il fut donné en 1960 par Kahnweiler au Museum of Modern Art de New York dans le cadre d'une vente au profit de fonds d'acquisition.

* Conservateur en Chef du Musée national d'art moderne de 1946 à 1965.

BIBLIOGRAPHIE :

5 mars - 2 mai 1977, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, *André Masson*





38

FRANCIS PICABIA
1879-1953

PORTRAIT DE FEMME

Huile sur panneau signé en bas à droite
39,5 x 29,5 cm (15,41 x 11,51 in.)

PROVENANCE :
Collection particulière

50 000 / 70 000 €



39

FRANCIS PICABIA
1879-1953

ESPAGNOLE A LA ROSE, SEVILLE, 1902

Aquarelle et crayon noir sur papier signé, situé "Séville" et daté
"1902" en bas à gauche
65 x 50 cm (25,35 x 19,50 in.)

PROVENANCE :
Collection particulière, France

40 000 / 60 000 €

Dès 1918, les artistes japonais affluent à nouveau en France. Parmi eux, Tsuguharu Foujita, enthousiasmé par son séjour dans la capitale, ballotté dans le tourbillon des mouvements avant-gardistes : fauvisme, cubisme, surréalisme, deviendra par la suite une des figures emblématiques de l'École de Paris.

Il sera confronté à une problématique propre aux peintres japonais, traduire l'identité japonaise dans un style occidental.

Les plus belles filles de Paris posèrent pour le "sage" Foujita. Kiki de Montparnasse, Youki, future Madame Desnos participèrent à nous laisser certain de ses plus beaux portraits...

Il semble que dans l'œuvre proposée, "Portrait de femme à la chaussure jaune" réalisé en 1928, il se soit assigné l'ambition de représenter un corps parfait au teint de porcelaine, synthèse des beautés des modèles qui inspiraient son trait délicat.

Alors cette inconnue serait-elle de celles qu'il a connues ou de celles dont il s'est contenté de nous offrir les seuls contours ? Avec toujours beaucoup de finesse et la perfection quasi-inhumaine de son tracé très pur, il sut indiquer ici la limite entre une représentation pudique de la femme caractéristique chez lui et l'attrait sensuel des heures de cette inconnue avec un autre, qu'il matérialise par cet unique soulier. L'ôter serait déjà un premier pas vers leur intimité... Ce seul soulier fantasmagique, comme le dernier écran avant l'érotisme.



○ 40

LÉONARD TSUGUHARU FOUJITA

1886-1968

PORTRAIT DE FEMME A LA CHAUSSURE JAUNE, 1928

Dessin à l'encre de Chine et lavis estompé rehaussé d'aquarelle sur papier signé et daté "1928" en bas à gauche
45 x 63,5 cm (17,55 x 24,77 in.)

PROVENANCE :

Vente Paris, Poulain Le Fur, 2 avril 1990, n° 56
Collection Prouvost, Paris ; acquis lors de la vente précédente par descendance dans la famille jusqu'à ce jour

BIBLIOGRAPHIE :

Sylvie Buisson, "Foujita, ACR Édition, Paris, 2001, n° 28.156, reproduit page 266

50 000 / 70 000 €



Détail

40A

MAURICE DE VLAMINCK

1876-1958

LA SEINE ET LE PONT DE CHATOU, 1906

Huile sur toile signée en bas à droite
45 x 52,70 cm (17,72 x 20,75 in.)

PROVENANCE :

Galerie Druet, Paris
Robert de Vlaminck, France, frère de l'artiste
Vente Sotheby's Londres, 4 juillet 1979, n° 89
Collection particulière, Basel, acquis à la vente susmentionnée
Vente Phillips Londres, 2 décembre 1985, n° 54

EXPOSITION :

Saint Paul de Vence, Fondation Maeght, "A la rencontre de Matisse",
1969, n° 147
Lodève, Musée de Lodève, "Derain et Vlaminck 1900-1915", 2001,
n° 29

BIBLIOGRAPHIE :

Ce tableau sera inclus dans le catalogue raisonné en préparation par
Matthé Vallès-Bled et Godeliève de Vlaminck, sous l'égide du
Wildenstein Institute

400 000 / 500 000 €



MAURICE UTRILLO

1883-1955

LE SACRÉ CŒUR A MONTMARTRE, CIRCA 1941Huile sur toile signée en bas à droite
61,5 x 50 cm (23,99 x 19,50 in.)**PROVENANCE :**

Collection particulière, Paris

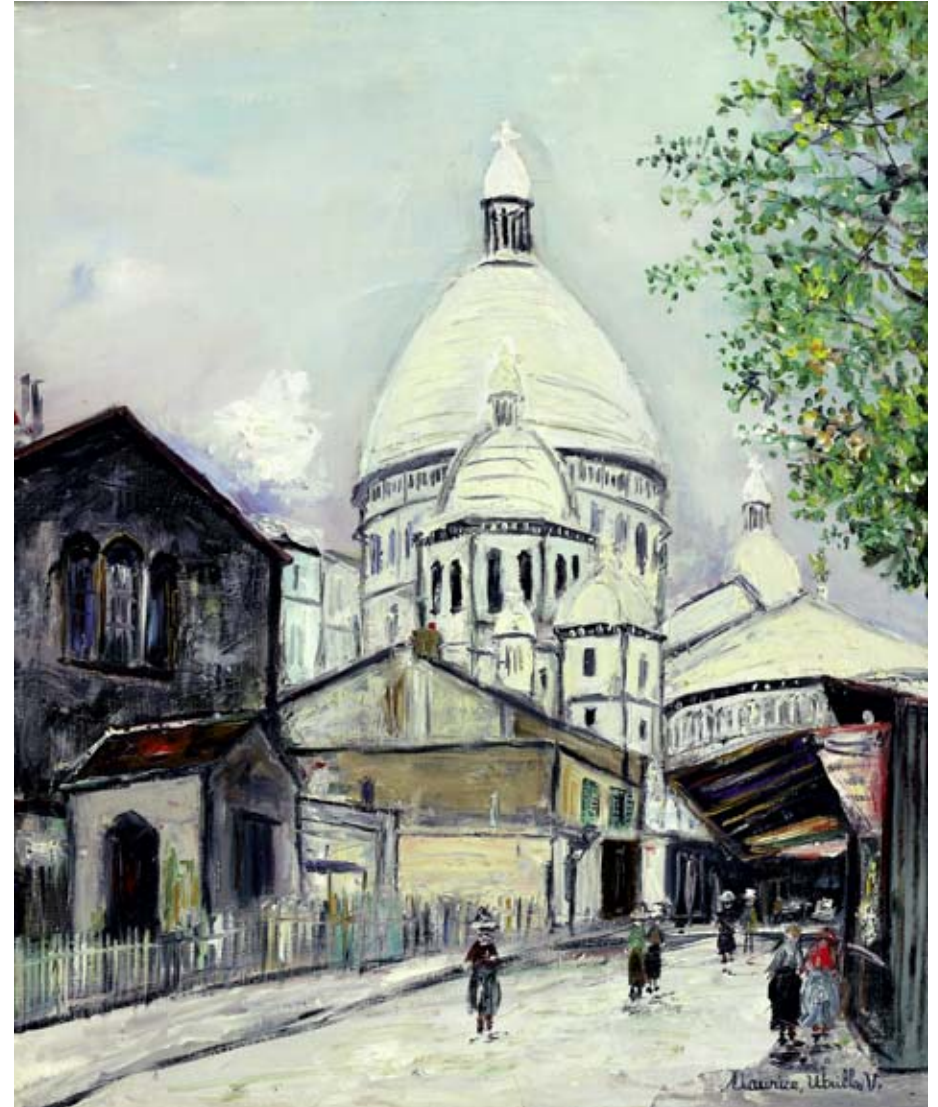
BIBLIOGRAPHIE :

Paul Pétridès, "L'œuvre complet de Maurice Utrillo", Tome III, Paul Pétridès Éditeur, Paris, 1969, n° 2108, reproduit page 269

140 000 / 180 000 €

Au même titre que tous les lieux mythiques de Montmartre, tel *Le lapin agile* ou *Le Moulin de la Galette*, Utrillo a peint un certain nombre de tableaux représentant le *Sacré-Cœur*. Celui-ci fut exécuté vers 1941. Utrillo ne trahissant jamais le sujet qu'il peint, utilise ici la couleur blanche du monument comme vecteur essentiel de son chromatisme : le ciel est clair avec juste quelques notes de vert pour les feuillages, la rue est pavée de blanc, et le Sacré-Cœur, sujet du tableau, impose sa belle architecture de couleur blanche. L'artiste peint aussi, sur la gauche, l'église Saint-Pierre de Montmartre dans des tons noircis que les vitraux bleutés rehaussent.

La galerie Odette Pétridès, épouse de Paul, organise du 31 mars au 30 avril 1944 une rétrospective de l'œuvre de Maurice Utrillo avec des tableaux de 1905 à 1943. Le catalogue est préfacé par le critique d'art A. Tabarant, qui avait déjà publié en 1926 une volumineuse monographie sur l'artiste. Pour cette préface, le marchand lui avait demandé de faire une mise au point sur "la position utrillienne, devant l'heure et devant l'histoire". Il concluait avec ces mots : "Que dirais-je de plus, qui ajoutât au réseau serré du fait historique ? Aussi bien, voici que sous mes yeux passe le contenu de cette exposition rétrospective organisée par M. Pétridès, où le juvénile Utrillo de 1905 rejoint l'Utrillo sexagénaire de 1944, allègre au "turbine" comme il l'était aux anciens jours, cette exposition sans lacune qui sera pour le fils de Suzanne [Valadon] un nouveau palier de gloire. Innombrable enchantement de tout cela ! Je me tais et j'admire." Sur trente quatre tableaux exposés, un tiers des tableaux représentent des cathédrales, des églises, et une basilique : *Le Sacré Cœur pavoisé*.

BIBLIOGRAPHIE :31 mars - 30 avril 1944, Paris, Galerie O. Pétridès, Maurice Utrillo, *Œuvres de 1905 à 1943*

42

CLAUDE MONET
1840-1926

IRIS JAUNES, 1924-1925

Huile sur toile
cachet de l'atelier en bas à gauche
150 x 130 cm (58,50 x 50,70 in.)

PROVENANCE :
Collection Michel Monet, Giverny
Collection Alice Teriade, Paris

EXPOSITION :
Zürich, Kunsthaus, "Monet", 1952, n° 124 (titré "Iris jaunes dans le ciel")
Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, "Hommage à Monet",
8 février - 5 mai 1980, n° 125, reproduit en couleurs page 28 et en
noir et blanc page 339

BIBLIOGRAPHIE :
G. Bachelard, "Les Nymphéas ou les surprises d'une aube d'été", in :
Verve, volume VII, décembre 1952, n° 27-28, reproduit en couleurs
page 67
D. Rouart, J.D. Rey et R. Maillard, "Monet. Nymphéas", Paris, 1972,
reproduit page 189 ("Iris". 98 x 97 cm, (dimensions erronées)
Daniel Wildenstein, "Claude Monet. Vie et œuvre. Tome IV",
Bibliothèque des Arts, Lausanne-Paris, 1985, n° 1834, reproduit page 268
Daniel Wildenstein, "Claude Monet catalogue raisonné" Volume IV,
Édition Taschen/Wildenstein Institute, Paris, Cologne 1996, n° 1834,
reproduit page 870

1 000 000 / 1 500 000 €

Octave Mirbeau, critique et historien d'art de l'époque impressionniste, qui inlassablement défendit l'art et le génie de Monet, partagea avec lui une passion indéfectible pour l'horticulture¹. Aux joies visuelles et aux bénéfiques effets pour leurs humeurs, s'ajoutaient d'heureux échanges épistolaires sur les jardins et les saisons ponctués de visites amicales. Octave Mirbeau écrivait en 1890 :
"[...] Je ne veux point vous décourager de travailler. Mais si vous faites une petite interruption dans votre travail c'est vous qui devriez venir en famille passer une journée ici. Nous essaierions de nous remonter réciproquement le moral, et, quoi que vous en disiez, mon bon Monet, j'en ai bien plus besoin que vous, parce que vous c'est vous, et que moi c'est personne, parce que vous au moins, vous avez la consolation d'un beau jardin".

Un an plus tard, dans *l'Art dans les deux mondes*², Octave Mirbeau devait faire une description du jardin de Giverny au travers des saisons et y célébrer l'iris au printemps :
"Les ravenelles³ achèvent d'exhaler leurs derniers arômes ; les pivoines – les divines pivoines sont fanées ; mortes sont les hyacinthes. Déjà les capucines et les eschscholtzias montrent, celles-ci leur jeune verdure de bronze, ceux-là, leurs feuilles linéaires d'un vert acide et délicieux ; et dans les larges plates-bandes qu'ils bordent sur des fonds de verger en fleurs, les iris dressent leurs pétales recurvés, étranges, fanfreluchés de blanc, de mauve, de lilas, de jaune et de bleu, striés de brunes panachures et de ponctuations pourprées, évoquant dans leur dessous compliqué, des analogies mystérieuses, des rêves tentateurs et pervers, pareils à ceux qui flottent autour des troublantes orchidées [...]
C'est dans cette perpétuelle fête des yeux, qu'habite Claude Monet [...]"

Rappelons encore que l'iris, dans le jardin de Claude Monet, court le long des chemins et des ruisseaux (fig.1) et borde les pièces d'eau. L'iris est partout.

Dans le dernier quart du dix-neuvième siècle, l'art japonais commença à susciter un vif intérêt chez les artistes européens. On devait cette curiosité, entre autres, aux expositions universelles de Londres en 1862 et 1876, et de Paris, en 1878 et 1889 où les arts de la Chine et du Japon eurent un succès incomparable. Il y eut aussi la découverte et l'acquisition en 1856-1857 par Félix Bracquemont, graphiste et dessinateur, d'un album de la *Manga* (croquis variés) par Hokusai⁴ qui fut décisive pour l'introduction du japonisme en France.
L'un des peintres les plus fortement influencés par le modèle japonais fut certainement Vincent Van Gogh qui possédait plusieurs centaines d'estampes japonaises.

Le premier témoignage de cet engouement nouveau se voit chez Monet avec le portrait de sa femme Camille exécuté en 1876 intitulé *La japonaise* (fig.2). Aux côtés de Félix Bracquemont, Edgar Degas, Louis Gonse, Edmond de Goncourt... Monet participa aux "dîners japonais". On y





fig.1



fig.2



fig. 3



détail

parlait précisément d'art japonais, sous la houlette du marchand Samuel Bing qui avait fondé la revue *Le Japon artistique* et organisé en 1890, à l'École des Beaux-Arts, une exposition de plus de sept cents gravures. Dès lors, l'art japonais entra sur le marché avec des ventes à l'Hôtel Drouot et dans les galeries parisiennes. Monet achètera des gravures, principalement celles d'Hokusai, chez Maurice Joyant⁶, comme l'atteste cette lettre du 8 janvier 1896 écrite par l'artiste à Giverny :

“Cher Monsieur Joyant,
Je vous remercie d'avoir pensé à moi pour les fleurs⁷ d'Hokusai, mais je ne pourrai malheureusement pas venir à Paris tout de suite, devant partir demain pour Le Havre où je vais me retremper à l'air de la mer et surtout pour y travailler.

Mais comme il faudra tout de même venir à Paris bientôt, je ne manquerai pas de vous aller voir.
Vous ne me parlez pas des coquelicots et c'est là l'important, car j'ai déjà les iris, les chrysanthèmes, les pivoines et les volubilis.

Enfin, à bientôt, j'espère.
Bien cordialement à vous.”

Les iris⁸ étaient devenus à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle le véritable symbole de l'Art Nouveau, symbole de la joie et de la victoire auparavant en Asie. Les vases de

verre, les objets d'usage courant en argent, étain ou bois, avec un décor d'iris, étaient innombrables. La fleur, si délicate, avec sa tige élancée et ses feuilles lancéolées, inspirait les artistes.

Dans son œuvre peint, Claude Monet a peint l'iris, encore et encore, tant cette plante (de la famille des iridacées, qui compte plusieurs centaines de variétés), l'enchantait. L'iris est la seule fleur à laquelle il consacra des séries comme les *Meules*, les *Cathédrales* ou les *Nymphéas* : la première, entre 1914 et 1917, avec l'iris jaune ou mauve, représenté isolé ou en touffe bordant un chemin à Giverny, la seconde, en 1924-1925. Dans le tableau *Iris jaunes* dont nous parlons aujourd'hui, également appelés iris des marais, les fleurs alignées, à l'image de celles reproduites sur les estampes d'Hokusai se détachent sur un fond nuageux (fig.3). Dans ce tableau, Claude Monet a probablement peint le reflet des iris dans l'eau, la présence des nuages au niveau des plantes, vers le bas à droite, ne pouvant être expliquée autrement. Dans le *Catalogue raisonné*, l'auteur part du principe que les positions de l'artiste et celles des fleurs sont sur un terrain de faible dénivellation et que cette interprétation est sans doute la bonne.

Le tableau fut certainement exécuté aux heures du soir, la nuance rosée des nuages venant des couleurs rougeoyantes des derniers rayons du soleil. L'influence de l'art japonais

se voit aussi à la présentation frontale des fleurs, à l'harmonie chromatique : la couleur verte des feuilles lancéolées et leurs tiges, la couleur jaune des fleurs, enfin les tons pastel du ciel. Seule la surface de l'eau, juste évoquée chez Hokusai, occupe une partie de la surface de la toile.

Cette œuvre merveilleuse est l'une des dernières peintes avec l'enthousiasme que fut le sien pour tant de chefs-d'œuvre. Nous savons qu'après les moments difficiles dus à l'évolution d'une maladie oculaire, et grâce à l'opération réussie de la cataracte⁹, il reprit ses pinceaux dans l'allégresse. Le 17 juillet 1925, l'artiste écrivait au peintre André Barbier : “[...] ma vue s'est totalement améliorée. Je travaille comme jamais, suis content de ce que je fais et si les nouveaux verres sont encore meilleurs, alors je ne demande qu'à vivre jusqu'à cent ans.”

Les *Iris jaunes* ornaient la salle à manger de l'appartement parisien de Teriade.

* Artcurial a vendu le mercredi 13 décembre 2006 une lettre de Charles Coutela, médecin de Claude Monet, docteur et chirurgien en ophtalmologie, adressée à Georges Clemenceau, relatant les suites de l'opération de la cataracte de Claude Monet qui avait eu lieu en janvier 1923.

Fig. 1 : Claude Monet, *Le chemin dans les iris*, 1914-1917, huile sur toile, 200 x 150 cm, Londres, National Gallery.

Fig. 2 : Claude Monet, *La japonaise*, 1876, Huile sur toile, 231 x 142 cm, Boston, Museum of Fine Arts.

Fig. 3 : Hokusai, vers 1833, estampe, *Iris et sauterelle*, de la série des “Grandes fleurs”.

BIBLIOGRAPHIE :

Siegfried Wichmann, Japonisme, Chêne/Hachette, 1982 ;
Daniel Wildenstein, Claude Monet, Biographie et Catalogue raisonné, tome IV, La Bibliothèque des Arts, Lausanne-Paris, 1985 ;
Octave Mirbeau, Correspondance avec Claude Monet, édition établie et annotée par Pierre Michel et Jean-François Nivet, Du Lérot éditeur, Tusson, Charente, 1990.

¹ Octave Mirbeau (1848-1917), écrivain français, journaliste, critique d'art, pamphlétaire, romancier et dramaturge qui connut un grand succès de son vivant.
² Dans une lettre à Gustave Giffroy, Monet écrira que Mirbeau était “devenu un maître jardinier”.

³ Luxeuse et éphémère revue hebdomadaire lancée par Durand-Ruel dont le premier numéro est paru le 22 novembre 1890. Octave Mirbeau y a écrit deux articles sur Monet. Le numéro dont nous citons un extrait date du 7 mars 1891, l'article est intitulé *Claude Monet*.

⁴ Giroflées.

⁵ Katsushika Hokusai, 1760-1849, peintre et graveur sur bois japonais.

⁶ Maurice Joyant prend en 1891 la succession de Théo van Gogh à la tête de la galerie Boussood-Valadon, faubourg Montmartre. Il fut l'ami et le marchand de Toulouse-Lautrec.

⁷ Il s'agit probablement de la série des “Grandes fleurs”.

⁸ Rappelons que le thème des Iris fut également peint par Vincent Van Gogh ; son tableau, *Les iris*, œuvre de 1898, atteignent des enchères historiques le 11 novembre 1987 chez Sotheby's New York.

43

PIERRE-AUGUSTE RENOIR

1841-1919

PORTRAIT DE FEMME AU CHAPEAU, 1912

Huile sur toile signée et datée "1912" en haut à droite
36 x 33 cm (14,17 x 12,87 in.)

PROVENANCE :

Succession de Madame X

EXPOSITION :

Paris, Galerie Bernheim-Jeune, "Renoir portraitiste", 10 juin-27 juillet
1938, n° 43 (indiqué peint en 1910), non reproduit

BIBLIOGRAPHIE :

Ambroise Vollard, "Tableaux, Pastels et Dessins de Pierre-Auguste
Renoir", tome II, Éditions Ambroise Vollard, Paris, 1918, reproduit
page 44

700 000 / 800 000 €

C'est au cours des années 1900 que Renoir acquit une réelle célébrité. Il avait été fait Chevalier de la Légion d'honneur en 1900, et en octobre 1904, il connut la consécration à Paris avec la rétrospective organisée au Salon d'Automne où une salle lui était consacrée avec trente-cinq œuvres. "On vient me demander pourquoi n'exposant jamais, je me décide pour l'exposition d'automne. Je réponds que je n'expose pas quand l'on ne veut pas de moi, mais je n'ai pas de principes pour cacher ma peinture, que l'on m'a fait demander fort obligeamment si je voulais exposer" écrivait Renoir à son marchand Durand-Ruel. Les œuvres de Renoir commencèrent à circuler dans le monde entier, sa notoriété étant soutenue également par deux autres grands marchands parisiens : Bernheim-Jeune et Ambroise Vollard.





Fig. 1

En 1907, Renoir prit la décision de vivre plusieurs mois par an dans le Midi de la France avec l'espoir que la chaleur méditerranéenne contribuerait à apaiser les douleurs de l'arthrite rhumatoïde qui déformait ses doigts. A la fin de l'année, il achète le domaine des Collettes sur lequel il fait construire une maison. A partir de 1908, le peintre se partage entre Essoyes* et Cagnes. Si la Provence l'inspire pour de nombreux paysages, animés ou non, pour des nus flamboyants dans une nature exubérante et pour des natures mortes aux fruits dorés, la lumière du Midi, la chaleur et les fragrances subtiles purent avoir aussi une influence sur sa palette. En effet, dans les années qui suivent son installation, sa palette évolue avec un apport croissant de couleurs chaudes, et notamment le rouge. Cette couleur s'impose puissamment dans notre *Portrait de femme au chapeau* peint en 1912. La couleur bleue, dont Renoir se servait par exemple pour souligner les hanches enveloppées de ses modèles, disparaît au profit de reflets aux tonalités de chair naturelle. Le portrait n'a jamais été abandonné, et ceux exécutés dans la dernière dizaine d'années de sa vie ont largement servi sa notoriété par la maturité de leur expression picturale, l'âge de l'artiste ne supprimant en rien de sa talentueuse dextérité.

Illustrons ces propos avec deux portraits, celui d'*Ambroise Vollard*, peint en 1908 (fig.1) et son *Autoportrait* exécuté en 1910. La mise en scène chromatique est identique : fond rouge, costume sombre et nœud ou chemise blanche.



Fig. 2

Ambroise Vollard est assis devant une table et tient une statuette de Maillol dans les mains. Son visage et ses mains sont animés par des fils de peinture blanche et rose qui en suggèrent le modelé. Dans l'*Autoportrait***¹, l'artiste présente une vision idéalisée de lui-même. Sur un fond rouge framboisé, il peint son visage dont il fait disparaître les rides profondes tout en lui laissant une belle expression grâce au travail du pinceau : même rose framboisé par petites touches et rehauts de blanc ; les tons froids du veston, dans leur opposition franche, servent à faire valoir la tête et le fond. Le peintre reprendra cette technique dans le portrait de *Paul Durand-Ruel* peint en 1910. Les tonalités de rouge et de blanc effleurées sur le visage sont reprises plus nettement teinté de vermillon dans le motif floral sur le mur derrière, et dans le fauteuil où est assis le modèle. Ressortent ainsi nettement la veste sombre du marchand, le col et son poignet de chemise d'un blanc immaculé.

Sans avoir voulu créer une série de portraits, Renoir peint aussi *Madame Renoir avec Bob* (fig. 2), vers 1910, dans une gamme de couleurs partagée entre le vermillon et le jaune pâle ; il exécute également *Gabrielle aux bijoux* dont la facture animée d'un bout à l'autre de la toile fait ressortir les rouges somptueux que Renoir a choisis pour son tableau. Sur un fond vert tilleul délicat, les rouges vermillon et framboisés jouent de leurs tonalités jumelles sur le maquillage, le dos du miroir, les pieds de la coiffeuse et la boîte à bijoux que le



Fig. 3

modèle tient sur ses genoux. Le corsage blanc à demi transparent et ouvert sur sa poitrine fait vibrer toutes ses couleurs. L'artiste aimait "peloter [son] tableau. Passer la main dessus", et cela se voit. Dans *Gabrielle à la rose*, 1911 (fig. 3) le peintre marie les tons rose et les tons nacrés. A cette époque, le peintre était parvenu à une vision plus mûre de la beauté féminine. La sensualité qui émane de cette œuvre vient de la plénitude des formes et des couleurs posées comme des caresses. Ce tableau fit partie de la vaste collection de Maurice Gangnat.

Vers 1911-1912, Renoir décrivait ses méthodes à W. Pach qui les rapportait dans *Scribner's Magazine* en mai 1912 : "J'arrange mon sujet à mon goût, puis je vais plus loin et je le peins, comme un enfant. Je veux qu'un rouge soit sonore pour résonner comme une cloche, si ça n'y est pas, je rajoute des rouges et d'autres couleurs jusqu'à l'obtenir".

Le *Portrait de femme au chapeau*, peint en 1912, démontre superbement cette passion temporaire pour la couleur rouge qui prédomine ici avec une variation infinie de nuances. Le fond du tableau, la robe, le maquillage et le chapeau sont rendus dans d'admirables et subtiles tonalités rougeoyantes qui s'affleurent et s'enrichissent dans un jeu chromatique rare. Seul le travail de la couleur blanche du col de la chemise, en touches légères et rapides, vient apporter un contrepoint à ces variations.

Ce portrait est exceptionnel dans l'œuvre de Renoir, car rarement avec cette densité le peintre a mis en exergue une seule couleur. En cette année 1912, les œuvres de Renoir sont couronnées de succès avec cinq expositions dont une consacrée à ses portraits à la galerie Durand-Ruel. Les épreuves physiques douloureuses qu'il traverse ne l'empêchent pas de travailler, au contraire. Il exécute de merveilleux tableaux, dont ce *Portrait de femme au chapeau*, comme un hymne à la couleur, à la vie, à la jeunesse.

