ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F.TAJAN

ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F.TAJAN

ART IMPRESSIONNISTE & MODERNE 1

MARDI 4 DÉCEMBRE 2012 À 20H
PARIS – 7, ROND-POINT DES CHAMPS-ÉLYSÉES

ART IMPRESSIONNISTE & MODERNE 1

MARDI 4 DÉCEMBRE 2012 À 20H
PARIS – 7, ROND-POINT DES CHAMPS-ÉLYSÉES

ARTCURIAL
BRIEST – POULAIN – F.TAJAN

7, Rond-Point des Champs-Élysées
75008 Paris

ASSOCIÉS

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

DIRECTEURS ASSOCIÉS

Martin Guesnet
Fabien Naudan
Isabelle Bresset
Bruno Jaubert
Stéphane Aubert
Olivier Berman
Matthieu Fournier
Matthieu Lamoure

ART IMPRESSIONNISTE & MODERNE 1 VENTE N°2212

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

Commissaire-priseur :
Francis Briest

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

Expert Estampes et livres illustrés :
Isabelle Milsztein
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 25
imilsztein@artcurial.com

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

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

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

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

Historienne de l'art :
Marie-Caroline Sainsaulieu

EXPOSITIONS PUBLIQUES (NOUVEAUX HORAIRES)

Vendredi 30 novembre
11h - 19h
Samedi 1er décembre
11h - 18h
Dimanche 2 décembre
14h - 18h
Lundi 3 décembre
11h - 19h

VENTE LE MARDI 4 DÉCEMBRE 2012 À 20H00

Catalogue visible sur internet
www.artcurial.com

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

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

Ordres d'achat, enchères par téléphone :
Elodie Landais
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 51
Fax : +33(0) 1 42 99 20 60
bids@artcurial.com

Illustrations :
Couverture - lot 79
Deuxième de couverture - lot 75
Page 2 - lot 83
Page 4 - lot 65

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

INDEX

B
Bernard BUFFET – **85**

C
Massimo CAMPIGLI – **82**
Marc CHAGALL – **59,60**

D
Salvador DALI – **61, 76 à 81**

E
Max ERNST – **74, 84**

G
Armand GUILLAUMIN – **66**

K
Paul KLEE – **58**

L
Henri LEBASQUE – **68**
Gustave LOISEAU – **65**

M
Henri MANGUIN – **67**
Henri MATISSE – **62**
Jean METZINGER – **70**

P
Pablo PICASSO – **55 à 57, 63**

R
Pierre-Auguste RENOIR – **64**
Georges ROUAULT – **72**
Germaine RICHIER – **73, 83**

T
Yves TANGUY – **75**
Henri de TOULOUSE-LAUTREC – **54**

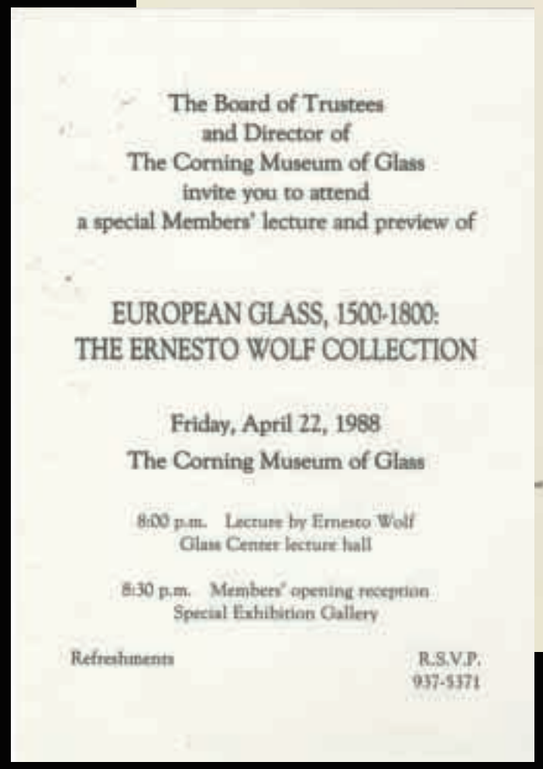
V
Kees VAN DONGEN – **69**
Maurice de VLAMINCK – **71**

Hommage à Liuba et Ernesto Wolf
L'Art de la collection

La collection d'Ernesto et Liuba Wolf a sans doute été l'une des plus importantes et surtout l'une des plus originales qui ait été rassemblée dans la deuxième moitié du XXe siècle. Elle a pour origine l'Amérique du Sud mais ses fondements sont en Europe. Elle a couvert plusieurs domaines réunis de façon très complète, mais, semble-t-il, sans rapport les uns avec les autres , puisqu'on y trouvait du verre, des verres depuis la Mésopotamie jusqu'à l'art baroque à la fin du XVIIIe siècle, des livres illustrés et des manuscrits enluminés du Moyen Âge et de la Renaissance, de l'art africain représenté par un seul type d'objet, la cuiller, un petit groupe d'œuvres d'art du XXe siècle de Chagall à Poliakoff, des livres illustrés et des estampes du XXe siècle, de Toulouse-Lautrec à Picasso, de nombreux objets d'art provenant de l'Antiquité et du Moyen Âge, ainsi que de l'art islamique ancien tel qu'il est célébré aujourd'hui au musée du Louvre.
On pourrait croire à un mélange très hétéroclite et sans cohérence aucune. En réalité pour plusieurs de ces ensembles, il s'agissait de collections complètes constituées de pièces rares et patiemment choisies pour leur qualité esthétique. Ainsi la collection consacrée au verre, une marque rare d'intérêt pour ce matériau fragile et solide, dur et transparent, a-t-elle été constituée de centaines de pièces de toutes les époques et de toutes les civilisations, principalement de l'Antiquité, du Moyen Âge et de l'Islam, puis donné par Ernesto Wolf au Landesmuseum de Stuttgart. La collection de cuillers en provenance d'Afrique comporte de son côté 152 numéros. Les livres et manuscrits du Moyen Âge au XXe siècle vont d'un *Ars Moriendi* illustré et édité à Cologne en 1479 au *Jazz* de Matisse édité à Paris par Tériade en 1947. La collection pour Ernesto Wolf constituait l'incarnation de l'excellence, elle était synonyme de la plus haute culture.

Ernesto Wolf était un industriel d'origine allemande, né en 1918 à Stuttgart. Venant d'Argentine où ses parents s'étaient réfugiés avant la guerre, fuyant leur pays dès 1932, il s'était établi au Brésil dans les années 50 où il rencontra son épouse Liuba (1923–2005), d'origine Bulgare, qui était sculpteur et avait été élevée par Germaine Richier à Paris. Ainsi à côté de ses activités professionnelles dans l'industrie du meuble et le commerce du coton, Ernesto Wolf fondera à São Paulo la galerie São Luis, qui soutiendra les artistes brésiliens. Les collections qu'il a réunies avec son épouse constituent la troisième partie de ses activités, sans doute pour lui la plus essentielle. Dans chacun des domaines qui vont être dispersés avec soin par la maison de vente Artcurial, la collection de verre étant à présent conservée dans un musée, retenons quelques exemples : ainsi une statuette en marbre provenant d'Anatolie, particulièrement « moderne » pour une sculpture datant de près de 5000 ans. La simplification des formes, la stylisation de la silhouette avec le mouvement des épaules et des hanches et surtout le traitement de la tête et son rapport au cou, le polissage de la surface, la netteté des lignes en font une œuvre exceptionnelle, comme l'est l'aquamanile du Moyen Âge d'origine allemande, si lointain et si proche. Voyons le tableau de Georges Rouault, une œuvre de 1938-1939. Le sujet, une figure de clown, est très familier à l'artiste. Il est ici vu de profil. Le style si caractéristique de Rouault est représenté par ses couches épaisses de peinture, le traitement par blocs de l'ensemble et le clair-obscur qui renforce l'esprit dramatique contenu dans cette figure symbolique. Le tableau de Serge Poliakoff peint en 1966, évidemment abstrait, présente comme en écho quelques-uns de ces traits, notamment celui du clair-obscur. Parmi les très rares et précieux manuscrits enluminés figurant dans la collection de ce membre actif de l'Association Internationale de Bibliophilie se trouve un livre d'*Heures* en provenance de Rouen, très largement décoré de miniatures en pleine page, de vignettes et de marges ornées avec générosité selon le goût du milieu du XVe siècle. Certaines enluminures ont été réalisées à Rouen par le Maître de Talbot, dans les années 1440. D'autres, de Robert Boyvin, sont postérieures à la confection de ce livre et ont été rajoutées à l'ensemble en 1502, comme preuve supplémentaire du «prix» que son propriétaire de l'époque attachait à un ouvrage déjà somptueux. L'art du livre illustré a franchi les siècles. L'un de ses sommets se trouve dans *Jazz* d'Henri Matisse, paru en 1947, où les formes colorées alliées au blanc de la feuille créent l'architecture de la page. Regardons enfin parmi des dizaines de modèles cette cuiller Fang du Gabon en bois sculpté. L'ustensile voit son manche travaillé en torsade ajourée et son extrémité ornée d'une tête stylisée. Dans ces objets utilitaires qui sont toujours traités de façon anthropomorphique, ici le corps de la figurine est-il constitué par le manche et le cuilleron. Le rapport est facile à trouver avec une autre cuiller de l'éthnie Dan de Côte d'Ivoire, où tout se trouve inversé : le manche est constitué d'un buste cylindrique étroit surmontant deux jambes réunies par le bassin, qui permettent à l'objet de tenir debout. C'est le cuilleron qui fait ici office de tête. L'imagination est sans fin.
L'art de la collection est aussi un acte de création. On le voit avec la collection d'Ernesto et Liuba Wolf, où, dans chacun de ses domaines, les œuvres réunies avec tant de science et de goût entrent en correspondance et se répondent.

Serge Lemoine



The Board of Trustees
and Director of
The Corning Museum of Glass
invite you to attend
a special Members' lecture and preview of

EUROPEAN GLASS, 1500-1800:
THE ERNESTO WOLF COLLECTION

Friday, April 22, 1988
The Corning Museum of Glass

8:00 p.m. Lecture by Ernesto Wolf
Glass Center lecture hall

8:30 p.m. Members' opening reception
Special Exhibition Gallery

Refreshments

R.S.V.P.
937-5371

54

Henri de TOULOUSE-LAUTREC
(Albi, 1864 - Saint-André-du-Bois, 1901)

YVETTE GUILBERT
Paris, L'Estampe Originale, 1894
Texte de Gustave Geffroy
Petit in-folio carré (390 × 390), en feuilles retenues par un ruban, couverture de japon illustrée
16 lithographies originales en vert olive in-texte
Édition à 100 exemplaires, celui-ci n°14 signé par Yvette Guilbert au crayon vert

Provenance :
Collection Liuba et Ernesto Wolf

Bibliographie :
Delteil 79 à 95 - Wittrock 69 à 85
Riva Castleman, A century of artists books, p.84

ALBUM "YVETTE GUILBERT", COMPRISING 16 LITHOGRAPHS PRINTED IN GREEN, IN-TEXTE AND LITHOGRAPHIC COVER; SIGNED IN GREEN CRAYON BY YVETTE GUILBERT AND NUMBERED 14.

15 000 / 20 000 €

55

Pablo PICASSO
(Malaga, 1881 - Mougins, 1973)

BUSTE SUR FOND ETOILE, 1949
Lithographie en noir signée au crayon rouge en bas à droite «Picasso» et numérotée en bas à gauche «36/50»
63,6 x 49,3 cm

Provenance :
Collection Liuba et Ernesto Wolf

Bibliographie :
Mourlot 163 - Bloch 594

"BUSTE SUR FOND ÉTOILÉ"; LITHOGRAPH; SIGNED AND NUMBERED IN RED PENCIL.

8 000 / 10 000 €

56

Pablo PICASSO - BUFFON

HISTOIRE NATURELLE
Paris, Martin Fabiani, 1942
Grand in-4° (375 × 290), reliure de Creuzevault, chemise, étui
31 aquatintes au sucre, eaux-fortes et pointes-sèches
Édition à 226 exemplaires, celui-ci N°215, un des 135 sur Vélin de Vidalon filigrané Ambroise Vollard, signé par l'artiste
La Reliure : maroquin citron, mosaïqués de veau noir, ivoire et gris, décor évoquant la peau de tigre, doublure de maroquin brun, garde de daim brun, dos lisse, tranches dorées, couverture et dos conservés, chemise, étui.

Provenance :
Collection Liuba et Ernesto Wolf

Bibliographie :
Cramer 37
Colette Creuzevault, Henri Creuzevault 1905-1971, Paris, Les Éditions de Montfort, 1987, V, Les années cinquantes, 2e partie, p.412, n°175.

"HISTOIRE NATURELLE"; THE BOOK BY BUFFON INCLUDING 31 SUGAR AQUATINTS ETCHINGS AND DRYPOINTS; RELIURE BY CREUZEVAULT.

25 000 / 35 000 €

PICASSO

EAUX-FORTES ORIGINALES
POUR DES TEXTES DE

BUFFON

MARTIN FABIANI
ÉDITEUR A PARIS
1942

57

Pablo PICASSO et OVIDE

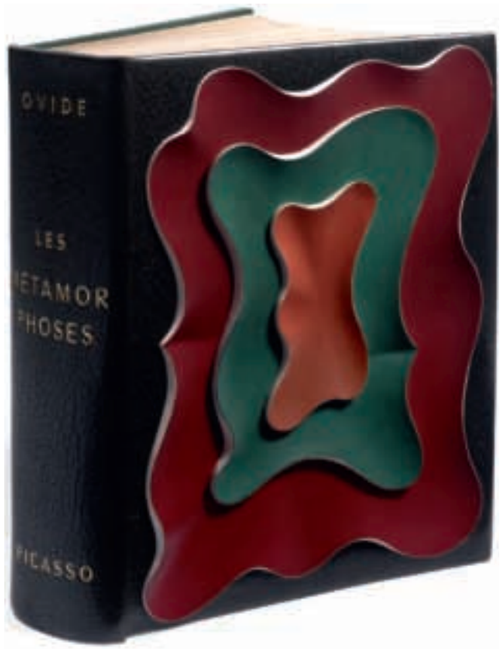
LES METAMORPHOSES
Lausanne, Albert Skira, 1931.
In-4° (335 × 265), reliure par Paul Bonet, chemise et étui
30 eaux-fortes dont 15 hors-texte
Édition à 145 exemplaires, celui-ci n°4, un des 5 de tête sur Japon Impérial blanc avec deux suites, une sur Japon avec remarques en bistre, une sur Chine avec remarques en noir
Exemplaire enrichi d'un dessin à l'encre en début de volume, signé, daté et dédicacé : « Pour Linda et Ernesto / Wolf / Picasso / 19.3.70. »
La reliure : maroquin vert bronze orné d'un décor en relief composé de 3 formes arrondies bordeau, vert et brique superposées, plats intérieurs de veau vert mosaïqué de rubans aériens bordeaux, oranges et ivoires, dos lisse, titré or, tranches dorées, chemise, étui (Paul Bonet, 1945)

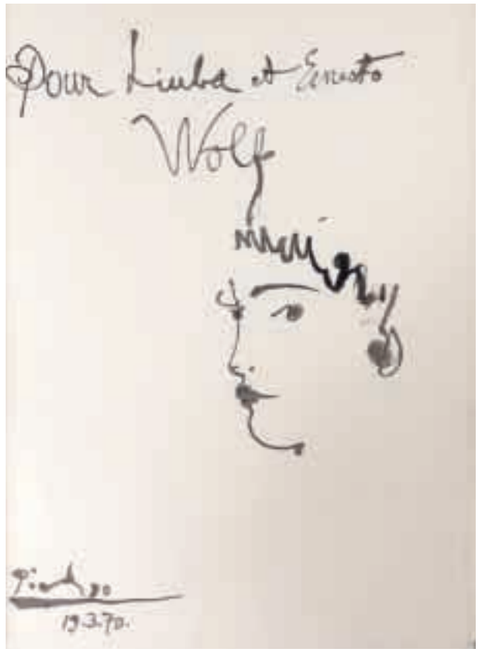
Provenance :
Collection Liuba et Ernesto Wolf

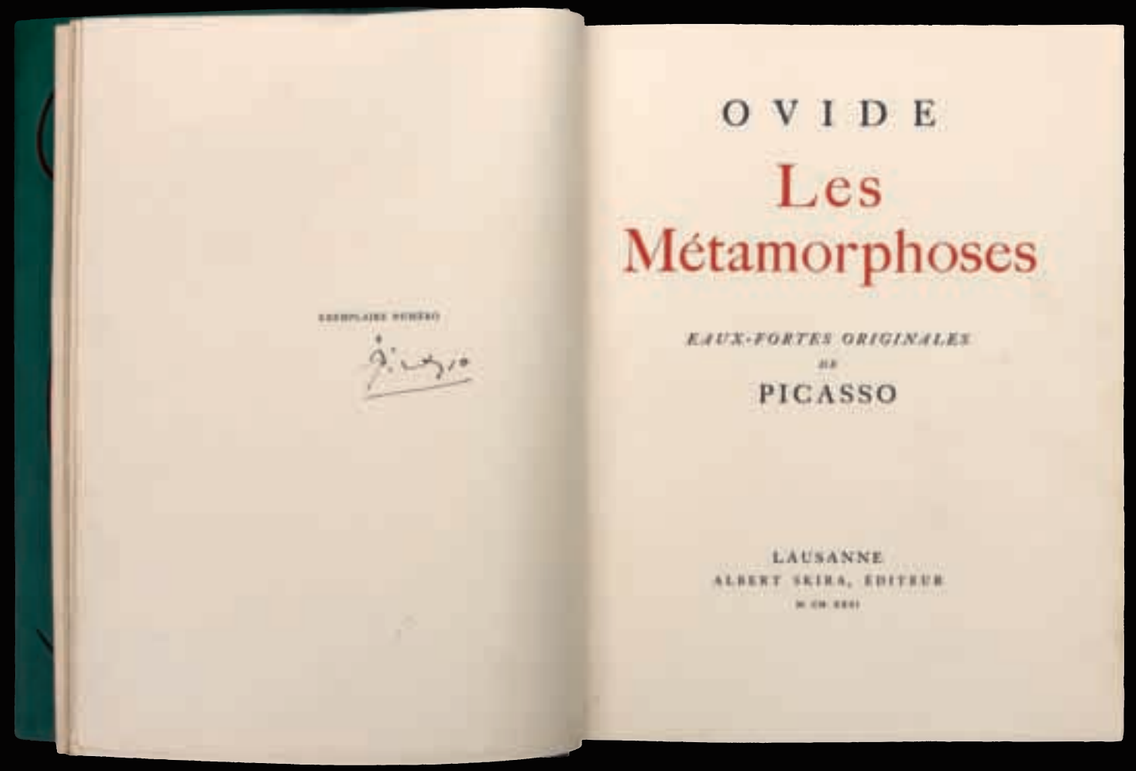
Bibliographie :
Cramer 19

"LES MÉTAMORPHOSES"; THE COMPLETE BOUND EDITION, COMPRISING 30 ETCHINGS; COPY N° 4 WITH TWO EXTRA SUITS OF THE ETCHINGS AND AN INK DRAWING BY THE ARTIST; RELIURE BY PAUL BONET.

80 000 / 120 000 €







Combat pour Andromède entre Persée et Phinée

Vertumne poursuit Pomone de son amour

La mort de Procris

Pablo Picasso et Ovide, Les Métamorphoses
Lausanne, Albert Skira, 1931

La réalisation du livre *Les Métamorphoses* d'Ovide illustré par Pablo Picasso est née de la rencontre entre trois hommes passionnés d'art, de bibliophilie et de mythologie : Albert Skira, jeune éditeur établi à Lausanne qui rêvait de faire travailler Picasso, Pierre Matisse, le fils du peintre, qui eut l'idée des *Métamorphoses* et Pablo Picasso, fasciné depuis longtemps par l'eau-forte et la pointe sèche.
Ovide s'était inspiré des poètes de l'époque hellénistique pour décrire la naissance et l'histoire du monde gréco-romain jusqu'à l'époque de l'empereur Auguste (63 avant J.-C. – 14 après J.-C.). *Les Métamorphoses* sont un recueil de douze mille hexamètres dactyliques [1] réunis en quinze livres ou chapitres. Après avoir lu *Les Métamorphoses*, Albert Skira a choisi les passages qui se prêtaient le plus particulièrement à une illustration, sachant qu'il souhaitait une illustration par livre. Il demanda également à Picasso d'ajouter à ces quinze illustrations quinze autres gravures d'une demi-page pour chaque tête de chapitre. Les scènes illustrées sont les suivantes :

Livre I : Deucalion et Pyrrha avec un de leurs enfants.
Livre II : Chute de Phaéton ne pouvant conduire le char du soleil.
Livre III : Jupiter et Sémélé (voir la reproduction).
Livre IV : Les trois filles de Minyas qui profanent la fête de Bacchus en travaillant la laine, juste avant leur châtiment : elles seront transformées en chauve-souris.
Livre V : Le combat de Persée et de Phinée qui est venu empêcher les noces avec Andromède (voir la reproduction).
Livre VI : Térée violant sa belle sœur Philomèle.
Livre VII : Céphale avec Procris, sa femme, qu'il a tuée par mégarde (voir la reproduction).
Livre VIII : Méléagre tue le sanglier calydonien.
Livre IX : Le centaure Nessus, voulant ravir Déjanire, l'épouse d'Hercule, est tué par celui-ci.
Livre X : Eurydice, piquée au talon par un serpent, meurt dans les bras des naïades.
Livre XI : Orphée tué par les ménades.
Livre XII : Nestor racontant la guerre de Troie.
Livre XIII : Polyxène, la dernière fille de Priam, est immolée par Néoptolème sur la tombe d'Achille.
Livre XIV : Vertumne poursuivant de son amour la nymphe Pomone (voir la reproduction).
Livre XV : Numa, successeur de Romulus, est instruit par Pythagore.
Picasso commença la gravure au début du mois de septembre 1930 et termina à la fin du mois d'octobre. En tout, il exécute 27 grandes eaux-fortes, dont quinze seront retenues, et quinze autres d'une demi-page. L'ensemble des trente gravures est animé par une progression graphique remarquable : le trait anguleux des gravures datées du 3 et du 16 septembre représentant la mort d'Orphée (Livre XI), disparaît à partir du 18 septembre au profit d'un graphisme doux qui se maintient jusque dans les dernières gravures.
Les lignes sinueuses dont Picasso use avec jouissance et talent dévoilent sa passion amoureuse. A cette époque le peintre installe secrètement sa nouvelle maîtresse, Marie-Thérèse Walter, au 44 rue La Boétie, à deux pas de chez lui. La commande d'Albert Skira lui permet d'assouvir l'envie de glorifier le corps souple et le visage juvénile de sa nouvelle compagne. Ainsi dans *Les Amours de Jupiter et Sémélé* (Livre III) (voir la reproduction), Picasso prend l'allure d'un pâtre grec, séduisant, protecteur et amoureux. La jeune fille s'abandonne dans les bras de son amant. La grâce du dessin évoque un érotisme discret et la douceur de leurs relations. Dans la gravure *La mort de Procris* (Livre VII) (voir la reproduction), Picasso dessine le corps et le visage de la jeune fille vierge de tout traumatisme.
Picasso se montre possessif et rit de lui-même dans *Vertumne poursuit Pomone de son amour* (Livre XIV) (voir la reproduction). La gravure montre Pomone, tête de face, corps de profil, incitée par Vertumne qui, à sa droite, l'entraîne de son bras gauche. Pour montrer la puissance de son amour, l'artiste dessine sa tête, son bras et sa jambe droite devant Pomone tandis que son dos, ses muscles fessiers, sa jambe, et son bras gauche, sont placés derrière elle. Cette forme d'ubiquité physique s'accorde avec l'ardeur de ses sentiments. Les visages sont symboliquement placés à la même hauteur : celui de Vertumne se veut convaincant, et celui de Pomone, renversé en arrière, révèle l'abandon.
Pour les têtes de chapitre, Picasso se libère des contraintes du texte et dessine des corps nus et d'admirables études de visages le représentant de face et de profil.

Albert Skira fit la surprise d'offrir à Picasso le premier exemplaire du livre le jour de son cinquantième anniversaire, le 25 octobre 1931. La réussite de leur travail allait les rapprocher. Lors de la parution du premier numéro de la revue *Minotaure* dirigée par Tériade et publiée par Skira, Picasso exécute un collage virtuose qui servit de maquette pour la couverture. Par ailleurs, *Les Métamorphoses* allait également séduire l'un des plus grands marchands du vingtième siècle, Ambroise Vollard, qui commande à l'artiste la célèbre « Suite Vollard » composée de cent cuivres gravés entre 1930 et 1937.
L'exemplaire des *Métamorphoses* d'Ovide et de Picasso qui est vendu aujourd'hui est un livre exceptionnel, par son contenu, sa rareté, son parfait état de conservation et la beauté de sa reliure. De surcroît, il est dédicacé à Liuba et Ernesto Wolf, elle sculptrice d'origine bulgare, lui collectionneur éclectique ouvert à toutes les formes d'art et ami des artistes de son temps.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Ouvrages consultés :
Sebastian Goeppert, Herma Goeppert-Frank, Patrick Cramer, *Pablo Picasso*, *Catalogue raisonné des livres illustrés*, Patrick Cramer Éditeur, Genève, 1883.
Georges Bloch, *Picasso, Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié*, 1904-1967, Édition Kornfeld et Cie, Berne,1984.

Notes :
1 Hexamètre : vers de six pieds. Dactylique (de Dactyle) : pied formé d'une syllabe longue suivie de deux brèves. Hexamètre dactylique : hexamètre formé uniquement de dactyles.
2 Efstratios Elftheriades (1897 – 1980), Editeur et critique d'art français.

Les amours de Jupiter et Sémélé

58

Paul KLEE
(Münchenbursee, 1879- Muralto, 1940)

PARK, 1920
Lithographie en 10 couleurs signée et numérotée
«14/300» d'après une aquarelle de 1914
26,3 × 18,6 cm
On y joint la plaquette de l'exposition
« Der Ararat - Paul Klee » de la galerie Neue
Kunst - Hans Goltz à Munich de 1920

Provenance :
Collection Liuba et Ernesto Wolf

Bibliographie :
Kornfeld A112

"PARK"; COLOR LITHOGRAPH;
SIGNED AND NUMBERED.