* Village natal d'Aline Charigot, épouse de Renoir, aux confins de la Champagne et de la Bourgogne.

**Renoir exécuta vers 1899 un *Autoportrait* sans aucune tonalité chaude. Une dizaine d'années sépare les deux tableaux et la différence est frappante, non pas sur le plan physiognomique, mais sur le plan chromatique.

Fig. 1 : Pierre Auguste Renoir, *Ambroise Vollard*, 1908, huile sur toile 82 x 65 cm, Londres, Courtauld Institute Galleries.

Fig. 2 : Pierre Auguste Renoir, *Madame Renoir avec Bob*, vers 1910, huile sur toile, 81 x 65 cm, Hartford, Connecticut, Wadsworth Atheneum.

Fig. 3 : Pierre Auguste Renoir, *Gabrielle à la rose*, 1911, huile sur toile, 55 x 47 cm, Paris, Musée d'Orsay.

BIBLIOGRAPHIE :

Charles Terrasse, *Cinquante portraits de Renoir*, Librairie Floury, Paris, 1941. 1985-1986, Londres, Paris, Boston, Renoir.

44

PIERRE-AUGUSTE RENOIR

1841-1919

ENFANTS JOUANT A LA BALLE, 1900

Lithographie en 10 couleurs sur Vergé d'Ingres au filigrane "MBM", signée "Renoir" dans la pierre. Édition à 200 exemplaires 75 x 62,6 cm (29,53 x 24,65 in.)

Imprimeur : Auguste Clot - Éditeur : Ambroise Vollard
Claude Roger-Marx 7 - Stella 32 - Delteil 32

PROVENANCE :

Succession de Madame X

*"La chaleur irradiante et communicative de ces scènes empruntées toutes à la vie et à l'expérience quotidienne, la familiarité des expressions et des attitudes jointe à la noblesse des proportions, le mélange de charmes de structure et de charmes épidermiques, permettent de penser que le XVIII^e siècle, consacré à la femme et à l'enfant, n'a pas connu de plus heureuses réussites".
Claude Roger-Marx*

50 000 / 60 000 €

**RENOIR ET LE RENOUVEAU
DE LA LITHOGRAPHIE**

Ce nouvel essor débute vers 1890, en partie grâce à la publication successive de luxueux albums comme "l'Estampe Originale" (Claude Roger-Marx) ou "Peintres-Graveurs" (Ambroise Vollard) où figurent notamment Gauguin, Lautrec, Rodin, Redon, Bonnard, Vuillard et Renoir. La Société des Peintres-Graveurs, en particulier, a joué un rôle capital, celui de redonner confiance aux collectionneurs d'estampes et de susciter l'enthousiasme des Grands Maîtres de l'époque.

La rencontre en 1896 de Renoir et de l'imprimeur Clot, virtuose de la lithographie en couleurs, est à l'origine des plus belles estampes du temps.

Les deux œuvres présentées ici (n° 44 et 78) témoignent de l'apogée de cette fructueuse collaboration.

C'est l'époque où une toute autre conception de l'estampe se profile.

Le peintre-graveur tente de se libérer des contraintes techniques de l'atelier et ainsi échapper au conflit permanent entre liberté artistique et exigences du médium.

La lithographie permet précisément cette liberté de geste et reste le mode d'impression le plus intime et le plus fidèle au geste créatif.

Traditionnellement, les lithographies étaient conçues pour figurer dans des albums à consulter "sur table".

Après la "baigneuse debout" (n° 78) Renoir et Vollard s'engagent dans la réalisation de grands formats "pour le mur" (Enfants jouant à la balle)

La lithographie sort des cartons pour s'afficher.

L'aube du siècle voulait de la couleur, Renoir fût le meilleur, il sut rendre en lithographie, la richesse et le velouté des crayons et pastels gras.

"C'est bien ainsi que Renoir concevait la technique de la gravure. Vollard le fait parler dans ses souvenirs, où le peintre raconte comment il allait chez Cadart, le soir, avec Degas, et comme lui, il méprise ceux qui recherchent la précision technique et la tradition académique au lieu d'utiliser la technique comme un élément même de la création où tout est permis à l'artiste. Il admire en revanche Rembrandt "parce qu'il possédait à fond (son métier) et qu'il savait tout le prix du travail à la main et, qu'on ne trouve pas, s'interposant entre la pensée de l'artiste et l'exécution, tous ces outils qui font ressembler l'atelier du graveur moderne à un cabinet de dentiste".

Jean Leymarie



45

ARISTIDE MAILLOL

1861-1944

PORTRAIT DE RENOIR

Terre cuite signée du monogramme sur le côté droit
38 x 23 x 17 cm (14,96 x 9,05 x 6,69 in.)

PROVENANCE :

Succession de Madame X

40 000 / 60 000 €

En 1907 ou 1908, Maillol, à la demande de Renoir, était allé le voir à Essoyes* pour façonner son buste. Renoir avait rencontré quelques années auparavant le sculpteur et avait confié à Ambroise Vollard son enthousiasme pour sa sculpture habitée par l'esprit antique. Le classicisme monumental et simplifié que Maillol avait développé après 1900 trouvait donc un écho dans la peinture de Renoir durant cette période. Les deux artistes avaient l'un pour l'autre la même admiration, et partageaient le même amour des femmes.

D'après le biographe de Renoir, cette visite à Essoyes aurait eu lieu à la mi-juillet 1908, tandis que celui de Maillol date cette rencontre de 1907. Renoir est donc âgé de soixante-sept ans environ.

Georges Rivière**, dans son ouvrage, *Renoir et ses amis*, raconte la séance de pose :
"Au cours de l'été 1908, le sculpteur Maillol vint à Essoyes et commença, dans l'atelier, une tête en ronde bosse, coiffée du chapeau de toile blanche que l'artiste portait toujours. L'œuvre de Maillol qu'on connaît n'est pas celle qui fut d'abord modelée. Un accident banal détruisit le premier travail. Tandis que nous déjeunions, je ne sais quelle cause fit choir la masse de terre, qui s'écrasa sur le parquet de l'atelier. C'était un désastre sans remède. Maillol recommença son travail".

Il existe une autre version de l'accident, plus poétique, dans le livre de Georges Dussault : "Parce que Maillol caresse le modèle jusqu'à ce qu'il obtienne la forme bien ronde et bien pleine qu'il affectionne et qu'il recherche, parce que son ingénuité le porte à l'essentiel, et parce que dans le domaine de la sculpture il aura, lui aussi, offert une autre vision de la femme, on comprend ses affinités avec le peintre de Cagnes. Renoir avait posé consciencieusement, matin et soir, pour ce buste, au point de délaissier ses pinceaux. Malheureusement, Maillol avait placé comme armature le manche d'un pinceau dans la pointe de la barbe mais ce morceau traversa la terre encore trop humide et le buste en cours s'écroula. Renoir en fut encore plus consterné que Maillol qui avait éprouvé beaucoup de difficultés à travailler sur le visage très émacié du Maître. Le sculpteur recommença le buste".

Dans la récente exposition *De Cézanne à Picasso, Chefs-d'œuvre de la galerie Vollard* au Musée d'Orsay à Paris, un buste en bronze représentant le *Portrait de Renoir* fut exposé sous le n° 81 et reproduit p. 188*.

Emmanuelle Héran, dans le catalogue de cette exposition, auteur de l'essai, "Vollard éditeur des bronzes de Maillol : une relation controversée" écrit :
"Si les terres cuites d'édition de Maillol furent souvent cuites par l'artiste lui-même, dans un four financé par Vollard, on ignore qui fondait les bronzes édités par le marchand. Les archives nous apprennent que le sculpteur l'ignorait lui-même ! Ainsi, dans une lettre datée du 14 décembre 1908, Maillol raconte à Vollard qu'il patine la *Jeune fille agenouillée* et ajoute "Si vous avez d'autres bronzes à ciseler envoyez les – la petite à genoux a très bien fondue". Plusieurs noms de fondeurs peuvent être suggérés.

Ainsi, la découverte récente de Florentin Godard*** est venue apporter des éléments nouveaux, confirmés par la vente de petits bronzes de Maillol provenant de la descendante de ce fondeur. Une date peut être avancée, grâce à une lettre de 1908, où Maillol déclare à Vollard : "Je vais donner le buste Renoir à Gaudard [sic]". Il s'agit du portrait du vieux peintre, que Vollard avait commandé à Maillol en 1907, dont les séances de pose eurent lieu à Essoyes et qui fut édité en bronze".

* Intitulé *Auguste Renoir*, 1907-1908, 39 x 25,5 x 28 cm, Mannheim, Städtische Kunsthalle.

** Village natal d'Aline Charigot, son épouse, aux confins de la Champagne et de la Bourgogne où Renoir y entreprit quelques unes de ses toiles les plus inspirées de la vie paysanne.

*** Georges Rivière rendit visite à Renoir à Essoyes en même temps que Maillol (Lionello Venturi, *Les archives de l'Impressionnisme*, Tome I, réédition Burt Franklin, New York, 1968, p. 106).

*** L'origine de la fonderie Godard est mal connue. Ouverte à la fin du XIX^e ou du XX^e siècle par Désiré Godard, elle produisit un certain nombre de bronze de Carpeaux, Bourdelle, Maillol et Picasso. La fonderie est encore en activité aujourd'hui ; Florentin Godard est un descendant du fondateur.

BIBLIOGRAPHIE :

Georges Rivière, *Renoir et ses amis*, Édition Floury, Paris, 1921.
Georges Dussault, *Renoir à Cagnes et aux "Collettes"*, Musée Renoir, Ville de Cagnes-sur-mer, 1992.
1985-1986, Londres, Paris, Boston, *Renoir*.
2006-2007, New York, The Metropolitan Museum of Art, Chicago, The Art Institute of Chicago, Paris, musée d'Orsay, *De Cézanne à Picasso, Chefs-d'œuvre de la galerie Vollard*.



46

PIERRE-AUGUSTE RENOIR

1841-1919

ESQUISSE DE PAYSAGE, 1895-1896

Huile sur toile cachet de l'atelier en bas à gauche
31,3 x 31,3 cm (12,21 x 12,21 in.)

PROVENANCE :

Collection particulière, Paris

BIBLIOGRAPHIE :

L'atelier de Renoir, Tome I, Bernheim-Jeune Editeur, Paris, 1931,
n° 147 (partie inférieure), reproduit planche 49

120 000 / 150 000 €

L'année 1895 commence avec le décès de Gustave Caillebotte dont Pierre Auguste Renoir était l'exécuteur testamentaire. Avec Martial Caillebotte, frère cadet de l'artiste, Renoir entra dans de longues négociations avec l'Etat pour faire accepter le legs de la collection Caillebotte. Renoir se battit pour la reconnaissance du mouvement impressionniste que la majorité du public trouvait encore choquant. Finalement, un choix d'œuvres provenant du legs Caillebotte fut accepté pour le musée Luxembourg et exposé en 1897. Durant ces deux années, 1895 et 1896, Renoir voyage peu et peint des chefs-d'œuvre dont quelques uns font la gloire des musées français et étrangers. Il peint aussi ce *Paysage* qui représente un chemin se dirigeant vers un petit bois. Ici, le chromatisme se résume aux couleurs jaune et verte. Depuis 1890, Renoir avait réduit sa palette et n'utilisait plus le bleu pour rendre par exemple les ombres des chairs. Vers 1895, il s'attache à une gamme de couleurs simples pouvant répondre à tous les besoins, dans son désir obsessionnel de maîtriser le métier de la peinture.

Dans ce *Paysage*, les jaunes, présents sur les arbres et sur le sol, pourraient nous faire penser que le tableau fut peint à l'automne. La perspective est rendue par une clarté au premier plan qui s'amenuise au fur et à mesure que l'on s'approche du sous-bois. La touche est souple et légère, le feuillage semble être gonflé d'une petite brise, aucun détail n'est formellement dessiné. Renoir a peint une toile impressionniste, il a ajouté quelques touches de violette et de rose sur le sol pour rehausser délicatement la tonalité générale. Le tableau est ainsi équilibré dans sa construction et dans son harmonie chromatique.

BIBLIOGRAPHIE :

1985-1986, Londres, Paris, Boston, *Renoir*.



47

MAURICE UTRILLO

1883-1955

RUE NORVINS A MONTMARTRE, CIRCA 1931

Huile sur toile signée en bas à droite
125 x 174 cm (48,75 x 67,86 in.)

PROVENANCE :

Collection Paul Pétridès, Paris

A l'actuel propriétaire par cessions successives

EXPOSITION :

Paris, Galerie Charpentier, "Cent tableaux par Utrillo", 1969, n° 103

Exposition itinérante au Japon, "Maurice Utrillo", n° 57 du catalogue commun :

- Tokyo, Daimaru Museum Tokyo, 10 septembre - 21 septembre 1992

- Kyoto, Daimaru Museum Tokyo, 23 septembre - 6 octobre 1992

- Osaka, Daimaru Museum Osaka, 14 octobre - 26 octobre 1992

- Shimonoseki, Shimonoseki Daimaru Bunka Hall, 29 octobre -

3 novembre 1992

- Onomichi, Musée Municipal d'Onomichi, 8 novembre - 6 décembre

1992

Exposition itinérante au Japon, "Maurice Utrillo", n° 30 du catalogue commun :

Fukuyama, Musée de Fukuyama, 24 février - 31 mars 1996

Akita, Musée Municipal de Senshu, 17 mai - 18 juin 1996

Yonago, Musée Municipal de Yonago, 23 juin - 14 juillet 1996

Koriyama, Musée Municipal de Koriyama, 20 juillet - 18 août 1996

Hokkaido, Musée d'Obihiro, 24 août - 29 septembre 1996

Inazawa, Musée Commémoratif Oguiss de la ville d'Inazawa, 4 octobre -

4 novembre 1996

Kitakyushu, Musée Municipal de Kitakyushu, 19 décembre 1996-

janvier 1997

Aulnay-sous-Bois, Hôtel de Ville, "Utrillo, Valadon, Utter",

12 novembre - 11 décembre 2005, reproduit en couleurs

Un certificat de Monsieur Gilbert Pétridès sera remis à l'acquéreur

Un certificat de Monsieur Fabris sera remis à l'acquéreur

450 000 / 650 000 €

Ce sont les premières années de la vie d'Utrillo, marquées par la violence, l'alcoolisme et la solitude, qui décidèrent de sa carrière de peintre et de l'utilisation de la couleur blanche présente partout dans son œuvre. Le choix de cette couleur naît d'un vécu obscur, lié à l'alcool, qu'il a raconté au critique et historien d'art Florent Fels :

"Je trouve que les quartiers pauvres ont des tons plus somptueux que les avenues aristocratiques et les boutiques de la misère arborent des couleurs qui appellent le regard et invitent à la joie. Les fenêtres des humbles gens portent souvent des jardins qui sont tout ce qu'ils voient de la nature. Depuis que je suis mort*, j'ai trouvé le secret de la peinture : il faut peindre blanc, couleur de l'Église. Il faut peindre de blanc et de silence couleur des églises : il faut peindre blanc, couleur des casernes, des hôpitaux et des prisons. Ma vie s'est écoulée dans ces maisons des hommes abandonnés, au milieu des blancs de misère et, vois-tu, je me suis fait un uniforme blanc..."

A partir de 1910, Utrillo met au point une étrange mixture faite de blanc de zinc, de plâtre broyé et de colle qu'il applique au couteau. C'est un "blanc matière" plutôt qu'une valeur lumineuse. Cette couleur donne naissance à de nombreux chefs d'œuvre durant une période de quatre ans, de 1910 à 1914 appelée période blanche. Nous illustrons ce cycle avec une œuvre de 1912, *Abbaye en ruines* (fig.1). L'harmonie subtile de tonalités claires, réservées aux ruines, est rehaussée de quelques touches de couleurs verte et marron appliquées sur un feuillage discret. Ce tableau annonce déjà des œuvres comme *La rue Norvins*, exécutée une vingtaine d'années après. En effet, les tonalités claires de *La rue Norvins* invitent à apprécier davantage le blanc immaculé des coupoles du Sacré-Cœur et les pans de murs blancs des maisons. Et c'est bien cela que nous attendons dans une œuvre d'Utrillo : la nitescence et la visibilité. L'artiste aime cette palette pure qui ne le violente pas, elle l'autorise à exprimer sa passion de peindre, laquelle dans son raisonnement, est liée à la grande solitude de l'être. Et d'abord la sienne.

Remarquons précisément dans ces deux tableaux l'absence de personnages. Les seuls éléments architecturaux, ruines ou rue bordée de maisonnettes aux volets fermés, sont le sujet réel du tableau. Dans *l'Abbaye en ruines*, comme dans *La rue Norvins*, l'homme est absent, la couleur blanche se marie avec le silence, le peintre la met en scène comme le poète dédie une ode au silence.





Fig. 1

Dans tout son œuvre peint, Utrillo peignit plusieurs fois *La rue Norvins*, petite rue qui monte vers la basilique du Sacré-Cœur (fig.2), souvent désertique, tableaux toujours dans des formats moyens**. Les dimensions de notre tableau (125x175cm) sont exceptionnelles. La lecture de *Catalogue raisonné* confirme que seule une dizaine de tableaux ont ce format***. L'artiste l'a choisi car il a pensé que ce sujet méritait d'être travaillé davantage et plus longtemps, pour rallonger ce temps de jouissance que le peintre vit dans l'exécution de son œuvre.

Utrillo n'est pas le seul peintre à avoir voulu marquer ses œuvres par l'éclipse de toute vie. Giorgio de Chirico, peintre italien contemporain d'Utrillo, nourri de métaphysique, exécute des œuvres inspirées par la philosophie. En 1912, il expose à Paris au Salon d'automne *L'Enigme d'un après-midi d'automne* (fig. 3). Il raconte la gestation de ce tableau où, comme chez Utrillo, dominent le silence, l'architecture et la couleur blanche : "Laissez-moi vous raconter comment j'ai eu la révélation d'une peinture que je présenterai cette année au Salon d'automne et dont le titre est *Enigme d'un après-midi d'automne*. Durant un limpide après-midi automnal, j'étais assis sur un banc au milieu de la place Santa Croce à Florence. Naturellement, ce n'était pas la première fois que je voyais cette place : j'étais à peine guéri d'une longue et douloureuse maladie, et je me trouvais presque dans un état de douce sensibilité. Tout ce qui m'entourait, jusqu'au marbre des édifices et des fontaines, me paraissait en état de convalescence. Au centre de la place se dresse une statue de Dante, drapé dans une longue tunique : il tient ses œuvres serrées contre son corps et sa tête couronnée de lauriers est penchée en une attitude de méditation... Le soleil d'automne, chaud et fort, illumine la statue et la façade de l'église. Alors, j'eus l'étrange sentiment de regarder ces choses pour la



Fig. 2

première fois, et la composition du tableau se révéla à l'œil de mon esprit". Malgré la différence de culture et d'éducation, Giorgio de Chirico ayant reçu une formation intellectuelle et artistique (d'abord en Grèce où il est né, puis à Munich, enfin Milan et Florence) qu'Utrillo n'a pas eue, les œuvres partagent un certain idéal philosophique et chromatique. La maladie, passagère chez Giorgio, lourde chez Maurice, a donné naissance à "cet état de douce sensibilité" qui les a conduits tous deux vers l'apaisement nécessaire à l'exécution de leurs tableaux. Ils ont peint dans le silence et ont traduit leur état d'âme mélancolique, ou philosophique, ils ont banni toute présence humaine. Pas une âme qui vive. Ce vide, nourri d'angoisses, pétri d'humilité car le peintre est "petit" devant sa toile, respire la sensibilité à son plus haut terme.

Un même chromatisme se retrouve dans les deux œuvres, dominé par la couleur blanche. Giorgio de Chirico place une césure nette entre les arcades de l'église à gauche, blanches de soleil, et celles de droite, plongées dans la pénombre. Comme chez Utrillo avec le Sacré-Cœur, la couleur blanche sert aussi à attirer le regard vers la statue de Dante. Si la métaphysique conduit la réflexion picturale de Giorgio de Chirico, la quête spirituelle nourrit la peinture d'Utrillo.

De manière récurrente, ils peindront tout au long de leurs carrières des œuvres marquées par le silence et par la couleur blanche****, et l'architecture, avec ses rues, ses murs, ses églises, ses monuments de toutes sortes, sera privée de ses auteurs, c'est-à-dire l'homme. Mais puisque la rue Norvins est le point de départ de cette réflexion, il faut revenir à Maurice Utrillo et laisser la conclusion au célèbre historien d'art qui marqua le vingtième siècle : Efstratios Eleftheriades dit Tériade



Fig. 3

Tériade surnomma Maurice Utrillo le *Maître des murs* ; il écrit le 8 janvier 1930 dans *L'Intransigeant* : "Maurice Utrillo. Entre les quatre murs sévères de son ancienne chambre du 12 de la rue Cortot, à la clarté tranquille du demi-jour parisien, ou bien à celle de sa modeste lampe à pétrole, ce peintre, artisan de génie, peint des paysages et des églises que son imagination rend plus vrais, son amour plus sensibles, ses souvenirs plus émouvants. Ignorant le motif qui pose sans sincérité, il sait retenir et, par là, exprimer la vision mobile, profonde et involontaire des choses. Suivant le secret de la sensibilité purement artistique qui réussit à créer quelque chose avec rien, Utrillo fait des "murs" qui sont, parmi les poèmes, les plus étonnants de la peinture d'aujourd'hui."

Historiquement, la rue Norvins porte le nom de Jacques Marquet, baron de Montbreton de Norvins, (1769-1854), auteur d'une histoire de Napoléon Ier. L'origine de cette rue remonte au XI^e siècle : elle s'appelait alors rue Traînée*****. Au début du vingtième siècle, entre la rue des Saules et la Place du Tertre, c'est-à-dire dans la dernière partie de la rue en allant vers le Sacré-Cœur, se trouvait le restaurant de la mère Catherine dont l'agréable jardin attirait la clientèle. Il était des plus modestes, avec des repas pour moins d'un franc. On acceptait même que le client ne prenne qu'une demi-portion. Dans la catégorie supérieure, il y avait "la baraque" de la mère Adèle, où vers 1910 allaient dîner chaque samedi Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Mac Orlan et André Salmon.

Maurice Utrillo ne fréquentait la rue Norvins que pour la peindre.

* Nous n'avons pas trouvé dans les divers ouvrages consacrés à Maurice Utrillo d'explication à la phrase : "Depuis que je suis mort". Nous pensons que la conversation entre Florent Fels et Maurice Utrillo eut lieu après 1924, date de la parution du livre de Gustave Coquiou, *Des peintres Maudits*, où figure Maurice Utrillo. L'artiste confiait à Florent Fels en avoir été bouleversé. Maurice Utrillo, devenu *maudit*, pensait peut-être qu'il était *mort* au regard du public.

** Un tableau de 1910 intitulé *La rue Norvins* est conservé au Kunsthau de Zürich.

*** Sur une photographie reproduite dans *Utrillo, sa vie, son œuvre* par Jean Fabris, aux éditions Frédéric Birr (1982), on peut voir p. 96, dans le salon de "La bonne Lucie" (maison de Maurice Utrillo et de Lucie Valore au Vésinet), deux très grands tableaux se faisant face sur les murs sur salon.

**** Giorgio de Chirico l'utilisera moins que Maurice Utrillo, la réservant essentiellement aux arcades dans ses *Places d'Italie*.

***** Une traînée était jadis un piège à loup et non une fille légère.

Fig. 1 : Maurice Utrillo, *Abbaye en ruines*, 1912, huile sur toile, 61 x 82 cm, Strasbourg, Musée d'art moderne et contemporain.

Fig. 2 : Carte postale, *La rue Norvins et le Sacré-Cœur*. La présence de la Renault Coupé-chauffeur permet de dater cette prise de vue vers 1910.

Fig. 3 : Giorgio de Chirico, *L'Enigme d'un après-midi d'automne*, vers 1910, huile sur toile, 55 x 71 cm.

BIBLIOGRAPHIE : Gustave Coquiou, *Des peintres MAUDITS*, André Delpuech, Editeur, Paris, 1924 ;

Francis Carco, *Utrillo*, Bernard Grasset Editeur, Paris, 1956 ; Florent Fels, *L'art vivant de 1900 à nos jours, 1914-1950*, Pierre Caillier, Editeur, Genève, 1956 ;

Jacques Hillairet, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, tome II, Les Editions de Minuit, 1963 et le supplément, par Jacques Hillairet et P. Payen-Appenzeller, Paris, 1972 ;

Paul Pétrides, *L'œuvre complet de Maurice Utrillo*, Paris, 1969 ;

Jean-Paul Crespelle, *La vie quotidienne à Montmartre*, Hachette, Paris, 1978 ; Giovanni Jappolo, Maurizio Fagiolo dell'Arco, Alain Jouffroy, *De Chirico*, Chêne/Hachette, 1981 ;

Tériade, *écrits sur l'art*, Adam Biro, Paris, 1996.



48

ALBERTO GIACOMETTI
1901-1966

PETITE SUSPENSION CONIQUE, AVANT 1953

Bronze à patine dorée
Diam. : 44,5 cm (17,51 in.)
PROVENANCE :
Collection Alice Tériade, Paris

Cette œuvre sera incluse dans le catalogue raisonné actuellement en préparation par la Fondation Alberto et Annette Giacometti.
Un certificat du Comité Giacometti sera remis à l'acquéreur.
Cette suspension est représentée dans un cahier d'Alberto Giacometti en possession de la Fondation, croquis exécuté avant mai 1953.

25 000 / 40 000 €



49

ALBERTO GIACOMETTI

1901-1966

LAMPE FLAMBEAU OU "LAMPE TÉRIADE", 1934

Plâtre

Haut : 45,2 cm (17,80 in.)

PROVENANCE :

Collection Alice Tériade, Paris

BIBLIOGRAPHIE :

Christian Boutonnet et Rafael Ortiz, "Diego Giacometti", Les Éditions de l'Amateur, Galerie l'Arc en Seine, 2003, un modèle similaire en bronze reproduit en couleurs page 43

Cette œuvre sera incluse dans le catalogue raisonné actuellement en préparation par la Fondation Alberto et Annette Giacometti
Un certificat du Comité Giacometti sera remis à l'acquéreur

Ce modèle était également appelé par Annette Giacometti "lampe Tériade". Tériade a possédé cette lampe de longues années et l'avait posée sur son bureau, rue Férou.

Quelques dessins d'Alberto Giacometti l'illustre, dont celui-ci.

5 000 / 8 000 €



Alberto Giacometti
Portrait de Tériade dans son bureau, circa 1939. Au premier plan la "lampe Tériade".



50

HENRI LAURENS

1885-1954

ÉTUDE DE PERSONNAGE

Dessin et aquarelle sur papier
34 x 25,5 cm (13,26 x 9,95 in.)

PROVENANCE :
Collection Alice Tériade, Paris

BIBLIOGRAPHIE :
Cette œuvre sera incluse dans le catalogue raisonné actuellement en
préparation par Monsieur Quentin Laurens
Un certificat de Monsieur Quentin Laurens sera remis à l'acquéreur

6 000 / 12 000 €



FRANCISCO BORES

1898-1972

JOUEURS DE CARTES, 1928

Huile sur toile signée et datée "28" en haut à droite
92 x 73 cm (35,88 x 28,47 in.)

PROVENANCE :

Collection Tériade, Paris ; acquis directement de l'artiste

BIBLIOGRAPHIE :

Hélène Dechanet, "Francisco Bores. Catalogue raisonné l'œuvre peint. 1945-1972", Tome II, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 2003, n° 1928/5, reproduit en couleurs page 91

20 000 / 30 000 €

Francisco Bores, peintre d'origine espagnole, arrive à Paris en 1925 avec une solide expérience artistique qui le fait entrer aussitôt dans le cercle des expositions officielles. En 1927, sa première exposition personnelle a lieu à la galerie Percier, en 1928 il participe au *Salon des Tuileries* et l'année suivante au *Salon des vrais Indépendants* qu'il suivra régulièrement de 1929 à 1938. Tériade, qui n'a cessé de promouvoir les jeunes peintres, d'abord en tant que critique aux *Cahiers d'Art*, puis comme éditeur avec *Verve*, consacre à Francisco Bores un premier article en 1927. Il écrit : "[...] J'ai dit que les recherches de Bores sont curieuses. [...] Son point de départ est l'idée plastique*. Cette idée consiste le plus souvent dans le parti à tirer de l'opposition, du contraste de deux ou plusieurs éléments plastiques, allogènes et qui diffèrent soit par la couleur, soit par la matière, soit par la consistance (éléments solides et fluides), soit enfin par leur nature (ficelle, filet, fil de fer, surfaces murales, journal découpé, rideaux aux plus amoureux imités). [...] Le deuxième contrôle est le retour constant à l'idée de la toile peinte. Bores nous rappelle souvent qu'il n'y a qu'une toile peinte, qu'il ne nous donne qu'une toile peinte de belles couleurs et parsemée de sensibles arabesques. C'est sa façon de ne pas nous tromper. C'est sa façon de nous montrer qu'il n'y a au fond rien que l'apport de notre propre poésie jaillie au contact d'une belle surface, immédiate, sensuelle et sensible".

Il n'y a pas d'évolution fondamentale dans la peinture de Francisco Bores entre 1927 et 1928, date d'exécution des *Joueurs de cartes*. L'idée plastique ordonne la construction du tableau avec le "contraste" entre les différentes surfaces colorées. En effet, un halo lumineux éclaire fortement les cartes à jouer, alors que les têtes des joueurs, la table et la nappe à carreaux restent dans la pénombre. Il y a aussi opposition dans la manière de traiter les cartes comme de petites miniatures, fines et raffinées, tandis que les visages et la nappe sont seulement esquissés au trait noir.

Ce genre de tableau avait séduit Léonce Rosenberg qui en

1927, lors d'un entretien avec Tériade, disait de Bores "qu'il constituait pour [lui] une réserve de l'avenir."

La carrière de Bores sera ponctuée de nombreuses expositions et ses œuvres parcourront l'Europe : La Haye en 1932, Bruxelles en 1934, Londres en 1935, Stockholm en 1937, puis l'Amérique avec Chicago (The Arts Club) et New York (galerie Buchholz) en 1938 et 1939. En 1946, il participe à la grande exposition d'Art français contemporain au Musée du Luxembourg. Son écriture picturale très personnelle, où il ne "prend que le réel comme point d'appui" donne naissance à des œuvres magnifiques, d'écritures diverses, qui lui ouvrent les portes de la galerie Pierre où il expose pour la première fois en 1950.

En 1961, Tériade publie une monographie sur Francisco Bores conjointement avec celle d'André Beaudin**. Le premier est présenté par le philosophe Jean Grenier, passionné de peinture, déjà auteur d'un article de fond sur Bores dans *L'Œil* en 1956, le second par le poète Georges Limbour.

Deux œuvres de cette époque de la collection Tériade sont également mises en vente (n° 52 et n° 53 de ce catalogue). Il s'agit de *Pot de fleurs et citron*, exposé la même année à la galerie Carré, et la *Nature morte à la carafe* de 1964.

* en italiques dans le texte.

** Peintre français, 1895-1979, initié au cubisme par Juan Gris, ami de Picasso, faisant partie de l'écurie de Daniel-Henry Kahnweiler.

BIBLIOGRAPHIE :

Jean Grenier, « Francisco Bores », *L'Œil*, septembre 1956 ;
Hélène Dechanet, *Francisco Bores, catalogue raisonné de l'œuvre peint*, tome II, Museo centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 2003, n° 1928/5.



52

FRANCISCO BORES

1898-1972

POT DE FLEURS ET CITRON, 1955

Huile sur toile signée et datée "55" en bas à droite, titrée au dos sur le châssis au crayon de papier
73 x 60 cm (28,47 x 23,40 in.)

PROVENANCE :

Galerie Louis Carré & Cie, Paris
Collection Alice Tériade, Paris

EXPOSITION :

Paris, Galerie Louis Carré, "Exposition collective", avril 1955

BIBLIOGRAPHIE :

Hélène Dechanet, "Francisco Bores. Catalogue raisonné l'œuvre peint. 1945-1972", Tome II, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2003, n° 1955/28, reproduit en couleurs page 311

20 000 / 35 000 €



53

FRANCISCO BORES

1898-1972

NATURE MORTE A LA CARAFE, 1964

Huile sur toile signée, datée "64" en bas à droite et titrée au dos
89 x 116 cm (34,71 x 45,24 in.)

PROVENANCE :

Collection Tériade Paris ; acquis directement de l'artiste
Collection Alice Tériade, Paris

EXPOSITION :

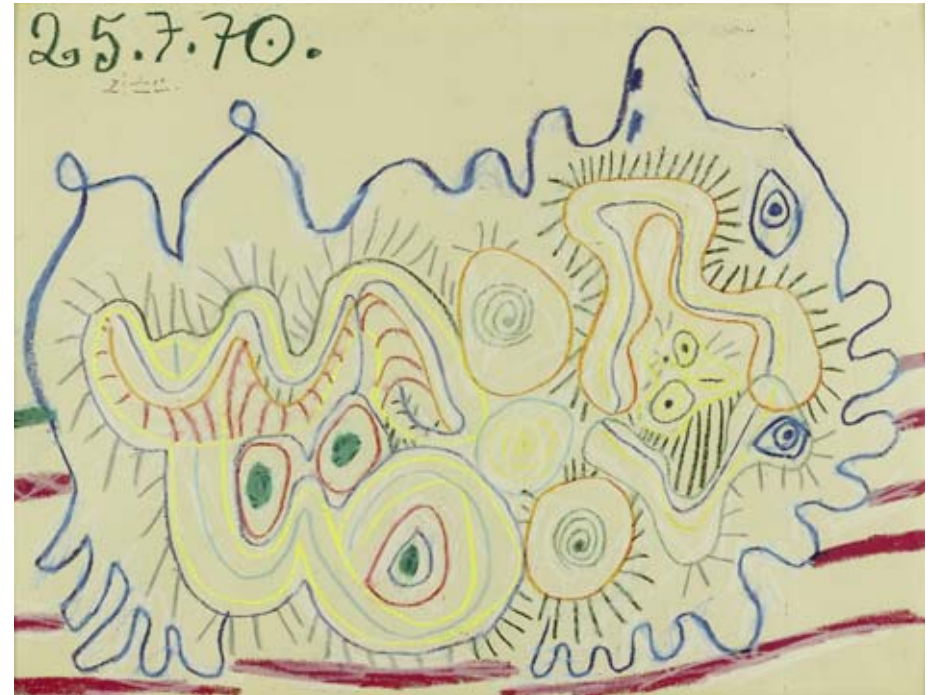
Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, "VII^e salon. Grands et
jeunes d'aujourd'hui", 1966, reproduit

BIBLIOGRAPHIE :

Georges Besson, "Candidats à la grandeur. Postulants à la jeunesse",
Les lettres françaises, Paris, 13-19 janvier 1966, reproduit page 24
Hélène Dechanet, "Francisco Bores. Catalogue raisonné l'œuvre peint.
1945-1972", Tome II, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia,
Madrid, 2003, n° 1964/14, reproduit en couleurs page 467

20 000 / 40 000 €





54

PABLO PICASSO

1881-1973

NU COUCHE, 1970

Pastel gras sur papier signé et daté "25.7.70" en haut à gauche
46 x 61,2 cm (17,94 x 23,87 in.)

PROVENANCE :

Galerie Louise Leiris, Paris

Galerie Boulakia, Paris

Gunner Sandhal Anderson, Amsterdam

Galerie Moderne, Silkeborg

Collection particulière, Italie

BIBLIOGRAPHIE :

Christian Zervos, "Pablo Picasso.(Euvres de 1970", Volume 32,
Éditions Cahiers d'Art, Paris, 1977, n° 241, reproduit page 76

100 000 / 150 000 €

55

FERNANDO BOTERO

né en 1932

NATURE MORTE, 2003

Huile sur toile signée et datée "03" en bas à droite
144 x 100 cm (56,16 x 39 in.)

PROVENANCE :

Acquis directement auprès de l'artiste par l'actuel propriétaire
Un certificat de l'artiste sera remis à l'acquéreur

300 000 / 400 000 €

Répondant aux questions de Léonard Gianadda lors de l'exposition *Botero* qui eut lieu à la Fondation Pierre Gianadda en 1990, le peintre rappelait que son "intérêt principal demeur[ait] la forme, la couleur, la composition, c'est-à-dire les éléments entièrement picturaux". Si son style n'a jamais réellement évolué depuis ses débuts, Botero a gardé la même jubilation à peindre une *Nature morte* en 2003 qu'une *Poire* en 1976. Sa formation fut largement européenne, et son écriture dépasse les frontières de son pays. Botero a su créer un style personnel, universel, immédiatement reconnaissable, où la jouissance est à fleur de pinceau. Cette *Nature morte*, aux couleurs vives, dans les tons chauds avec une prédominance de jaune orangé et de rouge, avec au premier plan la table de bois, matière noble, démontre sa science des couleurs. Les tonalités froides bleues et vertes pour la chaise, la bouteille et la glace, prennent naturellement leur place dans la construction du tableau et mettent en valeur l'ensemble.

Cette *Nature morte* pourrait être considérée aussi comme une scène de genre. En effet, les fruits, le couteau, la bouteille sont posés sur une table dans une pièce ouverte sur la rue, donc sur la vie. Fernando Botero dit lui-même qu'au dernier moment, dans l'exécution de son tableau, et sans y avoir pensé expressément avant, il mettait une "petite touche d'humour". Dans cette oeuvre, aux côtés des quartiers d'orange mûre à point, il peint deux cerises vertes ! Son succès planétaire depuis une cinquantaine d'années démontre que ses œuvres sont là pour générer un réel plaisir visuel que nul ne remet en question.



56

FERNANDO BOTERO

né en 1932

FEMME A L'ÉVENTAIL, 2003

Huile sur toile signée et datée en bas à droite
114 x 94 cm (44,46 x 36,66 in.)

PROVENANCE :

Collection particulière européenne

EXPOSITION :

Singapour, Singapour Art Museum, "Botero in Singapore",
8 décembre 2004 - 27 février 2005, reproduit page 147
Un certificat de l'artiste sera remis à l'acquéreur

350 000 / 450 000 €

Durant toute sa carrière, Fernando Botero a aimé peindre l'homme et la femme. Il les a toujours peints avec un certain embonpoint, les belles rondeurs étant pour lui synonyme d'équilibre et de bien-être. Il s'en explique au cours d'une rencontre avec Léonard Gianadda qui eut lieu lors de l'exposition *Botero* en 1990 à la Fondation Pierre Gianadda : "Au moment où j'ai commencé à peindre mes premières aquarelles, j'éprouvais déjà, par une sorte d'intuition, le désir de tendre vers des personnages très volumineux. Aussi, lorsque j'ai découvert la peinture italienne, ce désir s'est transformé en une volonté rationnelle d'exploiter les volumes, non seulement pour les personnages, les objets, tout ce que l'on peut toucher. En fait, tout ce qui est peint doit subir la même déformation parce que le monde de la peinture doit être cohérent".

Dans cette œuvre *Femme à l'éventail*, le modèle se présente de face, dans une attitude figée, telle qu'elle aurait été prise chez un photographe. Cette jeune femme est soignée, nœud dans les cheveux, ongles rouges, bijoux sobres aux oreilles et autour d'un poignet et, comble de l'élégance, elle tient dans sa main droite un éventail à demi-ouvert. Mais l'artiste, dont le sens de l'humour est finement aiguisé, lui met des lunettes derrière lesquelles une paire d'yeux bruns louchent ! Botero adore.

BIBLIOGRAPHIE :

6 avril - 10 juin 1990, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, *Botero*.



57

JOAN MIRO
1893-1983

RELIEF, 1974

Bronze à patine brun vert signé, numéroté 4/6 et cachet de fondeur
"Fonderia Art. Filii Bonvicini Sommacampagna" sur le côté gauche
Conçue en 1974, cette version a été exécutée à une date ultérieure
Haut. : 64,1 cm - Long. : 62,2 cm - Prof. : 59,7 cm
114 x 94 cm (44,46 x 36,66 in.)

PROVENANCE :

Collection particulière, Paris

BIBLIOGRAPHIE :

A. Jouffroy et J. Teixedor, "Miro Sculptures", Paris, 1980, n° 268,
page 244 (une version en plâtre reproduite page 212)

130 000 / 180 000 €



ENSEMBLE D'ŒUVRES DE FERNAND LÉGER



Fig. 1

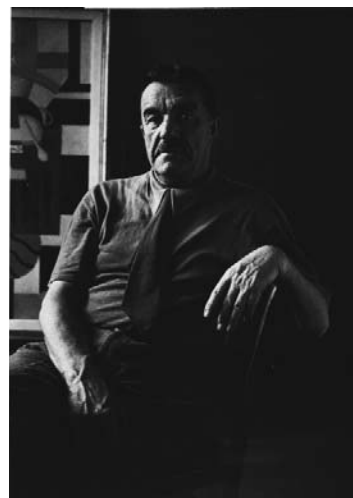
A partir de 1945, Fernand Léger aborde ses dernières grandes compositions *Les Loisirs*, *Les Constructeurs*, *La partie de Campagne*... Les dessins et les céramiques que nous proposons aujourd'hui, exécutés entre 1949 et 1955, appartiennent tous à la dernière période de sa vie et viennent de l'ancienne collection de Georges Bauquier, auteur de l'ouvrage *Fernand Léger, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*.

Le dessin *L'enfant à la fleur* (n° 63), circa 1949-1955, se rattache à la céramique *Les Femmes au perroquet*, exécutée en 1952, et appartenant au musée national de Biot. On retrouve à droite même dessin d'un enfant à la fleur au milieu des arborescences (fig.1).

La *Composition à la roue* (n° 69), circa 1950- 1955, se rapproche d'un détail de la *Partie de campagne à l'auto* de 1953 (la roue de la voiture). Rappelons que la roue est un thème que Fernand Léger a déjà travaillé, en 1923-1924, lorsqu'Abel Gance lui demanda de dessiner l'affiche pour son film *La Roue*. A cette époque, il fit aussi de nombreuses études de roues en gros plan, comme celle vendue aujourd'hui.

Le motif central du dessin (n° 62), *Etude pour Sao Paulo*, circa 1952-1954, qui présente des personnages en état d'apesanteur, se rapporte à un tableau *Sao Paulo, La danse* (Musée national Fernand Léger, Biot). Les personnages apparurent la première fois dans une œuvre exécutée en 1942 à New York intitulée *Les Plongeurs*.

Dans le *Projet pour la décoration de l'hôpital de Saint-Lô, projet I* (n° 59), circa 1954-1955, Fernand Léger rend hommage à l'amitié franco-américaine. Le dessin gouaché montre les drapeaux français et américain reliés par des mains tendues pleines d'espoir. Au lendemain de la Libération, l'ancien hôpital de Saint-Lô, entièrement détruit pendant la guerre, fut reconstruit et remplacé par un hôpital mémorial dédié à l'amitié franco-américaine. L'architecte, Paul Nelson, citoyen américain, avait suivi l'enseignement du grand architecte français Auguste Perret. Sous la dénomination de "hôpital socle tour", il servit d'archétype à l'architecture hospitalière de la seconde moitié du vingtième siècle. La mosaïque monumentale de Fernand Léger orne l'hôpital, qui fut inauguré le 10 mai 1956.



Fernand LÉGER

© Adèle ROGÉ, Centre Pompidou - MNAM/CCFL Paris

Si la plupart des dessins d'après-guerre se rapportent aux thèmes des grandes compositions de Fernand Léger, l'artiste n'en fut pas moins intéressé par des sujets plus traditionnels comme les natures mortes d'intérieur, qui ont trait à la vie quotidienne. *La Nature morte au samovar* (n° 58), dessin à l'encre de Chine, exécuté en 1952, est une œuvre rare dans toute la carrière de Fernand Léger. Le samovar est une bouilloire russe, sorte de petite chaudière portative en cuivre avec un réceptacle pour les braises, qui fournit de l'eau bouillante pour les usages domestiques et bien sûr pour le thé. En 1952, Fernand Léger épouse Nadia Khodossevitich d'origine russe. Serait-elle celle qui amène le samovar à la maison ? Probablement.

Ce dessin est remarquable par la densité de sa composition : aux côtés du samovar, une ancre marine, des filets de pêche, une toute petite barque, une plus grande avec son mât, quelques nuages, et la mer représentée par de larges bandes noires ... Fernand Léger a traité ici l'encre de Chine comme la gouache, ce qui donne à cette composition une présence très particulière.

Enfin, une céramique représentant *Marie l'acrobate* (n° 60). Fernand Léger s'est intéressé à l'art de la céramique pendant les dernières années de sa vie, quelque soit le thème choisi. La céramique proposée aux enchères aujourd'hui est rattachée au thème du cirque. Comme dans le tableau, *Marie l'acrobate* dont l'artiste s'inspire (*Catalogue raisonné*, n° 836), le modèle se représente de face, le regard intense, un bras encerclant sa tête. Le geste est gracieux, il est aussi celui de la danseuse.

Fig. 1 : Fernand Léger, *Les Femmes au perroquet*, 1952, céramique, Biot, musée national Fernand Léger.

BIBLIOGRAPHIE :
Gilles Néret, *Léger*, Nouvelles Éditions Françaises, Paris, 1990.



58

FERNAND LÉGER

1881-1955

NATURE MORTE AU SAMOVAR, 1952

Dessin à l'encre de Chine sur papier signé du monogramme et daté "52" en bas à droite, annoté "D-263/1-Nature morte au samovar-1952" au dos

47 x 65 cm (18,33 x 25,35 in.)

PROVENANCE :

Ancienne collection Georges Bauquier
Collection particulière, Paris

BIBLIOGRAPHIE :

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

40 000 / 60 000 €



59



60

○ 59

FERNAND LÉGER

1881-1955

PROJET POUR LA DÉCORATION DE L'HOPITAL SAINT LO, PROJET I, CIRCA 1954-1955

Gouache et crayon sur papier annoté au crayon dans la marge "projet I", en haut à gauche, étiquette d'inventaire n° G(406-4) au dos 14,5 x 99,5 cm (5,66 x 38,81 in.)

PROVENANCE :

Ancienne collection Georges Bauquier
Collection particulière, Paris

BIBLIOGRAPHIE :

Yvonne Brunhammer, "Fernand Léger. L'œuvre monumentale", 5 Continents Éditions, Milan, 2005, maquette définitive et photographie de la mosaïque in-situ reproduites page 141
Cette œuvre sera incluse dans le catalogue raisonné des œuvres sur papier actuellement en préparation par Madame Hansma
Un certificat de Madame Hansma sera remis à l'acquéreur

25 000 / 35 000 €

60

FERNAND LÉGER

1881-1955

ÉTUDE POUR SAO PAULO, CIRCA 1952-1954

Encre sur papier sulfurisé contrecollé sur papier et marouflé sur toile cachet de l'atelier en bas à gauche, annoté "Sao Paulo n° D177-1" en bas à droite

47 x 32,5 cm (18,33 x 12,68 in.)

PROVENANCE :

Ancienne collection Georges Bauquier
Collection particulière, Paris

BIBLIOGRAPHIE :

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

20 000 / 30 000 €

○ 61

D'APRÈS FERNAND LÉGER

1881-1955

MARIE L'ACROBATE

Mosaïque polychrome signée du monogramme en bas à droite

Pièce unique

115 x 100 cm (45,27 x 39,37 in.)

PROVENANCE :

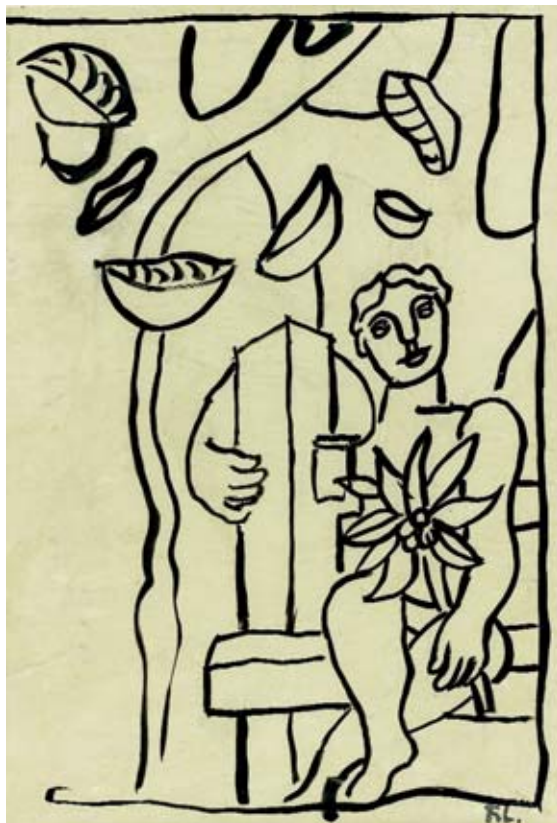
Succession Georges Bauquier

Une attestation de Madame Heidi Melano sera remise à l'acquéreur

Une attestation de Madame Simone Bauquier sera remise à l'acquéreur

70 000 / 80 000 €





63

FERNAND LÉGER

1881-1955

L'ENFANT A LA FLEUR, CIRCA 1949-1955

Dessin à l'encre de Chine sur calque maroufflé sur papier cachet de l'atelier en bas à droite. Au dos du montage sur une étiquette attestation de Monsieur Georges Bauquier, Directeur du Musée National Fernand Léger
44 x 30,5 cm (17,16 x 11,90 in.)

PROVENANCE :

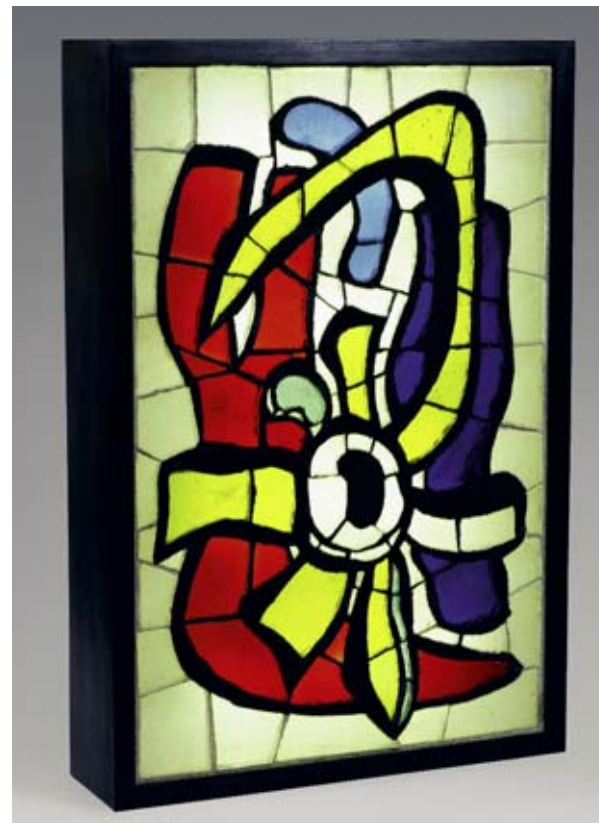
Ancienne collection Georges Bauquier
Collection particulière, Paris

BIBLIOGRAPHIE :

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

Étude préparatoire pour la céramique "L'enfant à l'oiseau" ou "L'enfant à la fleur", 1953 (catalogue exposition "Fernand Léger", Paris, Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais, octobre 1971-janvier 1972, page 186, reproduit)

15 000 / 20 000 €



064

D'APRÈS FERNAND LÉGER

1881-1955

COMPOSITION AU TOURNESOL

Vitrail monté dans un châssis en fer, inclus dans un caisson lumineux
127 x 85 x 23 cm (49,53 x 33,15 x 8,97 in.)

PROVENANCE :

Succession Georges Bauquier
Collection particulière, Paris

80 000 / 120 000 €



Fig. 1

Fernand Léger exécuta de nombreuses études, dessins, gouaches et tableaux sur le thème des *Constructeurs* qui l'a passionné pendant plusieurs années. "C'est en allant à Chevreuse que l'idée m'est venue. Il y avait près de la route, trois pylônes de lignes à haute tension en construction. Perchés dessus, les hommes y travaillaient. J'ai été frappé par le contraste entre ces hommes, l'architecture métallique, les nuages du ciel. Ces hommes tout petits, comme perdus dans un ensemble rigide, dur hostile. C'est cela que j'ai voulu rendre sans concession. J'ai évalué à leur valeur exacte le fait humain, le ciel, les nuages, le métal."

Ce vitrail s'inspire de la partie centrale d'une huile sur toile, exécutée en 1951, intitulée *Les Constructeurs à l'aloès* où Fernand Léger, probablement par humour, ajouta un aloès en bas à droite de son tableau (fig.1). Les deux ouvriers sont assis sur une poutre métallique, celui de gauche, de profil, tient une corde, et celui de droite, de face, fait signe à un autre ouvrier qui ne figure pas sur le vitrail. Aux contrastes déjà évoqués par l'artiste lui-même dans le texte ci-dessus, Léger peint en rouge un disque - élément totalement absent chez *Les Constructeurs* - sur l'ouvrier qui prend des risques car ses deux mains sont dans l'action ; il met ainsi les pleins feux sur le danger. Le chromatisme, sur fond blanc, ne suit pas les contours du dessin comme souvent : trois surfaces de formes rectangulaires, bleue, verte et jaune, couvrent les trois quarts du vitrail. Les traits noirs très affirmés du dessin n'en sont que mieux mis en valeur.

Fernand Léger a aimé le travail du vitrail pour ses couleurs, pour sa transparence et pour sa luminosité. Il réalisa une série de vitraux en 1951 pour l'église d'Audincourt, près de Belfort. Daniel Henry Kahnweiler, au cours d'une conversation avec Brassai, a dit : "La plus belle chose que Léger ait jamais faite est certainement les vitraux d'Audincourt".

Fig. 1 : Fernand Léger, *Les Constructeurs à l'aloès*, 1951, huile sur toile, 160 x 200 cm, daté et signé en bas à droite *51/F. LÉGER* ; ce tableau, resté dans l'atelier de Fernand Léger devant, à la mort de l'artiste, collection de Nadia Léger qui en fit don, en 1969, au Musée Pouchkine de Moscou.