4 000 / 5 000 €

59

Marc CHAGALL et LONGUS

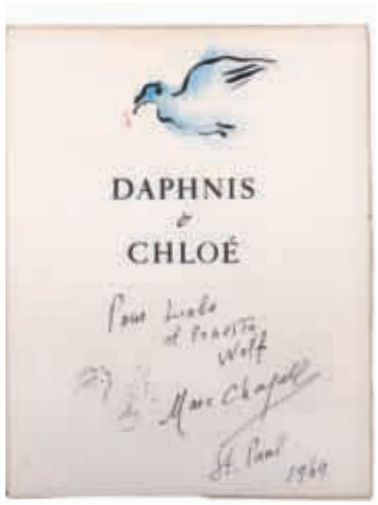
DAPHNIS ET CHLOE
Paris, Tériade, 1961
2 volumes in-folio (420x322) en feuilles, sous couvertures rempliées, chemises, étuis
42 lithographies en couleurs dont le frontispice et 16 à double page
Édition à 270 exemplaires sur Vélin d'Arches, celui-ci n° 134, 1 des 250 numérotés, signé par l'artiste au colophon
Exemplaire enrichi du dessin d'un petit oiseau et d'un envoi autographe agrémenté d'un dessin à l'encre, signé et daté sur le faux-titre « Pour Liuba / et Ernesto / Wolf / Marc Chagall / St Paul / 1969 »

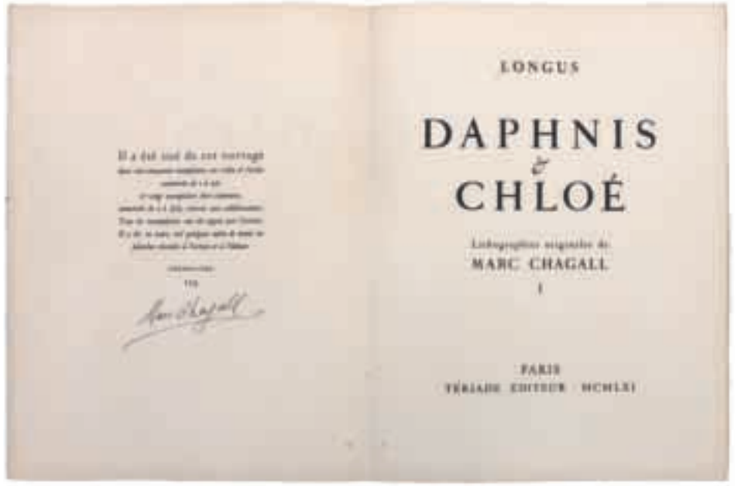
Provenance :
Collection Liuba et Ernesto Wolf

Bibliographie :
Cramer 46

"DAPHNIS ET CHLOÉ"; THE TWO VOLUMES; ILLUSTRATED WITH 42 ORIGINAL LITHOGRAPHS IN COLORS; COPY N° 134; SIGNED BY THE ARTIST; DRAWIND AND DEDICATION ON THE TITLE PAGE.

120 000 / 180 000 €





Marc Chagall et Longus, Daphnis et Chloé

Dans la période qui suit la seconde guerre mondiale, les artistes et les éditeurs publient des ouvrages qui diront à la postérité leur goût du bonheur retrouvé. C'est ainsi que Tériade propose en 1952 à Marc Chagall de travailler avec lui et d'illustrer *Daphnis et Chloé* de Longus, auteur grec du II ou IIIe siècle de l'ère chrétienne. L'histoire se déroule dans un décor bucolique, où Daphnis, jeune chevrier, et Chloé bergère, tous deux enfants trouvés, s'éprennent l'un de l'autre. De multiples rebondissements les empêchent d'assouvir leur amour. Le récit décrit leur éducation sentimentale. Le mariage est finalement célébré, et ils retrouvent leurs parents.

Pour s'imprégner de la civilisation grecque, Chagall, accompagné de sa nouvelle épouse, Valentina Brodsky (dite Vava), se rendent au cours de l'été 1952 en Grèce. Ensemble, ils visitent Delphes et Athènes avant de séjourner sur l'île de Poros.

À son retour, l'artiste aura à cœur de retranscrire sur les quarante-deux lithographies en couleurs dédiées à *Daphnis et Chloé* les paysages et leurs temples, les moutons rassemblés au creux des vallées, les barques sur les flots endormis, les cyprès orgueilleux plus hauts que les montagnes et la danse des corps qui s'aiment.

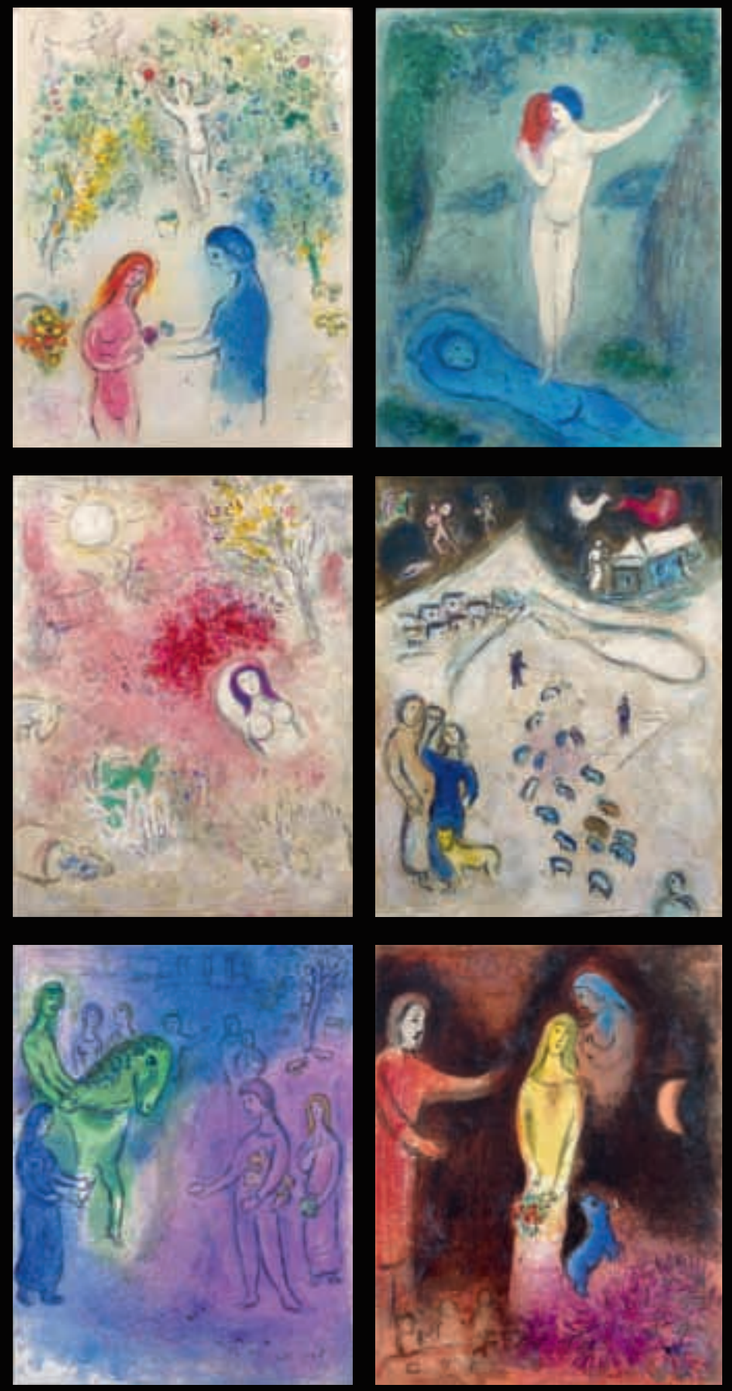
Il y met son talent de conteur, oublie la pesanteur, colore et colore encore. L'agilité du pinceau fait vibrer les rouges violents, les bleus durs, les verts éternels, les jaunes lumineux et, d'un trait gracile, fait monter les âmes dans le ciel. Le bonheur transpire à chaque page et notamment au dénouement du récit : « Mais pour lors », écrit Longus, « quand la nuit fut venue, tout le monde les convoya jusqu'en leur chambre nuptiale, les uns jouant de la flûte, les autres du flageolet, et aucun portant des falots[2] et flambeaux allumés devant eux : puis quand ils furent à l'huis de la chambre commencèrent à chanter Hyménée ».

Avant que l'ouvrage ne soit publié en 1961 par Tériade aux Éditions Verve, Chagall exécute les décors et les costumes pour le ballet *Daphnis et Chloé* créé en 1912, musique de Maurice Ravel, chorégraphie de Michel Fokine[3], et qui sera présenté à l'Opéra en 1958.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Ouvrage consulté :
Charles Sorlier, *Marc Chagall, Le Livre des Livres*, Édition André Sauret/Michèle Trinckvel, Milan, 1990.

Notes :
1 Flute à bec.
2 Grosse lanterne.
3 Michel Fokine (1880 Saint-Petersburg – 1942 New York), danseur et chorégraphe.



60

Marc CHAGALL
(Vitebsk, 1887 - Saint-Paul-de-Vence, 1985)

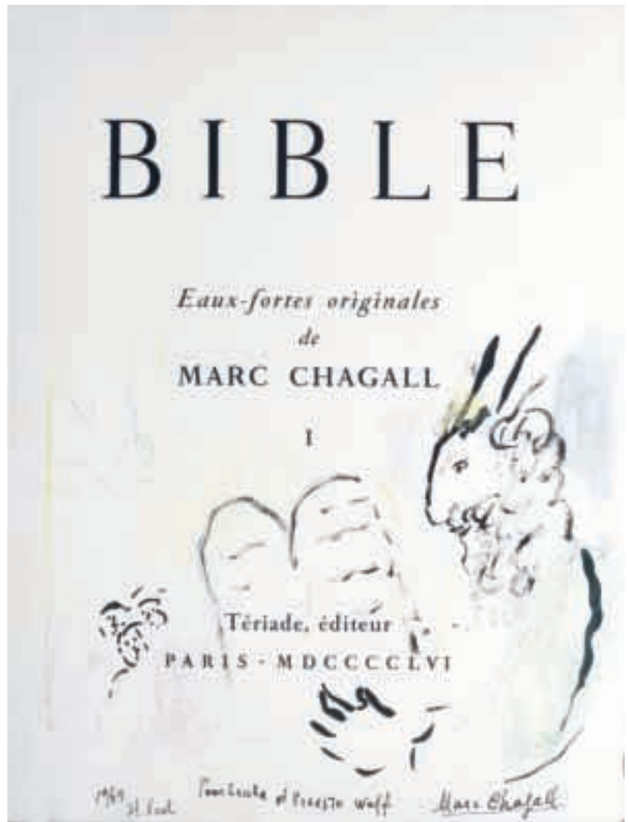
BIBLE
Paris, Tériade, 1956
2 volumes in-folio (440 × 330 mm) en feuilles sur Montval, chacun sous couverture d'Arches rempliée imprimée en noir sur le front, chemise imprimée or sur le dos, étui
105 eaux-fortes en noir, hors-texte
Édition totale à 295 exemplaires, celui-ci N°70, 1 des 275 numérotés signé par l'artiste au colophon
Porte un dessin aquarellé sur la page de titre, signé, daté « 1961 », situé « Saint-Paul » et dédicacé : « Pour Liuba et Ernesto Wolf Marc Chagall »

Provenance :
Collection Liuba et Ernesto Wolf

Bibliographie :
Cramer 29

"BIBLE"; THE TWO VOLUMES ON MONTVAL PAPER; 105 ETCHINGS; COPY N° 70; SIGNED BY THE ARTIST; PEN AND INK DRAWING ON THE TITLE PAGE.

22 000 / 28 000 €



Marc Chagall, La Bible

Le succès considérable que connut Marc Chagall en 1923 avec les illustrations de son livre *Mein Leben* (*Ma vie*) décide le marchand Ambroise Vollard à faire appel à lui pour la réalisation de trois livres monumentaux : *Les Âmes mortes* de Gogol, *Les Fables* de La Fontaine et *La Bible*.
Avant d'entreprendre *La Bible*, l'artiste voulut voir les lieux où vécurent les prophètes et se rendit en Palestine en 1931. Ce voyage en Terre Sainte ainsi que la connaissance des textes sacrés inspireront des œuvres magnifiques, quels que soit leurs supports (toiles, vitraux, gravures, dessins).
Entre 1931 et 1939, l'artiste grave soixante-six eaux-fortes sur les cent cinq prévues sur le thème de *La Bible*, choisissant lui-même les versets à illustrer. Au décès brutal de Vollard en 1939, et à l'annonce de la guerre, l'artiste s'exile aux Etats-Unis. Ce n'est qu'à son retour en France, en 1948, qu'il reprend son travail gravant les trente-neuf eaux-fortes restantes, encouragé par la publication des *Âmes Mortes* et par le Grand Prix de la Gravure qu'il reçoit à la XXVe Biennale de Venise.
La Bible par Marc Chagall est publiée en 1956 par l'éditeur et critique d'art Tériade[1] pour le compte des Éditions Verve. C'est un ouvrage phénoménal par la virtuosité et le nombre exceptionnel de ses eaux-fortes[2]. Elles illustrent magnifiquement les propos de l'artiste : « Depuis ma première jeunesse, j'ai été captivé par La Bible. Il m'a toujours semblé et il me semble encore que c'est la plus grande source de poésie de tous les temps. Depuis j'ai cherché ce reflet dans la vie et dans l'Art. La Bible est comme une résonnance de la nature et ce secret j'ai essayé de le transmettre. »

Marie-Caroline Sainsaulieu

Ouvrages consultés :
Charles Sorlier, *Marc Chagall, Le Livre des Livres*, Éditions André Sauret / Michèle Trinckvel, Milan, 1990.
Chagall et la Bible, Paris, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, 2 mars – 5 juin 2011.

Notes :
1 Éditeur et critique d'art français (1897 – 1980).
2 Les 105 plaques de cuivres ont été rayées après le tirage et offertes par Marc Chagall et Vava Chagall au Musée national Message Biblique Marc Chagall à Nice.

61

Salvador DALI et Isidore Ducasse, COMTE DE LAUTREAMONT

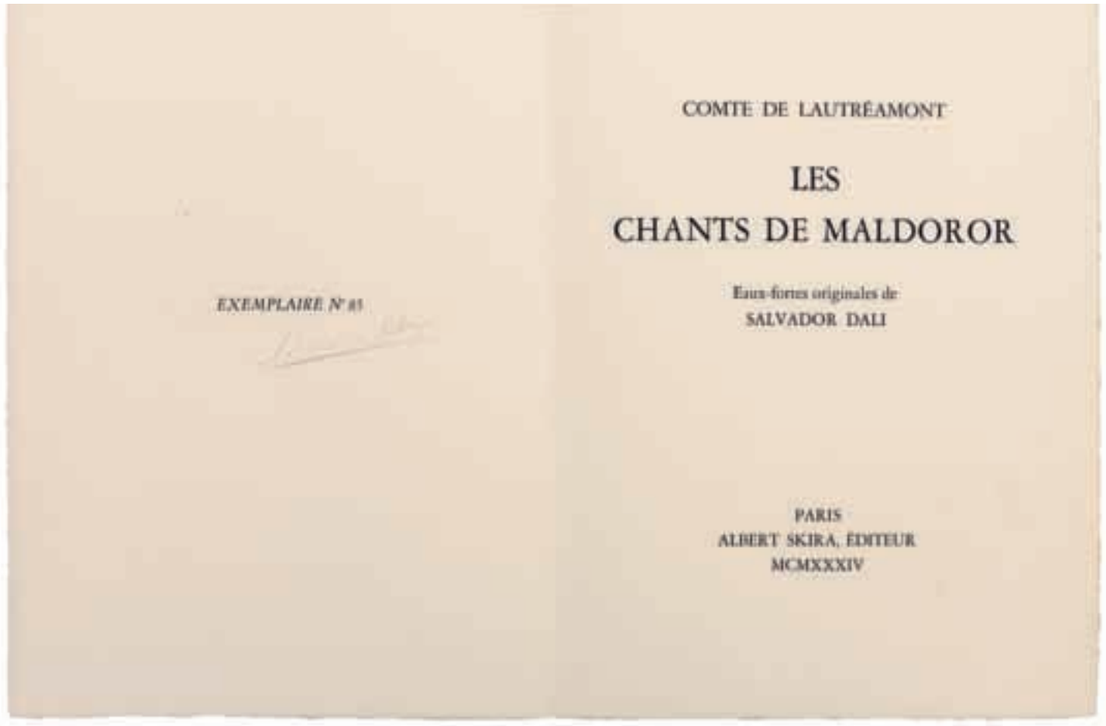
LES CHANTS DE MALDOROR
Paris, Albert Skira Editeur, 1934
In-4° (327 × 252), en feuilles, sous couverture blanche imprimée du titre en noir sur le front, chemise cartonnée recouverte de feutre noir, estampée du titre en lettres or sur le dos, étui cartonné noir
42 héliogravures dont 30 hors-texte et 12 vignettes
Édition totale à 210 exemplaires sur Arches, celui-ci n° 85, un des rares exemplaires imprimés en 1934 et signé par l'artiste

Provenance :
Collection Liuba et Ernesto Wolf

Bibliographie :
Michler-Löpsinger 11 à 54

"LES CHANTS DE MALDOROR"; VOLUME ILLUSTRATED WITH 42 HELIOGRAVURES; COPY N° 85; SIGNED BY THE ARTIST.

30 000 / 40 000 €



EXEMPLAIRE N° 85

COMTE DE LAUTRÉAMONT

LES
CHANTS DE MALDOROR

Eaux-fortes originales de
SALVADOR DALI

PARIS
ALBERT SKIRA, ÉDITEUR
MCMXXXIV

Salvador Dali, Les chants de Maldoror

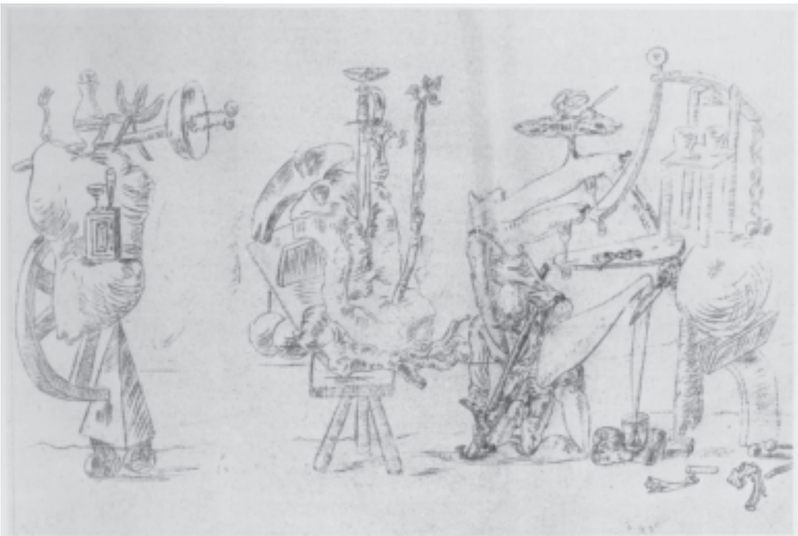


Fig. 1 : Picasso/Dali, Figures surréalistes, vers 1933. Gravure pointe sèche, 36 x 42,5 cm. Paris, Musée Picasso

Les Chants de Maldoror d'Isidore Ducasse, publié sous le pseudonyme de Comte de Lautréamont, est un ouvrage en prose composé de six chapitres ou chants. Imprimé en 1869 en Belgique par Albert Lacroix, l'ouvrage ne fut pas diffusé par crainte de la censure. *Les Chants de Maldoror*, furent publiés en 1890 chez Genonceaux à Paris vingt ans après la mort de l'artiste. Cette première édition française, avec une introduction de l'éditeur, anticipe l'admiration suscitée par cette œuvre dont la renommée ne cessera de croître dans les années 1920-1930. En 1921, Rémy de Gourmont, dans son introduction à L'Édition de la Sirène, décrit avec emphase la folie de l'écrivain : «C'était un jeune homme d'une originalité furieuse et inattendue, un génie malade et même un génie franchement fou. »
Lautréamont traçait en effet une fresque extravagante engendrée par des sentiments purs de révolte, de provocation et de dégoût. Dali va magnifiquement l'interpréter.
L'origine du nom Maldoror est sujette à plusieurs interprétations : dans la langue française, l'expression « mal d'aurore » peut être sous-jacente, tout comme les mots « mal » et « horror », en espagnol, langue que parlait Isidore Ducasse né à Montevideo en Uruguay. Ces mots font référence à la profonde noirceur du personnage et à son amour du mal.

Les Chants de Maldoror restés dans l'ombre vont être redécouverts par les surréalistes qui les font sortir de l'oubli. Philippe Soupault [1] découvre l'ouvrage en 1917, puis Louis Aragon et André Breton le lisent à leur tour. Ce dernier célèbre sans réserve *Les Chants* soulignant « l'incandescence de l'écriture ». En mars 1922, Tristan Tzara écrit une *Note sur le Comte de Lautréamont* dans le premier numéro du mensuel *Littérature* [2] qu'il dirige avec Breton et Aragon. En avril 1922, Breton publie un extrait des poésies d'Isidore Ducasse précédé d'un texte qui disait encore l'importance que revêtait à ses yeux l'auteur des *Chants de Maldoror*.
Dès son arrivée à Paris en 1929, Dalí dont l'œuvre était déjà ancrée dans le surréalisme, est apprécié par Breton. Celui-ci préface le catalogue de sa première exposition personnelle en décembre 1929 à la galerie Goemans où il lui achète *L'accomodation du Désir*. Quelques années plus tard, la réputation de Dali, chez les surréalistes est à son apogée et le peintre collabore en permanence aux revues *Le surréalisme au service de la révolution* et au *Minotaure*.

Le refus du monde bourgeois, la vision grotesque de la nature envers laquelle on éprouve à la fois horreur et fascination, l'énergie qui tord, qui déforme et qui salit sont autant de traits de caractère communs entre Ducasse et Dalí. En 1933, René Crevel [3] suggère à l'éditeur Albert Skira l'idée de faire illustrer *Les Chants de Maldoror* par l'artiste espagnol ; le 28 janvier 1933 l'artiste en informe avec enthousiasme son ami le vicomte Charles de Noailles[4] dans une lettre écrite dans son français incertain :
« Je laisse pour la fin une « grande nouvelle » qui je crois vous fera content, je vais signer cet après midi un contrat avec Skira, pour l'illustration avec 40 eaux-fortes « Les Chants de Maldoror », l'illustration de Lautréamont elle m'avait toujours paru la chose la plus séduisante à faire [5]. Il s'agit de la même collection qu'il y a jusqu'à maintenant La Métamorphose d'Ovide par Picasso et le Mallarmé par Matisse, je vais naturellement commencer à Port Lligat[6] l'illustration de Maldoror pour laquelle j'ai une année de temps. »

Dans cette suite de gravures, toutes réalisées à partir de plaques de même dimension et imprimées en noir, Dali s'appuie sur nombre d'images déjà parues dans son œuvre, mais innove aussi en inventant de nouveaux motifs qu'il reprendra par la suite. Ce sont des os éparpillés sur le sol, empilés ou encore disposés de manière à dessiner des créatures anthropomorphiques, des objets tels que les béquilles, poteaux, montres molles et cyprès, ou encore des éléments tirés de *L'Angélus de Millet*, imbriqués, ou non, les uns aux autres, pour servir la cruauté ... La plupart de ces gravures présentent une image centrale, soit isolée, soit accompagnée du vocabulaire pictural dalinien habituel. Cet ouvrage constitue l'œuvre graphique la plus importante à laquelle Dalí ait travaillé à cette époque de sa vie.
C'est Picasso qui avait introduit Dalí chez Albert Skira. C'est encore Picasso qui le présente au graveur Roger Lacourière. Au moment où Dalí travaille à ses gravures pour Les *Chants de Maldoror*, Picasso[7] réalise celles de la *Suite Vollard*. C'est donc tout naturellement qu'ensemble, ils réaliseront une gravure en commun, chacun reprenant à tour de rôle la plaque ébauchée (fig. 1).

Marie-Caroline Sainsaulieu

Ouvrages consultés :
Gaëtan Picon, *Le journal du Surréalisme*, Skira, Genève, 1976.
Yves Chevrefils Desbiolles, *Les revues d'art à Paris, 1905 – 1940*, Ent'revues, Paris, 1993.
Robert Descharnes / Gilles Néret, *Salvador Dali, 1904 – 1989, L'œuvre peint première partie, 1904 – 1946,* Taschen, Cologne, 2001.

Notes :

1 Ecrivain français, il participe au mouvement Dada et fonde en 1919 avec Breton et Aragon la revue *Littérature.*
La même année, il fait les premiers essais d'écriture automatique avec Breton.

2 Mensuel, date de parution de la première série : mars 1919 – août 1921 ; deuxième série mars 1922 – juin 1924.

3 (1900 – 1935) écrivain français qui prit part aux manifestations surréalistes. Il est l'un des plus fidèles amis de Dalí au sein des surréalistes.

4 1891 – 1991, Charles, vicomte de Noailles, mécène, producteur et collectionneur d'art français. Il soutint les surréalistes, notamment Salvador Dalí et collectionna leurs œuvres. Il produisit *L'âge d'or*, scénario de Dalí et de Buñuel.

5 Une version espagnole de *Los Cantos de Maldoror* était disponible en Espagne. Dalí l'aurait lu vers 1925.

6 Petit port de pêche en Catalogne où Salvador Dalí avait sa maison.

7 C'est lors de sa première visite à Paris en 1929 que Dalí rencontra Picasso. « Je vais chez vous avant d'aller visiter le Louvre » « Vous avez bien fait » répondit Picasso, qui lui mit le pied à l'étrier et le présenta à Albert Skira ; Miró fit de même auprès des Surréalistes.

62

Henri MATISSE
(Cateau-Cambrésis,1869-Nice,1954)

JAZZ
Paris, Tériade, 1947
Album (650 × 420), en feuilles, sous portefeuille à rabats de carton recouvert de papier gris, une étiquette de papier crème imprimée en noir sur le front et une autre sur le second plat avec ornement en noir, fermé par des rubans
20 pochoirs en couleurs
Édition à 100 exemplaires, celui-ci N° 90 signé par l'artiste sur l'Achevé d'Imprimer

Provenance :
Collection Liuba et Ernesto Wolf

Bibliographie :
Duthuit-Matisse 22 BIS

"JAZZ"; 20 COLOR STENCILS GATHERED IN A GREY PORTFOLIO (A TOTAL OF 24 SHEETS)

150 000 / 200 000 €

63

[Pablo PICASSO] Christian ZERVOS

CATALOGUE RAISONNÉ
Éditions « Cahiers d'Art », S.d. [1932]-1978.
34 volumes grands in-4 brochés, couvertures rempliées. Catalogue raisonné de 33 tomes en 34 volumes. Les volumes 1, 2 et 3 sont numérotés (respectivement tirés à 500 puis à 700 exemplaires) ; les autres sont non numérotés comme il se doit. Volume 1 en seconde édition, les autres en première.