○ 65

D'APRÈS FERNAND LÉGER

1881-1955

LES CONSTRUCTEURS, CIRCA 1960

Vitrail multicolore monté dans un châssis en fer, inclus dans un caisson lumineux

Réalisé vers 1960, d'après une composition de 1952
67 x 87 cm (26,38 x 34,25 in.)

PROVENANCE :

Succession Georges Bauquier

Une attestation de Madame Simone Bauquier sera remise à l'acquéreur

70 000 / 80 000 €



○ 66

D'APRÈS FERNAND LÉGER

1881-1955

COMPOSITION (PAYSAGE), RÉALISÉ CIRCA 1960

Vitrail monté dans un châssis en fer, inclus dans un caisson lumineux
46 x 94 x 26 cm (17,94 x 36,66 x 10,14 in.)

PROVENANCE :

Succession Georges Bauquier

Une attestation de Madame Simone Bauquier sera remise à l'acquéreur

20 000 / 30 000 €



○ 67

FERNAND LÉGER

1881-1955

FORMES ABSTRAITES DANS LE PAYSAGE ORANGE, 1954

Céramique polychrome signée du monogramme et datée "54"
en bas à droite

Pièce unique

41,5 x 59,5 cm (16,33 x 23,42 in.)

PROVENANCE :

Ancienne collection Claude Brice

BIBLIOGRAPHIE :

Un certificat de Monsieur Claude Brice sera remis à l'acquéreur

30 000 / 40 000 €



○ 68

D'APRÈS FERNAND LÉGER

1881-1955

COMPOSITION ABSTRAITE

Mosaïque polychrome signée du monogramme en bas à droite

Pièce unique

61 x 140 cm (23,79 x 54,60 in.)

PROVENANCE :

Succession Georges Bauquier

Une attestation de Madame Heidi Melano sera remise à l'acquéreur

Une attestation de Madame Simone Bauquier sera remise à

l'acquéreur

30 000 / 40 000 €



69

FERNAND LÉGER

1881-1955

COMPOSITION A LA ROUE, CIRCA 1950-1955

Gouache et encre de Chine sur papier, cachet de l'atelier en bas à droite, annoté au crayon "en cours" en haut à droite de la composition, annoté "Je soussigné, Nadia Léger, certifie que cette gouache n° G354 est une œuvre authentique de F. Léger. N. Léger" au dos, cachet de l'atelier, n° NG-354 et titré au dos 30 x 18 cm (11,70 x 7,02 in.)

PROVENANCE :

Ancienne collection Georges Bauquier
Collection particulière, Paris

BIBLIOGRAPHIE :

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

18 000 / 25 000 €



70

FERNAND LÉGER

1881-1955

LES VITRINES

Gouache et encre de Chine sur papier, cachet de l'atelier en bas vers le centre, annoté "Je soussigné Nadia Léger certifie que cette gouache n° G358-2, les vitrines, 27x21, est une œuvre authentique de F. Léger - N. Léger", titré et numéroté NG358-2 au dos
Au verso :

ÉTUDE D'OBJETS

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

PROVENANCE :

Ancienne collection Georges Bauquier
Collection particulière, Paris

BIBLIOGRAPHIE :

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

15 000 / 20 000 €



071

ROBERT DELAUNAY

1885-1941

RELIEF, NATURE MORTE, 1936

Pierre laque trace de signature et de date en bas à droite
(Restaurations)

67 x 43 cm (26,13 x 16,77 in.)

EXPOSITION :

Paris, "Le XX^e siècle et ses sources", 1961, n° 17

Paris, Orangerie des Tuileries, "Robert Delaunay", 26 mai - 30 août 1976, n° 115

Parmi les matériaux que la curiosité de Delaunay lui fit expérimenter, un des plus surprenants est la pierre laque, sorte de ciment revêtu d'un enduit de son invention. Cet enduit a la propriété de changer de couleur selon le temps et l'éclairage. Le relief exposé en est un des rares exemples conservés

40 000 / 50 000 €



72

MAXIMILIEN LUCE

1858-1941

LA MEULE DE FOIN, 1897

Huile sur toile signée et datée "97" en bas à droite
73 x 97 cm (28,47 x 37,83 in.)

PROVENANCE :

Collection particulière

Camille Laurent, puis par descendance

BIBLIOGRAPHIE :

Denise Bazetoux, "Maximilien Luce; Catalogue de l'œuvre peint", tome III", Éditions Avril Graphique, Paris, 2005, n° 250, reproduit page 96

Un certificat de Madame Denise Bazetoux sera remis à l'acquéreur

60 000 / 70 000 €



○ 72A

ALBERT MARQUET
1875-1947

VUE DE VENISE, 1936

Huile sur toile signée en bas à droite
46,5 x 55,5 cm (18,31 x 21,85 in.)

BIBLIOGRAPHIE :

Ce tableau sera inclus dans le supplément du catalogue raisonné
actuellement en préparation au Wildenstein Institute

180 000 / 220 000 €

73

ÉDOUARD VUILLARD

1868-1940

DANS L'ATELIER DE VUILLARD, 1940

Huile sur toile cachet de l'atelier en bas à gauche
89 x 116 cm (34,71 x 45,24 in.)

PROVENANCE :

Alfred Daber

Vente Tajan, Hôtel Georges V, 13 décembre 1995

Collection particulière

EXPOSITION :

Paris, Galerie Charpentier, "L'enfance", 1949, n° 213

Paris, Galerie Daber, "Nature et peinture", 1953, n° 12

Paris, Galerie Daber, "Pour mon plaisir", 1954, n° 29, reproduit sur la
couverture du catalogue

BIBLIOGRAPHIE :

Jacques Salomon, "Vuillard", Paris, 1945, page 31

Curt Schweicher, Alfred Scherz, "Vuillard", Éd. Berne, 1955, planche 52

Jacques Salomon, "Vuillard", Éditions Gallimard, Paris, 1968, page 36

Antoine Salomon et Guy Cogeval, "Vuillard. Catalogue critique des
peintures et pastels", Skira-Wildenstein Institute, Paris, 2005, volume
III, n° XII-161, reproduit page 1544

90 000 / 110 000 €





74

PIERRE BONNARD

1867-1947

NU A LA BAIGNOIRE, CIRCA 1921-1922

Aquarelle et crayon sur papier
32,8 x 25 cm (12,79 x 9,75 in.)

PROVENANCE :

Acquis directement de l'artiste par la Galerie Bernheim-Jeune en 1922
Collection particulière, Paris.

BIBLIOGRAPHIE :

Gustave Coquiou, "Bonnard", Éditions Bernheim-Jeune, 1922,
reproduit en couverture
Antoine Terrasse, "Bonnard illustrateur. Catalogue raisonné",
Adam Biro Éditeur, 1988, n° 39
Une attestation de Messieurs Guy-Patrice Dauberville et Michel
Dauberville sera remis à l'acquéreur

35 000 / 45 000 €



75

GEORGES ROUAULT

1871-1958

SCÈNE BIBLIQUE

Huile sur papier marouffé sur toile, cachet de l'atelier et signature
d'Isabelle Rouault au dos
20 x 29 cm (7,80 x 11,31 in.)

BIBLIOGRAPHIE :

Ce tableau sera inclus dans le tome III du catalogue raisonné
actuellement en préparation par la Fondation Rouault

25 000 / 35 000 €

SUCCESSION DE MADAME X.



76

PIERRE-AUGUSTE RENOIR
1841-1919

BUSTE DE PROFIL

Huile sur toile
8,5 x 6,4 cm (3,32 x 2,51 in.)

PROVENANCE :
Succession de Madame X

8 000 / 10 000 €



77

PIERRE-AUGUSTE RENOIR
1841-1919

PORTRAIT DE FEMME (PETIT MÉDAILLON)

Huile sur toile de forme ronde
Diam. : 4,5 cm (1,77 in.)

PROVENANCE :
Succession de Madame X

5 000 / 6 000 €

SUCCESSION DE MADAME X.



78

PIERRE-AUGUSTE RENOIR

1841-1919

BAIGNEUSE DEBOUT (EN PIED), 1896

Lithographie en huit couleurs sur Vergé d'Ingres, porte le monogramme de la signature imprimée

Épreuve annotée "Tiré à 100 exemplaires N°" de la main de l'artiste et signée. (Il est rare de trouver cette planche signée manuscritement).

60 x 45 cm

Imprimeur : Auguste Clot - Éditeur : Ambroise Vollard

Roger-Marx 3 - Delteil 28 - Stella 28

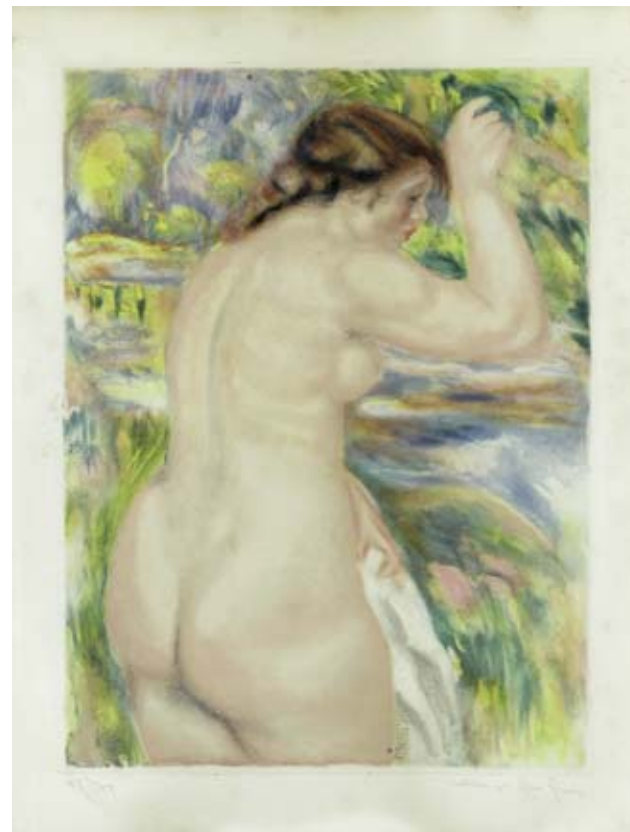
PROVENANCE :

Succession de Madame X

"La Baigneuse nue vue debout, de profil, relevant un linge et prête à se donner à la mer, aussi juvénile qu'un Watteau, aussi sensuelle qu'un Fragonard avec ses rehauts chaleureux et volatils, est la première lithographie qui, par sa richesse dispense vraiment les mêmes plaisirs qu'un pastel ou qu'une sanguine."

Claude Roger-Marx

10 000 / 12 000 €



79

D'APRÈS PIERRE-AUGUSTE RENOIR

NU, 1923-1924

Aquatinte en couleurs exécutée par Villon, épreuve numérotée

117/200 et annotée "Contrôlée par Pierre Renoir"

70,8 x 55 cm (à vue) - Encadrée

Éditeur : Bernheim-Jeune

Ginestet Pouillon E 637

PROVENANCE :

Succession de Madame X

1 000 / 1 500 €

80

HENRI-GABRIEL IBELS

1867-1936

LES MEULES DE FOIN

Huile sur carton toilé signé
16,5 x 25 cm (6,44 x 9,75 in.)

PROVENANCE :

Succession de Madame X

1 000 / 1 200 €

6. KEES VAN DONGEN

ARBRES EN FLEURS

The painting *Arbres en fleurs* represents a particularly original landscape - the artist has painted it as if it were a bouquet. The white strokes cover the entire canvas, with an occasional sky or leaf peaking through. In order to emphasize the immaculate white of the flowers, the painter uses certain daring harmonies - indigo and orange on the branches. The unusual technique resembles action painting, but a barely suggested perspective with a distant house nevertheless intimates a certain classicism.

In his *Souvenirs sans fin*, André Salmon reports that during a visit to Van Dongen's new studio in the rue de Courcelles, he had the "revelation that there was a great landscape artist".

The same revelation strikes us as we gaze upon a work such as *Arbres en fleurs*.

LITERATURE:
25 January - 9 June 2002, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, *Kees van Dongen*.

7. PABLO GARGALLO

MASQUE D'ARLEQUIN SOURRIANT III, 1927

The idea of the mask first emerged in Gargallo's work in 1907 from a commission to decorate the del Bosque theater in Barcelona. He made four bas-relief masks representing his friends Ramon Reventos¹, the poet, Isidro Nonell², and Picasso, as well as his own face. Some time later, during a short stay in Paris where he found asylum with Picasso, he suddenly realized that he had to find a personal and totally new style. He then created his first attempt at metal sculpture with *Petit masque à la mère*.

Gargallo, a sculptor from the Aragon region in Spain, lived in Paris for two years from 1912 to 1914. During that time, he became acquainted with Juan Gris, Georges Braque, Pierre Reverdy, and Guillaume Apollinaire. He also encountered André Level and Léonce Rosenberg, major Parisian art-dealers-to-be, who purchased his first metallic masks. The former acquired *Petit masque à la mère*, and the latter, *Masque aux petits cheveux* (fig.1). Encouraged by these sales, Gargallo continued in this unique vein of expression using twisted, cut, and soldered metal. Little by little, he began to play with the volumes by reversing their type - replacing convex with concave volumes, for example. For over 10 years, until he definitively settled in France in 1924, he exhibited in both France and Spain and also taught the arts of sculpture and *reposé* in Barcelona. His first collectors had prestigious names, such as the Baron de Rothschild who acquired *L'Arlequin à la mandoline* (fig.2) in June 1925 at the *Salon des Tuileries*. Gargallo developed a theme often used by his contemporaries, such as Juan Gris and Picasso for

painting, Henri Laurens and Archipenko for sculpture - that of the harlequin. From period, the same we find a drawing and a collage, first Sketches of the *Masque d'arlequin souriant* (fig.3).

In January 1926, Tériade began his career as critic for *Cahiers d'art*, a magazine published by his compatriot, Christian Zervos, and two months later, in March, the name of Gargallo appears above his signature in an article on that year's *Salon des Indépendants*. He writes:

"This year, in spite of many abstentions, there are still some interesting pieces and, first of all, many sculptors: l'Apôtre³ in copper by Gargallo, two bronze heads by Gimond, Manès' contribution, *Oeuf* by Brancusi [...]." Noted for its originality, *Apôtre*, with its figurative profile and abstract face, is the first of many that Tériade was to note in his admiration for the sculptor.

The following year, in 1927, the critic wrote two articles on Gargallo, the first, in *L'art d'aujourd'hui*, and the second in *Cahiers d'Art*, nos. VII and VIII. The artist participated in the *Exposition annuelle d'un Groupe de sculpteurs* at Jacques Bernheim's gallery. After a lyrical flight of fancy on the state of sculpture generally, Tériade reveals the sculptor's latest experiments, and provides a remarkable description of *Masque d'arlequin souriant* reproduced by *Cahiers d'Art* on p. 283 (fig.4): "Modern sculpture still had one major source for renewing itself: light. It had to reinvent sculptural light. New ways of defining mass with light, using an innovative technique, made possible new ways forward in this new aesthetic direction, sought vainly among the feeble imitations of the classical periods. Gargallo has made an attempt. [...] The real innovation in the work of Gargallo is the creation of an abstract volume through lighting. Dividing his surfaces into convex, concave, and flat, he manages to juxtapose his planes, as perfect as they are natural, to create living organisms where light and shadow play off from each other with the nervous emotion of a life renewed. [...] and in his harlequin's head, his synthetic power affirms itself even more. He manages to obtain the richest light effects and the most naturally human rapports with extremely simple planes. For him, a slightly curved sheet of metal has become one of the most sensitive and welcoming of surfaces, on which a thin wire draws subtle allusions and restores a profile that allows the sculptor to surround his work in space."

Masque d'arlequin souriant, the work in question in the above quote from Tériade, is the first of a series. It is listed in the Catalogue raisonné as number 125. This work, which has been lost, is known to us only through the reproduction in *Cahiers d'Art* and Tériade's article. The broad circulation of *Cahiers d'Art* amplified interest in this sculpture and helped *Masque* become a true success. Gargallo created eight other *Masque d'arlequin souriant* at the request of his art dealer, all dated circa 1927 in the catalogue raisonné.

Each sculpture has its own identity, with a different graphic expression such as a mask sitting on the nose, the shape of the eyes, the thickness of the nose, or the shape of the hair or the brim of the hat. They are all unique. The mask in question today was executed expressly for Tériade at his own request.

It is numbered 132 in the catalogue raisonné. *Masque d'arlequin souriant III* is truly original. To its mischievous smile and crescent moon-shaped wrinkle, elegantly wrought with supple hair and a harlequin hat well set up on the head, Gargallo solders a pair of tiny parallelepipeds for eyes and, at the bottom of the face, a small goatee. The artist made this magnificent Harlequin an exceptional piece. The profile gives a different, stricter perspective, especially conveyed by the artist with a knife-edged line of the nose.

In addition to the sculpture's beauty, Tériade, much attached to his Greek roots, was also attracted by the more intimate connotations of the *Masque*. Masks are linked to tragedy, the sovereign invention of the Greeks, and were worn by the actors from the very inception of ancient Greek theater. As the mask could be changed for each scene, every primary emotion of the soul could be impressed on each one. Comic masks were worn during comedies, and sometimes the masks were huge, covering the figure and part of the head.

Here, there is no tragedy, but rather poetry, as Tériade certainly understood. In 1930, he wrote: "The metallic sculptures [by Gargallo] represent extremely pure poetic expressions in the context of current esthetic values. Gargallo frees sculpture from its habitual aspect and creates poetry. He is a precursor."

Masque d'arlequin souriant decorated the library of Tériade's Parisian apartment.

Fig. 1: Pablo Gargallo, *Masque aux petits cheveux*, 1911, copper, 22,1 x 16,5 x 7,8 cm, Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden.
Fig. 2: Pablo Gargallo, *Arlequin à la mandoline*, 1925, iron and lead, 71 x 51 x 50,7 cm.
Fig. 3: Pablo Gargallo, *Tête d'arlequin*, drawing, 1925, 25 x 20,5 cm, Elvira Gonzalez Gallery.
Fig. 4: Pablo Gargallo, *Masque d'arlequin souriant*, I, 1926, copper, dimensions location currently unknown (title in Cahiers d'Art: "Tête d'arlequin, fer").

LITERATURE:

Jean Anguera, Jean Cassou, *Gargallo*, Editions Carmen Martinez, Paris, 1979;
Tériade, *écrits sur l'art*, Adam Biro, 1996;
Pierre Daix, *Dictionnaire Picasso*, Robert Laffont, Paris, 1995;
Pierrette Gargallo-Anguera, *Pablo Gargallo, Catalogue raisonné*, Les éditions de l'amateur, Paris, 1998.
December 18^e - March 1^{er}, 1981, Paris, Musée d'art moderne de la ville, *Pablo Gargallo*.

¹ Catalan poet, (Barcelona 1880-Paris 1923). Childhood friend of Picasso and Gargallo. Picasso, who remained friends, illustrated a book by Ramon Reventos, *Dos contes*, with four etchings.

² Catalan painter (Barcelona, 1873-1911).

³ The "Tête de Prophète", Catalogue raisonné.

8. HENRI LAURENS

CONSTRUCTION, 1917-1918

What was Henri Laurens reaction as he visited Georges Braque's studio neighboring his own rue Cortot in Paris 1911

or early 1912*? A Cubist from the very inception of the movement, in 1907-1908 Georges Braque spread out on the floor and hung on the walls paintings and drawings that reflected his prestigious esthetic inventions of that period. During the winter of 1912, he executed a remarkable series of paper collages, enriching them with a wide variety of shapes and materials and daring juxtapositions of planes and color contrasts (fig. 1). According to Maurice Raynal, although Picasso was considered to have invented Cubism**, there is no doubt that Braque invented the collages.

Henri Laurens' Cubist adventure began there, elicited by Georges Braque. In her work *Henri Laurens, sculpteur****, Marthe Laurens, Henri's wife, relates the emotional and intellectual shock experienced by her husband, and describes his hopes:

"At that moment, Laurens, like them all, lived in a state of anxiety. He wanted to escape from the rules imposed by direct representation of objects, he wanted, without knowing how, to add new, amplified sensations. Suddenly there was an open window onto freedom, and the beginnings of all the sculptures known as Cubist as well as paper collages."

Georges Braque introduced Henri Laurens to other painters renting space at the *Bateau Lavoir*, including Juan Gris, and to other visitors as well. The circle of friends broadened to include Pierre Reverdy, Max Jacob, Derain, Matisse, and Modigliani ... Henri Laurens frequented avant-garde artists and poets and very soon began the dizzying adventure of participating in the creation of one of the most exciting artistic movements of the twentieth century. While Braque and Picasso launched themselves into new techniques, elaborating assemblages with paper and cardboard - the latter also made his first construction in sheet metal and wire, entitled *Guitare* (fig.2) - Henri Laurens took time to think.

At the 1913 *Salon* he exhibited two sculptures, *Tombeau* and *Tête d'homme* as well as *Cadre de croquis*. At the 1914 *Salon*, he presented decorative objects and jewelry that still reveal his attachment to traditional art forms.

Georges Braque was drafted in early August 1914****, while Henri Laurens, physically disabled*****, remained in Paris. Between the end of 1914 and 1917-18, he was influenced exclusively by Pablo Picasso and Juan Gris, both Spanish citizens and thus not drafted into the armed services.

For his very first Cubist sculptures, Henri Laurens first returned to Cezanne's fundamental advice and sculpted two versions of the same subject based on the Master's principles: "study geometric figures, the cone, cube, cylinder and sphere." Our artist applied these rules and in 1915 created two sculptures, each entitled *Le Clown*, carved in wood and covered with polychrome reduced to alternating dark and light colors. Details of the decorations, dots, zigzags, and stripes are reminiscent of the Cubist style of his elders. For example, the eyes of the clown are represented by cylinders inspired by the rosette of Picasso's sheet metal *Guitare*. The arcs of a circle painted in dots refer to Braque's Cubist

painting from the years 1913-1914. Note the extreme precision of the wood carving that announces the meticulous metalwork Laurens was to use later. Christian Zervos, in his article published in *Cahiers d'Art* in 1930, and Dominique Bozo, General curator for the exhibit entitled *Henri Laurens, Le Cubisme, Constructions et Papiers collés 1915-1919*, held in 1985 in Paris (Centre Georges Pompidou), considered these sculptures as “dynamic” since they were built around a central axis that gives the illusion of a circular movement.

The two *Clown* sculptures as well as other sculptures like *La Danseuse* [1915], began the fabulous series of Cubist works by Henri Laurens. Jacques Zoubaloff, a major collector, made no mistake in acquiring one of the two *Clown* (fig.3) sculptures, one preserved in Duisbourg at the Wilhem Lembruck Museum and the other in the Moderna Museet of Stockholm. Léonce Rosenberg, art dealer, was also touched by these works. When Picasso showed him a photograph of one of the two *Clown* sculptures, he decided to visit Henri Laurens's studio. He purchased several pieces and began the fruitful exchange between two men who shared an identical concept of Cubism. In a letter dated December 15, 1916 and addressed to Léonce Rosenberg, now his dealer, Henri Laurens wrote what amounted to a “manifesto”, a “theoretical program of his current and future work, also valid for all other constructions”:

“[...] I'm working on sculptures, a head and a still life, and I have finished in wood the head you own, but there are still parts to be painted.

The other one (sic) I am working on is the development, and I would like to execute it in a different material to create variety not only in size but also in density of volumes, and to use only certain geometrical forms in the construction, that is, forms that have a life of their own and consequently are not likely to change character under different kinds of lighting [.] I have the intention of thus showing an entire figure with the same discipline: construction of a space with four distinct points of view, that is, that we can look at from four opposite points, which will give the Cubist sculpture a maximum field of vision [...]”. Regarding this letter, Dominique Bozo comments on the clarity and firmness of Henri Laurens' thinking on Cubist sculpture.

During three years - 1916, 1917, and 1918 - masterpieces of sculpture and paper collages ensued. During this expansive period, Henri Laurens confirmed his mastery in using a variety of materials, and especially sheet metal and iron, an inheritance from his father, a cooper. His favorite subjects are those of other Cubist artists, grouped together by chapter in the catalogue of the 1985 exhibit: *Figures, Têtes, Bouteilles de Beauce, Instruments de musique* (figures, heads, Beauce bottles, musical instruments), and *Guitares*, the last two themes being the most significant in light of the number of works exhibited.

Construction, dated 1917-1918, the piece for auction today, is exceptional in two ways. It belongs to the purist form of Cubism, and its subject one of the artist's favorites: music. Beginning in 1917, this passion inspired him to create many major pieces: drawings and collages such as *Instrument de musique et partition* (fig.4) and two sculptures, the *Construction* here and another entitled *La Guitare* (fig.5), executed in 1917-1918.

This *Construction* was preceded by a drawing entitled *Guitare*, dated 17 and exhibited in 1985 under no. 67 (fig. 6). Henri Laurens traced the essential components of his future sculpture on a flat surface with remarkable simplicity. The superposition of paper collages, all in the same brown ochre color, was to define the entire metal structure. In the foreground, the first rectangular-shaped sheet of paper designates the upper surface of the instrument, with in its center the rosette around which the artist drew the strings in charcoal. Glued to the back to the right, another sheet has been cut out for the neck and three saddles drawn in chalk. Still further back, he places the silhouette of the body. Below, a third (even a fourth) rectangular sheet of paper undulates along the length. This sheet corresponds to the base in our *Construction*.

In the sculpture, the frontal organization is identical. Henri Laurens chose sheet metal for its thinness and malleability. From the front, the straight cut of the plates follows the form of the first sheet with, in the center, the rosette sculpted in relief, recalling Picasso's rosette in his *Guitare* (again, fig.2). To the right, the neck and three saddles in sheet metal are glued on; behind, a red-colored, rounded sheet is used for the shape of the guitar's body. Henri Laurens adds to the back a convex sheet that is inspired by the generous volume of the instrument. The sculpture sits like a precious object on a base of polished wood. Several other collages by Henri Laurens confirm our analysis. The sheets of paper (or cardboard), cut out and glued in three different colors, illustrate the construction reduced to three essential parts: the rosette, the saddles, and the body (only in its upper section) (Fig. 7).

The “apparent limpidity of the art [of Henri Laurens], this impression of exquisite exactitude, must not hide the fact that this is a complex work that took much time to develop,” writes Dominique Bozo. This quote reminds us that assemblages required talented precision, in which Henri Laurens excelled, as well as an elaborate intellectual analysis. To these must be added the role of polychrome decoration - not descriptive, not decorative, but playing a precise role in the distribution of shadow and light. However, in the present sculpture, Henri Laurens gives the polychrome treatment a musical connotation. The sculptor reserved black for the sheets designating the rosette, neck, and saddles. He is perhaps thinking of the play of hands above the rosette, and at the position of the fingers on the strings linked to notes

and staffs printed in black on the score. Is the color red is reserved for the body of the instrument as a reminiscence of the glowing reds of the brass resonating in the orchestra?

This sculpture, *Construction*, is, according to Dominique Bozo, a “reduced version, [a] refined object in spite of the coarseness of the material and color” of *La Guitare*, currently conserved in the Ludwig Museum in Cologne (fig. 5). The latter, the former collection of the historian Maurice Raynal, illustrated the first page of Christian Zervos' 1930's article “Les ‘Constructions’ de Laurens (1915-1918)” in *Cahiers d'Art* (quoted above). The historian justifies Henri Laurens' sculpted work. He writes superbly: “Thanks to this meticulous analysis of the elements of volume, Laurens has penetrated the secret of volume, especially in his ‘constructions’ from 1917-1918, which is, for sculpture, the supreme reason for order, what makes it eloquent and confirms the artist's esthetic vision.” Henri Laurens seeks to take possession of the guitar to express “the work's life in itself” as strongly as possible. Let us recall his own eloquent and moving words on Cubism from the early phase of his commitment to the form: “The first Cubist works were for me a hallucination. I did not understand them immediately, but I was filled with an indescribable unease. They expressed a miracle that confounded me.” This “indescrivable unease” gave birth to magnificent works of art such as the present *Construction*.

*This fortunate encounter was arranged thanks to Marthe Laurens and Marcelle Lapré, future wife of Georges Braque, who were old friends. The two households lived in Montmartre.

** Historians are not all in agreement and some consider Braque as the inventor of Cubism.

*** Marthe Laurens, *Henri Laurens, sculpteur*, Bérès, Paris, 1955.

**** “In the night of the 2nd to 3rd August, [Braque] was traveling with Derain. Drafted in Champagne, he was assigned to the 224th infantry regiment with the rank of sergeant. Moved to Artois, starting on May 9th, 1915, the 224th engaged the battle around Neuville Saint-Vaast and Carency, resulting in horrendous casualties. On May 11th, Braque was seriously wounded with a bullet in the head. Carried away, trepanned, cared for, with a long convalescence, he was only demobilized the following April, about one year later, and returned to Sorgues that he had left on August 2, 1914. He gradually began to work again, and the first works that left his studio are dated 1917.” (Philippe Dagen, *Le silence des peintres*, pp. 282-283). *****Henri Laurens' left leg was amputated in February 1909 at Necker Hospital due to bone tuberculosis.

Fig. 1: Georges Braque, *Violon Bal*, 1912-1913, charcoal and collage on paper, 62,1 x 47,3cm, Bâle, Öffentliche Kunstsammlung Kupferstichkabinett.

Fig. 2: Pablo Picasso, *Guitare*, 1912-1913, sheet metal, 77,5 cm, New York, The Museum of Modern Art.

Fig. 3: Henri Laurens, *Le Clown*, 1915, painted wood, 51,5 x 29,5 x 22,5 cm, (Jacques Zoubaloff sale, 1935, n° 198, auctioned for 1000 F), Duisbourg, Wilhelm Lembruck Museum).

Fig. 4: Henri Laurens, *Instrument de musique et partition*, 1918, Paper collage, charcoal, chalk on cardboard, 51 x 66 cm, Berlin, Nationalgalerie.

Fig. 5: Henri Laurens, *La Guitare*, [1917-1918], painted sheet metal, 50 x 76 x 27 cm, Cologne, Musée Ludwig.

Fig. 6: Henri Laurens, *Guitare*, 1917, paper collage, charcoal, chalk (gouache) on cardboard, 23 x 37 cm, signed and dated to the lower right: *H. LAURENS 17* Meudon, Collection Susi Magnelli.

Fig.7: Henri Laurens, *Guitare*, 1917, paper collage, 22,2 x 28,2 cm, signed and dated to the lower right: *Laurens 1917*, Meudon, Collection Susi Magnelli.

LITERATURE:

Christian Zervos, “Les ‘Constructions’ de Laurens (1915-1918)”, *Cahiers d'Art*, 1930, vol.4, pp. 181-189;

Philippe Dagen, *Le silence des peintres*, Fayard, Paris, 1996.

18 December 1985 - 16 February 1986, Paris, Centre Georges Pompidou, Salle d'art graphique, *Henri Laurens, Le cubisme, Constructions et papiers collés, 1915-1919*;

20 October 2004 - 8 January 2005, Paris, Galerie Bérès, *Henri Laurens*.

9. ALBERTO GIACOMETTI

FEMME DEBOUT SUR SOCLE CUBIQUE, 1953

Alberto Giacometti entered the 1950's with an established reputation and a well-defined style recognized by all. Exhibits in New York succeeded each other, especially at the Pierre Matisse Gallery, in 1948, 1955, 1958, 1961 and 1964, and his first retrospective was held in Basel in 1950. One-man and group shows multiplied throughout the world, and Maeght, his new art dealer, gave him his first show in Paris in his gallery in 1951, soon to be followed by so many others.

These years also saw a new departure in his sculpted *oeuvre*. Alberto abandoned the “typical Giacometti” style – the elongated figure. The sculpture believed that a work of art must no longer confront a simple “phenomenal manifestation” but rather compare itself solely to the reality of being. He sought to go beyond the purely visual aspect, beyond immediate perception. This new concept guided him until 1956-1958.

Around 1953-1954, the artist executed a number of sculptures whose characteristic emaciation – as in *Femmes debout* (fig.1) from the preceding years, for example – gave way to a new focus on volume. This is what we note in *la Femme nue sur socle*, executed in 1953. Seen from the front, with square, massive shoulders, overly long arms, and disproportionate hands resting on her thighs, the main lines form a sober, rectangular shape. The length follows the arms and the width the alignment of the shoulders. An examination in profile gives a completely different impression. The generous and solid curves of the breasts, stomach and gluteus muscles give birth to redundant forms not yet seen in Giacometti's work. These rounded forms are even more distinct in their contrast with the gaunt shape of the face, the hair gouged out with a knife, and the thin, fragile neck. This duality generates two different rationales for the art lover, who in this situation cannot receive a global, instantaneous vision. *Femme debout sur socle* must be seen first from the front, then in profile in two independent intellectual actions. Giacometti changes the rules and demands a new way of relating to his work, imposing a

different way of viewing it. In response to questions from André Parinaud, he said: "If I look at you from the front, I forget the profile. If I look at the profile, I forget the front. Everything becomes discontinuous. These are the facts. I can no longer seize the whole. Too many stages! Too many levels. The human being is becoming increasingly complex. And to this extent I can no longer understand. The mystery has thickened continually since the first day."

It is in the same spirit that he executed the *Bustes de Diego* during that same year. Here again, the rupture between the frontal and lateral view is striking. The most well-known of the series is *Grande tête de Diego* (fig. 2 and 3), sculpted in 1954, for which he was awarded¹ the Sculpture award at the Venice Biennale. This sculpture cannot be understood and appreciated without first looking at the face from the front, sculpted with the blade of a knife, standing on a massive plinth, and then in profile, with a revelation of a surprisingly expressive face that each viewer can interpret in his or her own way.

In addition, one of the problems Giacometti studied relentlessly was the relationship between the sculpture and its base. Here, he marks the dichotomy by the presence of a base in the form of a cube, while in other works he unites the base and the sculpture.

Jean Genet wrote a few lines in a text entitled *L'atelier d'Alberto Giacometti*, on the origin of the base. He writes: "Not only do the statues come towards you as if they were very distant, arriving from a remote horizon, but, wherever you may be in relation to them, they manage to ensure that you, the viewer, are looking upwards. They stand on a far-flung horizon but on an eminence, and you are at the bottom of the rise. They come, eager to join you and move beyond you." *Femme debout sur socle* was placed in the entry hall of Tériade's Parisian apartment to welcome the visitors.

The original painted plaster of *Femme debout sur socle* (fig.4) belonged to Tériade, and Alice Tériade agreed to cast eight sculptures at the Susse foundry with two artist's proofs, one of which is offered for sale today (0/8)². The plaster was given to the Fondation Alberto and Annette Giacometti in Paris, but was previously exhibited during the *Giacometti* retrospective held at the Musée d'art moderne de la ville de Paris in 1991-1992.

Fig. 1: Alberto Giacometti, *Femme debout*, c. 1952, Bronze, 49.3x9.2x16.5cm; Saint-Paul, Marguerite and Aimé Maeght Foundation.
Fig. 2 et 3: Alberto Giacometti, *Grande tête de Diego*, front and profile, 1954, bronze, 65x39x22cm, Zurich, Fondation Alberto Giacometti.
Fig. 4: Alberto Giacometti, *Femme debout sur socle*, 1953, painted plaster, 43.8cm, Paris, Fondation Alberto et Annette Giacometti

LITERATURE:
Jean Genet, *L'atelier d'Alberto Giacometti*, Reinhold Hohl, Alberto Giacometti, Clairefontaine, Lausanne, 1971.

16 May – 2 November 1986, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, Alberto Giacometti;

30 November 1991 – 15 March 1992, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Alberto Giacometti, Sculptures. Peintures. Dessins.

¹ in 1962

² Thank-you letter from Annette Giacometti to Alice Tériade dated March 2nd, 1989 where she indicates the number of bronze editions: eight bronzes numbered from 1/8 to 8/8 and two artist's proofs number 0/8 and 00/8. The bronze on auction today is number 0/8.

10 ALBERTO GIACOMETTI

PETIT LUSTRE AVEC FIGURINES, "TÉRIADE", AVANT 1951

In closely examining Alberto Giacometti's work for the decorator Jean-Michel Frank*, we can see that the artist was particularly fascinated by objects designed to shed light - lamps, wall fixtures, floor lamps, ceiling lamps, and suspended lamps. His creations were especially abundant in 1936, with a standing lamp with a woman's head and luminous wall fixtures shaped like a shell, fist, or claws holding a cup form. He decorated the floor lamps with a woman's bust with her shoulders raised (see n°14 in this catalogue), or a base in the shape of a square column. Giacometti created a chandelier for the sumptuous dining room of Monsieur Patenôtre in Nice (fig.1). All these objects, when not cast in bronze, are in staff***, a refined white material, much appreciated by both the decorator and sculptor who was already using plaster for his own sculptures.

Giacometti worked in plaster from the very beginning of his career because, for him, the malleability and apparent fragility of the material gave the work an additional aesthetic value. Sculptors have long considered plaster as an intermediate phase in the definitive creation of their work. Giacometti, on the other hand, used plaster as a "noble" material. He executed many pieces remarkable for the delicacy of their shape and the softness of their patina, as in *Vase à tête d'oiseau* (fig.2). His attitude was thus different, inasmuch as the material enabled him to delve further into the definitive artistic expression of his works. One example is *Tête* *** which achieved its ultimate form only in plaster. Alberto purposely cast the bronze of *Femme couchée qui rêve* in a dull polished white (fig.3) which corresponds to the color of plaster also used for decorative work.

Tériade, the young art critic soon to become a publisher of art books, detected Giacometti's talent and mentioned his name in his writing for the first time in 1929 in a review of an exhibit entitled *Un groupe d'italiens à Paris* (a group of Italians in Paris). In 1932, Giacometti had a one-man show in the Galerie Pierre Colle, rue Cambacérès, in Paris. Tériade devoted an article to his work, and was certainly sensitive to the work in plaster. He writes: "Here is a young sculptor. The word is exact. Giacometti is a true youth, which is not all that common, at least in young artists. He is also a true sculptor, which again is not something we see every day."

"His current exhibit brings together several recent works, sculptures, and even toys that show the different phases of a genuine anxiety, that of a young sculptor who is looking for his own expression in the middle of the esthetic chaos of his generation. Giacometti doubtless aspires to achieve that pure sculptural line so often lost and so rarely found [...] it is enough to look at his transparent figures in plaster and feel the quality that emanates from most of his pieces to be convinced [...]"

When Giacometti, some twenty years later, designed *Suspension aux personnages* for his friend Tériade, the obvious choice was plaster, that lovely, generous material that appropriates light. Giacometti creates a "small chandelier in plaster with three figurines with a cone-shaped lampshade surrounded by two crowns on which four cones set in cubic shapes and four bobbins. This chandelier strongly resembles a sketch found in one of Alberto Giacometti's sketchbooks. The artist details a number of decorative objects with the help of Diego Giacometti. Next to the sketch, he has noted "small chandelier with figurine", "Tériade", and the date, "1952".****

The presence of figurines in a sculpture had already been seen in 1948 in a series of works entitled *Places*, where Giacometti sought to convey human solitude by setting figures side by side that do not perceive each other. This isolation is even more evident in a sculpture entitled *La Clairière* (fig.4) where the presence of bases dehumanizes the figures by denigrating them to the state of a statue.

In *Suspension aux personnages*, designed to light a room for friendly encounters, the salon of the Villa Natacha***** at Saint-Jean-Cap-Ferrat, where so many artists and friends came together at the invitation of Tériade and his wife, Giacometti does the opposite. His figurines are placed equidistant from each other, rooted in the largest circle in a consummately natural way. No break in the material, but a single movement created by the modeling hand. Lit indirectly (no cone projects a ray of light onto them) the *personnages* pose, light, elegant, and draped in white plaster. Giacometti sought to give them a pure line, and by sculpting and kneading them, he only leaves the true substance of a central core that serves to mould the body of a goddess. Jean Genet wrote that "his fingers moved upwards and downwards like those of a gardener pruning and grafting a climbing rose. The fingers play all along the length of the statue. And the entire studio vibrates." (fig. 5).

Suspension aux personnages, a light fixture decorated with three sculptures, is truly an exception among the entire sculpted oeuvre of Giacometti.

* It was thanks to Jean-Michel Frank's associate, Adolphe Chanaux, that the decorator was able to see works by Alberto Giacometti at the Salon des Indépendants in 1927.

Their collaboration began in the thirties. Alberto created lamps, chandeliers, and bas-reliefs in bronze or staff.

** A mixture of molding plaster and plant fibers, used for ceilings and interior decoration.

*** Alberto Giacometti, *Tête*, 1925, plaster (single copy), 28.5x29.5x5cm, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou.
**** Quote from a letter signed Mary Lisa Palmer dated July 17, 2007. In her letter, Mary Lisa Palmer erroneously indicated "two" figurines.
***** The salon of the Villa Natacha also held two vases by Picasso, including the *Grand vase aux Femmes nues*. A number of drawings by Laurens were hung on the wall. The chairs were made of rattan.

Fig. 1: Monsieur Patenôtre's dining room, Nice. Ceiling light by Alberto Giacometti.

Fig. 2: Alberto Giacometti, *Vase à tête d'oiseau*, circa 1935, white plaster, H. 60 cm.

Fig.3: Alberto Giacometti, *Femme couchée qui rêve*, 1929, painted bronze, 24.5 x 43 x 14 cm, Zurich, Fondation Alberto Giacometti.

Fig. 4: Alberto Giacometti, *La Clairière*, (*Composition avec neuf figures*) 1950, Painted bronze, 59,5 x 65,5 x 52 cm, Zurich, Fondation Alberto Giacometti.

Fig. 5 : Giacometti in his studio.

LITERATURE:
July 21-27, 1984, Paris, Galerie Adrien Maeght, *Plâtres peints* (Text by Alain Kiriló).
30 November 1991 - 15 March 1992, Paris, Musée d'art moderne de la ville, *Alberto Giacometti. Sculptures. Peintures. Dessins*.

11. PABLO PICASSO

LE PEINTRE ET SON MODÈLE, 1932

The theme of the painter and his model was drawn, painted, and engraved by Picasso throughout his life from all possible angles. In 1914, he painted his first canvas* on the theme with Eva** as a model. In 1926, having received a commission from Vollard to illustrate Balzac's *Le Chef-d'œuvre inconnu*, while preparing the preparatory drawings (fig.1) he executed a large canvas in grisaille that combines the face of the model with that of the painter in a complex jumble of lines. In 1933, Picasso changes the theme and worked on a series entitled *L'Atelier du sculpteur* for the Vollard Suite. Finally, between 1963 and 1964, Picasso completed his explorations of this motif with the publication of a book by Hélène Parmelin, *Le peintre et son modèle*, published in 1965.

Here Picasso has executed a remarkable drawing in ink and wash whose downstrokes and upstrokes leave parts of the paper white, generating a strong pictorial contrast. As he almost always does, Picasso places the painter to the right, here dressed in a toga and drawing the nude figure of a reclining woman directly on a sheet of paper. The studio is devoid of the usual furniture and objects - no easel, no box of paint, no screen, and certainly no sculptures on stands. The idea of a couple that Picasso loves to insinuate in this type of work does not appear in the ink wash entitled *Le peintre et son modèle*. Here the artist only seeks to state the essential, that is, remind us of the founding myth of creation and the role of the artist.

*Oil and cardboard on canvas, 58 x 55,9 cm, Paris, Picasso Museum, D.R. 763.

** Eva Gouel. Picasso met her in the fall of 1909. Her face can be seen in a number of canvases, such as *Femme en chemise dans un fauteuil* (1913-1914). Picasso loved Eva, who posed nude for *Le peintre et son modèle* in 1914**. She died in December, 1915.

Fig.1: Pablo Picasso, *Modèle posant devant l'artiste*, 1926, India ink, 29 x 38 cm.

12. AUGUSTE HERBIN

MOULIN A SAINT-MAURICE, 1913

Auguste Herbin's career began some time between 1900 and 1902 with portraits, landscapes, and still-lives influenced by Impressionism. His work, highly colored, was quickly noticed by art dealers. Starting in 1904, he began selling his paintings to Clovis Sagot*. Starting in 1906, he participated in the *Salon des Indépendants* and in 1907 the *Salon d'Automne*. Probably introduced by the famous German collector and historian Wilhelm Uhde, with whom he traveled to Corsica, Herbin exhibited at the Schulte gallery in Berlin in December, 1907.

In 1909, with Juan Gris living nearby at the Bateau-Lavoir, there was a definite influence on his work. Herbin moved towards the Cubist style, but adding his personal touch with a glowing palette far from the earth tones used by the movement's initiators, Braque and Picasso. These striking harmonies, combined with his early Cubist style, attracted Charles Vildrac** who showed the artist's canvases in his gallery in December, 1910. During the following two years, Herbin delved more deeply into his formal approach.

The year 1913 was marked by three major events: his stay in Céret with Picasso and his participation in two prestigious exhibits at the Der Sturm gallery in Berlin and the Armory Show in New York.

During this period, Herbin painted several portraits, still-lives, and landscapes, including *Moulin à Saint-Maurice*. This painting is composed following a rigorous framework where geometrical forms painted in flat areas of color entirely cover the surface. With the exception of the rounded form of the arch of a bridge to the upper left, parallelograms, ellipses, triangles, and rectangles in various harmonies ranging from intense blue to deep green, bright yellow to pure or diluted oranges, mixed with black and white, generate an abstract composition. Penetrating each other and underlined with streaks of color, these geometric forms suggest a windmill. This style of painting is similar to the approach used by the Italian Futurist painters. Between 1910 and 1915, they executed new works based on interpenetration of abstract planes to create an illusion of speed and movement. The first exhibit of Italian Futurists was held in Paris in 1912 and did not leave Parisian painters indifferent. Whatever their response, positive or negative, Herbin, in any case, clearly was not left.

Moulin à Saint-Maurice was shown in March, 1914 as number 39 in the Clovis Sagot gallery in a one-man show that included fifty-eight of his paintings. At the same time, on March 2, 1914, the famous Vente de la Peau de l'Ours in Paris*** attracted a large number of collectors, dealers, writers, and artists, and was closely covered by the press because of its considerable success. Two works by Auguste Herbin were auctioned under n°. 41, *Vase de fleurs*, and no. 42, *Chrysanthèmes* (*Catalogue raisonné* n° 46, the other painting was not able to be identified).

The art dealer Léonce Rosenberg, who created the gallery "l'Effort moderne", acquired *Moulin à Saint-Maurice* and offered a contract to Herbin in 1915. In an interview with the art critic and publisher Tériade in 1927****, the art dealer indicated that he had purchased Herbin's works "for his own pleasure". He considered him the equal of masters such as Picasso, Braque, Gris, Léger, Valmier, and Laurens. *Moulin à Saint-Maurice* is among the major works by Auguste Herbin, not only a remarkable work but with an exceptional provenance. Geneviève Claisse, author of the *Catalogue raisonné*, writes that during the years 1912 and 1913, the artist was at the summit of his creativity.

* Clovis Sagot, an art dealer located 46 rue Laffite, very close to Volland, had an acute sensitivity and the talent to predict the future value of a beginning painter. He bought Picasso's first works at the beginning of the 20th century.

** Charles Vildrac (1882-1971), poet and art dealer. "His gallery is located rue de Seine, almost at the corner with the rue des Beaux-Arts. He exhibits paintings, statues, drawings, and engravings by the most talked-about and innovative artists of the moment," writes Apollinaire in *La Vie artistique*, December 30, 1910.

*** Association created in 1904 by André Level to share the purchase of works by young painters, keeping them for ten years before reselling them at the public auctions.

**** *Cahiers d'Art*, n° VI, 1927.

LITERATURE:

Geneviève Claisse, *Herbin. Catalogue raisonné de l'Oeuvre peint*, La Bibliothèque des Arts, Paris, 1993.
1980, Cambrai, Musée, *Herbin*.

13. LEOPOLD SURVAGE

L'HOMME DANS LA VILLE, CIRCA 1920

After the war years spent in the company of Hélène d'Oettingen in the south of France, where he began a series of major works known under the general title of "Villes", Léopold Survage returned definitively to Paris in 1918. The war was over, and Montparnasse had changed. He began his second series of *Villes* but, like all the Cubist painters of this period, he entered a period of doubt and redirected his work. Among the second series, the painting entitled *L'Homme dans la Ville*, dated circa 1920, is certainly one of the first he executed. Starting in 1920, the painter's style began to evolve towards a predominantly geometrical rhythm, here reduced to overlapping rectangular surfaces. Some are occupied either

by small white buildings with black windows distributed regularly along the facades, or various elements of a tree - the trunk, various types of foliage, or a single leaf - or yet again the shadow of a man wearing a bowler hat. The colors are balanced in muted tones with touch of sky blue, reminiscent of the Mediterranean skies under which the artist had lived for three years. These *Villes* met with great success. In Paris, the art dealer Léonce Rosenberg exhibited them permanently from 1921 to 1924. At the same time, Survage's career became international. He exhibited for the first time outside France thanks to Zborowski in 1919 at the gallery Mansard in London in the company of Modigliani and a few other painters. That same year, Théo van Doesburg wrote a long article on Survage in the Dutch magazine *De Stijl*. Survage also participated in 1920-1922 in the traveling exhibit of *La Section d'Or* in Amsterdam, Brussels, Geneva, and Rome.

This painting is reproduced on the cover of *Ecrits sur la peinture* by Survage followed by *Survage au regard de la critique*, published by Archipel, Paris, 1992.

LITERATURE:

3 October - 29 November 2003, Paris, Galerie Zlotowski, *Léopold Survage*.

14. ALBERTO GIACOMETTI

LAMPADAIRE DIT ETOILE, CIRCA 1935

Alberto Giacometti's encounter with Jean-Michel Frank, architect and decorator, just before 1930, was the start of an exceptional collaboration (fig.1). Jean Michel Frank (1898-1941) had invented "poor luxury" for clients that included Noailles, Rockefeller, Schiaparelli, and Cole Porter, designing for them furniture with the ultimate in purity of line and elegance somewhere between avant-garde design and tradition. Alberto Giacometti, who never was to design any furniture, collaborated creatively with J.-M. Frank by creating decorative elements that satisfied the designer's passion for absolute refinement. Aside from vases, doorknobs, andirons, and jardinières, Giacometti's production for the most part was focused on light fixtures, including lamps, wall fixtures, and floor lamps.

Giacometti once told James Lord :

"I would take as much care in making a lamp as I would in making a sculpture, because I felt that if I could make a lamp that was truly a good lamp, it would help me do the rest. And indeed it did. By making the objects, I understood the limits of certain work that I had done previously."

Helped by Diego, his brother, who prepared the molds, mixed the plaster, and did the bronze patinas, Alberto designed this standing lamp for Jean-Michel Frank, with a slender, thin shaft animated at the base and two-thirds of the way up by three rings. Between the rings and the lamp shade, a bronze star breaks the vertical line. This delicate contrast creates the beauty of the object. *Lampadaire à l'étoile*, like

Lampadaire Tête de femme as well as a number of ceiling lamps and wall fixtures, was created during the 1930's for Jean-Michel Frank.

A superb photograph (fig.2) shows Diego, already elderly, seated in a garden with a cat on his knees, *Lampadaire "Tête de femme"* and *Lampadaire à l'étoile* to his right. In front of him stands the foot of *Lampe "Tête de femme"* in addition to a vase. All these works date from 1936 except the vase, and Alberto alone created these works.

Fig. 1: Jean-Michel Frank and his associate Adolphe Chanaux surrounded by their friends and colleagues in the store located rue du Faubourg Saint-Honoré: to the left, Alberto Giacometti, with Jean-Michel Frank next to him. The last person to the right is Diego Giacometti.

Fig. 2: Diego surrounded by objects he helped Alberto produce for Jean-Michel Frank.

LITERATURE:

Andrée Putman, Jean Michel Frank, Adolphe Chanaux, Editions du Regard, Paris, 1980;
Christian Boutonnet and Rafael Ortiz, Diego Giacometti, Les Editions de l'Amateur, 2003.

16. ALBERTO GIACOMETTI

SUSPENSION A 4 ECLAIRAGES EN FORME DE CONES

Similarly to his sculptures, Giacometti's spirit of inventiveness is strongly evident in the design of his lighting fixtures. With the same enthusiasm, he devotes his talent to creating objects for the home - lamps, wall lights, and suspensions. This Suspension à quatre éclairages en forme de cônes, a piece of imposing dimensions (125 cm in diameter), resembles Petit lustre avec figurines also up for auction. Their structure is identical, with a "[central] cone-shaped lampshade surrounded by two crowns with four fitted cones".

The plaster chandeliers made by Giacometti for Tériade are exceptional, not only for their originality, but also because of their status as unique pieces. Tériade owned several. In addition to Petit lustre avec figurine, already mentioned, Madame Dominique Szymusiak, curator of the Musée départemental Matisse in Cateau-Cambrésis, indicates in the preface to the catalogue that the dining room of the Villa Natacha at Saint-Jean-Cap-Ferrat, known as the Matisse dining room due to the stained glass window* that painter had designed for the room, was lit by a white plaster chandelier. This chandelier is now part of the collection of the Musée Départementale Matisse.

When Alice Tériade made her donation to the Musée Matisse in Cateau-Cambrésis, she stipulated that her husband's collection be displayed in a single place, and that the dining

room of the Villa Natacha be faithfully reconstructed. This was done, including the cups and white plaster chandelier by Giacometti.

Suspension à quatre éclairages, given its size and upwards movement towards the four cones, must have shed beautiful light over the dining room in Tériade's Parisian apartment where it hung.

*Known as Le platane.

17. PABLO PICASSO

LA PIQUE, 1951

The ink wash on paper entitled *La Pique* was executed by Picasso in 1951. That year, Tériade, who had mentioned Picasso's name countless times since 1926 in his texts, devoted an entire issue of *Verve* to Picasso for the second time¹. The two men had met in Paris in February to work on this issue, entitled *Picasso à Vallauris 1949-1951*². It was to be published in the autumn.