Christian Zervos (1889-1970) commence sa carrière de critique en écrivant ses premiers articles sur Picasso dans la revue L'Art d'aujourd'hui. En 1926, il crée les Cahiers d'art (1926-1960), qui se veulent une « revue de l'avant garde artistique dans tous les pays », et qui abordera l'art de toutes les époques, sous toutes ses formes. Parallèlement, Christian Zervos publie aux éditions Cahiers d'art plusieurs monographies importantes, sur Raoul Dufy, Constantin Brancusi, Fernand Léger, etc., tout comme sur le retable d'Issenheim ou l'art cycladique.

En 1929, Picasso demande à Christian Zervos de dresser un catalogue photographique de ses peintures et de ses dessins. Désemparé – la tâche est immense ! –, Zervos accepte cependant la tâche. En 1932, sort le premier volume du Catalogue, consacré aux œuvres de jeunesse : poser cette première pierre de l'édifice était aisé, car le matériel photographique était déjà rassemblé, mais les deux volumes suivants, consacrés au cubisme mettront une dizaine d'années à être livrés à l'impression ! La réputation du catalogue tient notamment au fait que chaque photographie d'œuvre est soumise à l'artiste, qui donne lui-même son verdict. A sa mort en 1970, Christian Zervos aura publié 22 volumes du catalogue ; 11 autres volumes paraîtront ensuite grâce à Mila Gagarine.

Le « Zervos » constitue encore la référence des études picassiennes. Ouvrage de documentation, il est maintenant aussi un objet de bibliophilie.

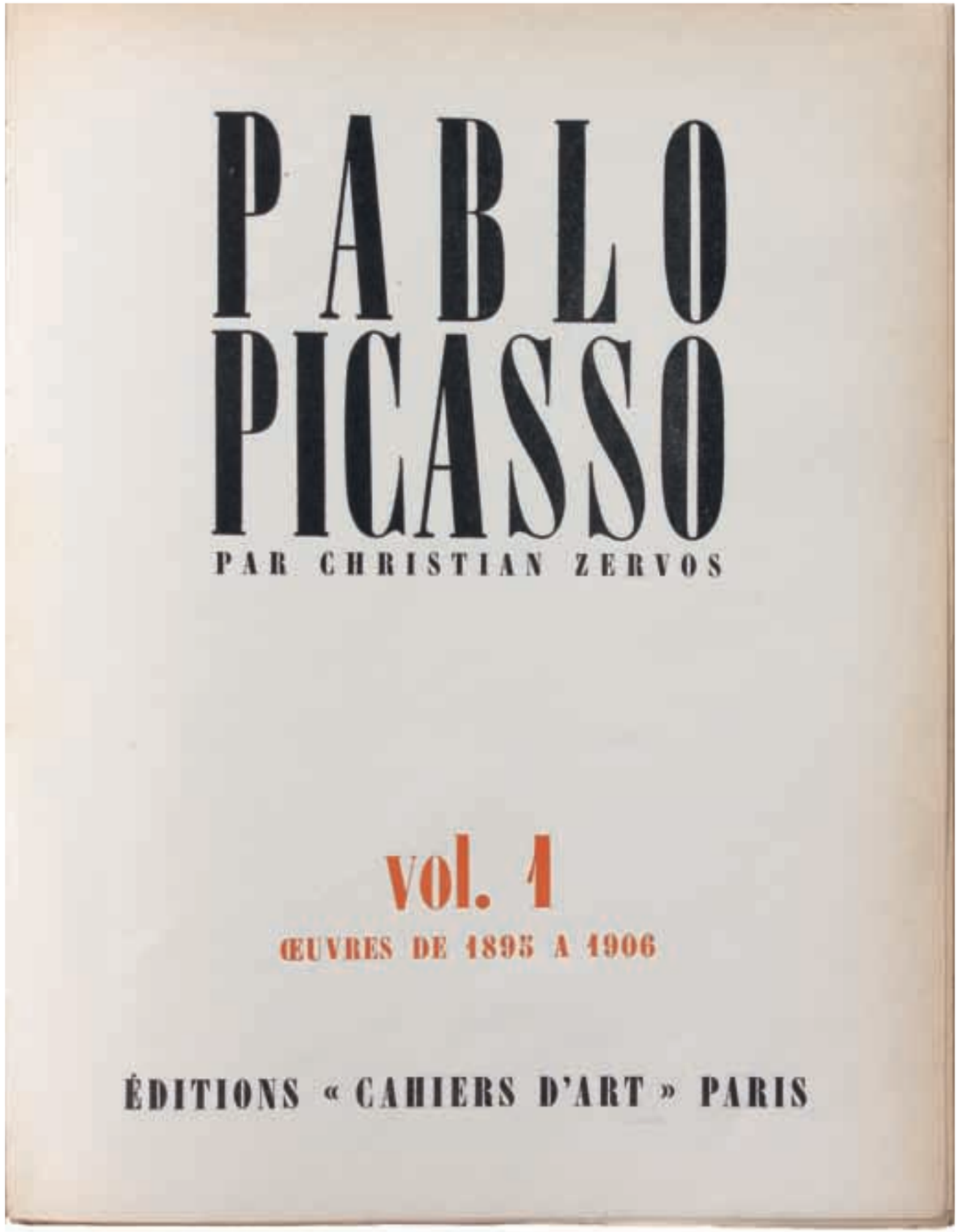
Exemplaires brochés, en excellente condition, certains avec leur cristal d'origine.

Provenance :
Collection Liuba et Ernesto Wolf

Bibliographie :
Ch. Derouet, Cahiers d'art. Musée d'art à Vézelay. Hazan, 2006, p. 70 et 279.

RARE CATALOGUE RAISONNÉ OF PICASSO'S WORK.

20 000 / 30 000 €



64

Pierre-Auguste RENOIR
(Limoges, 1841 - Cagnes-sur-mer, 1919)

PORTRAIT DE PIERRE RENOIR, CIRCA 1895
Pastel sur papier
signé en haut à droite «Renoir»
35 x 24,30 cm (13,65 x 9,48 in.)

Provenance :
Famille de l'artiste

Bibliographie :
Guy-Patrice et Michel Dauberville, «Catalogue raisonné des tableaux, pastels, dessins et aquarelles», volume III, Editions Bernheim-Jeune, Paris, 2010, n°2479, reproduit p. 453

«PORTRAIT OF PIERRE RENOIR»; PASTEL ON PAPER; SIGNED UPPER RIGHT

70 000 / 90 000 €

Pierre Renoir, acteur

Pierre Renoir (1885-1952) est le fils aîné de Pierre-Auguste Renoir. Il entame dès 1907 une grande carrière de comédien au théâtre puis au cinéma.

C'est à la naissance du cinéma parlant en 1911, qu'il est convaincu par son frère, Jean Renoir, de travailler pour le cinéma. Il joue ainsi son premier grand rôle en 1932 dans La Nuit du carrefour *dirigé par son frère Jean, en incarnant le Commissaire Maigret. Ce dernier l'a également dirigé dans* La Fille de l'eau, Madame Bovary et La Marseillaise.

Proche de Louis Jouvet, il assure l'administration du théâtre de l'Athénée et joue avec lui dans Knock *de Guy Lefranc en 1951.*

65

Gustave LOISEAU
(Paris, 1865- Paris, 1935)

RIVIERE EN NORMANDIE, 1913
Huile sur toile
Signée et datée en bas à droite «G Loiseau 1913»
54,50 x 65 cm (21,26 x 25,35 in.)

Provenance :
Galerie Félix Vercel, Paris
Collection particulière, Paris (acquis auprès de celle-ci)
Par descendance à l'actuel propriétaire

Bibliographie :
Cette œuvre sera incluse dans le Catalogue raisonné actuellement en préparation par Monsieur Didier Imbert

Un certificat de Monsieur Didier Imbert sera remis à l'acquéreur

RIVIERE EN NORMANDIE"; OIL ON CANVAS ; SIGNED AND DATED LOWER RIGHT

60 000 / 80 000 €

«Peu après sa sortie de Paris, la Seine reçoit l'Oise au bord de laquelle sont situées les villes de Saint-Ouen l'Aumône et de Pontoise. Loiseau a visité souvent ces endroits et y a produits de très belles toiles.

Nous arrivons ainsi au dernier affluent qui a suscité le plus grand intérêt chez Loiseau. Il s'agit de l'Eure qui se jette dans la Seine en amont d'Elbeuf. Loiseau a produit une grande quantité de toiles sur l'Eure qui est à de nombreux endroits bordée de peupliers, son arbre préféré. Il a exécuté un grand nombre d'études, ayant trait aux effets de la brume matinale sur les peupliers et il a réussi à créer, malgré celle-ci, une luminosité envoutante.

Si l'on excepte les voyages annuels chaque été de Loiseau à Pont-Aven et sur les bords de la Manche, presque tous ses autres voyages ont été effectués en fonction du cours de la Seine et de ses affluents. Aucun autre peintre n'a jamais montré un plus grand intérêt pour la Seine. A la fin de sa vie, Loiseau s'installa dans un appartement-atelier au quai d'Anjou qui domine la Seine. Il pouvait ainsi, pendant toute la journée, voir le fleuve qu'il aimait tellement peindre, couler devant ses yeux et le reproduire dans ses toiles.»

Jean Melas Kyriazi, *Gustave Loiseau, l'historiographie de la Seine.*
Papyrus arts Graphiques, 1979

66

Armand GUILLAUMIN
(Paris, 1841- Orly, 1927)

ENVIRONS DE POITIERS, LE SOIR, CIRCA 1910
Huile sur toile
signée en bas à gauche «Guillaumin»
63 x 80 cm (24,57 x 31,20 in.)

Provenance :
Collection privée , Monaco
Galerie G. Serret et D. Fabiani
Collection particulière, Paris
Par descendance à l'actuel propriétaire

Bibliographie :
G. Serret et D. Fabiani, «Armand Guillaumin, catalogue raisonné de l'oeuvre peint», Paris, 1971, n°774, reproduit

«ENVIRONS DE POITIERS, LE SOIR»; OIL ON CANVAS; SIGNED LOWER LEFT

18 000 / 25 000 €

67

Henri Charles MANGUIN
(Paris, 1874- Saint-Tropez, 1949)

GENEVIEVE SAUTY DORMANT, 1943
Huile sur toile
signée en bas à droite «Manguin»
46 x 61 cm (17,94 x 23,79 in.)

Provenance :
L. Sauty, Avignon (offert par l'artiste en novembre 1943)
Galerie P. Vallotton, Lausanne, circa 1950
Collection particulière, Paris
Par descendance à l'actuelle propriétaire

Bibliographie :
Marie-Caroline Sainsaulieu, «Henri Manguin, Catalogue raisonné de l'oeuvre peint», Neuchâtel, 1980, n°1209, reproduit p. 373

«GENEVIEVE SAUTY DORMANT»; OIL ON CANVAS; SIGNED LOWER RIGHT

25 000 / 35 000 €

66

67

68

Henri LEBASQUE
(Champigné, 1865 -Le Cannet,1937)

NU ACCROUPI SUR UN DIVAN
Huile sur toile
signée en bas à droite «Lebasque»
46,50 x 55,20 cm (18,14 x 21,53 in.)

Provenance :
Vente Laurin, Paris, 8 décembre 1973, n°52
Vente, Sotheby's, New York, 3 mai 1974, n°395
Vente, Sotheby's, New York, 12 juin 1981, n°84
Collection particulière, Paris
Par descendance à l'actuel propriétaire

Bibliographie :
Denise Bazetoux, «Henri Lebasque, Catalogue raisonné», Tome I, Editions Arteprint, 2008, n°967, reproduit p. 249

«NU ACCROUPI SUR UN DIVAN»;
OIL ON CANVAS; SIGNED LOWER RIGHT

40 000 / 60 000 €

«C'est dans cette note, mais avec plus de liberté et de souplesse que Lebasque allait poursuivre la série de nus auxquels il s'est adonné pendant ses derniers séjours à Cannes. Jusqu'ici, ces nus apparaissent presque toujours à l'état de figures isolées, ce qui n'est pas une difficulté moindre pour l'ordonnance du tableau ; mais ils reparaitront peut-être un jour dans un grand ensemble de baigneuses dont le motif existe déjà dans l'esprit de l'artiste.

Ces premières études ont enchanté les amis et les amateurs qui suivent notre artiste avec une passion où qu'il les mène, et qui s'attendent toujours à quelques surprises avec ce génie fécond en renouvellement et coutumier d'inventions continues ; le succès des deux principaux morceaux exposés au salon d'Automne en 1926, a été considérable. Il faut se rappeler d'ailleurs, que les modèles familiaux avaient échappé à notre artiste, ses deux filles mariées, la négresse n'avait été qu'une comparse épisodique et momentanée, il avait repris le modèle ; mais au lieu de le tenir strictement à l'atelier, il le laissait se mouvoir et vivre à l'intérieur de la maison ensoleillée, sur les tapis, sur les canapés, dans les fauteuils, devant les fenêtres ouvertes. De là une série d'attitudes ingénues et sans apprêt, donnant cette impression de naturel et de nonchalant abandon qui se dégage mieux encore de cette nouvelle série que de toutes celles où nous avons vu notre artiste s'engager précédemment.

Il ne faut pas s'y tromper cependant, il peut laisser le modèle jouer comme un jeune animal en liberté devant lui, il a saisi dans son esprit et soigneusement arrêté la pose dont il a senti la grâce et l'arabesque ou la vigueur de la tâche claire sur le fond bariolé des meubles et des étoffes : c'est en apparence seulement que ces accessoires ont l'air d'être choisis ou jetés au hasard ; tout l'ensemble est soigneusement étudié et perfectionné. Il en dessine le trait avec une sureté de vision et de main de plus en plus grande ; il établit le mouvement et la forme avec passion.»

Paul Vitry. Conservateur au Musée du Louvre.

69

Kees VAN DONGEN
(Delfshaven, 1877 - Monaco, 1968)

LES COURSES A CLAIREFONTAINE, GRAND PRIX DE NORMANDIE, CIRCA 1928-1931
Huile sur toile
Signée en bas vers le centre: «Van Dongen», contresignée et située au dos :
«van dongen./ 75 rue de Courcelles/Paris»,
titrée sur le châssis : «Courses à Clairefontaine»
55 x 65,50 cm (21,45 x 25,55 in.)

Bibliographie :
Cette oeuvre sera incluse dans le Catalogue raisonné de l'oeuvre de Kees Van Dongen actuellement en préparation par le Wildenstein Institute

Une attestation du Wildenstein Institute sera remise à l'acquéreur

«LES COURSES A CLAIREFONTAINE, GRAND PRIX DE NORMANDIE»; OIL ON CANVAS; SIGNED LOWER CENTER, COUNTERSIGNED AND LOCATED ON THE BACK

270 000 / 350 000 €

Fig. 1 : Photographie de Kees van Dongen sur les planches de Deauville.

Fig. 2 : Kees van Dongen, Le restaurant, 1929-1930, aquarelle.

Fig. 3 : Kees Van Dongen, Portrait de Madame Desjardins, vers 1913, huile sur toile, 130 x 97 cm.

Fig. 4 : Kees van Dongen, Le Gala du costume de bain, Deauville, 1930, aquarelle.

Fig. 5 : Kees van Dongen, Deauville, huile sur toile, Collection particulière

Le fauvisme avait apporté à Kees van Dongen la notoriété, l'après fauvisme allait lui apporter une gloire pérenne et internationale. Dès 1908, il expose ses tableaux à l'étranger, à Paris les galeries Bernheim-Jeune et Kahnweiler le prennent sous contrat. A la veille de la première guerre mondiale, deux événements vont marquer sa carrière. Van Dongen rencontre la marquise Luisa Casati qui l'introduit dans la société parisienne dont il deviendra le chroniqueur avec ses nombreux portraits. Par ailleurs, le voyage qu'il effectue en Egypte en 1913 lui fait évoluer sa technique picturale : un changement de style apparaît très nettement avec l'allongement des lignes et l'étirement des formes.

Est-ce la marquise Casati qui lui présente le professeur Paul Desjardins ? C'et probable. Universitaire de renom, il crée en 1910 les « décades », rencontres littéraires, théâtrales, philosophiques, sociales et politiques qui avaient lieu dans l'abbaye cistercienne de Pontigny, près d'Auxerre en Bourgogne. S'y retrouvaient des personnalités prestigieuses comme Gaston Bachelard, André Gide, ou André Malraux. En 1913, le Professeur et Madame Paul Desjardins invitent Kees van Dongen dans leur propriété normande du « Clos fleuri » à Cricqueboeuf. Le peintre est séduit par la grande plage et ses planches (fig.1), le casino, le salon des Ambassadeurs (fig.2) et les courses hippiques. En 1913, celles-ci se déroulent sur l'hippodrome de Deauville-La Touque, puis à partir du mois d'août 1928, sur le nouvel hippodrome de Clairefontaine situé sur la commune limitrophe de Tourgeville.

Entre 1913 et 1914, van Dongen reçoit l'une de ses premières commandes et exécute le *Portrait de Madame Desjardins* en robe du soir qui pose près de son métier à broder (fig.3).

Les historiens ne précisent pas dans les diverses biographies de l'artiste si Van Dongen revint régulièrement à Deauville durant la première guerre mondiale. Une certitude cependant, c'est qu'il aima Deauville et l'apprécia au point d'y venir tous les ans à partir de 1919. De 1919 à 1963, Kees van Dongen sera l'invité permanent de l'hôtel Normandie où il séjournera l'été. L'artiste y trouvait son compte n'ayant pas à bourse délier et l'hôtelier en réputation et en clientèle. Deauville, fondé par le duc de Morny au milieu du XIXème siècle, présentait un attrait évident pour van Dongen avide de reconnaissance sociale.

Pour l'artiste commence alors, après la guerre, la « période cocktail », époque qui lui permet de côtoyer les milieux aristocratique, littéraire, politique et mondain. L'historien Jean-Paul Crespelle relate dans son livre intitulé *La folle époque* les journées amusantes de l'artiste : « Durant ces années, il allait être la vedette inévitable de toute réunion élégante. On le vit présider des tournois de beauté, des concours de maillots de bains (fig.4), des batailles de fleurs. A Cannes, à Deauville, sa présence comme celle de Foujita, indiquait que la réunion battait son plein […] Au Baccara à Cannes, au Bar du Soleil à Deauville, il prenait les commandes comme un voyageur de commerce, notant des rendez-vous plusieurs mois à l'avance. »

A Paris, le couturier Paul Poiret, à l'apogée de sa notoriété, donne de superbes réceptions dans son hôtel particulier où, accompagné de Jasmy, van Dongen assiste.

De nombreux tableaux et aquarelles furent exécutés à Deauville juste après la guerre. Van Dongen organise du 30 octobre au 10 novembre 1920 sa première exposition dans l'atelier de l'hôtel particulier de la villa Saïd qu'il habite depuis trois ans. Deauville est à l'honneur et fait le titre de l'exposition. La plage, ses parasols (fig.5), ses baigneuses, les régates, le baccara et les courses hippiques l'inspirent. Le style a changé. Désormais les personnages de van Dongen évoluent dans un décor fleuri, les formes s'allongent. Les couleurs ont perdu de leur violence pour mieux s'accorder au charme de l'environnement paysager.

Notre tableau *Le Grand Prix de Normandie* représente le chalet des balances de l'hippodrome de Clairefontaine. Deux éléments permettent de dater cette œuvre : l'inauguration le 9 août 1928 de Clairefontaine avant laquelle le tableau n'a pu être peint et la date d'édition du livre de Paul Poiret en 1931 où une aquarelle préparatoire est reproduite. Le tableau a donc été exécuté par van Dongen entre le 10 août 1928 et l'été 1931. Peint dans des tonalités douces avec un parterre de fleurs au centre, le *Grand Prix de Normandie* décrit l'ambiance raffinée de l'époque avec les propriétaires et leurs chiens en liberté, la haie de parieurs, le chalet des balances tout neuf construit en style normand. Nous sommes à Deauville et nulle part ailleurs.

Sur la toile, au premier plan on reconnaît Berry Wall, portant monocle, Lavallière et guêtres. Figure incontournable du Deauville des années trente, ce personnage, oublié aujourd'hui, comptait parmi ses amis proches, le duc et la duchesse de Windsor, le grand duc Dimitri et l'Aga Khan. Avec son épouse, il figurait parmi les personnalités qui fréquentaient les plus grands palaces de Paris, Biarritz, Aix-les-Bains et Deauville. A l'âge de seize ans il était propriétaire de son premier cheval de course, à vingt deux ans, héritait de deux millions de dollars. Il fut rapidement connu à New York pour ses extravagances vestimentaires. Il quitta les Etats-Unis en 1912 pour la France où il mena une existence mondaine avec son épouse et son chien. Ce dernier est costumé par Charvet, spécialiste de la chemise sur mesure installé depuis 1833 place Vendôme à Paris, et ce dans les mêmes tissus que son maître.

Rien dans ce tableau ne laisse transparaître le krach de Wall Street en 1929 que ressent durement l'artiste. Les commandes diminuent. Avec l'illustration du livre de Paul Poiret, van Dongen rend hommage à la belle cité normande de renommée internationale. En 1938, le peintre exécute le portrait de Berry Wall.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Ouvrages consultés :

Jean-Paul Crespelle, *La folle époque*, Paris, Hachette, 1968.
Jan Juffermans, *Kees van Dongen, The Graphic Work,* 2003.
25 janvier – 9 juin 2002, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, *Kees van Dongen.*
25 juin – 7 septembre 2008, Monaco, Salle d'expositions du Quai Antoine-Ier, *Kees van Dongen*.

70

Jean METZINGER
(Nantes, 1883- Paris, 1956)

NU PENSIVE, 1905
Huile sur carton fort
signé en haut à gauche «Metzinger»
22 x 27 cm (8,58 x 10,53 in.)

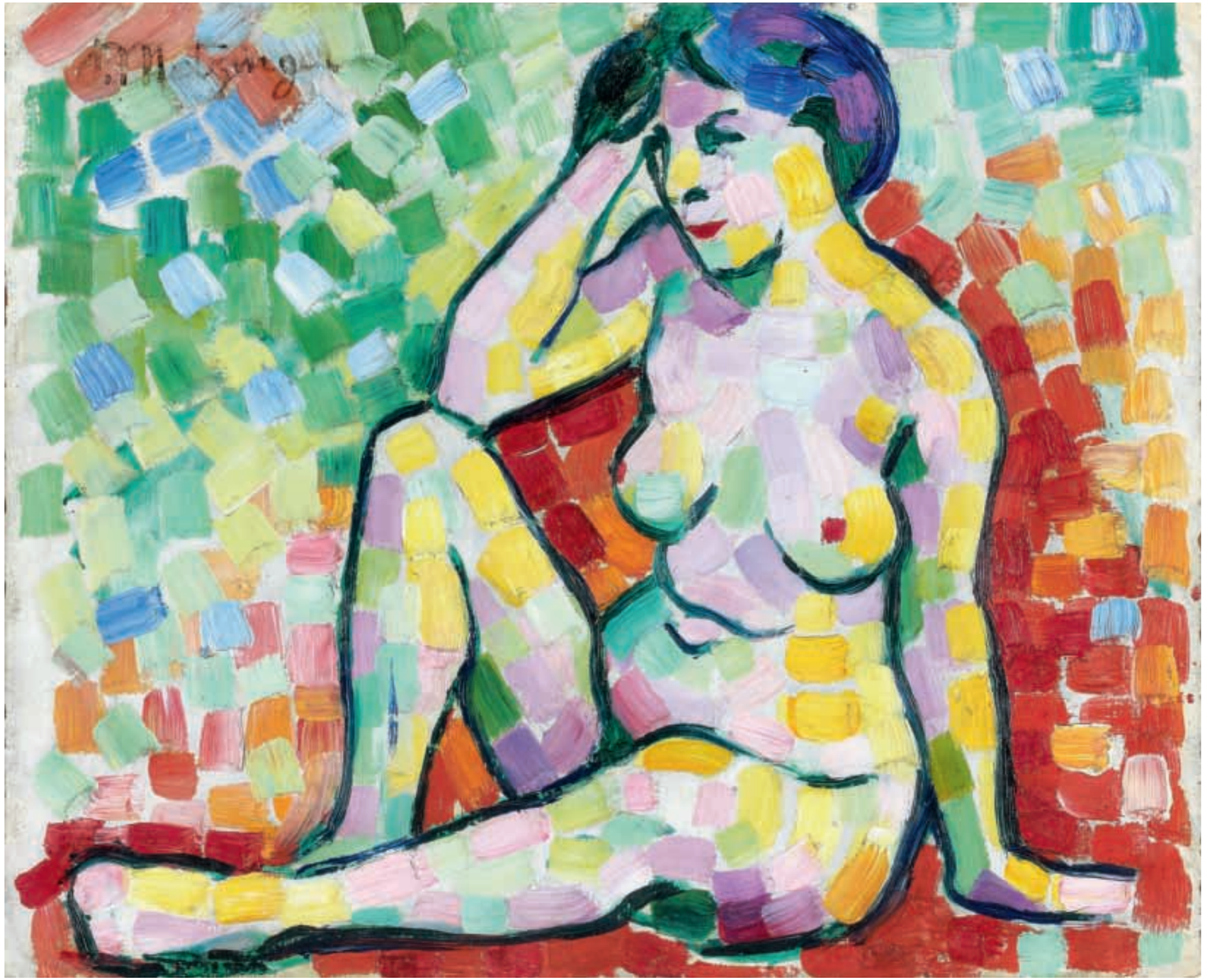
Provenance :
Collection particulière, France
Par descendance à l'actuel propriétaire

Bibliographie :
Cette oeuvre sera incluse dans le Catalogue raisonné des oeuvres de Jean Metzinger actuellement en préparation par Madame Bozena Nikiel

Un certificat de Madame Bozena Nikiel sera remis à l'acquéreur

«NU PENSIVE»; OIL ON CARDBOARD; SIGNED UPPER LEFT

60 000 / 80 000 €



«Metzinger, se souviendra Gleizes, «procède par emboitements de cubes», «la construction de son tableau dépend de l'orchestration de ses volumes géométriques qui se déplacent, se développent, se pénètrent selon les déplacements même du peintre» conduisant à une «pluralité perspective». Metzinger «veut dominer le hasard ; il tient à ce que toutes les parties de son œuvre se répondent logiquement, se justifient méticuleusement les unes les autres, que la composition soit un organisme aussi rigoureux que possible et que les accidents sensibles soient sinon éliminés du moins contrôlés.»