La Pique entered Tériade's collection during this fertile period. There is no reason not to think that the ink wash was given to the publisher by Picasso to commemorate their work together.

The ink wash reflects the artist's considerable facility in treating the theme of the bullfight in painting, drawing, engravings, and ceramic. Every time, Picasso expresses an attitude, relates a scene, and defines it with sureness and precision. His strokes are rapid and striking, as lively and ferocious as the epic combat of the bullfight. In this wash, Picasso only shows the black, massive hindquarters of the bull. On the other hand, the horse and picador are sketched in with a willful yet light-handed line. Here we see an approach to the "action-painting" style used by Picasso in a series of works published during the 1960s on the bullfighting theme: *Romancero du picador* by Delgado, *Toros* by Pablo Neruda, « *A los Toros* » avec Picasso prefaced by Jaume Sabartés, and *Toros y toreros* by Georges Boudaille and Louis Miguel Dominguin.

During this period, Picasso only executed three ink washes on the bullfighting theme he developed in 1957 in a series of dishes, then in a work dated 1959 entitled "*A los Toros*" avec Picasso prefaced by Jaume Sabartés.

The ink wash was hung in the small salon of Tériade's Parisian apartment.

LITERATURE:
Jean Leymarie, *Éloge de Tériade*, with Mme Alice Tériade, 2002.
Matisse-Picasso exhibit, London, Paris, New York, 2002-2003.

¹ The first issue devoted to Picasso was published in 1948.

² *Verve*, 1951, issue no. 25-26.

18. PABLO PICASSO

GRAND VASE AUX FEMMES NUES, 1950

At the very beginning of his 1947 debut as a ceramist at the Madoura manufacture at Vallauris, Picasso focused on the female body, either drawn on a vase, or as a small-size sculpture (fig. 1) in a reference to Tanagra sculptures from ancient Greece. Very rapidly a relationship was born between the subject to be represented and the ceramic support. This is particularly true for the vase whose pot-bellied, long-necked form reminded Picasso of the lines of a woman's body. The artist soon developed a large variety of types of vases, more or less curved, with or without handles or spouts, narrow or wide necks, among other variations. "He has the hand of a true craftsman, working with his fingers, his workman's hands, paying no attention to the dirt, dust, and heat [...] Following his imagination, always even-tempered, the forms grew on the wheel, lining the shelves," wrote Dominique Sassi in the catalogue of the exhibit entitled *Picasso. Céramiste à Vallauris. Pièces uniques*.

In this *Grand vase aux femmes nues*, the shape of the vase is designed in noble lines, completely simple in form, divided into two almost equal parts between the rounded section and the neck. The artist has drawn women's hips, buttocks, and thighs on the lower section, with a slim waist accentuated by the narrowing of the vase. On the upper section, the bust, head, and hair of the models is painted. The artist has reserved the natural color of the clay – here, red – for the skin of the women's bodies, while using the white "engobe"¹ technique for the background

Grand Vase aux femmes nues decorated the salon of the Villa Natacha, lit by a *le petit lustre avec figurines* by Giacometti (n°10 in this catalogue).

Fig. 1: Pablo Picasso *Femme debout*, pink beige terracotta, modeled, not dated [1948].

LITERATURE
Georges Ramié, *Céramiques de Picasso*, Éditions Cercle d'Art, Paris, 1974.
3 July - 30 November 2004, Vallauris, Magnelli Museum, Musée de la Céramique, *Picasso. Céramiste à Vallauris. Pièces uniques*.

¹ A colored mixture of water and clay with a fluid texture used to decorate part or all of a ceramic using a brush or "barolet" (a "barolet" is a kind of bulb syringe used for relief decoration of certain lines or ornamental fillets).

19. FERNAND LÉGER

UN OISEAU ROUGE, DES BRANCHES DEVANT DES TRONCS D'ARBRE, 1951

Beginning in 1951 and during the last three years of his life, Fernand Léger worked on three major series of paintings: *Hommage à Louis David*, *La Partie de Campagne*, and *La Grande Parade*.

We can recognize in the present painting a number of elements dear to the artist's heart - a few branches and tree trunks, a bird, and clouds. The pure colors, limited to four (red, yellow, blue, and green), follow the contours of the drawing. Ruled by simplicity, the painting's construction is particularly strong thanks to masses of yellow tones. Only the red bird, placed in the center, creates the contrast that is the mark of Fernand Léger. The painting seems to be one of the first preparatory works for the central portion of *La Partie de Campagne* from 1953 (fig.1).

Of such magnificent works as *Un oiseau rouge, des branches devant des troncs d'arbres*, Jean Cassou wrote: "These pure colors, the simple drawing, this beautiful unaffected material, all this immediacy, all this *imagery*^{*} required more knowledge, craftsmanship, reflection, delicacy and sensitivity than the naïve, hasty viewer can imagine." In 1951, Fernand Léger was at the height of his reputation. Every year, exhibits, monographs, and articles multiplied. During that year, Christian Zervos wrote a 10-page article in *Cahiers d'Art*, Claude Roy a monograph, and the artist had not less than five one-man shows: two in New York, at the Sidney Janis and the Louis Carré galleries, two in Paris, one at the Louise Leiris gallery, and finally another gallery in Oslo presented his work. The artist himself, very prolific, wrote two articles, one in *Biennale* and the other in *Formes et Vie*.

*in italics in the text.
Fig. 1: Fernand Léger, *La partie de campagne, 2^e état*, 1953, Oil on canvas, 130 x 161 cm, Saint-Étienne, Musée d'Art Moderne.

LITERATURE:
Gilles Néret, *Léger*, Nouvelles Editions Françaises, Paris, 1990.

20. HENRY MOORE

RECLINING FIGURE, 1946

The 1930s were a seminal period for Henry Moore as he began to investigate new avenues, especially in the series of reclining figures that were to have such a definitive impact on his *œuvre* as a whole. These feminine forms, strongly elongated, originated with the use of lead as a medium. Henry Moore discusses their genesis in an interview with David Mitchinson, art historian: "The lead figures emerged at a moment in my career where I wanted to experience looser, more slender forms than I could obtain with stone, and of course metal can give you these [...] but at the time I was not rich enough to create plaster sculptures and then have them cast in bronze, since I would have had to send them to a foundry which would have cost me a great deal of money, while I could easily melt lead in my kitchen and pour it into a mold. In fact, I damaged all my wife's saucepans because the lead was so heavy that it bent the handles and sometimes even the recipients. But I could make

the mold and cast it myself, and I ended up with a piece sufficiently soft to be worked on and refined. I could make it thinner and retouch the surface, and thus for me, lead was both financially feasible and physically more malleable."^{*}

The first sculpture entitled *Reclining Figure*, executed in 1931 (fig.1), opens a new vein for investigation and experimentation that the artist was to mine for many years. Of the three fundamental positions of the human figure - standing, sitting, and lying down - the reclining position was the artist's main focus. This position gave him more freedom from the point of view of composition and space. A seated figure must be set on a support, from which it cannot be separated, while a reclining figure can be set on any surface. It is both free and stable. During the same period, Picasso sculpted a *Baigneuse allongée* (fig.2) which shows some striking resemblances with the position of the arms. Foreign influences impinging on Moore during his travels to Paris, especially in 1931 and 1932, combined with the precious contribution of magazines such as *Cahiers d'Art*, *Minoature* and *Verve* enriched his experience and enabled him to move increasingly closer to abstraction.

The following works all show signs of Parisian influences. Henry Moore began to create openings in the sculptural mass^{**}. "For me," said Henry Moore, "a hole is not simply a round hole. It penetrates through the block, from front to back. This was for me a revelation, a difficult thing to conceive. What is difficult is not the physical effort involved, but rather, the idea."^{***} Voids became an integral part of his work, and historians agree that Moore was the artist that first developed the void as a formal system. *Composition* from 1933, reminiscent of certain biomorphic constructions by Picasso and Jean Arp, is a remarkable demonstration (fig.3).

The human figure made a comeback in 1938 with a large *Figure accoulee*^{***} (fig.4) that announced future developments. The artist seeks to treat the sculpture as the equivalent of a landscape and seeks to integrate the work into the landscape as if it was a natural part of it. The sculpture's pierced spaces and holes include the landscape in its forms. This is how *Reclining Figure* must be seen, with its curves and holes as hills, caverns, or underground rivers. The greatness of Moore is evident in this intimate encounter between woman and nature. With its magnificent proportions, remarkable for the smoothness of its contours and eloquent volumes, *Reclining Figure* is thus a woman-landscape. Moore often quoted a phrase attributed to Cézanne: "Unify the curves of a woman to the rounded forms of the hills." He adopted this formula and sculpted two small breasts, then dressed the body in fine grooves in the image of the venules present in some of the materials he preferred to work with. The work is perfect. *Reclining Figure* is a universal theme, common to all civilizations from Greek and Roman goddesses, Etruscan sarcophagi, recumbent effigies on tombs from the Middle Ages and the Renaissance, and, closer to us, the reclining

nudes by Renoir, Maillol, and Picasso. For Moore, the theme was a pretext for new experiments in interpreting form and space.

* Quote taken from *Henry Moore Retrospective*, Maeght Foundation, 2002, p. 62.

** The first artist to have pierced the closed volume of a sculpture was Archipenko in 1912.

*** Quote taken from *Henry Moore Retrospective*, Maeght Foundation, 2002, p. 73.

Fig. 1: Henry Moore, *Reclining Figure*, 1931, L. 43,2 cm, Much Hadham, The Henry Moore Foundation, gift of the artist.

Fig. 2: Pablo Picasso, *Baigneuse allongée*, 1931, Bronze, 23 x 72 x 31 cm, Paris, Picasso Museum.

Fig. 3: Henry Moore, *Composition*, 1933, Bronze, 35,6 cm, The Henry Moore Foundation, Much Hadham Acquisition.

Fig. 4: Henry Moore, *Recumbent Figure (Figure accoudée)*, 1938, Green Hornton stone, 89 x 140 x 74 cm, London, Tate Gallery.

LITERATURE:

6 May - 29 August 1977, Paris, Orangerie des Tuileries, *Henry Moore, Sculptures et dessins* (Preface by Dominique Bozo);

3 July - 5 November 2002, Saint-Paul, Maeght Foundation, *Henry Moore, retrospective*.

21. HENRY MOORE

SEATED WOMAN IN A CHAIR, 1956

The position of the seated figures first appears in Henry Moore's oeuvre with the large sculpture he executed in 1948-49, *Family Group*, where the father and mother are sitting on a bench holding their child. Many preparatory drawings show the different stages, with studies of two figures and one or more children in different attitudes but also of the bench on which they are seated. A round bench, a bench with a back, or a square bench - Moore is looking for a solution, and ultimately decided on a small, simple seat. Beginning in 1955, the presentation element was actually worked on and different solutions were attempted in sculpture, a series of steps, or a wall serving as a background.

In 1956, Moore executed several sculptures representing a seated woman, the *Femme assise*. "I have always been much more interesting the feminine form as opposed to the masculine. Almost all my drawings and my sculptures begin with the female form," said Moore. Nude or dressed, alone or with a child, these women meet the standards the sculptor has established: "The head is small, but this is necessary to emphasize the massive quality of the body. If the head was larger, the overall impression would have completely disappeared. On the other hand, the face and especially the neck are more like a hard column than a flexible woman's neck." We can see these principles enacted in *Seated Woman in a Chair*.

Executed in 1956, seated on a bench with armrests and elbows resting on her knees, the woman in *Seated Woman in a Chair* is leaning slightly forward. This soothing movement

reveals the artist's close study of the everyday, with the artist's finishing touch on the drapery of the model's dress in a return to a simpler reality. Above all, Henry Moore loved to work with the human figure, which he repeatedly proclaimed and seemingly enjoyed at every turn.

LITERATURE:

Henry Moore Sculpture, Commentaires de l'artiste, Préface de Franco Russoli, Maître d'œuvre David Mitchinson, Editions Cercle d'Art, Paris, 1984.

3 July - 5 November 2002, Saint Paul, Fondation Maeght, *Henry Moore, retrospective*.

25. MAURICE UTRILLO

LE MOULIN DE LA GALETTE A MONTMARTRE, FÉVRIER 1936

On April 18, 1935, Maurice Utrillo married Lucie Pauwels, also known as Lucie Valore, the widow of Robert Pauwels. Following the marriage of her son, Suzanne Valadon refused to visit the young couple for at least a year, although she eventually painted a portrait of her daughter-in-law in 1937. Indifferent to this quarrel, Maurice Utrillo enjoyed many happy days at the side of his loving wife, who was also his protector and nurse. His works reflect this renewed sense of well-being.

Michel Georges-Michel, in his work entitled *Peintres et sculpteurs que j'ai connus*, reports their conversation on the topic of works of this period, including the present painting *Le Moulin de la Galette* dedicated to his wife and painted in 1936: "At present, I paint with no orange tones and lighter and lighter greens by working *demi-pâte** into *demi-pâte*. But you have to know how to use it! I achieve a euphoria of colors that the ignorant do not like. People always want painters to change, and nevertheless prefer their earlier work. Why? As if the earlier work had not also been new in its day. As if today's work would not become old some day."

In this painting there is an atmosphere of early spring in Paris around two emblematic monuments, *Le Sacré Cœur* and *Le Moulin de la Galette*. The trees, with their pale green leaves, and the orange-colored chimneys illustrate the "euphoria" Maurice Utrillo talks about. The sky is light, and in the street an odd number of figures, as is customary in Utrillo's work, stroll nonchalantly - here, nine walkers. In 1936, the painter presented his latest work in a number of galleries in Paris, Grenoble, Anvers, and London. Success had truly arrived.

26. PIERRE-AUGUSTE RENOIR

PAYSAGE

Paysage reminds us of those landscapes painted by Renoir in his large compositions such as *Les baigneuses* executed around

1918-1919 (fig.1). With his growing aversion to empty space, he sometimes went as far as to juxtapose the figures, grass, and trees all in the same plane. This is the case here, but without the bathers. Large brushstrokes and color mixtures give the illusion of massive superimposed forms in harmonies of pink, red, and vigorous yellows. The blues and greens are used sparingly in occasional touches here and there.

This luminous painting reflects the pleasure he experienced during his last years as a painter. In 1918, Renoir said "I fight with my figures until they are one with the landscape that serves as their background, and I want us to feel that they are not flat, and the same goes for my trees."

Fig. 1: Pierre-Auguste Renoir, *Les Baigneuses*, circa 1918-1919, 110 x 160 cm, Paris, Musée d'Orsay.

27. SUZANNE VALADON

PORTRAIT DE MADAME MAURICE UTRILLO, OU PORTRAIT DE LUCIE VALORE, 1937

"I paint people to get to know them," Suzanne Valadon used to say. By painting a portrait of her daughter-in-law in 1937, and although she had known Lucie for some time, she probably hoped to deepen her understanding. By the year 1937, Suzanne Valadon had achieved recognition as an artist after the difficulties and poverty of the early years. She exhibited her work in Paris with the art dealer Bernheim-Jeune and also participated in Salons and exhibits outside of France. The Georges Petit gallery gave her a retrospective in 1932, and in 1933 she finally joined the group known as *Femmes Artistes Modernes* with which she was to exhibit until her death.

Very early, before she became a painter herself, she lent her face to Renoir (fig.1). Degas, Puvion de Chavanne, and Toulouse-Lautrec and became an enthusiast for posing sessions. Her budding vocation was confirmed, and portraiture was to remain one of her preferred genres. Her first portrait, entitled *Autoportrait*, painted at age 18 (fig.2), demonstrates her talent, both in the pastel technique and the determined look in her eyes. Suzanne Valadon had the gift of grasping expressions, drawing wrinkles, conveying pain, capturing distress, expressing joy and calm. Her portrait of *Madame Maurice Utrillo*, which Michel Georges-Michel describes as "a well-set-up, well-dressed woman, with a bright eye and speaking hands"*, bears witness to their improved relations. With a characteristic palette of warm, even ardent colors, she has brushed a vigorous portrait emphasizing, as always, the parts of the face. The background, painted in a range of reds, sets off the model's complexion and gives the whole a beautiful overall tone. This portrait is one of the last executed by Suzanne Valadon. During the remaining two years of her life, she primarily

painted bouquets for her friends and family which she affectionately dedicated.

* Michel Georges-Michel, *Peintres et sculpteurs que j'ai connus*, Brentano's, 1942, p. 46.

Fig. 1: P.-A. Renoir, *Portrait de Suzanne Valadon*, 1883, oil on canvas, 41x32cm, Washington D.C., The National Gallery.

Fig. 2: Suzanne Valadon, 1883, *Autoportrait*, pencil, charcoal, and pastel, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou.

LITERATURE:

26 January - 1996, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, *Suzanne Valadon*.

30. LOUIS MARCOUSSIS

PLUIE, CIRCA 1927

Ludvik Markus, a painter and engraver originally from Poland, arrived in Paris in 1903. Like so many young artists, he began earning his living selling cartoons. Other works from the early part of his career were influenced by Impressionism and later by Fauvism.

A move to the rue Delambre in Paris in 1905 led to an encounter with Marcelle Humbert, who became his mistress. The following year he exhibited seven paintings at the Salon des Indépendants. A regular at La Rotonde and the Dôme, two famous Montparnasse cafés, he met Edgar Degas who encouraged him to continue. But it was not until 1910 that his career took a decisive turn when he met Guillaume Apollinaire and Georges Braque at the Medrano circus. The latter introduced him to Picasso, who stole his mistress*. During this same period, Guillaume Apollinaire helped him Frenchify his name as Louis Marcoussis, taken from the name of a small rural area outside Paris.

Marcoussis' painting began to move towards a very pure form of Cubism by 1910-11, as illustrated in an engraving representing *Guillaume Apollinaire* (fig.1). This portrait shows "a complex composition of lines and planes drawn with a ruler and compass" (fig.1). This masterly composition with its meticulous calculations, where balance and beauty are served by perfect geometrical forms, led him to join the *Section d'or*. He was one of the most assiduous members, and was present in three exhibits (1912-1920-1925). He was noted both for the quality of his contributions (etchings and watercolors) and his faithful attendance at various events.

His works have been saluted by historians. Apollinaire was attracted to his "modern" talent, and Maurice Raynal mentions "the singular grace and penetration" of his work. Paintings from this period include a few landscapes and primarily still-lives in a Cubist style. After the war, where he served for four years after enlisting (he was decorated with

the Croix de Guerre), he executed his first “fixé sur verre”** and began participating anew in the Salon des Indépendants in 1920.

During the following decade, he continued his work on light, especially on highly colored glass *fixés* with highly stylized forms in the synthetic Cubist style, also evident in his paintings. Waldemar George wrote in *Vie des Lettres* that “he does not have the recognition he deserves in the Cubist movement. He is, and will always be, a victim of his own dignity”. And yet, success inevitably came in spite of the artist’s modesty, beginning with the purchase of three glass paintings by the American collector Albert C. Barnes in 1923. Jeanne Bucher and Paul Guillaume began to purchase his paintings and glass “fixes”, and the Sturm gallery in Berlin exhibited his works on a regular basis, particularly a selection of 23 works in 1923.

A clear thread runs through Louis Marcoussis’ painted works. The various elements of his many still-lives belong to and remain linked to the Cubist vocabulary, at least until the 1930’s. With a look at the *Catalogue complet* and an examination of reproduced works, we can better appreciate the painting entitled *Pluie*, executed around 1927. Certain extremely stylized forms can be identified. To the upper left, a pear cut in half and its seeds, in the center a rosette, four strings and the belly of a guitar in the shape of a heart, and finally, a sheet of music with a few bars. In front of a window opening onto the sea, rain slants down in a screen with fruit and shells combining in poetic shapes. In 1927, the painter and his wife *** stayed in Brittany at Kéryti. Marcoussis executed a few landscapes and several still-lives, of which two were painted during a rainy day : *Pluie* and *Pluie II*, but which are very different.

In an article published in 1930 in *Cahiers d’Art* entitled “Documentaire sur la jeune peinture”, Tériade wrote about Marcoussis: “The poetic feeling that emerges from the painting of Marcoussis influenced many a young painter. As for himself, he remained faithful to the Cubism of his early days in an ongoing need for control. We can see this in his most recent work.” Tériade based his reasoning on works such as *Pluie*.

* “Marcelle Humbert” was a borrowed name. She was actually Eva Gouel (1885-1915). She became Picasso’s mistress in 1911, having gone back to her real name.
** Paintings in oil or gouache applied to the back of a plate of glass.
*** Louis Marcoussis married Alice Halicka, a painter, on July 13, 1913

Fig. 1: Louis Marcoussis, *Guillaume Apollinaire*, metal point, 1912.

LITERATURE:
Jean Lafranchis, *Louis Marcoussis, Catalogue complet des peintures, fixés sur verre, aquarelles, dessins, gravures*, Les éditions du temps, Paris, 1961;

Pierre Daix, *Dictionnaire Picasso*, Robert Laffont, Paris, 1995;
Tériade, *écrits sur l’art*, Société Nouvelle Adam Biro, 1996;
Françoise Lucbert, *Louis Marcoussis*, in the catalogue of the exhibit *La Section d’Or*, Châteauroux, Montpellier, 2000-2001.

32. JOAN MIRÓ

COMPOSITION, 1949

Between 1948 and 1950, Joan Miró illustrated the poem *Parler seul* by Tristan Tzara with seventy-two lithographs, published by Maeght in 1950. All reproduced in *Joan Miró, Catalogue raisonné des livres illustrés*, these lithographs are mentioned in Rosa Maria Malet’s preface. She writes : “The characteristics of this book required an internal rhythm and order, obtained through an alternation of illustration and text and the dynamic movement created by the sequence of images.”

Miró adapted his graphic style to better serve the poet. We can feel the speed of execution in the feel of the signs, which are simple, yet with a wealth of sensations (fig.1). The open spaces between the drawings are not an accidental result of their creation, but carefully calculated and organized to leave space for a few words when necessary.

The watercolor *Composition*, dated 1949, was executed during the gestation process of the Tristan Tzara book and exemplifies all the characteristics described above.

Over time, Miró’s work became lighter. This watercolor demonstrates the mastery of the artist who can create a work of art using only a few signs. Nothing weighs heavily on the eye. The black lines are weightless, the red, yellow, and blue lines, more lively, create a quaint rhythm that is just sufficient to animate the whole. This is the art of grace.

Fig. 1: Joan Miró, Illustrations for *Parler seul*.

34. ÓSCAR DOMINGUEZ

ETUDE D’APRÈS LA BATAILLE DE SAN ROMANO D’UCCELLO, 1954-1955

Etude d’après la bataille de San Romano d’Uccello (fig.1), a study from a painting by Uccello from the year 1455, was executed in 1954-1955 by Óscar Domínguez exactly five hundred years - half a millennium - after the original. The coincidence is an important one, and it may well be that Domínguez wanted to pay homage to one of the Italian Quattrocento’s seminal painters. Paolo Uccello strongly influenced the history of painting by his mastery of the new rules of perspective that founded his reputation. His most

well-known work is *The Battle of San Romano* in three panels (one of which hangs in the Louvre museum). This work, commissioned by the Medici family, commemorates the victory of Florence over Sienna in 1432.

When Óscar Domínguez painted his study in 1955, he had only two years left to live. Moving to Paris in 1927, he began painting in the Surrealist style, practiced automatic writing, and painted and drew imaginary landscapes inspired by the Canary Islands, where he was born. In 1935, he discovered the arbitrary transfer technique - “decalomania sans objet préconçu” - he was to become famous for. His career is rich in painting and other artistic events as well. His break with André Breton in 1945 was a major trauma for the artist. “Disoriented,” writes Fernando Castro, “Domínguez then allowed himself to be overwhelmed by the ‘oppressive personality of Picasso.’” The works that inspired him were primarily those linked to the bullfight. Not a servile copy, but rather paintings where bulls, toreros, and picadors share the canvas with profiles of women and portraits of musketeers that suggest Picasso’s stylistic approach.

Throughout his artistic career, Domínguez only rarely exercised his talents on a copy of a master painting. On the other hand, Picasso was inspired by painters that included Ingres, Delacroix, Rubens, Manet, and Velasquez, among others. He interpreted them with complete freedom in many paintings, drawings and engravings. In 1954, Picasso began to paint several versions of Delacroix’s *Femmes d’Alger*. That same year, Óscar Domínguez executed *Etude d’après la bataille de San Romano d’Uccello*.

It is by no means a copy, but rather a transposition. Here Domínguez takes up the apparatus of war - spears, pennants, shields, helmets, the horses’ harness - and executes them vertically, that is in a format opposite to that of Paolo Uccello, creating a still-life devoted to the famous battle. The numerous spears in Uccello’s painting, remarkable for the way they define the vanishing point, are here reduced to four spears only at equidistant points lying horizontally. Below, tangled together as they ought to be on a field of battle, a helmet with its empty eyeholes, pennants, a shield, and pieces of clothing, while above, a mysterious form suggests the wings of a bat reminiscent of forms from past work. The color scheme emphasizes dark colors, green blue, and black, while the warm colors of gold yellows, both dark and light, as well as the discrete presence of a blood red, create a counterbalance that generates a harmony emanating a certain violence.

This remarkable painting was already announced by works from 1952 and 1953 that show Domínguez’ return to ancient culture and childhood memories. He painted *Léda* in 1952, *Le Rapt d’Europe*, and especially *La Déesse Hélice** in 1953 (fig.2). The goddess sits in profile on her chariot, which rests on a wheel of imposing dimensions, holding a propeller. The background of the painting is inhabited by pennants and

arrows lying horizontally and pointing in both directions. The vocabulary of war is connected with death, and expresses a kind of cruel and aggressive jubilation marked by tragedy. *Etude d’après la bataille de San Romano* reflects the artist’s panache and love of painting.

*This goddess was not a member of the ancient Greek pantheon. She was an invention of Domínguez, who titled his work to the lower left in Greek: Εξ_π_™_, or *hélice* in French, meaning propeller.

Fig. 1: Paolo Uccello, *La bataille de San Romano*, second episode, *La contre-attaque de Micheletto da Cotignola*, 1456, oil on wood, 315 x 180 cm, Paris, Louvre Museum.

Fig. 2: Óscar Domínguez, *La déesse Hélice*, 1953, Gouache on paper glued overall onto canvas, 210 x 280 cm.

LITERATURE:
25 June - 2 October 2005, Marseille, Musée Cantini, *La Part du jeu et du rêve, Óscar Domínguez et le surréalisme, 1906-1957*, (Emmanuel Guigon, Óscar Domínguez et le surréalisme).

35. ANDRE MASSON

NU A LA FONTAINE, 1949

“I am painting some new things inspired by the luminous or dramatic fog characteristic of the Aix countryside in autumn and spring, which, as far as I know, no other painters have wanted to see in this area,” wrote André Masson on April 15, 1947 to Kahnweiler. Having moved some time ago to Tholonet, a town located in the suburbs of Aix-en-Provence, the artist was undergoing the radical questioning of his painting between 1947 and 1949 that led to the elimination of Greek mythology and his rediscovery of a serene, beautiful natural environment. Works from this period are marked by this new osmosis between the painter and his daily environment. He executed a still life, *Le vieux soulier* (the old shoe), a theme he had not attempted since 1925, and also a *Portrait au torrent* (portrait with a waterfall) which is similar to the current painting by the presence of the liquid element in the work.