Gleizes-Metzinger, Du cubisme et après, Éditions les Beaux-Arts de Paris, Paris 2012, p 30.

71

Maurice de VLAMINCK
(Paris, 1876- Rueil-la-Gadelière, 1958)

LA SEINE A CHATOU
Huile sur toile
signée en bas à droite «Vlaminck»
65 x 81 cm (25,35 x 31,59 in.)

Provenance :
Galerie Dr. Bühler, Munich
Collection particulière, Berlin (acquis auprès de celle-ci en 1987)
Par cessions successives à l'actuel propriétaire

Bibliographie :
Cette oeuvre sera incluse dans le Catalogue critique de l'oeuvre de Maurice Vlaminck actuellement en préparation par le Wildenstein Institute

Une attestation d'inclusion du Wildenstein Institute sera remise à l'acquéreur

«LA SEINE A CHATOU»; OIL ON CANVAS; SIGNED LOWER RIGHT

90 000 / 120 000 €

72

Georges ROUAULT
(Paris, 1871 - Paris, 1958)

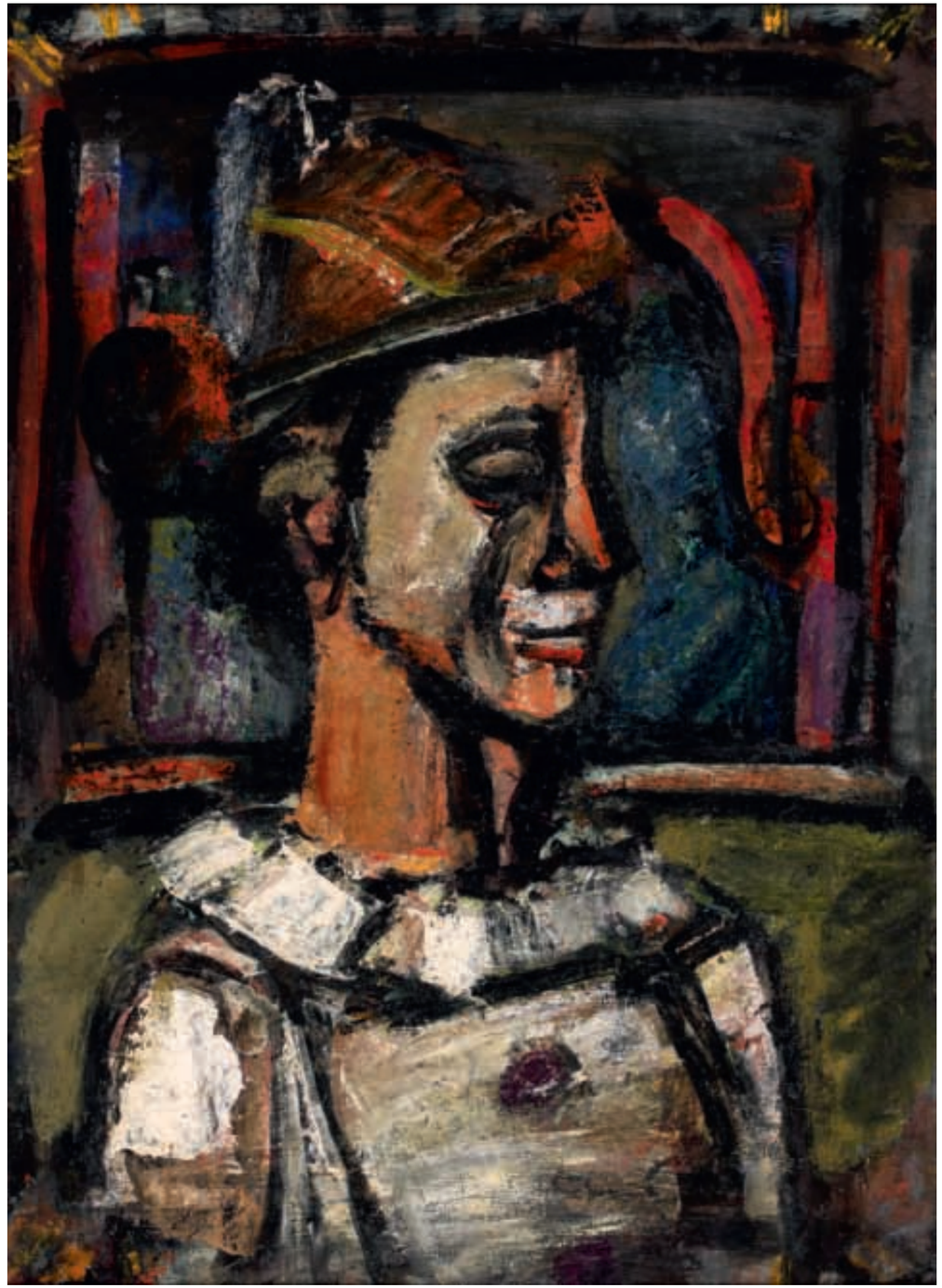
CLOWN DE PROFIL, 1938 - 1939
Huile sur papier marouflé sur toile
80 x 58 cm (31,20 x 22,62 in.)

Provenance :
Atelier de l'artiste
Galerie Ambroise Vollard, Paris (contrat du 8 juillet 1939)
Collection Liuba et Ernesto Wolf

Un certificat de Madame Isabelle Rouault sera remis à l'acquéreur

«CLOWN DE PROFIL»; OIL ON PAPER MOUNTED ON CANVAS

300 000 / 400 000 €



Georges Rouault, Clown de profil, 1938-1939

Fig. 1 : Kees van Dongen, *Le vieux clown*, 1910-1943, huile sur toile, 130 × 97 cm. Genève, Association des amis du Petit Palais.

Fig. 2 : Pablo Picasso, *Les Bateleurs*, (*Famille de saltimbanques*), 1905, huile sur toile, 212 × 285 cm. Washington, National Gallery of Art, Chester Dale Collection.

Fig. 3 : Georges Rouault, *Parade*, vers 1907-1908, aquarelle sur papier, 65 × 100 cm. Paris, Musée national d'art moderne. Centre Georges Pompidou.

Fig. 4 : Georges Rouault, *Clown assis*, (*Cirque de l'Étoile filante*), 1932, gouache, 34 × 24 cm.

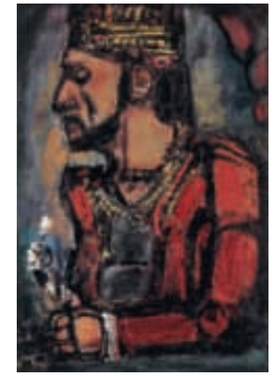


Fig. 5 : Georges Rouault, le vieux roi, 1937, huile sur toile, 75 x 53 cm. Pittsburg, Carnegie Institute.

Le thème du clown jalonne l'Œuvre peint et dessiné de Georges Rouault. Dès sa petite enfance, l'artiste avait aimé les couleurs, les mouvements, les jeux de lumière sur les visages fardés et leur vie errante. Mais ce que Rouault aime encore plus, c'est le courage, le stoïcisme. Si le clown est blessé, il ne le montrer pas; il fait toujours bonne figure car il doit faire rire, peu importe ses propres sentiments. Rouault a écrit tout cela dans un texte admirable adressé en 1905 à l'écrivain Edouard Schuré [1].

Entre 1902 et 1909, Georges Rouault exécute une trentaine d'œuvres à l'huile et à l'aquarelle représentant des *Clowns*. Il n'était pas le premier à s'intéresser à ce sujet. Distraction à la mode sous le Second Empire, le cirque et ses personnages inspirent à la fin du dix-neuvième siècle et au début du vingtième les peintres tels que Degas, Renoir, Toulouse-Lautrec, Van Dongen (fig.1) ou encore Picasso. Ce dernier fréquente l'élégante loge du marchand Ambroise Vollard au cirque Medrano. Il peint des œuvres aujourd'hui célèbres comme *Les Bateleurs* (fig.2), tandis que Rouault assiste seul au spectacle des cirques forains qui plantent leurs tentes dans les faubourgs parisiens. Les œuvres de cette époque montrent des scènes de cirque animées de pierrots, de filles de cirque, de lutteurs et surtout de clowns. Si le coup de pinceau tonique chargé de couleurs transcrit la pose de la danseuse laçant son chausson, il sait aussi dire les grimaces d'un clown, la gestuelle d'un autre qui joue du tambour (fig.3). Les lignes enchevêtrées, qu'autorise l'aquarelle, donnent naissance à un graphisme très particulier qui suggère les formes plutôt que de les cerner. Comme l'écrivait Georges Rouault, « il suffit [aux clowns] d'avoir costumes cossus et mirobolants, un décor baroque et des luminaires, pour se sentir le cœur en fête et voir naître un monde artificiel et charmant. » [2]

L'artiste, homme d'une grande humanité, s'intéresse aux questions existentielles; il ne reste pas insensible aux douleurs et aux joies des humbles et sa sensibilité artistique va lui permettre de les transcrire sur la toile. Il offrira aux collectionneurs et aux amateurs une galerie de portraits de clowns sans pareille ... Insatisfait de les voir comme spectateur, Rouault leur rendait visite à la nuit tombée. L'historien et critique d'art Tériade, lors d'une interview publiée dans le journal *L'Intransigeant* le 4 juin 1928, rapporte en effet que l'artiste « allait derrière les baraques quand les lumières étaient éteintes et la fête finie. Ou encore, parmi les parades, voir et entendre les pitres, les acrobates et causer entre eux » [3].

Si le cirque avait inspiré l'artiste durant la première décennie du vingtième siècle, il en sera de même pour les deux suivantes. Mais d'une manière différente, car le peintre abandonne la fréquentation des cirques des quartiers pauvres pour le cirque Fernando, le Nouveau Cirque, le Cirque d'Hiver, ou encore le Cirque de Paris, où les artistes, mieux vêtus et mieux fardés, offrent à son regard scrutateur davantage de possibilités picturales. Le voici donc qui peint des clowns en pied, ou en buste, parfois seulement la tête. Sans accessoires pour les accompagner, dressés sur un fond vide, ils montrent leurs visages douloureux, d'autant plus convaincants que Rouault donne à ces pauvres hères une disposition rigoureusement frontale, d'une intensité vibrante (fig.4). Sa palette est restreinte, avec peu de jaune et de vert (toujours éteint), en revanche beaucoup de bleus et de rouges, couleurs nobles à ses yeux et desquelles il sait tirer d'infinies nuances et variations. L'aquarelle est de moins en moins utilisée au profit de pâtes épaisses qui annoncent la superposition des couches de couleurs dans l'exécution de ses toiles des années 1940. Lorsqu'en 1938-1939, l'artiste alors en pleine maturité, peint notre *Clown de profil*, il sublime ses couleurs fétiches. Rappelons ici que Georges Rouault n'a jamais suivi aucun mouvement en vigueur de son temps (fauvisme, cubisme, surréalisme). La technique qu'il met en œuvre est toujours fonction de « ce qu'il veut dire, de qu'il veut nous dire, de ce qu'il veut se dire » écrit Bernard Dorival [4]. L'artiste disait lui-même qu'il « ne sentait le besoin de jouer un rôle dans une tendance quelconque » [5]. C'est précisément ce qui a plu à Ambroise Vollard.

Au cours des années 1938-1939, Georges Rouault aborde le thème du clown de nombreuses fois. Notre *Clown* entre dans cette série, mais rares sont les clowns de profil. Rassemblant toutes les qualités picturales, l'artiste exécute ici un pur chef-d'œuvre. La composition et la lumière en sont les deux vecteurs principaux: la toile partagée en deux parties égales dans sa hauteur par la bordure de la piste met en scène dans le registre supérieur le profil du clown coiffé d'un chapeau, et dans le registre inférieur, son costume à collerette. Trois tonalités dominent, le rouge et le bleu en haut, le blanc en bas. Sur toute la surface, Rouault travaille les pâtes en couches superposées. Si la dernière couche donne le ton dominant, les sous-couches en demi-teintes, violines, brunes, vertes, jaunes ou turquoise, génèrent une ardente richesse chromatique. Ainsi, le bleu peut virer à l'outremer ou au gris ardoise tandis que le rouge s'amuse souvent à rosir. On ne se lasse pas d'admirer le visage, couleur vert de gris rehaussée par les lignes rouges et blanches du nez et de la bouche, on aime aussi poser le regard sur le costume où mille reflets renvoient la lumière crue de la scène. Le cerne noir appliqué [6], que Rouault aime tant, définit les formes et sert les couleurs. Le *Clown de profil* est majestueux à l'image du *Vieux Roi*, une des toiles emblématiques de Rouault exécutée en 1937. (fig. 5)

Dans notre tableau, le clown entre en scène. Derrière lui, on aperçoit la piste et l'entrée des artistes reconnaissable au rideau matérialisé par une arabesque d'un rouge ardent. Les yeux baissés, il se concentre, mais son sourire esquissé montre qu'il est déjà dans son jeu.

En 1938, l'artiste est au faîte de sa maturité. La maîtrise de la technique et de l'expression ont conduit à ce chef-d'œuvre. L'artiste connaît la célébrité en France et à l'étranger. L'année précédente, l'exposition *Les Maîtres de l'Art Indépendant* au Petit-Palais montrait 42 de ses peintures dont une vingtaine prêtées par Ambroise Vollard, et en 1938, Le Museum of Modern Art de New York exposait son art gravé. L'historique du *Clown de profil* est lié à Ambroise Vollard, l'un des plus grands marchands de tableaux du vingtième siècle, dont le nom reste attaché à Picasso, Matisse, Cézanne, Gauguin... Dès 1907, Vollard achetait les céramiques de Metthey [7] décorées par Rouault, mais ce n'est que dix ans plus tard, en 1917, que Vollard acquit tout l'atelier du peintre, soit 770 œuvres. « Je veux tout ou rien » avait dit le marchand. Il n'y eut aucun contrat mais une promesse verbale qui stipulait que Vollard le laissait terminer les œuvres inachevées. Vollard devenait ainsi le marchand exclusif de Rouault.

Le *Clown de profil* entra dans le fonds Vollard dès son exécution. Au décès accidentel d'Ambroise Vollard le 22 juillet 1939, 819 peintures non signées se trouvaient dans les réserves de l'hôtel particulier de la rue de Martignac à Paris. Le sort de ces œuvres fut l'objet d'un procès qui se termina par un arrêt de la Cour de Paris le 19 mars 1947. Les héritiers Vollard furent condamnés à restituer les œuvres. 119 œuvres manquèrent à l'appel dont le *Clown de profil*. Celui-ci réapparut en 1990, deux ans après la parution du *Catalogue Raisonné de l'Œuvre peint* établi par la fille de l'artiste, Isabelle Rouault. Cette dernière établit le certificat d'authenticité le 3 septembre 1990.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Ouvrages consultés :

Ambroise Vollard, *Souvenirs d'un marchand de tableau*, Albin Michel, Paris, 1937.
Rouault, L'Œuvre peint, Texte de Bernard Dorival, Catalogue raisonné établi par Isabelle Rouault, tomes I et II, Éditions André Sauret, Monte-Carlo, 1988.
Tériade, *Écrits sur l'Art,* Société Nouvelle Adam Biro, Paris, 1996.

Notes :

1 Edouard Schuré (1841 – 1929) écrivain, philosophe et musicologue français.
2 Citation prise dans le catalogue raisonné de *L'Œuvre peint de Georges Rouault* établi par Isabelle Rouault, texte de Bernard Dorival, vol. I, Éditions André Sauret, Monte-Carlo, 1988, p. 106
3 Tériade, *Écrits sur l'Art*, « Georges Rouault », Société Nouvelle Adam Biro, Paris, 1996, p. 147.
4 Bernard Dorival, « C'est le fantastique de la réalité », in catalogue de l'exposition *Rouault, première période, 1903 – 1920*, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 27 février – 4 mai 1992, p. 14
5 Tériade, op.cit., p. 146.
6 Souvenir du maître vénéré d'Aix, et de son stage chez un maître verrier où, très jeune, il fut en apprentissage.
7 André Metthey, céramiste français (1871-1920).

73

Germaine RICHIER
(Grans, 1902 - Montpellier, 1959)

MEDITERRANEE
Bronze patine brune
Pièce unique, porte inscrit la signature de l'artiste «G. Richier» et la marque du fondeur «Alexis Rudier fondeur Paris», sur la terrasse.
Hauteur : 80 cm (31,50 in.)

Provenance :
Collection Liuba et Ernesto Wolf

Expositions :
Paris, « Exposition internationale des Arts et des Techniques », 4 mai – 25 novembre 1937, pavillon Languedoc Méditerranée, France ;
New York, palais de la France, section des beaux-arts, 30 avril – 31 octobre 1939 et 11 mai – 27 octobre 1940, « L'art français contemporain », exposition internationale de New York, n° 254 (intitulée « Influence Méditerranéenne »), phot., Etats-Unis.

Bibliographie :
« L'Exposition de 37 », Beaux-arts, Paris, 3 septembre 1937, p. 2, phot. seulement
Paris à l'Exposition internationale de New York : « La peinture et la sculpture contemporaine au Pavillon français à l'Exposition de New York », Beaux-arts, Paris, 7 avril 1939, p. 3, France ;
Guiter (Françoise), in catalogue de l'exposition « Germaine Richier », Humlebæk, Louisiana Museum of Modern Art, 13 août – 25 septembre 1988, p. 20-32, Danemark ;
Guiter (Françoise), « Biographie », in catalogue de l'exposition Germaine Richier, rétrospective, Saint-Paul, Fondation Maeght, 5 avril – 30 septembre 1996, p. 20, éd. Fondation Maeght, France ;
Guiter (Françoise), in catalogue de l'exposition Richier, Venise, Peggy Guggenheim Collection, 28 octobre 2006 – 5 février 2007, p. 129-135, Italie.

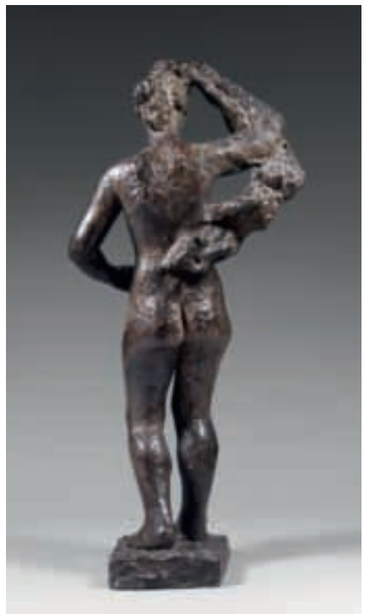
Ces indications nous ont été aimablement fournies par Françoise Guiter, qui précise que cette œuvre figurera au catalogue raisonné de Germaine Richier, dont elle est l'auteur et qu'elle réalise, sous la référence n° 61 / Méditerranée, 1937.

«MÉDITERRANÉE» ; BRONZE WITH BROWN PATINA ; SIGNED AND STAMPED ON THE BASE ; UNIQUE PIECE

50 000 / 70 000 €

En 1937, pour l'Exposition internationale des Arts et des techniques, Germaine Richier a été sollicitée par Georges Huisman, directeur général des beaux-arts de Paris, pour représenter la sculpture au Pavillon du Languedoc Méditerranée. On lui demandait de symboliser l'influence de la mer sur les civilisations méditerranéennes.
Elle créera une œuvre qu'elle appellera Méditerranée *dans laquelle l'influence de la mer sera représentée semble-t-il par une vague qu'elle tient dans la main droite, mêlée à son bras et qui meurt dans son dos. La civilisation méditerranéenne sera soulignée dans le buste de l'œuvre par l'évocation du costume régional de l'arlésienne avec sa coiffure bien particulière terminée par son ruban.*
Elle obtiendra une Médaille d'honneur pour cette œuvre.

C'est le plâtre original de Méditerranée *que Germaine Richier exposera. Il apportera une tâche blanche au cœur de l'abside, qui lui était destinée, dans la grande salle du Pavillon et ceci déjà peut-être dans un souci de couleur particulièrement présent dans son œuvre à partir de 1950 et beaucoup plus à la fin de sa vie. Le sol de cette abside était recouvert de cailloux des plages locales.*
Par la suite, Germaine Richier détruira ce plâtre original.



74

Max ERNST
(Brühl, 1891 - Paris, 1976)

TETE, CIRCA 1957
Huile sur toile
Signée en bas à droite « Max Ernst »,
contresignée au dos « Max Ernst »
27 × 19 cm (10 1/2 × 7 3/8 in.)

Provenance :
Galerie Achim Moeller
Collection Liuba et Ernesto Wolf

«TÊTE» ; OIL ON CANVAS; SIGNED LOWER RIGHT ; COUNTERSIGNED ON THE BACK

80 000 / 120 000 €

Deux thèmes principaux se partagent le grand Œuvre de Max Ernst : les forêts, lieux de mystère et de pouvoir, et les oiseaux, sortes d'*alter ego* qui relient symboliquement l'artiste à la nature. Tandis que les arbres revêtent une robe de bure ou de soie, les oiseaux fragiles et pudiques ne montrent que le bec et les yeux. Ernst les charge de tous les langages : celui de la poésie, celui de l'esthétique et celui de la sagesse.
Le tableau *Tête* mis aux enchères aujourd'hui représente un oiseau ; il est daté de 1957. L'historien John Russel a analysé comment, au cours de ces années d'après guerre, Max Ernst a retrouvé la joie, l'espérance et la foi en l'homme. « Dans les grandes œuvres de 1953 – 1954, » écrit-il, « une nature robuste et puissante domine ainsi que le montre l'œuvre *Coloradeau de Méduse* exécutée en 1953 ou encore *L'Oiseau rose* de 1956. Quelque chose dans le vol de l'oiseau sans effort et une tendresse absolue dans la couleur rouge suggèrent que son œuvre s'approche du *paradis retrouvé*. » Dans ces œuvres, l'ivresse de la vitesse est suggérée par des sillons horizontaux rappelant le procédé du frottage.
Devant un ciel d'ébène pose notre impérial oiseau appelé *Tête*, une mosaïque de couleurs rouge, bleue et jaune pour plumage. L'oiseau se présente de face, la tête lisse comme une coquille d'œuf, les deux yeux et la bouche talentueusement signifiés par un simple triangle rouge. Chez Max Ernst, la géométrie côtoie sans heurt la poésie. Les sillons laissés par le pinceau dans la matière, visibles ici sur la tête, génèrent une impression de vitesse, mais ici dans un mouvement ascendant. L'oiseau monte dans le ciel et un soleil rouge cramoisi à la hauteur de son cou indique sa place parmi les astres. L'oiseau en cage que l'artiste peignait au début de sa carrière a disparu. Il est désormais libre comme la colombe de Pablo Picasso.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Ouvrages consultés :
John Russell, *Max Ernst, Sa vie – Son œuvre*, Éditions de la Connaissance, Bruxelles, 1967.
Max Ernst, Paris, Galerie Daniel Malingue, 21 mai – 18 juillet 2003 (préface de Evan M. Maurer, *Max Ernst : une vision personnelle du monde*).

75

Yves TANGUY
(Paris, 1900- Woodbury, 1955)

SANS TITRE, 1933
Huile sur toile
signée et datée en bas à droite «Tanguy 33»
58 x 47 cm (22,62 x 18,33 in.)

Provenance :
Acquis directement de l'artiste par le grand père de l'actuel propriétaire
Collection particulière, Paris

Bibliographie :
Cette oeuvre sera incluse dans le catalogue raisonné de l'oeuvre de Yves Tanguy actuellement en préparation par le Comité Yves Tanguy

Une attestation d'inclusion du Comité Yves Tanguy sera remise à l'acquéreur

«UNTITLED»; OIL ON CANVAS; SIGNED AND DATED LOWER RIGHT

700 000 / 1 000 000 €

Jeannette et Yves Tanguy, rue du Moulin Vert, Paris vers 1931.

Fig. 1 : Joan Miró, *Maternité*, été –automne 1924, huile sur toile, 92 x 73 cm. Edinburgh, Scottish National Gallery of Art.

Fig. 2 : Joan Miró, Max Morise, Man Ray ,Yves Tanguy, *Cadavres exquis*, Plume et encre, crayons de couleurs, mine de plomb, collage sur papier plié en quatre puis déplié, 36 x 23cm. Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou.

Fig. 3 : Yves Tanguy, *Maman, Papa est blessé !*, 1927, huile sur toile, 92 x 73 cm. New York, The Museum of Modern Art.

La mise aux enchères publiques du tableau d'Yves Tanguy *Sans Titre* exécuté en 1933 nous fait assister à la renaissance d'une œuvre surréaliste majeure. Offerte par le peintre à un entrepreneur parisien, en échange de menus travaux dans son atelier avant son départ pour les Etats-Unis en novembre 1939, elle fut depuis précieusement conservée par ses descendants. Depuis lors, elle ne fut jamais prêtée ni photographiée. Nous la découvrons aujourd'hui.

Les débuts en peinture d'Yves Tanguy coïncident avec la naissance du mouvement surréaliste. André Breton en avait conçu les principes dans son *Manifeste* publié en 1924. Il prônait une expression picturale construite sur « l'automatisme psychique pur par lequel on se propose d'examiner le fonctionnement réel de la pensée».

La lecture par Yves Tanguy du premier numéro de *La Révolution surréaliste* paru en décembre 1924, peut être considérée comme son point de départ. Plus tard, le peintre racontera qu'il avait été « beaucoup intéressé. Pas tellement les œuvres [sic] qui y étaient reproduites mais l'esprit général du contenu. » L'exposition *La peinture surréaliste*, en novembre 1925 à la Galerie Pierre, avec des œuvres de Giorgio De Chirico, d'André Masson, de Max Ernst et de Pablo Picasso, et surtout celle de la Galerie Surréaliste du 12 au 27 juin 1925 où sont exposées les œuvres de Joan Miró le convainquent définitivement d'adhérer au mouvement : les tableaux du peintre catalan lui offraient un nouveau concept de l'espace, sans références topographiques, où sont étroitement mêlées, et de la manière la plus poétique qui soit, la nature et le rêve (fig.1). Tanguy s'en inspire. De grandes similitudes vont alors rapprocher leurs œuvres. Les espaces silencieux peuplés de formes molles et sinueuses donnent naissance à une série d'œuvres étonnantes.