Masson wrote regularly to Kahnweiler about his “rediscoveries”. On May 2, 1949, he writes : “I’m working with oppositions of darks and lights, cold colors and warm colors, and I reserve drawing only for accents. The drawing melts into the rest, in contrast to what I did a year ago, where the drawing is purposely active in its own way and, in sum, separate from the colored masses. [...] The elements ‘emerge’ instead of fitting in, ‘insinuate’ instead of imposing themselves.” These lines seem to have been written for *Nu à la fontaine*, painted in 1949, with magnificent reflections of water on rocks and the strong and luminescent yellows from which “emerges” the nude body of a woman.

The painting is part of the prestigious collection of Henri and Hélène Hoppenot*. Sophisticated collectors, they purchased exceptional works such as *Etude de Kiki* by Modigliani or the famous painting by Juan Gris, *La guitare* in Paris or in other cities where they were appointed as diplomats. When they retired, their Parisian apartment quai des Orfèvres was visited as if it were an actual museum where works by Picasso, Braque, Villon, and Klee hung side by side. *Nu à la fontaine* by André Masson was among them.

* Henri Hoppenot, born in Paris in 1891, was from a family of silk merchants of Lyon. After brilliant studies, he entered the Foreign Affairs ministry in 1914 and was posted successively to Teheran, Santiago in Chili, Rio de Janeiro, Beirut, and Peking. In 1945, Henri Hoppenot was appointed Ambassador of France. In 1948 he represented France at the United Nations in New York. Here the ambassador attended sales at Parke Bernet and renewed her friendship with Marcel Duchamp, whom she had met in Paris. She also met Calder. In 1956, Grand Officier de la Légion d'Honneur, Henri Hoppenot retired and moved permanently to Paris with his wife.

LITERATURE:

22 November - 25 January 1985, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, *Donation Louise et Michel Leiris, Collection Kahnweiler - Leiris*

36. FERNAND LEGER

NATURE MORTE AUX CORDAGES, 1938

When Fernand Léger showed his drawings and gouaches at the Vignon gallery in the spring of 1934 in an exhibit entitled "Objets", the critics remained silent. On the invitation card were listed "Dessins 1933-1934/ Objets / Racines, silex, quartier de mouton, tire-bouchon, vase, pantalon, morceau de bœuf, fromage, noix, etc.". Maurice Raynal wrote a long article in *Intransigeant*, saluting the artist and the "esthetic lyrical quality of the object", but he was the only enthusiast - other critics of the period being somewhat disoriented by this unusual accumulation.

Christian Derouet, chief curator of Beaubourg's contemporary art museum collection, gives an explanation that appears to be the sensible one: "Because he thought he could play a good trick on the dealers who hoarded his work instead of selling it, he organized an exhibit of drawings with no connection to his canvases. Because he emptied his pockets to beat all those who claimed he was a raw mechanic, a specialist in pistons and rods, because he was sick of theories of form and color, he tossed his key ring, his handkerchief, walnut shells, silex nodules, a bottle opener into everyone's faces. He took advantage of doing his dirty laundry to create a salad with souvenirs collected around the world with his good Norman sense and his peasant's cunning."

Among all this paraphernalia could have been a rope, a

familiar object to Fernand Léger, son of a animal breeder. Rope was part of his daily life, and thus is often seen in his work as a subject worthy of study, just as the objects mentioned above, yet another demonstration of his talent in this superb drawing in India ink data 1933: *Cordage et quartier de bœuf* (fig.1).

Many paintings in Fernand Léger's *oeuvre* include one or more ropes. They often combine with a barrier, surround the figures, caress the clouds, and wind above or below objects in accordance with its quintessentially flexible nature. *Nature morte aux cordages* dated 1938 is similar. Two ropes on both sides of a barrier element occupy the center of the painting. To the left is a metallic form, to the right and behind several of those undefined forms in various colors dear to the heart of Fernand Léger. The historian Maurice Raynal was right when he spoke of "esthetic lyrical quality" of the object, since objects are indeed the subject of the painting. The rope can be painted and enjoyed for itself, as here, or as an integral part of another subject, which is the case, for example, in *Les Constructeurs*. Held in the hands of the workers supporting the metallic structures, it becomes a working tool, less poetic, perhaps, but of greater social value, which the artist would certainly have approved.

Fig. 1: Fernand Léger, *Cordage et quartier de bœuf*, 1933, India ink on paper, 37,3 x 31,5 cm, Paris, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou.

LITERATURE:

Gilles Néret, *Léger*, Nouvelles Editions Françaises, Paris, 1990. Georges Bauquier, *Fernand Léger, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, 1938-1943, Adrien Maeght Editeur, Paris, 1998

37. ANDRE MASSON

SORCELLERIE, 1959

Jean Cassou*, in his preface to the catalog of the exhibit *André Masson* held at the Musée national d'art moderne of Paris in 1965, writes :

"What is the most important thing to remember in studying [Masson]'s art, is this other characteristic, that of minds that are not so astonished at themselves as they are at what they see in the outside world, in nature, and in the course that the soul of others as collective soul imposes on human history. This is where the mystery lies, a vertiginous mystery that André Masson had the passionate desire to express in his painting. "The mystery is first of all cosmic. It is existence, the life of the elements and the secrets of matter that are marvelous [...] the passions of nature are also expressed in human society and the human heart; always and everywhere, combats, abductions, rapes, massacres, murders, and sacrifices."

The painting entitled *Sorcellerie* - a suggestive title, full of mysterious incantations - may surprise us at first glance by

the random energy it generates. The quasi-electric movement the artist has instilled in the various graphic elements of the painting show that they are in the grips of an alien power. The colors, pure and violent - yellow and red - have the disquieting marks of fire and blood, and the color black also moves like an evil shadow across the painting. *Sorcellerie*, reminiscent of works executed some twenty years earlier, fascinates by its dramatic agitation, particularly in light of works executed in Martinique (1941-1942) such as *Sorcière* dated 1942 (collection of the Musée Reina Sofia in Madrid).

This painting has a unique history, as it was donated by Kahnweiler to the Museum of Modern Art of New York in the context of a sale to benefit a purchase fund.

* Chief Curator of the Musée national d'art moderne from 1946 to 1965.

LITERATURE:

5 March - 2 May 1977, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, *André Masson*;

40. LÉONARD TSUGUHARU FOUJITA

PORTRAIT DE FEMME A LA CHAUSSURE JAUNE, 1928

Beginning in 1918, many a Japanese artist traveled to France. Among them, Tsuguharu Foujita, enthused by his stay in the French capital of Paris as he was subjected to the various avant-garde movements of the period - Fauvism, Cubism, and Surrealism - was to become an emblematic figure of the School of Paris. He was confronted with the classic problem of the Japanese painters of the time: conveying a Japanese identity in a Western style.

The most beautiful girls of Paris posed for the "sensible" Foujita. Kiki of Montparnasse and Youki, the future wife of Robert Desnos, participated in giving us some of the artist's most remarkable portraits.

In the work for sale today, *Portrait de femme à la chaussure jaune*, executed in 1928, Foujita has apparently set himself the task of representing a perfect body with a porcelain complexion, a synthesis of all the different styles of beauties of the models that inspired his delicate line.

Is this unknown woman one of those he knew, or those that he has only offered us in a play of lines? With increasing finesse and the almost inhuman perfection of his purity of line, he expresses the boundary between a reserved representation of a typical nude and the sensual attraction of hours spent by the unknown woman with another, which he materializes with the single slipper. Its removal is the first step towards intimacy - a single phantasmagoric slipper, like the final curtain lifting onto an erotic experience.

41. MAURICE UTRILLO

LE SACRE CŒUR

Just as he painted other legendary sites in Montmartre, such as *Le lapin agile* or *Le Moulin de la Galette*, Utrillo also completed a number of paintings representing *Sacré-Cœur*. The present painting was executed around 1941. Utrillo, who never betrays the subject he paints, here uses the color white of the monument as the essential component in his chromatic design. The sky is light, with just a few notes of green for the leaves. The street is paved in white, and *Sacré-Cœur*, the subject of the canvas, imposes its remarkable architecture in white as well. The artist also painted church of Saint-Pierre de Montmartre to the left in black tones lightened by bluish stained glass.

The Odette Pétridès gallery organized a retrospective of Maurice Utrillo's work from March 31 to April 30, 1944, showing paintings from 1905 to 1943. The catalogue's preface was written by the art critic A. Tabarant, who had already published a voluminous monograph on the artist in 1926. For this preface, the dealer asked him to review the "Utrillian position, before today and before history". He concluded with the following words :

"What more can I say that would add to the dense network of historical facts? Before my eyes lies the content of this retrospective exhibit organized by M. Pétridès, where the young Utrillo from 1905 joins the sixty-year-old Utrillo from 1944, happily working as he did in the old days. This exhibit, with no gaps, will be for the son of Suzanne [Valadon] a new step forward to fame. The limitless enchantment of all this! I fall silent, and admire."

Out of the thirty-four paintings exhibited, one third of them represent cathedrals, churches, and one basilica : Le Sacré Cœur pavoisé.

LITERATURE:

31 March - 30 April 1944, Paris, Galerie O[det]te Pétridès, Maurice Utrillo, *œuvres* de 1905 à 1943.

42. CLAUDE MONET

IRIS JAUNES, 1924-1925

Octave Mirbeau¹, art critic and historian of the Impressionist period who tirelessly defended the art and genius of Monet, also shared an enduring passion for horticulture with the artist². The visual pleasures and beneficial effects on their mood were enriched further by many a letter exchanged on the topic of gardening and gardens as the seasons were marked by friendly visits. In 1890, Octave Mirbeau wrote: "[...] I certainly don't want to discourage you from working. But if you decide to take a short break, you should bring your family to spend a day here. We will try to cheer each other up, and whatever you may say, my dear friend Monet, I need

it much more than you do because you are you and I'm nobody, because you at least have the consolation of a beautiful garden."

One year later, in *l'Art dans les deux mondes*¹, Octave Mirbeau wrote a description of the garden at Giverny according to the season where he celebrates the iris during the spring: "The wallflowers² have just finished exuding their very last scent, the peonies – the divine peonies have faded, the hyacinths are dead. The nasturtiums and the eschscholtzias are opening, the former with their young leaves of bronze, the latter with their linear leaves of an acid, delicious green. And in the broad borders along the orchard in bloom, the irises rise with the curved, strange petals frilled with white, mauve, lilac, yellow, and blue, suggesting with their complex interiors mysterious analogies, suggestive and perverse dreams like those that emanate from the troubling orchids [...] Amidst this perpetual feast for the eyes lives Claude Monet [...]"

Let us remember that in Claude Monet's garden the irises line the paths and streams (fig.1) and grow along the edges of the ponds... irises are omnipresent. During the last quarter of the 19th century, Japanese art began to exercise a strong attraction on European artists. Such curiosity was aroused by the universal expositions held London in 1862 and 1876 as well as Paris in 1878 and 1889 where the arts of China and Japan met with resounding success. There was also the discovery and purchase by Félix Bracquemont, graphic designer and draftsman, of an album of Manga (collection of sketches) by Hokusai³ in 1856-1857, which played a decisive role in introducing Japanese culture in France. One of the painters most strongly influenced by the Japanese style was certainly Vincent Van Gogh who was the owner of several hundred Japanese prints.

The first sign of this new infatuation is seen in Monet's portrait of his wife, Camille, executed in 1876 and entitled *La japonaise* (fig.2). In the company of Félix Bracquemont, Edgar Degas, Louis Gonse, Edmond de Goncourt, and others, Monet participated in the "Japanese dinners". Japanese art was discussed at these dinners organized by Samuel Bing who founded the magazine *Le Japon artistique* and organized an exhibit of over seven hundred engravings at the École des Beaux Arts in 1890. Immediately thereafter, Japanese art entered the market through sales at the Hôtel Drouot, the auctioneering house, and in Parisian galleries. Monet purchased engravings, primarily by Hokusai, from Maurice Joyant⁴, as shown in this letter dated January 8, 1896 written by the artist from Giverny: "Dear Monsieur Joyant, I would like to thank you for thinking of me for the flowers⁵ by Hokusai, but unfortunately I will not be able to come to Paris immediately, as I must leave tomorrow for Le Havre to re-immersé myself in the sea air and especially work. But I'll have to come to Paris, and will certainly not miss seeing you.

You won't talk to me about poppies, which is important,

because I already have irises, chrysanthemums, peonies, and morning glories. I hope to see you soon. Sincerely yours,"

At the end of the 19th and beginning of the 20th century, the iris⁶ became a veritable symbol of Art Nouveau, an emblem of joy and the earlier victory in Asia. Innumerable glass vases and ordinary objects in silver, wood, and pewter were decorated with irises. This delicate flower, with its slender stem and lanceolate leaves, served as an inspiration to artists everywhere.

In his *oeuvre*, Claude Monet painted the iris innumerable times, as this plant (from the iridacea family that includes hundreds of varieties) continued to fascinate him. The iris is the only flower that inspired series similar to the *Meules*, *Cathédrales* and *Nymphéas*. The first series, executed from 1914 to 1917, represented yellow or purple irises in isolation or in clumps along a road in Giverny. The second was painted in 1924-1924. In the painting entitled *Iris jaunes* that we are talking about today, otherwise known as marsh irises, the flowers stand in a line similarly to those reproduced on prints by Hokusai standing against a cloudy background (fig.3). In reality, in this canvas Claude Monet has painted the reflection of the irises in water, as the presence of clouds to the lower right at the same level as the plants cannot be otherwise explained. In the *Catalogue raisonné*, the author assumes that the artist and the flowers were in an almost flat area and that this interpretation is doubtless the right one.

The painting was certainly executed during the evening hours, the pink tint of the clouds coming from the glowing red of the last rays of the setting sun. The influence of Japanese art is evident in the frontal presentation of the flowers, the color harmony, and finally the pastel tones of the sky. Only the surface of the water, barely suggested by Hokusai, occupies part of the surface of the canvas.

This marvelous work is one of the last ones to be painted with the enthusiasm he brought to so many masterpieces. We know that after the difficult times due to the progression of his eye disease, and thanks to a successful cataract operation*, he returned to his brushes rejoicing. On July 17, 1925, the artist wrote to the painter André Barbier: "[...] my sight is completely improved. I work harder than ever, I'm happy with what I'm doing, and if the new glasses are even better, then all I can ask is to live to be one hundred."

Iris jaunes decorated the dining room in Tériade's Parisian apartment.

* On December 13, 2006, Artcurial sold a letter by Charles Coutela, Claude Monet's physician and an ophthalmologic surgeon, to Georges Clemenceau, relating the results of the cataract operation for Claude Monet performed in January, 1923.

Fig. 1: Claude Monet *Le chemin dans les iris*, 1914-1917, oil on canvas, 200x150cm, London, National Gallery.

Fig. 2: Claude Monet, *La japonaise*, 1876, oil on canvas, 2.31x1.42cm, Boston, Museum of Fine Arts.

Fig.3: Hokusai, around 1833, print, *Iris et sauterelle*, in the "Large Flowers" series.

LITERATURE:

Siegfried Wichmann, *Japonisme*, Chêne/Hachette, 1982;
Daniel Wildenstein, *Claude Monet, Biographie et Catalogue raisonné*, Volume IV, La Bibliothèque des Arts, Lausanne-Paris, 1985;
Octave Mirbeau, *Correspondance avec Claude Monet*, edition organized and annotated by Pierre Michel and Jean-François Nivet, publisher Du Lérot, Tusson, Charente, 1990.

¹ Octave Mirbeau (1848-1917), a French writer, journalist, art critic,

pamphleteer, and dramaturge who was very successful during his lifetime.

² In a letter to Gustave Geffroy, Monet writes that Mirbeau had "become a master gardener".

³ A prestige but short-lived weekly review launched by Durand-Ruel whose first issue was published November 22, 1890. Octave Mirbeau wrote two articles on Monet. The issue we quote from here dates from March 7, 1891. The article is entitled *Claude Monet*.

⁴ Wallflowers.

⁵ Katsushika Hokusai, 1760-1849, Japanese painter and wood engraver.

⁶ Maurice Joyant succeeded Théo Van Gogh at the head of the Boussois-Valadon gallery, faubourg Montmartre, in 1891. He was Toulouse-Lautrec's friend and art dealer.

⁷ Probably from the series "Grandes fleurs".

⁸ Remember that the Iris theme was previously painted by Vincent Van Gogh; his painting, *Les iris*, from 1898 reached an historic auctioneering high on November 11, 1987 at Sotheby's New York.

43. PIERRE-AUGUSTE RENOIR

PORTRAIT DE FEMME AU CHAPEAU, 1912

It was not until the 1900's that Renoir became truly famous. He had been made a Chevalier de la Légion d'honneur in 1900, and in October 1904 he was honored by a retrospective organized by the Salon d'Automne where a room was reserved for thirty-five works by the artist. "I have been asked why, since I never exhibit, I have decided to show at the autumn exhibit. I reply that I don't exhibit when no one wants me, but I do not hide my painting on principle if someone kindly asks me if I would like to show my work," wrote Renoir to his art dealer, Durand-Ruel. Renoir's work began to circulate throughout the world, and his reputation was also supported by two other major Parisian art dealers: Bernheim-Jeune and Ambroise Vollard.

In 1907, Renoir made the decision to live several months of the year in the South of France in the hopes that the Mediterranean warmth would relieve the pain of the rheumatoid arthritis that was deforming his fingers. At the end of the year he purchased the Collettes estate where he built a house. Beginning in 1908, the painter shared his time between Essoyes* and Cagnes. Although the Provence region inspired him to paint many landscapes, some with flamboyant nudes in an exuberant natural setting, as well as

still-lives of golden fruit, the light of the Midi, the heat, and the subtle fragrances may have had an influence on his palette. During the years following his move, his palette evolved towards more extensive use of warm colors, especially red. This color makes its presence powerfully felt in our *Portrait de femme au chapeau*, painted in 1912. The color blue, used by Renoir to emphasize the full hips of his models, disappears to be replaced by reflections in natural skin tones.

He never abandoned portraiture, however, and those executed over the last 10 years of his life reinforced his reputation by the maturity of their pictorial mastery. The artist's age in no way affected his talent and dexterity.

We can illustrate these words with two portraits, one of *Ambroise Vollard*, painted in 1908 (fig.1), and the artist's self-portrait, *Autoportrait*, executed in 1910. The color composition is identical, with a red background, dark suit and tie and white shirt. Ambroise Vollard is sitting at a table holding a small statue by Maillol in his hands. His face and hands are enlivened by lines of white and pink paint that suggest their volume. In *Autoportrait****, the artist presents an idealized vision of himself. On a raspberry-red background, he paints his own face, eliminating the deep wrinkles and giving himself a pleasant expression thanks to the brushwork using the same raspberry red in small amounts and white highlights. The cool colors of his jacket provide a frank opposition that enhances the head and background.

The painter used the same technique in his portrait of *Paul Durand-Ruel*, painted in 1910. The red and white tones lightly brushed on the face are used with more determination in the floral pattern on the wall behind and in the armchair where the model sits, colored vermillon. The dark jacket of the art dealer also stands out, contrasting with the immaculate white of the shirt collar and cuffs.

Without seeking to create a series of portraits, Renoir also painted *Madame Renoir avec Bob* (fig.2) around 1910 in a range of colors ranging from vermillon red to pale yellow. He also executed *Gabrielle aux bijoux* whose animated brushwork throughout the canvas accentuates the sumptuous reds that Renoir has chosen for the painting. On a delicate lime green background, the vermillon and raspberry reds play off each other in the make-up, the back of the mirror, the feet of the dressing table, and the jewelry box held by the model on her lap. The white, semi-transparent blouse, open at the throat sets up color vibrations throughout. The artist liked to "stroke [his] painting. Pass a hand over it" and this is evident here. In *Gabrielle à la rose* from 1911 (fig.3), the painter combines pink and pearl tones. During this period the painter had achieved a more mature appreciation of feminine beauty. The sensuality emanating from this work arises from the full forms and colors laid on like so many caresses. The painting was one of those in the vast collection of Maurice Gangnat.

Around 1911-1912, Renoir described his methods to W. Pach who reported them in *Scribner's Magazine* in May 1912: "I arrange my subject to my taste, then I move away and paint, like a child. I want a red that is sonorous and resonates like a bell. If it doesn't work, I add reds and other colors until I obtain this effect."

Portrait de femme au chapeau, painted in 1912, is a superb demonstration of a temporary passion for the color red, predominant here in an infinite variety of nuances. The background of the painting, the dress, the make-up, and the hat are rendered in admirable and subtle reddish tones that combine and oppose each other in a unique play of color. Only the treatment of the white color of the collar of the blouse provides a counterpoint to these variations.

This portrait is exceptional in Renoir's work, as the painter only rarely focuses so exclusively on a single color. In the year 1912, works by Renoir were crowned with success, with five exhibits including one of his portraits at the Durand-Ruel gallery. The painful physical handicaps he endured did not prevent him from working; quite the contrary, as exemplified by this marvelous painting, a hymn to color, life, and youth.

* Birthplace of Aline Charigot, Renoir's wife, near the Champagne and Bourgogne areas.
**Renoir executed an *Autoportrait* around 1899 with no warm tones whatever. About 10 years separate the two paintings, and the difference is striking – not in terms of the physiognomy, but rather the color scheme.

Fig. 1: Pierre Auguste Renoir, *Ambroise Vollard*, 1908, oil on canvas, 82x65cm, London, Courtauld Institute Galleries.
Fig. 2 : Pierre Auguste Renoir, *Madame Renoir avec Bob*, around 1910, oil on canvas, 81x65cm, Hartford, Connecticut, Wadsworth Atheneum.
Fig. 3 : Pierre Auguste Renoir, *Gabrielle à la rose*, 1911, oil on canvas, 55x47cm, Paris, Musée d'Orsay.

LITERATURE:
Charles Terrasse, *Cinquante portraits de Renoir*, Librairie Floury, Paris, 1941. 1985-1986, London, Paris, Boston, *Renoir*.

45. ARISTIDE MAILLOL

PORTRAIT DE RENOIR

In 1907 or 1908, Maillol, at the request of Renoir, went to Essoyes* to sculpt the painter's bust. Renoir had met the sculptor several years previously and had confided to Ambroise Vollard, his dealer, his enthusiasm for the sculpture, inhabited by the classical spirit. The monumental, simplified classicism that Maillol developed after 1900 was echoed in Renoir's paintings from this period. The two artists had

considerable admiration for each other because of this, and shared the same enthusiasm for women.

According to Renoir's biographer, this visit to Essoyes occurred mid-July 1908, while Maillol's biographer dates the encounter in 1907. Renoir was about sixty-seven years old at the time.

Georges Rivière, in his book *Renoir et ses amis*, describes the posing session: "During the summer of 1908, the sculptor Maillol went to Essoyes and began, in the studio, a full head, including the hat in white canvas the painter always wore. The work by Maillol we are familiar with is not the one that was first sculpted. A simple accident destroyed the first piece. While we were having lunch, I don't know what caused the mass of clay to fall, crushed on the floor of the studio. It was an irremediable disaster. Maillol had to begin again."

There is another version of the accident, a more poetic one, in the book by Georges Dussaulle: "Because Maillol caressed the clay until he obtained the full, well-rounded form he preferred and sought for, because his ingenuity led him to the essentials, and because in the field of sculpture he too offered another vision of woman, we can understand his affinity for the painter of Cagnes.

"Renoir posed conscientiously morning and evening for the bust, to the point of deserting his brushes. Unfortunately, Maillol had used the handle of a brush as an armature in the point of the beard, but the clay was too moist when it pierced the clay, and the bust fell apart. Renoir was even more upset than Maillol, who had found it difficult to work on the very emaciated face of the Master. The sculptor began the bust again."

In the recent exhibit entitled *De Cézanne à Picasso, Chefs-d'œuvre de la galerie Vollard* at the Musée d'Orsay in Paris, a bronze bust representing the *Portrait de Renoir* was exhibited as item n° 81 and reproduced on p. 188* of the catalogue. Emmanuelle Héran, author of the essay in the catalogue of the exhibit "Vollard éditeur des bronzes de Maillol: une relation controversée" (Vollard publisher of Maillol bronzes: a controversial relationship" writes:

"Although firing of terracotta works was usually supervised by the artist himself in a kiln financed by Vollard, the foundry that cast the bronzes financed by Vollard is unknown. Archives teach us that the sculptor himself knew nothing! Thus, in a letter dated December 14, 1908, Maillol tells Vollard that he is putting on the patina for *Jeune fille agenouillée* and adds: 'If you have other bronzes to polish send them on – the little kneeling figure is very well cast'. Several foundries can be suggested.

"Thus the recent discovery of Florentin Godard*** has provided new information, confirmed by the sale of small

bronzes by Maillol belonging to the descendent of the foundry owner. A possible date can be suggested thanks to a letter from 1908 where Maillol writes to Vollard: 'I'm going to give the Renoir bust to Gaudard [sic]. It was the portrait of the old painter that Vollard had commissioned from Maillol in 1907, executed during posing sessions at Essoyes and cast on bronze."

* entitled *Auguste Renoir*, 1907-1908, 39x25.5x28cm, Mannheim, Städtische Kunsthalle.
* Birthplace of Aline Charigot, his wife, in the Champagne and Bourgogne areas where Renoir painted some of his most inspired work on peasant life.
** Georges Rivière visited Renoir at Essoyes at the same time as Maillol (Lionello Venturi, *Les archives de l'Impressionnisme*, Volume I, republished by Burt Franklin, New York, 1968, p. 106).
*** The origins of the Godard foundry are relatively unknown. Opened at the end of the 19th or early 20th century by Désiré Godard, the foundry produced a number of bronzes for Carpeaux, Bourdelle, Maillol and Picasso. The foundry is still active today, and Florentin Godard is a descendant of the first owner.

LITERATURE:
Georges Rivière, *Renoir et ses amis*, Edition Floury, Paris, 1921.
Georges Dussaulle, *Renoir à Cagnes et aux « Collettes »*, Musée Renoir, Ville de Cagnes-sur-mer, 1992.
1985-1986, London, Paris, Boston, *Renoir*.
2006-2007, New York, The Metropolitan Museum of Art, Chicago, The Art Institute of Chicago, Paris, Musée d'Orsay, *De Cézanne à Picasso, Chefs-d'œuvre de la galerie Vollard*.

46. AUGUSTE RENOIR

ESQUISSE DE PAYSAGE, 1895-1896

The year 1895 opened with the death of Gustave Caillebotte, with Pierre Auguste Renoir as the executor of his will. With Martial Caillebotte, younger brother of the artist, Renoir entered into long drawn-out negotiations with the government to accept the bequest of the Caillebotte collection. Renoir fought for recognition of the Impressionist movement that the majority of the public still found shocking. Finally, a choice of works from the Caillebotte legacy was accepted for the Luxembourg museum and exhibited in 1897. During these two years - 1895 and 1896 - Renoir traveled little and painted many masterpieces, some of which are centerpieces of museums in France and elsewhere in the world. He also painted this *Paysage* showing a path towards a small wood. Here, the color scheme is primarily in yellow and green. Since 1890, Renoir had reduced his palette and only used blue to render shadows in flesh. Around 1895, he used a range of simple colors that could meet all his needs in his obsessional search for mastery of the art of painting.