A cette époque, l'artiste habite 54 rue du Château à Paris, dans la maison mise à la disposition d'artistes et d'intellectuels par Marcel Duhamel[1]. S'y retrouvent quotidiennement Yves Tanguy, Jacques Prévert, Robert Desnos et Benjamin Péret. Logés et nourris grâce à la générosité de Duhamel, ils mènent une vie de noctambules dans les bars de Montparnasse et, l'insouciance aidant, se passionnent pour le cinéma, la peinture dans les galeries et la poésie à la librairie d'Adrienne Monnier[2]. Il règne une atmosphère anticonformiste et détendue dont témoigne l'invention le jeu du *Cadavre exquis*[3], l'une des principales innovations surréalistes. Tanguy et Miró avaient coutume d'y jouer ensemble comme l'atteste un certain nombre de *Cadavres exquis*[4] dont quelques uns sont conservés au musée national d'Art Moderne du Centre Georges Pompidou à Paris (fig.2).

Dès 1926, la revue *La Révolution surréaliste* salue Yves Tanguy avec une première œuvre reproduite ; en même temps, l'artiste présente quelques tableaux à la Galerie Surréaliste. En mai 1927, une exposition personnelle avec vingt-trois œuvres a lieu dans cette même galerie où sont également exposés quelques *Objets d'Amérique*[5] prêtés par André Breton. Ce dernier préface le catalogue, rendant hommage au jeune artiste dont la peinture fait écho à ses idées. Il écrit :

« Comme Tanguy ne professe aucune opinion tendant à faire admettre qu'il peint «ce qui se passe» où que ce soit, je cherche en vain ce qui pourrait le confondre. Il va sans dire que ceux qui, dans ses toiles, distingueront ici ou là une sorte d'animal, un semblant d'arbuste, quelque chose comme de la fumée, continueront à se faire plus forts qu'ils ne sont, à placer tous leurs espoirs dans ce qu'ils appellent la réalité. Tanguy n'en est pas à déplorer la présence nécessaire, dans un tableau, d'éléments plus ou moins « directs », grâce auxquels d'autres éléments prennent toute leur signification occulte. »

Lors de cette exposition, quelques acquéreurs se font connaître. Ils font partie du petit cercle des premiers amateurs du Surréalisme. Citons Valentine Hugo (qui achète deux tableaux), Paul Eluard (un carnet de dessins), Nancy Cunard[6], (*Mort guettant sa famille*, aujourd'hui à Madrid, Museo Thyssen-Bornemizsa) ou encore André Breton (*Maman, Papa est blessé !*, aujourd'hui à New York, Museum of Modern Art, (fig. 3))[7]. Les œuvres présentées, aux couleurs à la fois translucides et fortes, aux formes imaginaires, prennent racine dans la flore et la faune bretonne[8]. Des éléments épars, sans liens entre eux, flottent parmi les fonds marins ; la mer et la plage forment une unité d'atmosphère irréelle qui reste très hermétique et qui se veut entièrement subjective.

Cette exposition marque le début de la carrière publique d'Yves Tanguy, marquée par sa reconnaissance dans le milieu surréaliste et le commencement d'une amitié indéfectible avec André Breton qui devient son ami, son guide et son juge.

Un tournant décisif a lieu en 1930. Le monde sous-marin qui occupait la surface de ses toiles disparaît. Un voyage en Afrique du Nord en compagnie de son épouse Jeannette présidera à la réalisation de six tableaux. Ils porteront en eux l'austérité et la puissance des paysages désertiques où surgissent les formes stratifiées de l'Atlas. Les contours sont tranchés, les couleurs prennent des apparences dures et sèches. Les objets flottants ou fumeux des peintures précédentes laissent dorénavant la place à des coulées envahissantes de matière tubulaire et pétrifiée (fig.4).

Fig. 4 : Yves Tanguy, *Palais promontoire,* 1930,
huile sur toile, 71 x 58 cm.
wVenise, Collection Peggy Guggenheim,
The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York.

Fig. 5 : Yves Tanguy,
La Vie de l'Objet, plume.

Fig. 6 : Savaldor Dalí, *Le Sommeil,* vers 1937,
huile sur toile, 50 x 76 cm.

Fig. 7 : Salvador Dalí, *Le Grand Masturbateur*, 1929,
huile sur toile, 110 x 150 cm.

Au total, seules une dizaine de toiles seront exécutées en 1930. Il en sera de même au cours des années suivantes. Ce nombre restreint fait écrire à René Le Bihan[9] :

« *Qui oserait occulter la lenteur nécessaire à Yves Tanguy ? D'abord ces fonds très fluides, étalés en bandes de couleur fondue, puis des reprises en épaisseur. Ensuite un temps de séchage complet, c'est la condition du contraste. En une seconde phase, exprimer la vision en faisant surgir, avec la précision d'un miniaturiste, des « êtres-objets » selon André Breton. Leur donner forme et valeur, les situer dans l'espace par un jeu d'ombres, c'est une tâche qui réclame la maîtrise du pinceau, surveillance constante de la main, sans qu'elles éteignent la capacité d'invention, la possibilité de juxtaposition ou d'imbrication.*

Ce moment concentre la fascination du tableau qui se fait ; Tanguy le disait à James Thrall Soby[10] : « la surprise est ce qui me cause le plus de plaisir en peinture»[11]. Or par discipline, on pourrait dire par honnêteté envers lui-même, par fidélité à son monde intérieur, à la toute puissance de son rêve, il ne peignait qu'une toile à la fois. [. . .] Pour atteindre cet art hermétique, sans fil conducteur, sans références lisibles, sans lien allégorique, bref sans imitation « sans concession au monde des perceptions » selon André Breton, pour figurer sans relâche un imaginaire mouvant, s'imposait au peintre une persévérance d'alchimiste, dont la soupape visible était la bouteille.» [12]

En 1933, Tanguy est en pleine possession de son art. Il pratique la technique de « la surprise » : une première forme est engendrée de son imagination, qui en engendre une deuxième, puis une troisième et ainsi de suite, dans l'esprit des coulées évoquées plus haut. Ainsi, une génération spontanée de motifs, ou d'objets, prennent forme dans un espace unifié entre le ciel et la terre. En même temps, l'artiste participe aux recherches expérimentales sur la connaissance irrationnelle de l'objet. Il publie dans *Le Surréalisme au Service de la Révolution* (n° 6, 15 mai 1933) un dessin intitulé *La Vie de l'Objet* qui montre un texte manuscrit sur une structure tellurique stratifiée ponctuée d'objets biomorphiques (fig.5).

Dans notre tableau, exécuté en 1933, Tanguy poursuit sa démarche et peint les uns après les autres des objets d'allure tubulaire, rarement identifiables, qui trouvent leur origine dans le subconscient de l'artiste. Posés ostensiblement sur le sol tout en gardant le secret de leur identité, ils occupent le devant du tableau où seules les modulations et les reflets de leur couleur grise les font se différencier. Tanguy fait une exception à cet ensemble en insérant quelques flammèches qui surgissent ici et là comme des feux follets, et quelques segments de ligne droite reliés entre elles par des petites boules. Un objet surprenant, de forme triangulaire, de très grande taille occupe la largeur du tableau et se dresse parmi les objets. Il s'agit d'un fait pictural rarissime à cette époque qui donne toute son originalité au tableau. Au-dessus de ce foisonnement ectoplasmique s'étend, quel contraste ! , un vaste espace désertique sans aucun relief.

Chez Yves Tanguy, les objets n'ont de réalité que par leurs couleurs et leurs nuances. Ici, la couleur grise, largement utilisée, suggère le silence d'un monde abyssal. Les quelques tonalités rose, jaunes, vertes ou bleues, couvrant ici et là quelques éléments de la composition, notamment les flammèches, s'accordent avec le chromatisme en demi-teinte de l'ensemble. Le pinceau appliqué et soigneux de l'artiste donne naissance à de subtils modelés, souvent utilisés dans sa peinture. Ceux-ci adoucissent l'apparence des objets en leur apportant du velouté, parfois des rondeurs, souvent une certaine sensualité. Ceci se remarque particulièrement sur l'objet triangulaire dont la base est marquée d'un mouvement ondulatoire ; à l'opposé, c'est-à-dire à la pointe du triangle, Tanguy peint deux lèvres charnues, collées l'une à l'autre qui ferment le triangle. L'artiste a cherché à rendre ici la texture de la peau et la matière pure du vivant. Il y a réussi et le contraste entre les objets d'outre-monde et leur enveloppe caressante produit un effet d'appel au subconscient si désiré par les artistes surréalistes.

Vient à l'esprit une œuvre de Salvador Dalí, intitulée *Le Sommeil*, exécutée vers 1937 (fig.6). Yves Tanguy n'a jamais éprouvé de sympathie pour le peintre de Figueras qui a, lui, puisé dès 1926 son inspiration dans le travail du jeune Breton dont il a pris connaissance en lisant les publications surréalistes. Dawn Ades[13] a qualifié de « primordiale » l'influence de Tanguy sur Dalí, et José Pierre situe les emprunts à Tanguy entre « le plagiat et le vulgaire parasitisme. » Dans le catalogue de l'exposition *Yves Tanguy* du Centre Pompidou en 1982, José Pierre sonne la charge : il parle d'« hypertanguysation » systématique [14] à partir des reproductions d'œuvres de Tanguy que Dalí découvre dans *La Révolution surréaliste* puis dans le catalogue de l'exposition particulière, galerie Pierre, en 1927 (citée plus haut).

Le Sommeil est l'un des tableaux les plus puissants et les plus emblématiques de Salvador Dalí. Les spécialistes de Dalí ont glorifié la tête représentée sur *Le Sommeil*. Décrite comme « une remarquable nouvelle vision » des têtes molles réalisées précédemment par Dalí, ils ont cherché à établir le fil conducteur artistique, le lien naturel avec les œuvres antérieures. Dawn Ades cite par exemple *Le grand Masturbateur* exécuté en 1929 qui montre sur la plage de la Baïa de Rosas le profil d'un visage livide, pointe du nez enfoncé dans le sol, cils et sourcils plus grands que nature, une sauterelle en guise de bouche ; au niveau du cou émerge la tête de Gala (fig.7).

Vers 1937, Dalí s'inspire toujours de Tanguy et transforme l'objet triangulaire de notre tableau en tête : le profil d'un visage, au nez busqué et aux lèvres charnues légèrement entrouvertes, orne la base, et à l'opposé, un tissu aux plis ondulants ferme la pointe du triangle. La peau flasque est soutenue par des béquilles. L'espace, d'origine exclusivement mentale chez Tanguy, peut ici être identifié grâce à représentation miniaturisée de Cadaqués.

Aucun historien de l'art, jusqu'à ce jour, ne pouvait rapprocher *Le Sommeil* de l'œuvre *Sans Titre* d'Yves Tanguy exécutée quelques années plus tôt puisque celle-ci était conservée dans l'anonymat d'une collection parisienne. Il est difficile de dire où et quand Dalí a pu voir ce tableau entre 1933 et 1937, mais il ne fait guère de doute qu'il s'en est inspiré. Selon le Comité Tanguy, l'œuvre n'avait fait l'objet de reproduction publiée ; en revanche, comme son titre est perdu, et que les titres des toiles de Tanguy n'ont rien à voir avec le sujet représenté sur la toile, il est possible que celle-ci ait été exposée, sans pouvoir être identifiée, à l'une des nombreuses expositions auxquelles Tanguy participa entre 1933 et 1937. Dalí l'aurait vu à cette occasion.

Sans Titre d'Yves Tanguy est un tableau magistral par sa composition audacieuse et novatrice, la maîtrise de la technique, et la musicalité chromatique qui s'y déploie. Ce tableau annonce les œuvres à venir, celles peintes aux Etats-Unis. A consulter le *Recueil de ses oeuvres* [15], on ne retrouve à cette époque nulle part la présence d'une composition comparable. Elle incarne le mystère de la création picturale surréaliste et le génie d'un homme qui sait faire taire l'amateur qui l'interroge :

« Qu'est-ce ? »
« Un opéra, Monsieur, un opéra convulsif ! » répond Tanguy.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Ouvrages consultés :

Renée Le Bihan, Renée Mabin, Martica Sawin, *Yves Tanguy*, Quimper, Éditions Palantines, 2001.
Yves Tanguy, Rétrospective 1925 – 1965, Centre Georges Pompidou, Paris, 17 juin – 27 septembre 1982, Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 17 octobre 1982 – 2 janvier 1983.
Dalí, Venise, Palazzo Grassi, 12 septembre 2004 – 16 janvier 2005,
Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 16 février – 15 mai 2005.

Notes :

1 Fils d'un gérant d'un grand hôtel parisien. Jacques Prévert avait sa connaissance au service militaire.

2 (1892-1955) Adrienne Monnier est libraire, éditeur, organisatrice de soirées et de rencontres littéraires, poétesse et auteur. Elle ouvre sa librairie « La Maison des amis et des livres » au 7 rue de l'Odéon qui sera fréquentée par de nombreux écrivains, tels Paul Fort, Louis Aragon, James Joyce, André Breton, Jacques Prévert … et Yves Tanguy qui y découvrit le premier de la revue *La Révolution surréaliste*.

3 Jeu de papier plié qui consiste à faire composer une phrase ou un dessin par plusieurs personnes sans qu'aucune d'elles puisse tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes. L'exemple devenu classique qui a donné le nom au jeu tient de la première phrase qui a été obtenue de cette manière : *Le cadavre – exquis – boira- le vin – nouveau (Dictionnaire du Général du Surréalisme et de ses environs,* sous la direction d'Adam Biro et de René Passeron, P.U.F., Paris, 1982.)

4 Un certain nombre de cadavres exquis furent mis aux enchères lors de la vente André Breton, Paris, Drouot-Richelieu, 14 avril 2003.

5 C'est Breton qui a associé aux peintures de Tanguy des poupées des Indiens Pueblos du Nouveau-Mexique.

6 Héritière de la société américaine de transports maritimes Cunard, amie d'Aragon.

7 Ce tableau est l'un des premiers achetés par Alfred Barr pour le MoMA.

8 Né à Brest le 5 janvier 1900, de parents bretons, Yves Tanguy restera sa vie entière attaché à sa province natale où il avait une maison familiale à Locronan (Finistère).

9 Conservateur du musée des Beaux-Arts de Brest. Auteur de nombreux articles et ouvrages sur les peintres bretons et co-auteur de la monographie intitulée *Yves Tanguy* publiée aux Editions Palantines en 2001. René Le Bihan a enrichi les collections brestoises de trois œuvres d'Yves Tanguy.

10 (1906-1979) Auteur, critique d'art et collectionneur américain.

11 La technique de la surprise était assortie d'aucune préparation préalable à l'exécution d'un tableau.

12 Au cours de ces années, Tanguy vivait dans une grande misère et trompait la faim dans l'alcool. Il lui arrivait de passer Cité Falguière pour chercher Jacques Hérold, jeune peintre roumain qui travaillait comme aide d'atelier auprès du sculpteur Brancusi. Ensemble, ils allaient avenue du Maine dans un petit café qui débitait un Pouilly de propriétaire.

13 Auteur de l'ouvrage *Dalí*, Londres, Thames and Hudson, 1982.

14 José Pierre, *Le peintre surréaliste par excellence*, in catalogue de l'exposition *Yves Tanguy*, Centre Georges Pompidou, Paris, 17 juin – 27 septembre 1982, p. 53.

15 Ouvrage publié par Pierre Matisse, New York, 1963.

76

Salvador DALI
(Figuères,1904 -Figuères, 1989)

NU ENDORMI, 1966
Dessin au crayon noir sur papier
signé en haut à droite «DALI»
70 x 90 cm (27,30 x 35,10 in.)

Provenance :
Ancienne collection Perrot Moore

Expositions :
Hambourg, Sammlung Levy, «Salvador Dali, Bilder. Gouachen. Zeichnungen. Skulpturen», 10 octobre 1977-7 janvier 1978, n°90, reproduit
Vienne, Palais Auersperg, «Salvador Dali, Bilder, Zeichnungen, Objekte, Eine Austellung des Museu Perrot-Moore, Cadaques», mars-avril 1982, n°156, reproduit
Perpignan, Palais des rois de Majorque, «Dali à Perpignan», août-septembre 1982, n°157, reproduit en couleurs
Toulouse, Réfectoire des Jacobins, «Salvador Dali , Huiles, Dessins, Sculptures», novembre 1983 - janvier 1984, reproduit
Vascoeuil, Château de Vascoeuil, Centre d'Art et d'Histoire, «Salvador Dali», 1er juillet - 21 octobre 2001, reproduit

Un certificat de Monsieur Robert Descharnes sera remis à l'acquéreur

«NU ENDORMI»; BLACK PENCIL ON PAPER; SIGNED UPPER RIGHT

50 000 / 70 000 €

«(…) Il est donc naturel que, lorsque Salvador Dali parle de ses découvertes paranoïaques-critiques au sujet du phénomène pictural, les contemplateurs platoniciens de l'éternelle pomme de Cézanne ne veuillent pas prendre trop au sérieux cette espèce de frénésie qui consiste à vouloir tout toucher avec les mains (même l'immaculée conception de leur pomme), pis encore, à tout vouloir réellement manger et mastiquer d'une façon ou d'une autre. Mais Salvador Dali n'a pas finit d'insister sur ce côté hyper-matérialiste, primordial à tout procès de la connaissance, de la biologie, liée à la chair et aux os de l'esthétique - sur ce côté immensément solitaire, ce côté «déception hégémonique», sublimité sentimentale, ce côté assoiffant genre Louis II de Bavière ; sur ce côté délire de «reconstitution instantanée du passé», «perversion historique-anale», «minutie photographique à la main superautomatique», ce côté «merveilleux prosaïque», ce côté appétissant genre Meissonier ; sur ce côté «rêverie diurne dorée», «sublimation scatologique» (avec toutes les cascades de pierreries que cela comporte), ce côté «digestif hallucinatoire» genre Gustave Moreau ; sur ce côté «nécrophilisme de première qualité», ce côté «eaux claires, cadavériques et orgueilleuses de profondeur», ce côté «mur menaçant» en raison de sa solidité statique, en raison de l'orage sépulcral qu'il comporte, ce côté «cyprès colossal et allemand», ce côté «glouton genre Böcklin»; sur ce côté «hypocrisie rurale des grandes fureurs sexuelles ataviques», ce côté «mante religieuse dévorant le mâle pendant l'accouplement», ce côté «canicule luxurieuse de la brouette de chair, écartelée et saignante», ce côté «grandiose et cannibale genre Millet»; sur ce côté «à rebours glissant», ce côté «métamorphose perpétuelle», ce côté «escalier de fumée construit en ciment, souillé de pointes de cigarette abandonnées et de crachats moyens», ce côté «viande triomphale des expectations salivaires genre modern style de Barcelone ; sur ce côté «déjà vu, déjà vécu», ce côté «immobilité immémoriale», ce côté «lumière sans interruption, matière sans interruption», ce côté «unique genre Vermeer», etc»

Salvador DALI, in. *Le Minotaure* n°8, Paris 1936

77

Salvador DALI
(Figuères,1904 -Figuères, 1989)

LE PHILOSOPHE MATERIALISTE, 1931
Dessin à l'encre de Chine sur papier
inscrit, signé du monogramme et daté en bas
«Aspect lamentable du philosophe matérialiste
à l'époque de de la phisique microphysique S.D.
1931»
17,50 x 19,50 cm (6,83 x 7,61 in.)

Provenance :
Collection particulière, Paris

Expositions :
Schwetzingen, «Dali, die Ausstellung», Schloss Schwetzingen, février - avril 2001, reproduit au catalogue

Bibliographie :
Salvador Dali, «Manifeste Mystique», Paris, Robert J. Godet, 1951, reproduit

«LE PHILOSOPHE MATERIALISTE»; CHINA INK ON PAPER; INSCRIBED, SIGNED WITH MONOGRAM AND DATED LOWER PART

25 000 / 35 000 €

78

Salvador DALI
(Figuères,1904 -Figuères, 1989)

LE RHINOCEROS, 1951
Dessin à l'encre de Chine sur papier
signé et daté en bas vers la droite «S. Dali 1951»
20,40 x 23,60 cm (7,96 x 9,20 in.)

Provenance :
Collection particulière, Paris

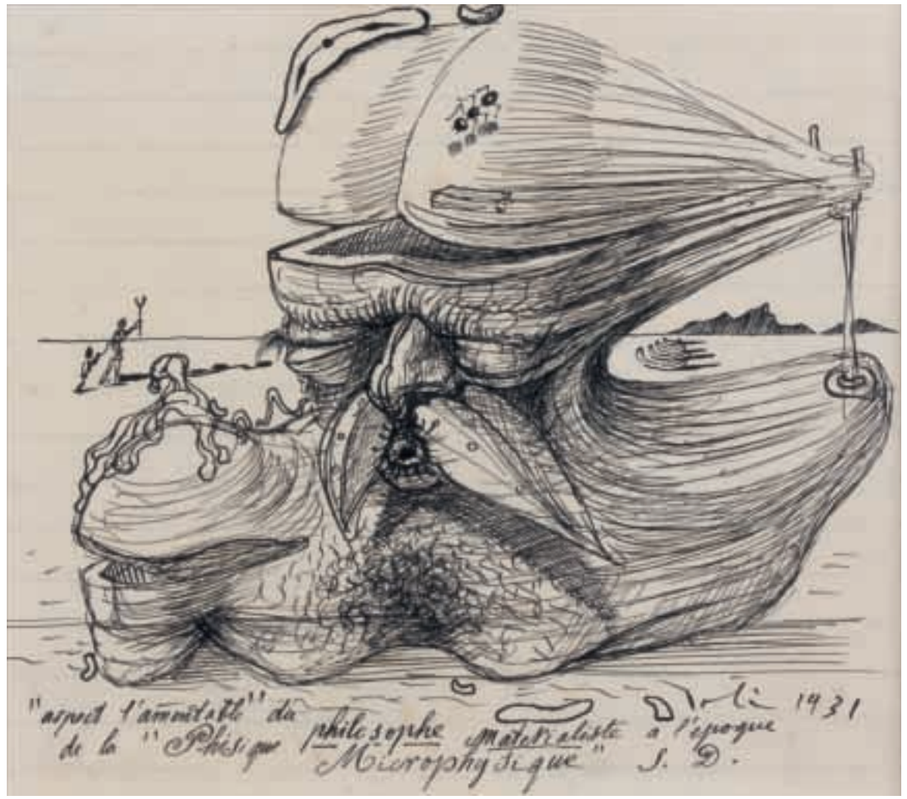
Expositions :
Schwetzingen, «Dali, die Ausstellung», Schloss Schwetzingen, février - avril 2001, reproduit au catalogue

Bibliographie :
Salvador Dali, «Manifeste Mystique», Paris, Robert J. Godet, 1951, reproduit

«LE RHINOCEROS»; CHINA INK ON PAPER; SIGNED AND DATED LOWER RIGHT

25 000 / 35 000 €

77



78

○ 79

Salvador DALI

(Figuères,1904 - Figuères, 1989)

RECONSTITUTION DU BUSTE DE FEMME RETROSPECTIF - LA FEMME AU PAIN, 1933 - 1977

Bronze peint et décoré, chevelure en plume, perles, bande en plastique, stylos plume et verre
signature gravée «Dali», daté «1933-1977» et numéroté 8/8 sur la plaque en bronze sous l'épaule gauche
Hauteur : 71 cm. (28 in.)

Provenance :

Galerie du Dragon, Paris, Max Clarac Serou
Par cessions successives à l'actuel propriétaire

Expositions :

Mitsukoshi, Museum of Art, «Dali exhibition», octobre-novembre 1991
Berlin, Kant Dreieck, «Dali - Bilder eines Genies», octobre-décembre 1998
Copenhague, Arken Museum of Modern Art, «Dali», septembre 1999 - janvier 2000
Rome, Galleria di Piazza Colonna, «Dali sculptore Dali illustratore», juillet-octobre 2000
Guandong, Museum of Art; Beijing, China Millenium Monument; Shanghai, China Millenium Monument et Wuhan, Wuhan Urban Planning Exhibition Center, «Dali: A Journey into Fantasy», Avril 2002 - mars 2003

Bibliographie :

Salvador Dali, «La conquête de l'irrationel», Paris, 1935, reproduit pl. 24 (un exemplaire similaire)
«Dali», Museum Boymans - Van Beuningen, Rotterdam, novembre 1970-janvier 1971, n°187, reproduit (un exemplaire similaire)
Robert Descharnes, «Salvador Dali», New York, 1976, n°76, reproduit p. 60 (un exempalire similaire)
«Dada and Surrealism reviewed», The Hayward Gallery, Londres, 1978 (un exempalire similaire)
«Objets surréalistes, 1931-1937», Galerie du Dragon, Paris, 1979, n°9, reproduit (un exempalire similaire)
«Salvador Dlai rtrospective 1920-1980», Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1979, n°261, reproduit p. 318 (un exemplaire similaire)
Robert Descharnes, «Dali, l'oeuvre et l'homme», La Bibliothèque des Arts, Paris, 1984, p. 151 (un exemplaire similaire)
«Salvador Dali», Stuttgart Staatsgalerie, 1989, n°184, reproduit p. 174 (un exemplaire similaire)
Robert Descharnes et Gilles Neret, «Salvador Dali The Paintings 1946-1989», volume II, New York, 1994, reproduit pl. 139 (un exemplaire similaire)
«Dali illustrateur et sculpteur», Palexpo, Genève, 25 avril-24 mai 1992, reproduit p. 29 (un exemplaire similaire)
Gilles Neret, «Salvador Dali 1904-1989», cologne, 1994, repoduit p. 38 (un exemplaire similaire)
Dawn Ades, «Dali», Londres, 1995, fig. 130, reproduit p. 159 (un exemplaire similaire)
H. Finkelstein, «Salvador Dali's Art and Writing, 1927-1942.
The Metamorphoses of Narcissus», Cambridge, 1996, reproduit p. 167 (un exemplaire similaire)
«Dali», Musée Reina Sofia, Madrid, 1996
«La révolution surréalisteé, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 6 mars - 24 juin 2002, n°1, reproduit p. 274 (un exemplaire similaire)
Robert et Nicolas Descharnes, «Sculptures et objets Dali, the Hard and the Soft», Editions Eccart, 2003, p. 26 (un exemplaire similaire)
«Salvador Dali in Shanghai», Shangai Art Museum, juillet-août 2009, p. 126 (un exemplaire similaire)
Modern Masters Gallery, «The Unseen Dali», Londres, octobre 2010- - février 2011, p. 46 (un exemplaire similaire)

Conçu en 1933 en porcelaine et exécuté en bronze à huit exemplaires plus quatre épreuves d'artistes - chaque épreuve légèrement différente - par l'éditeur Max Clarac-Serou, Galerie du Dragon, Paris en 1977.

Un certificat de Robert Descharnes sera remis à l'acquéreur

Un certificat de Max Clarac-Serou sera remis àl'acquéreur

«RECONSTITUTION DU BUSTE DE FEMME RETROSPECTIF - LA FEMME AU PAIN»; PAINTED BRONZE, HAIR WITH FEATHERS, PERLS, PLASTIC, PENS AND GLASS; SIGNED, DATED AND NUMBERED ON THE BRONZE PLATE UNDER THE LEFT SHOULDER

450 000 / 600 000 €

Fig. 1 : Jean-François, Millet, *L'Angélus*, 1859, huile sur toile. Paris, musée du Louvre.

Fig. 2 : Salvador Dalí, *L'homme invisible*, 1932, huile sur toile, 16,5 x 23,8 mm. Saint-Pétersbourg (FL), The Salvador Dalí Museum.

Fig. 3 : Salvador Dalí, *Pain hypnagogique*, reconstitution de 1964.

Fig. 4 : Salvador Dalí, *Le rêve,* 1931, huile sur toile, 96 x 96 cm. Cleveland (OH), The Cleveland Museum of art.

Fig. 5 : Salvador Dalí dans son appartement de l'Hôtel Meurice à Paris en 1977.

« Il faut visiter l'exposition surréaliste » du 7 au 18 juin 1933. Ainsi était libellé le carton d'invitation à la galerie Pierre Colle à Paris. Y participaient de nombreux artistes : Hans Arp, Marcel Duchamp, René Magritte, Yves Tanguy, Joan Miró, Salvador Dalí et quelques autres. Salvador Dali présenta huit œuvres : *Harpe invisible, Méditations sur la harpe, Planche d'associations démentielles, Chaise atmosphérique, Cuillère atmosphérique, Œufs sur le plat atmosphériques, Académie atmosphérique* et la sculpture en porcelaine dont l'édition en bronze est mise aux enchères aujourd'hui, *Buste de femme rétrospectif*. Quinze jours plus tard, sur le catalogue de l'exposition individuelle que lui réserve à nouveau la galerie Pierre Colle, le peintre rédige une lettre ouverte à André Breton sur l'origine de l'objet surréaliste dont voici un extrait:

« L'objet naît en effet de ces sortes de tableaux où l'on aurait pu déjà reconnaître sa présence embryonnaire … Il ne subsiste presque que comme cordon ombilical, que pour soutenir tant d'accessoires, ingrédients, objets qui viennent de naître en lui ».

Le *Buste de femme rétrospectif* exécuté en cette année 1933, qui correspond aussi l'« objet » ou l'« installation » du vocabulaire dalinien, trouve son origine dans plusieurs œuvres. Cette sculpture, l'une des plus emblématiques de l'artiste, présente le buste nu d'une femme de face. Sur sa tête, l'artiste pose une baguette de pain qui sert de support à un plateau et deux encriers ; entre ceux-ci figurent le couple de paysans en prière et la brouette du tableau de Jean-François Millet, *L'Angélus* (fig. 1).

Dans sa frénésie hallucinatoire, on constate que l'artiste n'est pas hostile à l'inspiration venue de tableaux célèbres du XIXème siècle. *L'Angélus* de Jean-François Millet fait partie de ceux-ci. L'artiste lui a attribué une signification érotique qu'il explique dans un essai consacré à décrire ce phénomène délirant : « En 1932, se présente subitement à mon esprit, sans aucun souvenir, proche ni association consciente, permettant une explication immédiate, l'image de *L'Angélus* de Millet. Cette image constitue une représentation visuelle très nette et en couleurs. Elle est presque instantanée et ne donne pas suite à d'autres images. J'en éprouve une très grande impression, un grand soulagement car, bien que dans ma vision de la dite image, tout « corresponde » exactement aux reproductions que je connais du tableau, elle « m'apparaît » néanmoins modifiée et chargée d'une belle intentionalité (sic) latente, que *L'Angélus* de Millet devient « subitement » pour moi l'œuvre picturale la plus troublante, la plus dense, la plus énigmatique, la plus riche en pensées inconscientes qui ait jamais été.»[1] Les paysans de Millet vont revenir de manière obsessionnelle dans tout l'œuvre de Dalí. L'artiste va décliner autant de versions peintes, dessinées, sculptées du couple qui tout à coup prend une place inattendue et surprenante dans l'histoire de l'art.

Dali ne considère pas le pain comme pouvant être la matière à peindre une nature morte. Le pain est nature vivante. Dans *L'homme invisible* de 1932, le pain représente la figure humaine (fig. 2). Trois baguettes *posent* à l'intérieur d'une minuscule cabane de pêcheur, l'une à l'horizontale en équilibre sur une chaise, l'autre à la verticale le long du dossier et la troisième en tranches sur la table. A l'horizontale, la baguette renvoie au mythe de l'équilibre (celui de la légende de Guillaume Tell) [2], à la verticale, au symbole phallique et la dernière fait allusion à la castration. L'usage des images symboliques souhaitées par les surréalistes sont portées à l'extrême par Salvador Dalí dans ses œuvres peintes et dans ses écrits parus dans la revue *Le surréalisme au service de la révolution* et au *Minotaure* ; l'artiste confortait sa réputation déjà très établie au sein du mouvement et du grand public. Dans le texte intitulé « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern Style », il termine par cette déclaration devenue célèbre : « la beauté sera comestible ou ne sera pas ».

Dalí aime le pain. Il tapissera de pains ronds les murs de son musée catalan à Figueras. Souvent il a pris un pain pour l'embrasser, le sucer, pour en faire tenir le crouton debout. « Quoi de plus facile », explique-t-il, « que de tailler proprement deux trous réguliers dans le dos du pain et d'y incruster une paire d'encriers ? Quoi de plus dégradant et beau que de voir le pain se tacher graduellement d'éclaboussures d'encre Pélikan. Dans ce pain-porte-encrier, un petit rectangle découpé dans la croûte sert à merveille à planter des plumes. Et si l'on veut toujours avoir de la belle mie bien fraîche pour essuyer ses plumes, rien de plus simple que de changer le pain tous les matins.» [3]

La plume et l'encrier, objets attachés à la personne du père de l'artiste notaire à Cadaquès, deviennent avec Dalí des symboles phalliques et renvoient au « contenu latent » tel que l'écrit l'artiste. [4] « Moi-même », écrit Dali, « je confectionnai une « horloge hypnagogique » : une énorme baguette de pain reposait sur un luxueux piédestal : sur le dos du pain étaient incrustés, bien alignés, douze encriers remplis d'encre Pélican (sic). Chacun portait une plume de couleur différente»[5] (fig.3). Avec le *Buste de femme rétrospectif*, Dalí exploite pour la seconde fois le binôme « pain et encre ». Cette œuvre très originale sera exposée au Salon des Surindépendants de 1933. La tradition écrite raconte que le chien de Picasso se serait jeté sur la baguette. La beauté était donc bien comestible.

La comestibilité, constamment présente dans l'œuvre de Dalí, prend la forme de côtelettes de mouton, œufs, œufs sur le plat, cerises, homards, pains, fromages, ou encore épis de maïs. Ici, l'artiste pare le buste du modèle d'un tour de cou en celluloïd sur lequel sont dessinés des personnages de couleur noire et de deux épis de maïs noués derrière qui pendent sur les seins.

Le *Buste de femme rétrospectif*, présenté aux enchères aujourd'hui, fut coulé en 1977 en bronze à huit exemplaires à la demande de l'artiste. Chacun diffère par quelques détails, comme le maquillage des yeux, les perles dans les cheveux, et l'emplacement des fourmis sur le visage, insectes très présents dans l'œuvre dalinienne. Dans le tableau intitulé *Le rêve* exécuté en 1931, par exemple, les fourmis se précipitent frénétiquement sur la bouche du modèle en forme de pubis (fig. 4). Mais ici, elles pourraient être plutôt assimilées au fard, à une arme de séduction à l'image des mouches posées sur le visage des précieuses du XVIIIème siècle. Quant au nombre de plumes dans l'encrier – une ou deux – il diffère selon les exemplaires. Le nôtre en a deux.

Ces différences mises en œuvre par l'artiste permettent d'élever chaque exemplaire du *Buste de femme rétrospectif* au rang de sculpture originale. Le *Buste de femme rétrospectif*, l'une des plus emblématiques et des plus célèbres chez Salvador Dalí, au même titre que la *Vénus de Milo*, était aimée de l'artiste puisqu'elle orne la cheminée de son appartement à l'hôtel Meurice à Paris (fig.5). Sur la photographie reproduite en figure 5, le peintre, sa canne en guise de sceptre, une femme nue à ses côtés pour sujet, pose de face ; le *Buste de femme rétrospectif* derrière lui apparaît comme une couronne.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Ouvrages consultés :
Robert Descharnes / Gilles Néret, *Salvador Dalí*, Taschen, Cologne, 2001.
Dalí, 2 septembre 2004 – 16 janvier 2005, Venise, Palazzo Grassi,
16 février – 15 mai 2005, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art.

Notes:

1 Citation prise dans Robert Descharnes/Gilles Néret, *Dalí, L'œuvre peint,* Taschen, Cologne, 2001, p. 190.
2 Héros légendaire helvétique, Guillaume Tell refusa de saluer le bailli impérial au service des Habsbourg. Ce dernier le condamna à tirer un carreau d'arbalète sur une pomme placée sur la tête de son fil.
3 Citation prise dans Robert Descharnes/Gilles Néret, op.cit., pp. 180-181
4 Dans la préface de l'exposition de la galerie Colle, 19 – 29 juin 1933.
5 Citation prise dans Robert Descharnes/Gilles Néret, op.cit., p. 172.

○ 80

Salvador DALI
(Figuères,1904 - Figuères, 1989)

MACHINE A COUDRE AVEC PARAPLUIES DANS UN PAYSAGE SURREALISTE, 1941
Huile et gouache sur panneau
Signé et daté en bas à droite :
«Gala Salvador Dali 1941»
22,50 x 30,30 cm (8,78 x 11,82 in.)

Provenance :
Acquis de l'artiste par l'actuel propriétaire

Expositions :
Shanghai, Art Museum, «Salvador Dali in Shanghai», Juillet-août 2009, reproduit pp. 86-87
Londres, Modern Masters Gallery, «The Unseen Dali», octobre 2010-février 2011, reproduit p. 9

Un certificat de Messieurs Robert, Nicolas et Olivier Descharnes sera remis à l'acquéreur

«MACHINE A COUDRE AVEC PARAPLUIES DANS UN PAYSAGE SURREALISTE»; OIL AND GOUACHE ON PANEL; SIGNED AND DATED LOWER RIGHT

1 600 000 / 2 000 000 €

MACHINE A COUDRE AVEC PARAPLUIES DANS UN PAYSAGE SURRÉALISTE, 1941

La composition de Salvador DALI, *Machine à coudre avec parapluies dans un paysage surréaliste* est inédite en vente publique. Elle avait été acquise directement auprès de l'artiste par son propriétaire et présentée par deux fois au public à Shanghai et à Londres. Si Yves Tanguy a poussé très loin l'exploration d'un monde intérieur «sans concession au monde des perceptions» (André Breton), Salvador Dali fera entrer le Surréalisme dans la modernité de notre temps en s'appropriant la dimension cinématographique de l'image. Cette œuvre en est le témoignage magistral.

De petite taille cette peinture restitue paradoxalement l'effet grandiose de la projection cinématographique. Traitée en grisaille la composition semble renvoyer la lumière de l'image projetée sur l'écran d'une salle obscure. Elle met en scène dans une écriture dramatique les éléments inquiétant d'un rêve: une immense machine à coudre surmontée de parapluies dont les ombres portées sur une esplanade bordée d'arcades d'où surgissent des mannequins, hypnotisent le regard. L'ambiguïté entre image projetée et image enregistrée, entre réel et virtuel où les sens s'inversent ici, en font une des premières critiques picturales du cinéma.

«Nos archives depuis 1950, année de la rencontre de mon père et mentor, Robert Descharnes avec Salvador Dalí, voient passer quantité de pièces, ce qui a permis de publier les livres les plus complets et de poursuivre le recensement de l'œuvre de l'artiste. Ce savoir, que je pérennise avec mon frère Olivier, nous permet aujourd'hui d'éclairer le marché sous un angle «quantitatif».
Parmi les trois pièces traitant de la Machine à coudre de 1941, qui sont les seules à utiliser l'instrument de couture comme élément central, celle présentée ici est la plus aboutie et de qualité muséale. Il existe en effet une étude inachevée de notre tableau dans la collection du legs Dalí à l' État espagnol. Quant à la troisième composition de ce type, moins aboutie, nous ignorons à ce jour sa localisation

De 1910 à 1983, on dénombre un peu plus de 1000 huiles sur tous supports. Après la naissance du surréalisme en 1924, Dalí peint quelques œuvres dites surréalistes entre 1926 et 1928. C'est véritablement en 1929 avec la *Persistance de la mémoire* et *Le grand masturbateur* que sa production démarre d'une manière fulgurante avec douze tableaux réalisés. Quatre d'entre eux sont encore dans des collections privées dont le fameux *Portrait de Paul Eluard* vendu en 2011 pour 16 millions d'euros, alors qu'il changeait de main en 1989 pour 2 millions de dollars. De 1929 à 1939, la production annuelle oscille entre 14 et 49 huiles, pour un total de 239 pièces dont quelques portraits et décors, soit pratiquement 1/4 de sa production totale sur l'une des 7 décennies de création incluant les œuvres de jeunesse.

En août 1940, Dalí arrive à New York pour un exil de huit années aux États-Unis. Il est loin de la vieille Europe en guerre, et l'Amérique est un pays propice à toutes les collaborations. Des ballets au cinéma, le jeune peintre est en effervescence. Il applique sa théorie de la méthode paranoïaque-critique et ses obsessions apparaissent dans tous les projets, si bien que notre tableau qui semble être pour un film ou une pièce, est une œuvre à part entière. Dalí a recyclé ses obsessions tout au long de ses années de création. En 1948, il regagne l'Europe. La production de son exil américain compte 152 pièces, 15% de sa production totale, soit en moyenne 19 tableaux annuel, le chiffre est de 18 pour l'année 1941, dont dix œuvres sont actuellement dans des collections particulières dont certaines inconnues. Les autres ne se présenteront plus sur le marché.

Sans nul doute Dalí fait référence dans cette composition à la citation d'un des précurseurs du surréalisme, Isidore Ducasse dit le comte de Lautréamont, mais La machine à coudre est une allusion à l'acte sexuel, aigu, déchirant car lié à l'amour. Les parapluies sont là pour ralentir la souffrance ou suggérer une élévation. «La petite mort», expression poétique pour désigner l'orgasme qui amène ensuite une sensation de vide, pourrait sous-titrer ce tableau, dont les figures féminines de gauche saluent l'heureux dénouement ou un sentiment dramatique.»

Nicolas R. Descharnes, octobre 2012

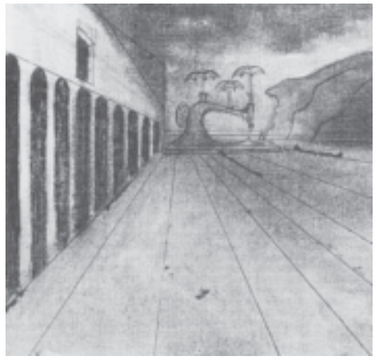


Fig. 1 : Salvador Dalí, *Machine à coudre*, circa 1941, encre sur toile - 20,30 x 25,80 cm
Fundacio Gala-Salvador Dali, Figueras

Fig. 2 : Giorgio de Chirico, *L'Énigme d'une belle journée*, 1914, huile sur toile, 185 x 139 cm.
New York, The Museum of Modern Art

Fig. 3 : El Greco, *Le Christ chassant les marchands du temple*, huile sur toile, 106 x 104 cm. Madrid, Eglise San Ginés.

Fig. 4 : Salvador Dalí, *Cannibalisme de l'automne*, 1936, huile sur toile, 59,9 x 59,9 cm. Londres, Tate Gallery.

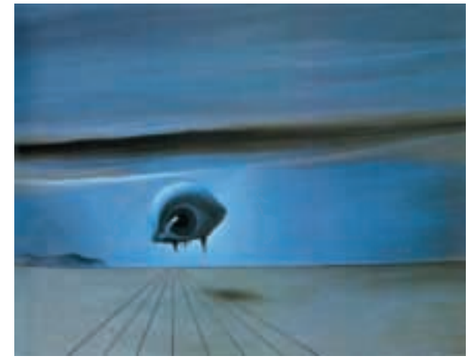


Fig. 5 : Salvador Dalí, *L'œil*, 1945, huile sur toile.
Collection particulière.

Lors de sa première visite à Paris au cours de l'année 1929, Salvador Dali ne cherchait pas seulement à préparer son exposition à la galerie Pierre Colle, suivant en cela les conseils de son compatriote Joan Miró, mais il venait également suivre le tournage du film *Un Chien andalou* dont il avait écrit le scénario avec Luis Buñuel. L'avant-première fut présentée le 6 juin 1929 au Studio des Ursulines et le 3 juillet le film fit l'objet d'une projection privée chez les vicomtes de Noailles. L'exploitation commerciale du film commença le 1er octobre suivant au Studio 28, le jour même de l'inauguration de son exposition à la galerie Pierre Colle.

Un Chien andalou permettait à Dalí de mettre au grand jour tant son ingéniosité artistique que son désir de s'établir dans la communauté des peintres surréalistes. Le mouvement surréaliste, qui traversait à cette époque la crise décrite dans le *Second Manifeste* d'André Breton, avait besoin des artistes espagnols, de leur créativité, de leur combativité. Pour cette raison, Dalí et Buñuel avaient mis en scène dans leur film l'un des mythes fondateurs du surréalisme, à savoir l'automatisme, présentant la spontanéité magique d'*Un chien andalou*.

L'Âge d'or, deuxième scénario de Dalí et Buñuel dont le tournage eut lieu en 1930, se réfère également au surréalisme. Centré sur un épisode tragi-comique, il se situe dans un décor mieux connoté sur le plan social. Les aspects socio-politiques sont la marque de Buñuel tandis que les allusions sexuelles sont à l'évidence celles de Dalí. *L'Âge d'or* fut présenté d'abord en projection privée chez les Noailles, puis au studio 28 le 28 novembre 1930. Il fut retiré des salles en décembre après une agression organisée par des extrémistes de droite. Ces deux films précédaient un troisième qui ne fut jamais tourné, *Babaouo*, et dont le scénario sera publié en 1932 par Salvador Dalí seul.

Il y eu en tout une vingtaine de projets qui s'échelonnent sur un demi-siècle de production dalinienne au cours duquel le peintre rencontra les plus grands réalisateurs tels Alfred Hitchcock, Walt Disney et Vincente Minelli. En 1939, Buñuel resté sans argent après la guerre civile espagnole, contacta à nouveau Dalí qui était bien introduit dans les milieux cinématographiques américains pour lui proposer d'écrire un nouveau scénario. Dali refusa.

Au cours des années qui suivent, le cinéma américain propose à Dali de concevoir de brèves séquences de cauchemar pour plusieurs films dont *La Péniche de l'amour* (*Moontide*) qui devait être dirigé par Fritz Lang en 1941 et *La Maison du docteur Edwards* (*Spellbound*) d'Alfred Hitchcock (1945). Notre tableau, *Machine à coudre avec parapluies dans un paysage surréaliste* est un projet pour le cauchemar du film La *Péniche de l'amour* (*Moontide*) qui sera finalement réalisé par Archie Mayo en 1942 avec Jean Gabin dans le premier rôle. Les dessins de Dali ne furent pas utilisés.

Dans le livre *Le cinéma selon Hitchcock*, François Truffaut rapporte les propos du réalisateur américain à propos de *La Maison du Docteur Edwards* (*Spellbound*) : « Quand nous sommes arrivés aux séquences de rêve, j'ai voulu absolument rompre avec la tradition des rêves de cinéma qui sont habituellement brumeux et confus, avec l'écran qui tremble, etc. J'ai demandé à Selznick [1] de s'assurer la collaboration de Salvador Dalí à cause de la publicité qu'il nous ferait. La seule raison était d'obtenir des rêves très visuels avec des traits aigus et clairs, dans une image plus claire que celle du film justement. Je voulais Dalí à cause de l'aspect aigu de son architecture – Chirico est très semblable – les longues ombres, l'infini des distances, les lignes qui convergent dans la perspective … les visages sans formes … »

Vers 1935 – 1938, Dali avait exécuté une œuvre intitulée *Paysage à la Chirico* (fig. 1) s'inspirant de l'un des thèmes favoris de Giorgio de Chirico avec les places d'Italie et leurs arcades au lyrisme géométrique (fig. 2). Cette œuvre préfigure la nôtre, peinte quelques années plus tard, en 1941. Dans le tableau mis en vente aujourd'hui, l'artiste peint une place bordée à gauche par un bâtiment à arcades, à droite par de hautes falaises, et fermée au fond par une machine à coudre d'où s'élèvent trois parapluies ouverts. S'agissant d'illustrer une scène de cauchemar, l'artiste y distille la notion d'effroi par les ombres disproportionnées de la machine à coudre et des parapluies qui semblent s'avancer sur la place. Le sol est rythmé par de larges bandes parallèles séparées entre elles par un mince filet blanc. Ces bandes légèrement convergentes se dirigent vers un point de fuite qui n'existe pas car la machine à coudre entrave leur course. Dans les arcades ont pris place des jeunes femmes en déshabillés affriolants, les bras levés, un mouchoir blanc à la main. Dali s'inspire ici des figures allongées du maître espagnol El Greco (fig. 3) : à l'aide de larges coups de pinceaux, il saisit les reflets des corps en mouvement délimitant ainsi à peine leurs formes. La couleur blanche utilisée force le trait et la silhouette ainsi apparue se détache avec souplesse et élégance sur la noirceur de l'arcade. En face s'élèvent des rochers menaçants inspirés de ceux des falaises du cap de Creus. [2]

Le chromatisme sombre, en demi-teintes, essentiellement orienté vers les tonalités de gris, de noir et de marron clair, se rapproche de celui que l'artiste employait parfois au cours des années 1935 – 1936 (fig. 4), c'est-à-dire au moment où il exécuta le *Paysage à la Chirico*. Une lumière blanche et crue venue du fond de l'horizon diffuse un éclairage violent qui met en valeur les ombres des parapluies. Telles des oiseaux de proie, elles envahissent la place, lisse et vide, sans âme qui vive.

Salvador Dali collabora ensuite au film d'Alfred Hitchcock, *Spellbound*, et reprit comme décor pour le sol un schéma de bandes parallèles identiques à celui de *Machine à coudre*. Depuis ses débuts en peinture, il les utilise pour donner à ses tableaux une impression de fuite, illusion supplémentaire ajoutée aux objets qu'il associe de manière convulsive. Pour *Spellbound*, film ayant trait à la psychanalyse, l'artiste exécute une toile intitulée *L'Œil* dans lequel il peint l'organe sensoriel en apesanteur dans le ciel ; sur le sol nu, quelques lignes parallèles traversent le tableau allant vers le point de fuite situé précisément sous l'œil (fig. 5).

Comment explorer la signification d'un tableau dalinien ? Que signifient un œil suspendu dans le ciel ou une machine à coudre flanquée de trois parapluies ? Selon une conception fréquemment avancée par les surréalistes, dans la mesure où les images sont dans de nombreux cas formées à un niveau subconscient, il est inutile pour interpréter une peinture surréaliste de disséquer son contenu. Nous ne le disséquerons donc pas et nous contenterons de nous reporter aux *Chants de Maldoror* du comte Lautréamont, que Salvador Dali illustra à la demande d'Albert Skira en 1933. Au Chant VI, on lit :

« *… Beau … comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie* ».

Marie-Caroline Sainsaulieu

Ouvrages consultés :
Salvador Dalí, Rétrospective, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 18 décembre 1979 – 14 avril 1980.
Robert Descharnes, *Dalí, L'œuvre et l'homme*, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 1989.
Robert Descharnes / Gilles Néret, *Dalí, L'œuvre peint*, Taschen, Cologne, 2001.

Notes:
1 David O. Selznick (1908 Pittsburg – 1965 Hollywood) fut producteur de cinéma hollywoodien.
1 Le cap de Creus, proche de Cadaquès, est situé à l'extrémité orientale de la péninsule ibérique et de la chaîne montagneuse des Pyrénées.

81

Salvador DALI
(Figuères, 1904 - Figuères, 1989)

HOMME OISEAU, 1968
Bronze à patine brune
signé et numéroté sur la terrasse «5/6», marque du fondeur «Taube Lebel Fondeur»
Hauteur : 83 cm (32,7 in.)
Edition à 6 exemplaires plus 3 épreuves d'artistes

Provenance :
Ancienne collection Perrot Moore

Expositions :
Perpignan, Palais des rois de Majorque, «Dali à Perpignan», août-septembre 1982, n°173, reproduit en couleurs
Toulouse, Réfectoire des Jacobins, «Salvador Dali , Huiles, Dessins, Sculptures», novembre 1983 - janvier 1984, reproduit

Bibliographie :
«Salvador Dali, Bilder, Zeichnungen, Objekte, Eine Austellung des Museu Perrot-Moore, Cadaques», Vienne, Palais Auersperg, mars-avril 1982, n°191, un exemplaire similaire reproduit
«Salvador Dali, Bilder, Zeighnungen, Objekte, Sammlung Perrot-Moore», Zurich, Seedam-Kulturzentrum, 5 décembre 1982 - 30 janvier 1983, n°151, un exemplaire similaire reproduit
«Salvador Dali», Vascoeuil, Château de Vascoeuil, Centre d'Art et d'Histoire, 1er juillet - 21 octobre 2001, reproduit
«Dali illustrateur et sculpteur», Genève, Palexpo, 25 avril-24 mai 1992, un exemplaire similaire reproduit en couleurs
Robert et Nicolas Descharnes, «Dali, Sculptures and Objects, The Hard and The Soft», Editions Eccart, 2003, n°290 , reproduit p. 119 (un exempalire similaire)

Un certificat de Monsieur Robert Descharnes sera remis à l'acquéreur

«HOMME OISEAU»; BRONZE WITH BROWN PATINE; SIGNED, NUMBERED AND FOUNDRY MARK ON THE BASE

60 000 / 80 000 €

82

Massimo CAMPIGLI
(Berlin, 1895 - Saint-Tropez, 1971)

RAGAZZE CHE GIOCANO, 1955 - 1956
Huile sur toile
Signée et datée en bas à droite «CAMPIGLI 56»
140 x 112 cm (54,60 x 43,68 in.)