In this *Paysage*, the yellows in the trees and ground could lead us to think the canvas was painted in the fall. The perspective is rendered by lighter tones in the foreground that fade gradually towards the undergrowth. His strokes are light and

flexible ; the leaves seem to be moving in a slight breeze, no details are drawn formally. Renoir has painted an impressionist painting, adding a few touches of deep purple and pink on the ground to delicately enhance the general tonality. The painting is thus perfectly balance in composition and color harmony.

LITERATURE:
1985-1986, London, Paris, Boston, *Renoir*.

47. MAURICE UTRILLO

LA RUE NORVINS, CIRCA 1931

It was the first years of Utrillo's life, marked by violence, alcoholism and solitude, that were decisive in directing his path to painting and the use of the color white that is omnipresent in his work. The choice of this color arose from an obscure experience, linked to alcoholism, as he explained to the critic and art historian Florent Fels:

"I find that the poor neighborhoods have more sumptuous colors than the aristocratic avenues, and the shops of the destitute have colors that attract the eye and invite happiness. The windows of humble people often have gardens which are all they see of nature. Since I died*, I have found the secret of painting. You must paint white, the color of the Church. You must paint white and silence, the color of churches; you must paint white, the color of the barracks, the hospitals, the prisons.

"My life has been spent among these houses of abandoned men, in the middle of the white of misery, and, you see, I have made myself a white uniform..."

Starting in 1910, Utrillo developed a unique mixture of zinc white, crushed plaster and glue that he applied with a knife. This was a "white material" rather than a luminous value. The color gave birth to many masterpieces painting during the four years called the White Period. We illustrate this cycle with *Abbaye en ruines* (fig.1). The subtle harmony of light tones, reserved for the ruins, is enhanced by a few touches of green and brown color applied on discrete foliage.

The painting already prefigures works such as *La rue Norvins*, executed some twenty years later. The light tones of *La rue Norvins* invite us to better appreciate the immaculate white of the cupolas of Sacré Coeur and the white walls of the houses. And this is what we expect from a work by Utrillo: a certain freshness. The artist loves this pure palette that does not assault his sensibilities. It enables him to express his passion for painting, which, in his mind, is linked to the fundamental solitude of existence. And, before all else, his own solitude.
Note the complete absence of figures in both paintings. Only the architectural elements, ruins or streets lined with

small houses and closed shutters, are the real subjects of the painting. In *Abbaye en ruines*, as in *La rue Norvins*, human beings are absent, and the color white fuses into silence as the painter highlights the color as a poet dedicates an ode to silence.

Utrillo painted *La rue Norvins*, a small street leading up to the Sacré-Coeur basilica, many times throughout his career as a painter. In these paintings, the street is often completely deserted, and they are always of average size**. The dimensions of the present painting (125 x 175 cm) are exceptional. A look at the *Catalogue raisonné* confirms that only about ten paintings in this size*** are extant. The artist chose it because he believed the subject deserved a more thorough treatment, and to prolong the pleasurable experience the painter would have in executing the work.

Utrillo is not the only painter to have eliminated all traces of life from his work. Giorgio de Chirico, an Italian painter and contemporary, nourished by metaphysical musings, executed works inspired by philosophy. In 1912, he exhibited *L'Enigme d'un après-midi d'automne* (fig.3) in Paris at the Salon d'Automne. He tells of the gestation of his painting where, as in Utrillo's work, silence reigns. "Let me tell you how I had the revelation of the painting I will present this year at the Salon d'Automne entitled *Enigme d'un après-midi d'automne*. During a clear autumn day, I was sitting on a bench in the middle of the Santa Croce square in Florence. Naturally this was not the first time I had seen the square; I had just been cured of a long, painful illness, and I was in a state of quiet sensitivity. Everything around me, even the marble of the edifices and the fountains, seemed to be convalescent. In the center of the square stood a statue of Dante draped in a long tunic. He held his works close to his body and his laurel-crowned head was bent in a meditative attitude... the autumn sun, hot and strong, lit up the statue and the church's façade. I had the strange feeling of seeing all this for the first time, and the composition of the painting presented itself to the eye of my spirit."

In spite of the differences in culture and education - Giorgio de Chirico had intellectual and artistic training (first in Greece, his birth place, and later in Munich, Milan and finally Florence) that Utrillo never had - the works share a certain philosophical and chromatic ideal. The passing illness of Giorgio and Maurice Utrillo's heavier burden gave birth to this "state of quiet sensitivity" that led them both towards the feeling of deep calm they required to execute their paintings. They both painted in silence and conveyed their melancholic or philosophic state of mind by the absence of any human presence. Not a soul is present. This void, nourished by anxiety, redolent of the humility of a painter who effaces himself before his canvas, breathes sensitivity.

Both works have similar color harmonies, dominated by white. Giorgio de Chirico places a distinct division between the arcades of the church to the left, shining white in the sun,

and those to the left, plunged in shadow. As for Utrillo, the color white also serves to draw the eye to the statue of Dante, or Sacré-Coeur. Where metaphysics directs the pictorial thinking of Giorgio de Chirico, a spiritual quest informs Utrillo's painting.

Both artists continue to paint works marked by silence and white**** throughout their careers - architecture with streets, walls, churches, monuments of all sorts, but deprived of their builders, that is, human beings. But since the rue Norvins is the point of departure for this reflection, let us return to Maurice Utrillo and allow the famous art historian who had such a strong influence on the 20th century to conclude: Efstratios Eleftheriades known as Tériade

Tériade called Maurice Utrillo the *Master of walls*. On January 8, 1930, he wrote in *L'Intransigeant*: "Maurice Utrillo. Between the four bare walls of his old room at 12, rue Cortot, with its tranquil Parisian half-light or the light from his modest oil lamp, the painter, a craftsman of genius, paints landscapes and churches that his imagination makes more real, his love more sensitive, his memories more moving.

"Ignoring the motif with its insincere pose, he knows how to remember and thus express a mobile, profound, and involuntary vision of things.

"Following the secret of a purely artistic sensitivity that succeeds in creating something out of nothing, Utrillo paints "walls" that are, among the most astonishing poems in painting today."

The rue Norvins is named after Jacques Marquet, baron of Montbreton de Norvins, (1769-1854), author of a history of Napoleon the 1st. The street originated in the 11th century and began as the rue Traînée*****. At the beginning of the 20th century, between the rue des Saules and the Place du Tertre, in the last part of the street in the direction of Sacré-Coeur, was the restaurant of la mère Catherine whose pleasant garden attracted many customers. It was one of the most modest eating places offering meals for less than one franc. She even allowed her customers to only order half a meal. A cut above was the "baroque" of la mere Adèle where, around 1910, Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Mac Orlan, and André Salmon dined every Saturday. Maurice Utrillo, however, only frequented the rue Norvins to paint it.

* We have not found an explanation of the expression "since I died" in any of the works on Maurice Utrillo. We believe that the conversation between Florent Fels and Maurice Utrillo occurred after 1924, the date the book by Gustave Coquiou, *Des peintres Maudits*, was published and included Maurice Utrillo. The artist confided to Florent Fels that he had been very upset. Maurice Utrillo, now *maudit* (cursed), perhaps thought he was dead in the eyes of the public.

** Painted in 1910, *La rue Norvins* is currently in the collection of the Kunsthhaus of Zürich.

*** In a photograph reproduced in *Utrillo, sa vie, son oeuvre* by Jean Fabris, published by Frédéric Birr (1982) on p. 96, we can see two paintings of the same size hanging on the walls in the salon of "La bonne Lucie" (Maurice Utrillo and Lucie Valore's house in Vésinet)

**** Giorgio de Chirico used it less than Maurice Utrillo, reserving it primarily for the arcades of his *Places d'Italie*.

***** A "traînée" used to be a wolf trap and not a woman of loose morals.

Fig. 1: Maurice Utrillo, *Abbaye en ruines*, 1912, oil on canvas, 61 x 82 cm, Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg.

Fig. 2: Postcard, *La rue Norvins et le Sacré-Coeur*. The presence of the Renault Coupé-chauffeur car enables us to date this photograph around 1910.

Fig. 3: Giorgio de Chirico, *L'énigme d'un après-midi d'automne*, around 1910, oil on canvas, 55 x 71 cm.

LITERATURE:
Gustave Coquiou, *Des peintres MAUDITS*, André Delpeuch, Editeur, Paris, 1924;

Francis Carco, *Utrillo*, Bernard Grasset Editeur, Paris, 1956;

Florent Fels, *L'art vivant de 1900 à nos jours, 1914-1950*, Pierre Cailler, Editeur, Genève, 1956;

Jacques Hillairet, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, Volume II, Les Editions de Minuit, 1963 and the supplement, by Jacques Hillairet and P. Payen-Appenzeller, Paris, 1972;

Paul Pétridès, *L'œuvre complet de Maurice Utrillo*, Paris, 1969;

Jean-Paul Crespelle, *La vie quotidienne à Montmartre*, Hachette, Paris, 1978;

Giovanni Jappolo, Maurizio Fagiolo dell'Arco, Alain Jouffroy, *De Chirico*,

Chêne/Hachette, 1981;

Tériade, *écrits sur l'art*, Adam Biro, Paris, 1996

55. FERNANDO BOTERO

NATURE MORTE, 2003

Responding to questions in an interview with Léonard Gianadda during the *Botero* exhibit held at the Fondation Pierre Gianadda in 1990, the painter recalled that "his primary interest was in form, color, composition, that is, entirely pictorial elements." Although his style has not really evolved since his beginnings, Botero still paints a *Nature morte* in 2003 with the same jubilation as a *Poire* in 1976. His training was primarily European, and his style transcends the borders of his own country. Botero has created a personal yet universal style, immediately recognizable, where pleasure flows from the end of his brush. This *Nature morte* demonstrates his expertise in color with its bright, warm colors; predominately orange yellow and red, for the table in the foreground in that noble material, wood. The cold blue and green tones used for the chair, bottle, and ice-cream integrate themselves gracefully in the painting's composition, enhancing the whole.

This *Nature morte* can be considered as a *genre* scene. The fruits, knife, and bottle are placed on the table in a room open onto the life of the street. Fernando Botero himself said that, when executing this painting, and without having planned it in advance, he added a "small touch of humor". In the present painting, he painted two green cherries next to the perfectly ripe quarters of the orange!

The planet-wide success the artist has known over the last fifty years bears witness to works of authentic visual pleasure that are universally appreciated.

56. FERNANDO BOTERO

FEMME A L'ÉVENTAIL, 2003

Throughout his career, Fernando Botero enjoyed painting figures, both men and women. He always painted them stout, as ample forms were for him synonymous with balance and well-being. He explained himself during an interview with Léonard Gianadda on the occasion of the exhibit *Botero* held in 1990 at the Fondation Pierre Gianadda : "When I began painting my first watercolors, I already felt, through a kind of intuition, the desire to move towards very voluminous figures. Also, when I discovered Italian painting, this desire was transformed into a rational decision to exploit volumes, not only for figures, but for other objects, everything that can be touched. In fact, everything that is painted must undergo the same deformation because the painted world must be consistent."

In *Femme à l'éventail*, the model presents frontally in a fixed attitude as if she was being photographed. This is a well-groomed young woman with a bow in her hair, red nail polish, simple jewelry at her ears and wrist. In an ultimate touch of elegance, she holds a half-opened fan in her right hand. But Botero, whose sense of humor is finely honed, provides her with glasses behind which lurk a pair of eyes with a squint. Botero is in love.

LITERATURE:

6 April - 10 June 1990, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, *Botero*.

FERNAND LEGER

INTRODUCTION

Beginning in 1945, Fernand Léger began his last large compositions, such as *Les Loisirs*, *Les Constructeurs*, *La partie de Campagne...* The drawings and ceramics presented today were executed between 1949 and 1955, all from the latest period of his life and coming from the collection of Georges Bauquier, author of the work *Fernand Léger, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*.

The drawing *L'enfant à la fleur*, from around 1949-1955, is related to the ceramic: *Les Femmes au perroquet*, executed in 1952 and belonging to the Musée National de Biot, shows the same drawing of a child with a flower among the trees (fig.1) to the right.

Composition à la roue, circa 1950- 1955, is similar to a detail, the wheel of the car, in *Partie de campagne à l'auto* from 1953. The wheel is a theme that Fernand Léger had already used

in 1923-1924 when Abel Gance asked him to design a poster for his film *La Roue* (the wheel). During this same period, he also did many studies of close-ups of wheels, similar to the piece to be auctioned today.

The central motif of *Etude pour Sao Paulo*, circa 1952-1954, which shows figures hovering weightlessly, is related to a painting, *Sao Paulo, La Danse* (Musée National Fernand Léger, Biot). Another drawing in gouache and ink returns to the theme, encircled by geometrical forms in bright colors. These same figures appeared for the first time in a work executed in 1942 in New York entitled *Les Plongeurs*. In *Projet pour la décoration de l'hôpital de Saint-Lô, projet I*, circa 1954-1955, Fernand Léger renders homage to Franco-American friendship. The gouache drawing shows French and American flags connected by hands reaching out, full of hope. Following the Liberation of France at the end of WW II, the old Saint-Lô hospital, completely destroyed during the war, was rebuilt and replaced by a memorial hospital dedicated to Franco-American ties.

The architect Paul Nelson, an American citizen, had been trained by the great French architect Auguste Perret. The gouache drawing, in an unusual format (99,5 x 14,5 cm), shows the building in profile. Under the title "hôpital socle tour", it was used as a model for hospital architecture for the second half of the 20th century. The monumental mosaic of Fernand Léger decorates the hospital, which was opened on May 10, 1956.

Although most of the post-WWII drawings refer to the themes of Fernand Léger's monumental compositions, the artist was just as interested in more traditional subjects such as indoor still-lives related to daily life. *Nature morte au samovar*, a drawing in India ink executed in 1952, is something quite rare in Fernand Léger's career. A "samovar" is a Russian kettle, a small, portable boiler in copper with a receptacle for coals, that provided boiling water for household use and of course for tea as well. In 1952, Fernand Léger married Nadia Khodossevitchev, a Russian woman. It was probably his wife that contributed a samovar to the household.

This drawing is remarkable for its dense composition. Next to the samovar is a boat anchor, fishing nets, a tiny boat, a larger one with a mast, some clouds, and the sea represented by broad black stripes. Here Fernand Léger uses India ink like gouache, giving this composition a unique presence.

Finally, a ceramic representing *Marie l'acrobate*. Fernand Léger became interested in the ceramic arts during his last years, developing a wide variety of his signature themes in that medium. The ceramic offered for auction today is connected to the circus theme. As in the painting *Marie l'acrobate* from which the artist has drawn inspiration (*Catalogue raisonné*, n° 836), the model is shown frontally,

gazing intently outwards with one arm encircling her head in a gracious gesture - also that of the dancer.

Fig. 1: Fernand Léger, *Les Femmes au perroquet*, 1952, ceramic, Biot, Musée national Fernand Léger.

LITERATURE:

Gilles Néret, *Léger*, Nouvelles Éditions Françaises, Paris, 1990.

65. FERNAND LEGER

LES CONSTRUCTEURS, CIRCA 1960

Fernand Léger executed many studies, drawings, gouaches and paintings on the theme of *Constructeurs* (builders) which had fascinated him for many years. "It was when I was in Chevreuse that the idea came to me. Near the road there were three pylons with high voltage lines under construction. Perched above were the men working. I was struck by the contrast between the men, the metallic architecture, and the clouds in the sky. The men were tiny, lost in a rigid, hard, hostile structure. This is what I wanted to convey with no concessions. I wanted to assess the exact value of the human presence, the sky, the clouds, and metal."

This stain-glass window is inspired by the central portion of an oil on canvas executed in 1951 entitled *Constructeurs à l'aloès* where Fernand Léger, probably with humorous intent, added an aloes to the lower right of his painting (fig.1). Two workers are seated on a metallic girder. The man on the left, seen in profile, holds a rope, and the man to the right in a frontal pose is gesturing to another worker who is not included in the design. In addition to the contrasts already described by the artist in the text above, Léger paints a disk in red - an element that is not included in *Les Constructeurs* - on the worker who is taking a risk because both his hands are in action, shedding the spotlight on the danger. The colors on a white background do not follow the contours of the drawing as is usually the case. Three rectangular surfaces in blue, green, and yellow cover three-quarters of the stained glass. The strong black lines of the drawing are thus even more strongly perceived.

Fernand Léger enjoyed working in stained glass because of the colors, transparency, and luminosity. He created a series of stained glass windows for the Audincourt church near Belfort in 1951. Daniel Henry Kahnweiler, during a conversation with Brassai, said: "The most beautiful work Léger ever did was certainly the Audincourt stained glass windows."

Fig.1: Fernand Léger, *Les Constructeurs à l'aloès*, 1951, Oil on canvas, 160 x 200 cm, dated and signed to the lower right 51/F. LEGER; this painting, which remained in Fernand Léger's studio, entered the collection of Nadia Léger at the death of the artist. She donated the painting to the Pushkin Museum in Moscow in 1969.

CONDITIONS GÉNÉRALES D'ACHAT

Artcurial-Briest-Le Fur-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-LeFur-Poulain-F.Tajan** agit comme mandataire du vendeur qui contracte avec l'acquéreur.

Les rapports entre **Artcurial-Briest-Le Fur-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-Le Fur-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-Le Fur-Poulain-F.Tajan** de sa perception du lot, mais ne sauraient constituer la preuve d'un fait.

c) Les indications données par **Artcurial-Briest-Le Fur-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-Le Fur-Poulain-F.Tajan**, avant la vente, afin de permettre l'enregistrement de leurs données personnelles. **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** se réserve de demander à tout acquéreur potentiel de justifier de son identité ainsi que de ses références bancaires.

Artcurial-Briest-Le Fur-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-Le Fur-Poulain-F.Tajan**.

c) Le mode normal pour enchérir consiste à être présent dans la salle de vente. Toutefois **Artcurial-Briest-Le Fur-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-Le Fur-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-Le Fur-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-Le Fur-Poulain-F.Tajan** pourra accepter gracieusement d'exécuter des ordres d'enchérir qui lui auront été transmis avant la vente et que **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** aura acceptés.

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

Artcurial-Briest-Le Fur-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-Le Fur-Poulain-F.Tajan** se réserve de porter des enchères pour le compte du vendeur jusqu'à ce que le prix de réserve soit atteint.

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

f) **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** dirigera la vente de façon discrétionnaire tout en respectant les usages établis.

Artcurial-Briest-Le Fur-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-Le Fur-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-Le Fur-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 prononcera du mot «adjugé» ou tout autre équivalent entraînant la formation du contrat de vente entre le vendeur et le dernier enchérisseur retenu. L'adjudicataire ne pourra obtenir la livraison du lot qu'après règlement de l'intégralité du prix.

En cas de remise d'un chèque ordinaire, seul l'encaissement du chèque vaudra règlement.

3 - L'exécution de la vente

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

1) Lots en provenance de la CEE :

- De 1 à 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-Le Fur-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-Le Fur-Poulain-F.Tajan** dispose d'un droit d'accès et de rectification aux données nominatives fournies à **Artcurial-Briest-Le Fur-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-Le Fur-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-Le Fur-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-Le Fur-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 dus par l'adjudicataire défaillant.

En outre, **Artcurial-Briest-Le Fur-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-Le Fur-Poulain-F.Tajan se réserve également de procéder à toute compensation avec des sommes dues à l'adjudicataire défaillant.

Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan se réserve d'exclure de ses ventes futures, tout adjudicataire qui aura été défaillant ou qui n'aura pas respecté les présentes conditions générales d'achat.

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

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

4 - Les incidents de la vente

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

b) Pour faciliter la présentation des biens lors de ventes, **Artcurial-Briest-Le Fur-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-Le Fur-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-Le Fur-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-Le Fur-Poulain-F.Tajan**.

5 - Prémption de l'Etat 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-Le Fur-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-Le Fur-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-Le Fur-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-Le Fur-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.

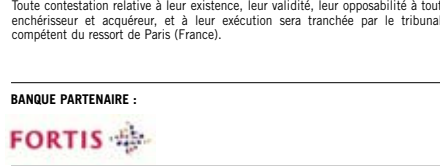
- h) - L'enlèvement des véhicules devra impérativement être réalisé le lendemain de la vente au plus tard. Passé ce délai, ils demeureront aux frais, risques et périls de leur propriétaire.

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).



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

CONDITIONS OF PURCHASE

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

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

The relationships between **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** and the buyer are subject to the present general conditions of purchase which can be modified by salerom 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-Le Fur-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-Le Fur-Poulain-F.Tajan** of their perception of the lot, but cannot constitute the proof of a fact.

c) The statements by made **Artcurial-Briest-Le Fur-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-Le Fur-Poulain-F.Tajan** by relating to a 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.

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 not, 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-Le Fur-Poulain-F.Tajan** before the sale, so as to have their personal identity data recorded.

Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan reserves the right to ask any prospective buyer to justify his identity as well as his bank references.

Artcurial-Briest-Le Fur-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 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-Le Fur-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-Le Fur-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-Le Fur-Poulain-F.Tajan will bear no liability / responsibility whatsoever, notably if the telephone contact is not made, or if it is made too late, or in case of mistakes or omissions relating to the reception of the telephone.

For variety of purposes, **Artcurial-Briest-Le Fur-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-Le Fur-Poulain-F.Tajan** may accept to execute orders to bid which will have been submitted before the sale and by **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** which have been deemed acceptable.

Should **Artcurial-Briest-Le Fur-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-Le Fur-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-Le Fur-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-Le Fur-Poulain-F.Tajan** will conduct auction sales at their discretion, in accordance with established practices.

Artcurial-Briest-Le Fur-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-Le Fur-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-Le Fur-Poulain-F.Tajan**, the successful bidder will be the bidder would will have made the highest bid provided the final bid is equal to or higher than the reserve price if such a reserve price has been stipulated.

The hammer stroke will mark the acceptance of the highest bid and the pronouncing of the word "adjudgé" or any equivalent will amount to the conclusion of the purchase contract between the seller and the last bidder taken in consideration.

No lot will be delivered to the buyer until full payment has been made.

In case of payment by an ordinary draft/check, payment will be deemed made only when the check will have been cashed.

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 : (identified by an **O**)

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-Le Fur-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-Le Fur-Poulain-F.Tajan** has a right of access and of rectification to the nominative data provided to **Artcurial-Briest-Le Fur-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-Le Fur-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-Le Fur-Poulain-F.Tajan** would prove insufficient.

d) The lot will be delivered to the buyer only after the entire payment of the price, costs and taxes.

In the meantime **Artcurial-Briest-Le Fur-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-Le Fur-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-Le Fur-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-Le Fur-Poulain-F.Tajan also reserves the right to set off any amount **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** may owe the defaulting buyer with the amounts to be paid by the defaulting buyer.

Artcurial-Briest-Le Fur-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-Le Fur-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 given 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-Le Fur-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-Le Fur-Poulain-F.Tajan** shall bear no liability/responsibility whatsoever, and will have sole discretion to decide whether or not the bidding will take place again.

c) So as to facilitate the price calculation for prospective buyers, a currency converter may be operated by **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** as guidance.

Nevertheless, the bidding cannot be made in foreign currency and **Artcurial-Briest-Le Fur-Poulain-F.Tajan** will not be liable for errors of conversion.

5 - Pre-emption of the French state

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

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

Artcurial-Briest-Le Fur-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-Le Fur-Poulain-F.Tajan**.

Any reproduction thereof is forbidden and will be considered as counterfeiting to their detriment.

Furthermore, **Artcurial-Briest-Le Fur-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-Le Fur-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 brackets:

- 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 be restored at the costs and risks of their owner.

8 - Severability

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

9 - Law and Jurisdiction

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

BANQUE PARTENAIRE :

FORTIS

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

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 Fontheure
+33 (0) 1 42 99 20 28, afontheure@artcurial.com

ADMINISTRATION ET GESTION

Direction

Nicolas Orlovski

Direction comptable et administrative

Josephine 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

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 16 60, sgraca@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 29, msekour@artcurial.com

Gestion des stocks

Mathieu Fournier
+33 (0) 1 42 99 20 26, mfournier@artcurial.com

Direction du marketing

Sylvie Fauré
+33 (0) 1 42 99 20 42, sfaure@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.maqin@wanadoo.fr
Agence 14 Septembre, Laetitia Vignau
+33 (0) 1 55 28 38 28, laetitiavignau@14septembre.fr

Relations publiques

Anne de Viallonga
+33 (0) 1 42 99 16 47, aveviallonga@artcurial.com

COMMISSAIRES-PRISEURS

HABILITÉS

Francis Briest, **Hervé Poulain**,
François Tajan, **Isabelle Boudot de La Motte**,
Stéphane Aubert

AFFILIÉ À

«International Auctioneers»

REPRÉSENTATION À MONACO

Vanessa Knaebel,
Galerie Delphine Pastor
11, avenue Princesse Grace. 98000 Monaco
+377 93 25 27 14, vknabel@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 Turbot. 14800 Deauville
+33 (0) 2 31 81 81 00,
contact@artcurial-deauville.com

ARTCURIAL HOLDING SA

Président Directeur Général

Nicolas Orlovski
Vice Président
Francis Briest

Membres du conseil

Nicole Dassault, Michel Pastor,
Francis Briest, Nicolas Orlovski,
Hervé Poulain, Daniel Janicot

Comité de développement

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

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

Ardavan Ghavami, 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, truisanz@artcurial.com
Jessica Cavalero,
+33 (0) 1 42 99 20 08, jcavalero@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 : Florence Latieule,
+33 (0) 1 42 99 20 38, flatieule@artcurial.com
Véronique-Alexandrine Hussain,
+33 (0) 1 42 99 16 13, vhussain@artcurial.com
Alexandre Devals,
+33 (0) 1 42 99 20 11, adevals@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
Constance Boscher,
recherche et authentification,
+33 (0) 1 42 99 20 37, cboscher@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 ANCIENS ET MODERNES, MANUSCRITS

Olivier Devers, spécialiste
+33 (0) 1 42 99 16 20, 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

CURIOSITÉS, CÉRAMIQUES ET HAUTE ÉPOQUE

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

ARMES ET SOUVENIRS HISTORIQUES

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

MOBILIER, OBJETS D'ART DES XVIII^E ET XIX^E SIÈCLES, ORFÈVRE

Mobilier et Objets d'Art :
Cabinet Le Fuel et de l'Espée, experts
Orfèverie :
Thierry Stetten, expert
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

DESSINS ET TABLEAUX ANCIENS ET DU XIX^E SIÈCLE

Tableaux anciens :
Gérard Auguier,
Cabinet Éric 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 Marclhac, 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

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 16 31, kboulanger@artcurial.com

AUTOMOBILIA

Gérard Prévot, expert
+33 (0) 1 42 99 16 59, torpedob@tele2.fr
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@noos.fr
Lydia Montanari,
+33 (0) 1 42 99 20 39, lmontanari@artcurial.com