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

Bibliographie :
Cette oeuvre sera incluse dans le Catalogue raisonné de l'oeuvre de Campigli actuellement en préparation par la Galleria Tega à Milan

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

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

120 000 / 150 000 €

Massimo Campigli, de son vrai nom Max Hilenfeld, est né d'un père inconnu et d'une mère allemande. Pour éviter le scandale, ils s'installent en Italie, d'abord à Florence puis à Milan où sa mère se remarie. A partir de 1914, il travaille au journal « Corriere della Sera ». Il fait alors la connaissance du groupe futuriste et publie un texte pour la première fois sous le pseudonyme Massimo Campigli.
La guerre le fait voyager à travers l'Europe. A son retour à Milan, il obtient la nationalité italienne et se rapproche définitivement du Sud qui l'attire tant. En effet, c'est dans la littérature et les arts italiens que Campigli se retrouve et s'évade. Toujours correspondant pour Corriere della Sera, il séjourne de nombreuses fois à Paris. C'est à cette époque qu'il trouve sa vocation de peintre. En 1921, il participe au Salon d'Automne et s'intéresse au Cubisme et au travail de Chirico. A la fin des années 20, Campigli vit enfin de sa peinture. C'est le début du succès et de la reconnaissance pour l'artiste qui se voit consacrer des expositions en Europe et à New-York.
Campigli travaille la peinture mais il se tourne également vers la mosaïque, la lithographie et la fresque. Ce dernier médium l'a d'ailleurs beaucoup fasciné. Ses recherches plastiques ne sont pas étrangères à ses différents voyages au cours desquels il a découvert l'art étrusque, les primitifs italiens mais aussi la lumière méditerranéenne. Il réalise alors des fresques à Padoue et à Milan avec sa seconde épouse, la sculptrice Giuditta Scalini, qui a certainement influencé son style.
Campigli retourne à paris en 1949 où il s'installe avec sa famille. Il est désormais reconnu comme l'un des plus grands peintres italiens contemporains. La fin de sa carrière est ponctuée par différentes rétrospectives à travers le monde ainsi que des expositions internationales et des monographies. Il séjourne alors entre Saint-Tropez et Rome.

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

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

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

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

Marie-Caroline Sainsaulieu

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

83

Germaine RICHIER
(Grans, 1902 - Montpellier, 1959)

FIGURES OU LE COUPLE, 1950-1956
Sculpture en bronze à patine noire
marque du fondeur, porte inscrit la signature de l'artiste et numéroté sur la base «Susse fondeur, Paris Germaine Richier 2/6»
140 x 74,50 x 74,50 cm (54,60 x 29,06 x 29,06 in.)

Provenance :
Ancienne collection famille de l'artiste

Expositions :
Paris, Musée National d'Art Moderne, «Germaine Richier», 10 octobre - 9 décembre 1956, n°13, p. 10
Paris, Musée National d'Art Moderne, «XIIIème salon de mai», 4-30 mai 1957, n°27, reproduit

Bibliographie :
René de Solier, «Germaine Richier», in. Les Cahiers d'Art, Paris, juin 1953, reproduit pp. 123 et 129 (un exemplaire similaire)
Jean Cassou, «Sculpteurs modernes», Paris, 1961
«Germaine Richier, 1904-1959», Galerie Creuzevault, 13 juillet 1966, reproduit
Eddie Wolfram et William Packer, «London», in Art and Artists, Londres, juillet 1973, n°8, pp. 46 et 49 (un exemplaire simialire)
«Germaine Richier, rétrospective», Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, 1996, n°98, reproduit pp. 173 et 210 (un exemplaire similaire)

« FIGURES OU COUPLE » ; BRONZE WITH DARK PATINA ; FOUNDRY MARK, SIGNED AND NUMBERED ON THE BASE

200 000 / 250 000 €

Fig. 1 : *Le Couple* peint en 1959 dans l'atelier de l'avenue de Châtillon à Paris. Cette épreuve a été exposée à la rétrospective *Germaine Richier* au musée national d'Art moderne à Paris en 1956.

Fig. 2 : Photographie de Germaine Richier dans le jardin de son atelier avenue de Châtillon à Paris avec *Sablier II.*

Provençale par sa mère et languedocienne par son père, Germaine Richier, née en 1902, fait ses études à Montpellier à l'Ecole des beaux-arts. En 1926, elle s'inscrit à Paris dans l'atelier de Bourdelle comme élève particulière où elle restera jusqu'à son décès en décembre 1929. De 1930 à 1939, elle s'installe dans un atelier de l'avenue du Maine et prend quelques élèves. Au cours de cette période elle sculpte huit nus et vingt-huit bustes qui font déjà apparaître sa volonté de transgresser les règles académiques. Ainsi, un *Buste* de 1933 au visage marqué d'empreintes de grillage, et le *Torse I* de 1934 lacéré par les fers de l'armature témoignent de son orientation. Dès cette époque, ses œuvres intéressent le public puisqu'en 1936 Germaine Richier reçoit le prix Blumenthal de la sculpture et, l'année suivante, une médaille d'honneur à l'Exposition Universelle (pavillon Languedoc Roussillon).

C'est avec la sculpture intitulée *La Grosse* exécutée en 1939 que l'artiste fait intrusion pour la première fois dans le monde animal. Le visage de *La Grosse* se rapproche plus de l'insecte que de l'humain et la femme accroupie dans le *Crapaud* prend une position zoomorphe et prédatrice. Puis viendront les séries de la *Sauterelle* (1940 – 1945), de la *Mante* (1956) et de l'*Araignée* entièrement dédiées aux animaux, tandis que le monde végétal interviendra lui aussi dans l'*Homme-Forêt* en 1945. Ces êtres hybrides – comme l'appellera la critique en 1946 – montrent la volonté de l'artiste de mêler toutes les formes de vie puisées dans la campagne provençale de son enfance, peuplée d'insectes, mais aussi de bois séchés, de cailloux, d'herbes… Ces œuvres traitées en modelage nerveux et déchiqueté ont été d'abord conçues « pleines et complètes ». « C'est ensuite que je les ai creusées, déchirées » rapporte l'artiste, « pour qu'elles soient variées de tous côtés ».. Pour ceux qui ne voient dans ses œuvres que le drame, la torture, et l'angoisse, Germaine Richier répond que l'observation de la nature l'a conduite à donner un autre élément de vie à ses créations.

La sculpture est chez Germaine Richier en perpétuelle mutation. L'artiste scrute en permanence une nature aux multiples résonnances d'où la joie n'est pas absente. Dans les dernières années de sa vie, Germaine Richier poursuit ses recherches plastiques, faisant jouer le plomb fondu et le verre, dialoguer des outils sur un établi, ou introduisant la couleur, ce qu'elle fit sur une autre épreuve du *Couple* que celle que nous vendons (fig.1)

Le Couple, exécuté en 1956, est une transformation de la sculpture intitulée *Sablier II* réalisée en 1950 (fig. 2). Cette sculpture présente un homme et une femme éloignés l'un de l'autre par un sablier dont la partie supérieure est formée par les bras du personnage féminin et le bras gauche du personnage masculin. La partie inférieure du sablier est faite d'une tige en demi-cercle.

Germaine Richier a voulu modifier cet ensemble. Durant l'été 1956, elle supprime les éléments du sablier et rapproche les personnages. La sculpture prend alors une autre identité et devient un couple. L'homme et la femme sont sculptés dans une pose naturelle. Ils se donnent la main. La verticalité de la sculpture qui s'impose à notre regard vient des corps filiformes face-à-face et de la raideur des bras et des jambes plus longs que nature. Les verticales (corps) et les obliques (bras) structurent l'œuvre. La vision rationnelle immédiate est éclipsée par l'émotion née de la fusion entre la rigueur mathématique et le sentiment amoureux. En effet, ce sont les lignes, et elles seules, qui témoignent de la rencontre de l'homme et de la femme et de leur galant entretien. Leurs pieds palmés rappellent que l'artiste s'inspire encore et toujours du monde animal, trouvant là un motif d'expression supplémentaire. L'écrivain et poète Georges Limbour écrira : « Quelle force circule dans ces êtes expressifs sortis de vos mains, et donc de votre corps, tout autant que de votre esprit ! » Voilà le génie de Germaine Richier qui ne fit jamais partie d'aucun mouvement artistique.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Ouvrages consultés :

Germaine Richier, Paris, Musée national d'Art moderne, 10 octobre – 9 décembre 1956.
Germaine Richier, Venise, Peggy Guggenheim Collection, 28 octobre 2006 – 5 février 2007.

84

Max ERNST
(Brühl, 1891 - Paris, 1976)

DANS LES RUES D'ATHENES, 1960
Sculpture en bronze à patine noire
marque du fondeur, signé et numéroté sur la base à l'arrière «Susse Fondeur, Paris Max Ernst EA 3/3»
96,70 x 48,20 x 17,70 cm (37,71 x 18,80 x 6,90 in.)

Expositions :
Paris, Le Point Cardinal, «Max Ernst, œuvre sculpté 1913-1961», 1961, n° 40 (un exemplaire similaire);
Paris, Galeries nationales du Grand Palais, «Max Ernst», 16 mai - 18 août 1975, n° 293 (un exemplaire similaire) ;
Saint-Paul, Fondation Maeght, «Max Ernst», 1983, n° 103 (un exemplaire similaire) ;
Edimbourg, Fruitmarket Gallery,»Max Ernst, the Sculpture», 1990, n° 43 (un exemplaire similaire),
Saint-Paul, Fondation Maeght, La sculpture des peintres, 2 juillet - 19 octobre 1997, n° 143 (un exemplaire similaire);
Venise, Peggy Guggenheim Foundation, n°76.2553PG82 (un exemplaire similaire).

Bibliographie :
René de Solier, «Max Ernst sculpteur», (en italique) : XXème siècle, Numéro spécial, Hommage à Max Ernst,1971, un exemplaire similaire reproduit page 131
Bearbeitet von Werner Spies, Sigrid und Gunter Metken, «Max Ernst, werke 1954-1963 «, Menil Foundation, Houston, Texas, und DuMont Buchverlag, Koln, 1998, no 3816.1, un exemplaire similaire reproduit page 403.
Werner Spies, «Max Ernst, sculptures, maisons, paysages», DuMont Buchverlag, 1998, no 104, no 108, un exemplaire similaire reproduit page 188, répertorié page 317 (intitulé par erreur «Sous les ponts de Paris»)

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

« DANS LES RUES D'ATHENES ; BRONZE WITH DARK PATINA ; FOUNDEY MARK, SIGNED AND NUMBERED ON THE BACK OF THE BASE

250 000 / 300 000 €

Composée d'une plaque rectangulaire et polie, la sculpture *Dans les rues d'Athènes* trouve son originalité dans l'apparition de deux excroissances formées l'une d'un petit personnage facilement reconnaissable à ses deux gros yeux ronds, en haut à droite, et, dans la diagonale opposée, d'un tout petit animal difficile à identifier. Peut-on dire tout de même qu'il porte des cornes et que son cou a l'aspect d'un cou de taureau ? Deux autres petites plaques rapportées, l'une rectangulaire, l'autre carrée, évoquent encore deux têtes humaines. Alors pourquoi ce titre *Dans les rues d'Athènes* ? Werner Spies écrit dans son ouvrage *Max Ernst, sculptures, maisons, paysages,* que Max Ernst donnait à ses œuvres des titres « incomparables » trouvant toujours « une dénomination à la fois pertinente et étrange» généralement attachée à une référence plus ou moins dissimulée. Werner Spies, auteur du catalogue raisonné et le plus grand spécialiste de l'œuvre de Max Ernst, avoue qu'il reste une énigme pour deux œuvres de 1960 : *Un chinois égaré* et *Dans les rues d'Athènes.*

En 1961, une rétrospective de l'œuvre sculpté se tient à la Galerie Le Point Cardinal à Paris où la sculpture *Dans les rues d'Athènes* figure. Le catalogue, préfacé par Alain Bosquet, citait Max Ernst :

« La sculpture se fait dans une embrassade, à deux mains, comme l'amour. C'est l'art le plus simple, le plus primitif. Je n'ai pas à me forcer, ni vraiment à me guider. Il ne demande pas la concentration ni l'effort de la peinture. » A lire cette formidable profession de foi, il n'est guère utile de savoir, il suffit d'aimer.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Bibliographie :
Werner Spies, *Max Ernst, sculptures, maisons, paysages,* Dumont, 1998.

85

Bernard BUFFET
(Paris, 1928 - Tourtour, 1999)

SAINT-MALO, PORT MARCHAND, 1972
Huile sur toile
signée en haut à droite «Benard Buffet» et
datée en haut à gauche 1972»
89 x 130 cm (35,04 x 51,18 in.)

Provenance :
Galerie Maurice Garnier, Paris
Galerie Michel Estadès, Lyon
Collection particulière, France (acquis auprès de celle-ci)

Un certificat de Monsieur Maurice Garnier sera remis à l'acquéreur

«SAINT-MALO, PORT MARCHAND»; OIL ON CANVAS; SIGNED UPPER RIGHT AND DATED UPPER LEFT

150 000 / 200 000 €

ART CONTEMPORAIN 1

LOTS 86 > 125

Immédiatement
à la suite de la vente
Art Moderne

Following
the Modern Art
auction

Lot 86 - Serge Poliakoff *Composition,* 1955, huile sur toile

The art of collecting

The collection of Ernesto and Liuba Wolf is probably one of the most significant and certainly one of the most original collections from latter half of the 20th century. It began in South American, but is fundamentally European in scope. It covers many areas with great thoroughness, but there appears to be no real connection between the different areas – between glass, from Mesopotamia to the late 18th century Baroque period, illustrated books and illuminated manuscripts from the Middle Ages and the Renaissance, African art represented by a single object, the spoon, a small group of 20th century artists from Chagall to Poliakoff, 20th century illustrated books and prints from Toulouse-Lautrec to Picasso, many *objets d'art* from ancient times and the Middle Ages, as well as ancient Islamic art similar to what can be seen at the current exhibit at the Louvre Museum.

At first glance this may seem a motley potpourri with no inner consistency. But for most of these collections, we are seeing a thorough approach to collecting rare pieces, patiently chosen for their esthetic quality. Thus in the collection of glass pieces, in a rare example of fascination for this material, fragile yet sold, hard yet transparent, we find hundreds of pieces from all periods and all civilizations, primarily from antiquity, the Middle Ages, and Islamic cultures, later given to the Landesmuseum of Stuttgart by Ernesto Wolf. The collection of African spoons includes 150 pieces. The books and manuscripts from the medieval times to the 20th century range from an *Ars Moriendi* illustrated and published in Cologne in 1479 to Matisse's *Jazz*, published by Tériade in Paris in 1947. For Ernesto Wolf, collecting was to embody excellence, synonymous with the highest level of culture.

Ernesto Wolf was an industrialist from Germany, born in Stuttgart in 1918. Coming from Argentina where his parents had already fled in 1932 before the war, he moved to Brazil in the 1950s where he met his wife, Liuba (1923-2005), a sculptress from Bulgaria who had been brought up by Germaine Richier in Paris. In addition to his professional activities in the furniture industry and the cotton trade, Ernesto Wolf founded the São Luis gallery in São Paulo to support Brazilian artists. The collections he built with his wife were his third profession, probably the most essential of them all. In each of the areas that will be carefully auctioned by Artcurial, with the exception of the glass collection now housed in a museum, certain pieces deserve special recognition, such as the marble statue from Anatolia, particularly "modern" for a sculpture that is almost 5000 years old. The simplification of forms, the stylization of the figure in the movement of the shoulders and hips, and especially the working of the head and its relation to the neck, the polished surface, the clean elegance of the lines, all make this an exceptional work, as is the medieval German aquamanile, so distant yet so close to us.

There is also a painting by Georges Rouault from 1938-1939 of a subject very close to the artist's heart – the clown. Here the clown is seen in profile, and Rouault's characteristic style can been seen in the thick layers of paint, the blocked composition, and the chiaroscuro that reinforces the dramatic impact of this symbolic figure. Serge Poliakoff's painting from 1966, an abstract of course, also echoes certain of these characteristics, especially chiaroscuro. Among the extremely rare and precious illuminated manuscripts in the collection of this active member of the International Association of Bibliophilia is a *Book of Hours* from Rouen, elaborately decorated with full-page miniatures, vignettes, and margins generously illustrated in the 15th century style. Certain illuminations were painted by the Talbot Master in Rouen during the 1440s. Other illustrations by Robert Boyvin are posterior and were added to the whole in 1502, an additional proof of the high esteem its contemporary owner held for the already sumptuous work. The art of the illustrated book has crossed the centuries. One of its high points was reached in Henri Matisse's *Jazz*, published in 1947, where colored forms ally with the white of the paper to create an architectural ensemble on the page. Finally, it is worth taking a closer look at one of many pieces from the African spoon collection, a Fang spoon from Gabon in sculpted wood. The utensil's handle has been worked in twisted openwork forms, with its extremity in the shape of a stylized head. In these utilitarian objects, always treated anthropomorphically, the handle and bowl of the spoon make up the body of the figurine. It can easily be compared to another spoon from the Dan of Côte d-Ivoire where everything is reversed: the handle is a narrow cylindrical bust over two legs and the lower part of the pelvis, such that the spoon can stand vertically, while the bowl of the spoon acts as a head. The human imagination knows no limits.

The art of collecting is also an act of creation. Ernesto and Liuba Wolf's collection is a perfect example. In every area they addressed, the works brought together with so much knowledge and taste correspond and create true conversations.

Serge Lemoine

57
Pablo PICASSO et OVIDE

LES METAMORPHOSES
Lausanne, Albert Skira, 1931

The publication of *Métamorphoses* by Ovid, illustrated by Pablo Picasso, was born of an encounter between three men, all passionate about art, bibliophilia, and mythology – Albert Skira, a young publisher from Lausanne who dreamed of working with Picasso, Pierre Matisse, the painter's son who had the idea of using *Metamorphoses*, and Pablo Picasso with a long-standing fascination for etching and drypoint.

Ovid drew inspiration from Hellenistic poets to describe the birth and subsequent history of the Greco-Roman world up to the period of the Emperor Augustus (63 B.C. – 14 A.D.). *Les Métamorphoses* is composed of 12,000 dactylic hexameters divided into fifteen books, or chapters. After reading *Les Métamorphoses*, Albert Skira chose a passage from each book that best lent itself to illustration. He also asked Picasso to create an additional fifteen half-page engravings for each chapter head. The illustrated scenes are as follows:

Book I: Deucalion and Pyrrha with one of their children.
Book II: Phaeton's failure to steer the chariot of the sun and his fall.
Book III: Jupiter and Semele (fig.1).
Book IV: Minyas's three daughters profaning the festival of Bacchus by weaving wool, depicted just before they were punished by being transformed bats.
Book V: The combat between Perseus and Phineus, who came to prevent Perseus' marriage with Andromeda (fig.2).
Book VI: Tereus raping Philomela, his sister-in-law.
Book VII: Cephalus with Procris, his wife, whom he killed by accident. (fig.3).
Book VIII: Meleager kills the Calydonian boar.
Book IX: The centaur Nessus, seeking to rape Dejanira, wife of Hercules, is killed by the hero.
Book X: Eurydice, stung on the ankle by a serpent, dies in the arms of the naiads.
Book XI: Orpheus killed by the maenads.
Book XII: Nestor tells the story of the Trojan war.
Book XIII: Polyxena, youngest daughter of Priam, is sacrificed by Neoptolemus on Achilles tomb.
Book XIV: Vertumne pursues the nymph Pomone with his love (fig.4).
Book XV: Numa, successor of Romulus, is taught by Pythagoras.

Picasso began his engravings early in September 1930 and completed them at the end of October. In all, he executed 27 large etchings, of which fifteen were chosen for the book, and fifteen other half-page etchings. All thirty engravings come together as a remarkable graphic progression. The angular lines of engravings dating from September 3rd and 16th, representing the death of Orpheus (Book XI), were replaced on September 18th by a gentler style that he maintained throughout the remaining illustrations.

The sinuous line that Picasso uses with such talent and gratification reveals that he is madly in love. During this period, the painter moved his new mistress, Marie-Thérèse Walter, into an apartment at 44 rue La Boétie, next door to his own. Albert Skira's commission allowed him to gratify his desire to glorify the supple body and youthful face of his new companion. Thus, in *Les Amours de Jupiter et Sémélé* (Book III) (fig.1), Picasso takes on the shape of a Greek shepherd – seductive, protective, in love. The young woman abandons herself in the arms of her lover. The grace of the drawing conveys a discrete eroticism and the sensuality of their relationship. In the etching *La mort de Procris* (Book VII) (fig. 3), Picasso draws the body and face of the young girl with no sign of any fear or trauma.

Picasso reveals himself as possessive and makes fun of himself in *Vertumne poursuit Pomone de son amour* (Book XIV) (fig. 4). The engraving shows Pomona, her head facing forward, her body in profile, being accosted by Vertumne who, to the right, draws her towards himself with his left arm. To show the strength of his love, the artist draws the head, arm, and right leg in front of Pomone, while his back, the muscles of his buttocks, and his left arm are placed behind her. This physical ubiquity conveys the ardor of his feelings. Their faces are symbolically placed at the same height – Vertumne trying to convince, while Pomona, her head arched backwards, reveals abandonment.

For the chapter heads, Picasso frees himself from the constraints of the text and draws nude bodies and admirable studies of faces both frontally and in profile.

Albert Skira surprised Picasso by offering him the first-printed copy of the book on Picasso's fiftieth birthday, October 25, 1931. The success of their partnership brought them closer together. When the first issue of the magazine *Minotaure* was published, edited by Tériade[2] and published by Skira, Picasso executed a virtuoso collage that graced the cover. Moreover, *Les Métamorphoses* also fascinated Ambroise Vollard, one of 20th century's greatest art dealers, who commissioned the famous "Suite Vollard" from the artist – 100 etched copper plates – between 1930 and 1937.

The copy of *Métamorphoses* by Ovid and Picasso on auction today is an exceptional book for its content, rareness, perfect condition, and the beauty of its binding. In addition, it is dedicated to Liuba and Ernesto Wolf –the former a Bulgarian sculptress, and the latter an eclectic collector open to all forms of art and a friend to the artists of his time.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Fig. 1: Pablo Picasso, *Amours de Jupiter et Sémélé*, Etching, 25 October 1930.
Fig. 2: Pablo Picasso, *Combat pour Andromède entre Persée et Phinée*, Etching, 21 September 1930.
Fig. 3: Pablo Picasso, *Céphale tue par mégarde sa femme Procris*, Etching, 18 September 1930.
Fig. 4: Pablo Picasso, *Vertumne poursuit Pomone de son amour*, Etching, 23 September 1930.

Works consulted:
Sebastian Goeppert, Herma Goeppert-Frank, Patrick Cramer, *Pablo Picasso*, *Catalogue raisonné des Books illustrés*, Patrick Cramer Éditeur, Geneva, 1883.
Georges Bloch, *Picasso, Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié*, 1904-1967, Edition Kornfeld et Cie, Bern, 1984.

Notes:
1 Hexameter: a six-foot verse. Dactylic (from dactyl): a foot with one long syllable followed by two short syllables. A dactylic hexameter: a hexameter made up only of dactyls.
2 Efstratios Elftheriades (1897 – 1980), French publisher and art critic.

59
Marc CHAGALL et LONGUS

DAPHNIS ET CHLOE
Paris, Tériade, 1961

During the period following World War II, artists and publishers published works that expressed their delight in happiness regained. In 1952 Tériade suggested that Marc Chagall illustrate *Daphnis et Chloé* by Longus, a Greek author from the 2nd or 3rd century A.D. The story takes place in a bucolic setting where Daphnis, a young goatherd, and Chloé, a shepherdess, fall in love with each other while still children. Many twists and turns of the story prevent them from consummating their love. The story describes their sentimental education, and ultimately they celebrate their marriage and find their parents once again.

To absorb Greek civilization, Chagall, accompanied by his new wife, Valentina Brodsky (known as Vava), travelled to Greece in the summer of 1952. Together they visited Delphi and Athens before going to stay on the island of Poros.

Upon his return, the artist concentrated on recreating Greece in forty-two lithographs in color dedicated to the story of *Daphnis et Chloé* – landscapes with their temples, sheep huddling in hollows of the valleys, ships on the calm seas, the proud cypresses standing higher then the mountains, and the dance of bodies loving each other. He used all his talent for contour, eliminating weight, adding color after color. His agile brush makes the violent red, hard blues, eternal greens, and luminous yellows vibrate, while his graceful line lifts the souls into the skies. Happiness emanates from every page and especially at the conclusion: "When night came," writes Longus, "all the guests accompanied them to the nuptial chamber, playing on the flute and flageolet, some bearing lanterns[2] and burning torches before them. Then, when the door to the nuptial chamber was closed, they began to sing the marriage chant."

Before the work was published in 1961 by Tériade in Éditions Verve, Chagall executed the sets and costumes for the ballet *Daphnis et Chloé* first performed in 1912 to music by Maurice Ravel and choreography by Michel Fokine[3], presented at the Paris Opera at 1958.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Work consulted:
Charles Sorlier, *Marc Chagall, Le Livre des Livres*, Édition André Sauret/Michèle Trinckvel, Milan, 1990.

Notes:
1 Recorder
2 Large lantern.
3 Michel Fokine (1880 Saint-Petersburg – 1942 New York), dancer and choreographer.

60
Marc CHAGALL
(Vitebsk, 1887 - Saint-Paul-de-Vence, 1985)

BIBLE
Paris, Tériade, 1956

The considerable success of Marc Chagall's 1923 illustrations of his life *Mein Leben* (*Ma vie*) convinced the art dealer Ambroise Vollard to commission illustrations from the artist for three major works: Gogol's *Dead Souls, Fables of La Fontaine*, and *The Bible*.

Before tackling the Bible project, the artist traveled to Palestine in 1931 to see the places where the prophets lived with his own eyes. His voyage to the Holy Land as well as his knowledge of sacred texts inspired magnificent works in many different mediums (canvas, stained glass, prints, drawings).

Between 1931 and 1939 Chagall created sixty-six of the planned 150 etchings on the theme of *La Bible*, choosing the verses to illustrate himself. After the sudden death of Vollard in 1939, and the start of the war, the artist went into exile in the United States. It was only after his return to France in 1948 that he returned to the project, creating the remaining 39 etchings encouraged by the publication of *Dead Souls* and the Grand Prize for Etching that he received at the 25th Venice Biennial.

La Bible by Marc Chagall was published in 1956 by the publisher and art critic Tériade [1] in the Éditions Verve. This phenomenal work is remarkable for the virtuosity and exceptional number of etchings[2]. They magnificently illustrate the artist's own words: "Since my earliest youth, I was captivated by the Bible. It has always seemed, and still seems, to be the greatest source of poetry of all time. Since then, I have searched for its reflection in life and Art. The Bible is like a echo of nature, and I have attempted to transmit this."

Marie-Caroline Sainsaulieu

Works consulted:
Charles Sorlier, *Marc Chagall, Le Livre des Livres*, Éditions André Sauret / Michèle Trinckvel, Milan, 1990.
Chagall et la Bible, Paris, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, 2 March – 5 June 2011.

Notes:
1 French publisher and art critic (1897 – 1980).
2 The 105 copper plates were scored after the printing run and given by Marc Chagall and Vava Chagall to the Musée national Message Biblique Marc Chagall in Nice.

61
Salvador DALI et Isidore Ducasse, COMTE DE LAUTREAMONT

LES CHANTS DE MALDOROR
Paris, Albert Skira Editeur, 1934

Les Chants de Maldoror (The Maldoror Verses) by Isidore Ducasse, published under the pen name Comte de Lautréamont, is a prose poem with 6 chapters or songs. Printed in Belgium in 1869 by Albert Lacroix, the work was never circulated for fear of censorship. *Les Chants de Maldoror* was later published in Paris by Genonceaux in 1890, twenty years after the artist's death. This first French addition, with a publisher's introduction, anticipates the growing renown of this work whose reputation continued to grow in the 1920s and 30s. In 1921, Rémy de Gourmont, in his introduction to the volume published by Édition de la Sirène, lays emphasis on writer's insanity: "He was a young man of intense and unexpected originality, a mad genius and in fact, a genius who was frankly insane."

Lautréamont had indeed written an extravagant tale engendered by feelings of pure revolt, provocation, and disgust. Dali interprets it magnificently.

The origins of the name "Maldoror" have been interpreted in many ways. In French, the expression "mal d'aurore" (dawn's evil) may underlie the name, as well as the words "mal" (evil) and "horror" in Spanish, a language spoken by Isidore Ducasse who was born in Montevideo in Uruguay. The words refer to the unremittingly dark personality of the main character and his love of evil.

Les Chants de Maldoror, fallen into neglect, was rediscovered by the Surrealists who rescued it from oblivion. Philippe Soupault[1] discovered the work in 1917, and later Louis Aragon and André Breton read it in turn. The latter praised the *Chants* unreservedly, emphasizing the "incandescence of the writing." In March 1922, Tristan Tzara wrote a *Note sur le comte de Lautréamont* in the first issue of the monthly magazine *Littérature*[2] that he edited with Breton and Aragon. In April 1922, Breton published a selection of poems by Isidore Ducasse introduced by a text that emphasized his opinion on the importance of the author of *Chants de Maldoror*.

Upon arriving in Paris in 1929, Dalí, whose work was already firmly anchored in Surrealism, was much admired by Breton. The latter wrote a preface for the catalog of the artist's solo exhibit in December 1929 at the Goemans Gallery, where he purchased *L'accomodation du Désir*. A few years later, Dalí's reputation among the Surrealists was at its height and the painter was a ongoing contributor to the journals *Le surréalisme au service de la révolution* and *Minotaure*.

The rejection of the bourgeois world, a grotesque vision of nature that arouses feelings of both horror and fascination, and the twisted energy that deforms and corrupts are all personality traits shared by Ducasse and Dalí. In 1933, René Crevel[3] suggested to Albert Skira, the publisher, that the Spanish artist should illustrate *Les Chants de Maldoror*. On January 28,1933 the artist informed his friend Viscount Charles de Noailles[4] of the good news in a letter written in his uncertain French:

"I've left the 'great news' for the end, which I think you will be happy about; I just signed a contract with Skira this afternoon for an illustration project for "Les Chants de Maldoror" with 40 etchings. Illustrating Lautréamont has always seemed to me a most tempting project[5]. It is part of the same collection that so far includes Ovid's Metamorphosis by Picasso and Mallarmé by Matisse, and I will naturally begin at Port Lligat[6] to illustrate Maldoror which I must complete in a year's time."

In this series of engravings, all done using same-sized plates and printed in black, Dalí bases his work on many images that had already appeared in his work, but also innovates by inventing new motifs that he was to use on later occasions, such as bones scattered on the ground, piled up, or assembled to create anthropomorphic creatures, objects such as crutches, posts, melting watches and cypresses, and elements from Millet's *L'Angélus*, all combined or standing alone to convey cruelty. Most of the engravings have a central image, either isolated, or accompanied by Dalí's usual visual vocabulary. The book represents Dalí's most important graphic work from this period.

Picasso had introduced Dalí to Albert Skira, and it was Picasso yet again to introduced him to the engraver Roger Lacourière. While Dalí was working on his prints for Les *Chants de Maldoror*, Picasso[7] was creating his *Suite Vollard* series. It was thus natural for them to create an engraving together, each one taking a turn to work on the plate (fig. 1).

Marie-Caroline Sainsaulieu

Fig. 1: Picasso / Dali, *Figures surréalistes*, circa 1933, drypoint etching, 36 x 42.5 cm. Paris, musée Picasso.

Works consulted:
Gaëtan Picon, *Le journal du Surréalisme*, Skira, Geneva, 1976.
Yves Chevrefils Desbiolles, *Les revues d'art à Paris, 1905 – 1940*, Ent'revues, Paris, 1993.
Robert Descharnes / Gilles Néret, *Salvador Dalí, 1904 – 1989, L'œuvre peint première partie, 1904 – 1946,* Taschen, Cologne, 2001.

Notes:
1 A French writer, he participated in the Dada movement and founded the magazine *Littérature* with Breton and Aragon in 1919. During the same year, he made his first attempts at automatic writing with Breton.
2 A monthly magazine, publication dates for the first series – March 1919 – August 1921; the second series from March 1922 to June 1924.
3 (1900 – 1935) A French writer who participated in Surrealist activities. He was one of Dalí's most faithful friends among the Surrealists.
4 1891 – 1991, Charles, Viscount of Noailles, art patron, producer and collector of French art. He supported the surrealists, especially Salvador Dalí, and collected their work. He produced *L'âge d'or*, with a scenario by Dalí and Buñuel.
5 A Spanish version of *Los Cantos de Maldoror* was available in Spain. Dalí apparently read it around 1925.
6 Small fishing port in Catalonia where Dalí's house was located.
7 Dalí met Picasso during his first visit to Paris in 1929. "I came to see you before visiting the Louvre," he said. "You did the right thing," replied Picasso, who gave him a helping hand and introduced him to Albert Skira . Miró introduced him to the Surrealists.

69
Kees VAN DONGEN
(Delfshaven, 1877 - Monaco, 1968)

LES COURSES A CLAIREFONTAINE, GRAND PRIX DE NORMANDIE, CIRCA 1928-1931

Fauvism had already brought Kees van Dongen fame, and his post-Fauve period was to bring him a permanent international reputation. By 1908 he was exhibiting paintings outside of France, and in Paris the Bernheim-Jeune and Kahnweiler galleries both gave him a contract. At the eve of World War I, two events had a major impact on his career. First, Van Dongen met Marchioness Luisa Casati who introduced him into the Parisian high society he chronicled in many portraits. Then the voyage to Egypt in 1913 led to changes in his painting technique, with a distinct new style with elongated lines and shapes.

Was it Marchioness Casati who introduced him to Professor Paul Desjardins? Very probably. A well-known university professor, he created the "décades" (ten day periods) in 1910 – literary, theatrical, philosophical, social and political encounters that were organized in the Cistercian abbey of Pontigny near Auxerre in Bourgogne, frequented by such prestigious personalities as Gaston Bachelard, André Gide, and André Malraux. In 1913, Professor Paul Desjardins and his wife invited Kees van Dongen to their property in Normandy, the "Clos fleuri" at Cricqueboeuf. The painter was charmed by the broad beach and its boardwalks (fig. 1), the Salon des Ambassadeurs (fig. 2), and the horse racing. In 1913, the races were held in the hippodrome of Deauville-La Touque, then, starting in August 1928, in the new Clairefontaine hippodrome in the nearby commune of Tourgeville.

Between 1913 and 1914, van Dongen received one of his first commissions and executed *Portrait de Madame Desjardins* in an evening dress, posing near her embroidery frame (fig.3).

In the various biographies of the artist, historians do not say whether he returned regularly to Deauville during the first world war. What is certain is that he loved Deauville to the extent of staying there every year starting in 1919. From 1919 to 1963, Kees van Dongen was a permanent guest at the Hôtel Normandie where he would spend the summer. The artist found this convenient, since he never had to spend any money, while the hotelier gained in reputation and clients. Deauville, founded by the Duke de Morny in the middle of the 19th century, presented a clear attraction for Van Dongen, always avid for social recognition.

After the war, the artist began his "cocktail period", frequenting the aristocratic, literary, political worlds and high society. The historian Jean-Paul Crespelle recounts the artist's entertaining days in a book entitled *La folle époque*: "During these years, he was always the star of any elegant evening. He presided over beauty tournaments, swimming suit contests (fig.4), and flower fights. In Cannes and Deauville, his presence, like that of Foujita, was a sign that the party was in full swing […] At the Baccara in Cannes, in the Bar du Soleil in Deauville, he would take orders like a salesman, noting down appointments several months in advance."

In Paris, the fashion designer Paul Poiret, at the height of his fame, gave superb receptions in his *hôtel particulier* where, accompanied by Jasmy, van Dongen was always present.

Many paintings and watercolors were executed in Deauville right after the war. Van Dongen organized a first exhibit from October 30 to November 10, 1920 in the studio of the hôtel particulier of the Villa Saïd where he had lived for three years. Deauville holds pride of place and titles the exhibit. The beach, beach umbrellas (fig. 5), women bathers, yachts, baccarat, and horse racing inspire him. His style has changed. Now Van Dongen's figures inhabit a flowery scene, and shapes become more elongated. Colors have lost their violence to better match the charm of the landscaped environment.

Our painting, *Le Grand Prix de Normandie,* represents the weighing station chalet at the Clairefontaine hippodrome. Two elements help us date the work: the inauguration of Clairefontaine on August 9, 1928, before which the painting could not have been made, and the publication date of Paul Poiret's book in 1931 where a preparatory watercolor is reproduced. The painting must have been executed by van Dongen between August 10, 1928 and the summer of 1931. Painted in soft tones with a flowerbed in the center, *Grand Prix de Normandie* depicts the refined atmosphere proper to the period, with the owners and their dogs running free, the hedge of betters, the brand new weighing chalet in typical Norman style. Clearly we are in Deauville and no where else.

In the foreground of the canvas we can recognize Berry Wall, with his monocle, large bow tie, and gaiters. A constant presence in Deauville during the Thirties, this personage, forgotten today, was close friends with the Duchesse of Windsor, the Grand Duke Dimitri, and the Aga Khan. With his wife, he was one of the personalities who frequented the great luxury hotels in Paris, Biarritz, Aix-les-Bains, and Deauville. At the age of sixteen he already owned his own racehorse, and at age twenty-two he inherited two million dollars. He quickly gained a reputation in New York for his extravagant style of dress. He left the United States in 1912 for France, where he led a fashionable life with his wife and dog. The latter wore a costume designed by Charvet, a specialist in custom-made shirts installed Place Vendôme in Paris since 1933, in the same fabric as that of his master.

Nothing in the painting shows the effects of the Wall Street crash of 1929 that seriously affected the artist. Commissions became rarer. With the illustration of Paul Poiret's book, van Dongen pays tribute to the beautiful Norman town of international repute. In 1938, the painter executed a portrait of Berry Wall.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Fig. 1: Photograph of Kees van Dongen on the Deauville boardwalk.
Fig. 2: Kees van Dongen, *Le restaurant*, 1929-1930, watercolor.
Fig. 3: Kees Van Dongen, *Portrait de Madame Desjardins*, around 1913, oil on canvas, 130 x 97 cm.
Fig. 4: Kees van Dongen, *Le Gala du costume de bain, Deauville*, 1930, watercolor.
Fig. 5: Kees van Dongen, *Deauville*, oil on canvas. Private collection.

Works consulted:
Jean-Paul Crespelle, *La folle époque*, Paris, Hachette, 1968.
Jan Juffermans, *Kees van Dongen, The Graphic Work,* 2003.
25 January – 9 June 2002, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, *Kees van Dongen.*
25 June – 7 Septembre 2008, Monaco, Salle d'expositions du Quai Antoine-Ier, *Kees van Dongen*.

72
Georges ROUAULT
(Paris, 1871 - Paris, 1958)

CLOWN DE PROFIL, 1938 - 1939

The clown theme is a regular feature of Georges Rouault's oeuvre, both in painting and drawing. From his earliest childhood, the artist loved their colorful costumes and gestures, their itinerant lifestyle, and the play of light on the made-up faces of the clowns. But what he admired even more was their courage and stoicism. When a clown is injured, no one will know – he will always make a good show of it. After all, it's his job to make people laugh, and his own feelings are irrelevant. Rouault wrote about their courage in a remarkable text to writer Edouard Schuré[1] from 1905.

Between 1902 and 1909, Georges Rouault executed thirty works in oil and in watercolor representing *Clowns*. He was not the first artist to focus on the theme, however. As an entertainment quite fashionable under the Second Empire, the circus and its entertainers were to inspire many a painter in the late 19th and early 20th century, including Degas, Renoir, Toulouse-Lautrec, Van Dongen (fig.1), and of course Picasso. The latter could often been seen in the art dealer Ambroise Vollard's elegant box at the Medrano circus. He painted a series of now famous works such as *Les Bateleurs* (fig.2). Rouault, however, spent time alone watching the travelling circuses that set up their tents on the fairgrounds of the Paris suburbs. Works from this period include circus scenes peopled with Pierrots, circus girls, wrestlers, and especially clowns. His energetic brushstroke laden with color delineates the pose of a dancer lacing her ballet shoe, but can also convey the expressions of a clown and the gestures of another playing the drum (fig.3). The tangled lines typical of the watercolor medium create a unique graphic style that suggests rather than defines shape. As Georges Rouault wrote, "It is enough (for the clowns) to have opulent, imaginative costumes, a baroque décor, and fancy lighting to feel one's heart dance as you see their artificial, charming world emerge."[2]

The artist, a man of great humanity, was fascinated by the existential questions and very much aware of the pains and joys of the humble people his artistic sensibility transferred to the canvas. He created an unprecedented gallery of clown portraits for collectors and art lovers. But just being a spectator was not enough. Once night had fallen, Rouault would visit the clowns. In an interview published in *L'Intransigeant* on June 4, 1928, art critic and historian Tériade reports that the artist would "go to the back of the stands once the lights were turned off and the fair was over. Or again, during the parades, he would listen to the clowns and acrobats converse among themselves..."[3].

The circus inspired Rouault during the first decade of the 20th century, but also during the subsequent two decades – in a different way, however, as the painter no longer frequented circuses in poor neighborhoods but rather the Cirque Fernando, the Nouveau Cirque, the Cirque d'Hiver, and the Cirque de Paris, where the artists, with better clothes and make-up, provided a greater range of pictorial possibilities. During this period, he painted standing clowns, busts, but sometimes only the head. With no accessories, against an empty background, they display their dolorous faces, which are even more convincing in that the artist presents these unhappy people in a rigorously frontal pose with vibrating intensity (fig.4). His color range is restricted – very little yellow or green (always toned down), but many blues and reds, noble colors in the eyes of the painter that he uses in an infinite range of nuances and variations. He uses watercolor increasingly rarely and prefers thick impasto that will soon lead to the layers of color typical of his paintings from the 1940s. When the artist painted our *Clown de profil* in 1938-1939 during his mature period, he sublimates his favorite tones.

We should remember that Georges Rouault never followed any artistic movement during his time (Fauvism, Cubism, Surrealism). His technique is always determined by "what he wants to say, what he wants to say to us, what he wants to say to himself," as Bernard Dorival[4] put it. The artist himself stated that he "never felt the need to play a role in any kind of movement"[5]. This is precisely what appealed to Ambroise Vollard.

During the years 1938-1939, Georges Rouault tackled the theme of the clown on many occasions. Our *Clown* is one of a series, but clowns seen in profile are rare. Here the artist has created a true masterpiece, bringing together all his artistic qualities. The composition and light are the main elements, with the canvas divided into two equal parts lengthwise by the edge of the circus ring showcases in the upper section the profile of a clown wearing a hat, and in the lower section his costume and ruff. Three tones dominate – red and blue above, and white below. Throughout the surface, Rouault works his impasto in superimposed layers. Although the final layer gives the dominant tone, the underlying layers in half-tones – dark purples, browns, greens, yellows, and turquoise – generate an intense richness of color. Thus, blue shades towards ultramarine or slate grey, while red often flirts with pink. We can never get enough of admiring the face, in verdigris highlighted by red and white lines for the nose and mouth. The costume seduces the eye with the thousand reflections of the stark light of the ring. Rouault's beloved firm black outline[6] defines the shapes and holds the colors. *Clown de profil* is majestic, similarly to *Vieux Roi*, one of Rouault's emblematic paintings executed in 1937 (fig. 5).

In our painting, the clown has just entered the ring. Behind him we can catch a glimpse of the ring and the artists' entrance defined by a curtain conveyed by a bright red curve. Eyes lowered, he is concentrating, but a slight smile shows that he is already sunk into his role.

In 1938, the artist is at the height of his powers. His mastery of technique and expression has contributed to this masterpiece. The artist was already famous in France and abroad. The year before, forty-two of his paintings, twenty lent by Ambroise Vollard, were exhibited at the Petit Palais in *Les Maîtres de l'Art Indépendant*, and in 1938 the Museum of Modern Art in New York exhibited his prints.

The history of *Clown de profil* is closely related to that of Ambroise Vollard, one of the 20th century's greatest art dealers whose name is also linked with Picasso, Matisse, Cézanne, and Gauguin, among others. Starting in 1907, Vollard purchased ceramics by Metthey[7] decorated by Rouault, but it was only ten years later, in 1917, that Vollard purchased the painter's entire production, 770 works. "I want everything or nothing," the dealer is rumored to have said. There was no contract, but a verbal promise was made that Vollard would allow him to complete his unfinished work. This is how Vollard became the exclusive dealer for Roualt's work.

Clown de profil became part of the Vollard collection as soon as it was completed. After Ambroise Vollard's accidental death on July 22, 1939, 819 unsigned paintings were found in a storeroom of his *hôtel particulier* rue de Martignac in Paris. The fate of these works was decided by a trial terminating in a decision by the Court of Paris dated March 19, 1947. Vollard's heirs were forced to return the work. One hundred and nineteen works were missing, including *Clown de profil*. The painting reappeared in 1990, two years after the *Catalogue Raisonné de l'Œuvre peint* completed by artist's daughter, Isabelle Rouault, was published. She signed the certificate of authenticity on September 3, 1990.

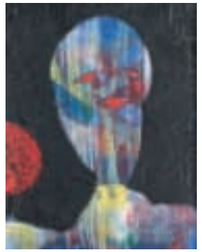
Marie-Caroline Sainsaulieu

Fig. 1: Kees van Dongen, *Le vieux clown*, 1910-1943, oil on canvas, 130 x 97 cm. Genève, Association des amis du Petit Palais.

Fig. 2: Pablo Picasso, *Les Bateleurs*, (*Famille de saltimbanques*), 1905, oil on canvas, 212 x 285 cm. Washington, National Gallery of Art, Chester Dale Collection.
Fig. 3: Georges Rouault, *Parade*, circa 1907-1908, watercolor on paper, 65 x 100cm. Paris, Musée national d'art moderne. Centre Georges Pompidou.
Fig. 4: Georges Rouault, *Clown assis*, (*Cirque de l'Étoile filante*), 1932, gouache, 34 x 24 cm.
Fig. 5: Georges Rouault, *Le Vieux Roi,* 1937, oil on canvas, 75 x 53 cm. Pittsburg, Carnegie Institute.

Works consulted:
Ambroise Vollard, *Souvenirs d'un marchand de tableau*, Albin Michel, Paris, 1937.
Rouault, L'Œuvre peint, Text by Bernard Dorival, catalogue raisonné by Isabelle Rouault, Volumes I and II, Éditions André Sauret, Monte-Carlo, 1988.
Tériade, *Écrits sur l'Art,* Société Nouvelle Adam Biro, Paris, 1996.

Notes:
1 Edouard (**1841 – 1929),** French writer, philosopher, and musicologist.
2 Quote from the catalogue raisonné de *L'Œuvre peint de Georges Rouault* by Isabelle Rouault, text by Bernard Dorival, vol. I, Éditions André Sauret, Monte-Carlo, 1988, p. 106
3 Tériade, *Écrits sur l'Art*, "Georges Rouault", Société Nouvelle Adam Biro, Paris, 1996, p. 147.
4 Bernard Dorival, "C'est le fantastique de la réalité", in the exhibition catalogue for *Rouault, première période*, *1903 – 1920*, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 27 February – 4 May 1992, p. 14
5 Tériade, op.cit., p. 146.
6 A souvenir of the venerated master of Aix (Cezanne) and of his training with a master glassmaker to whom he was apprenticed at a young age.
7 André Metthey, French ceramicist (1871-1920).



74
Max ERNST
(Brühl, 1891 - Paris, 1976)

TETE, CIRCA 1957

n the grand *oeuvre* of painter Max Ernst, two major themes constantly recur – the forest as a place of mystery and power, and the bird, the artist's alter ego that symbolically connects him to nature. While trees are dressed in homespun or silk, his fragile, bashful birds reveal only their beak and eyes. Throughout, Ernst's birds take on the burden of various languages – the language of poetry, esthetics, or wisdom.

Tête, on auction today, represents a bird and dates from 1957. The historian John Russel has analyzed how during the years after World War II Max Ernst regained his faith in humankind with newfound joy and hope. "In his major works from 1953-1954," he writes, "a robust, powerful nature dominates, as can be see in the work *Coloradeau de Méduse* executed in 1953, as well as in *L'Oiseau rose* from 1956 (fig. 1). Something in the effortless flight of the bird and the absolute gentleness of the red suggests that the work is close to *Paradis retrouvé*." In all these works, the intoxication of speed is suggested by horizontal grooves that recall the frottage technique.

Our imperial bird called *Tête* poses before an ebony sky, the bird himself a mosaic of red, blue and yellow feathers. He is portrayed face-on with a smooth eggshell-like head, two eyes, and a mouth masterfully indicated by a simple red triangle. For Max Ernst, poetry and geometry make excellent bedfellows. The grooves left by the brush in the paint, seen here on the head, give an impression of speed, but in an upward direction. The bird called *Tête* rises into the sky, and a crimson red sun at throat level indicates his position among the stars. The caged bird Ernst painted in his early years has disappeared. The bird has become as free as Pablo Picasso's dove.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Fig. 1: Max Ernst, *L'Oiseau rose*, oil on canvas, 46 x 61 cm.

Works consulted:
John Russell, *Max Ernst, Sa vie – Son œuvre*, Éditions de la Connaissance, Brussels, 1967.
Max Ernst, Paris, Galerie Daniel Malingue, 21 May – 18 July 2003 (préface de Evan M. Maurer, *Max Ernst: une vision personnelle du monde*).

75
Yves TANGUY
(Paris, 1900 - Woodbury, 1955)

SANS TITRE, 1933

The auction of a painting by Yves Tanguy entitled *Sans Titre*, executed in 1933, represents a kind of rebirth for a major Surrealist work. Given by the painter to a Parisian builder in exchange for some work on his studio before his departure for the United States in November 1939, it was carefully preserved by the builder's descendants. Since that time it has never been loaned or photographed, and it is being discovered today.

Yves Tanguy's early paintings coincided with the birth of the Surrealist movement. André Breton defined the movement's principles in the *Manifeste* he published in 1924. He advocated a pictorial approach based on "pure psychic automatism through which we propose to examine how thought truly functions."

Yves Tanguy's discovery of the first issue of *La Révolution surréaliste*, published in December 1924, can be considered as his point of departure. Later, the painter recounts that he had been "very interested. Not so much in the works [sic] reproduced there but the general spirit of the contents." The exhibit *La peinture surréaliste* organized in November 1925 at the Galerie Pierre, with works by Giorgio De Chirico, André Masson, Max Ernst, and Pablo Picasso, and especially the exhibit at the Galerie Surréaliste from June 12-27, 1925 where Joan Miró showed a number of works convinced him to follow this new concept of space, with no topographical references, where nature and dreams are so closely melded in such a poetic fashion. (fig.1). Tanguy was inspired by Miró's work, and there are many similarities between them. Silent spaces peopled with listless, sinuous forms gave birth to a series of remarkable works.

During this time the artist lived at 54 rue du Château in Paris in a house that Marcel Duhamel[1] made available to artists and intellectuals. Yves Tanguy, Jacques Prévert, Robert Desnos and Benjamin Péret met on a daily basis. Housed and fed thanks to Duhamel's generosity, they led the life of night owls in the Montparnasse bars and, in their carefree way, they enthusiastically enjoyed film, gallery shows of paintings, and poetry in the bookstore run by Adrienne Monnier[2]. There was always an anticonformist and relaxed atmosphere, as shown by their invention of the game *Cadavre exquis*[3], one of the Surrealists' main innovations. Tanguy et Miró liked to play the game together, as we can see in a number of *Cadavres exquis*[4], some of which are preserved at the Museum of Modern Art at the Georges Pompidou center in Paris (fig.2).

By 1926, *La Révolution surréaliste* paid tribute to Yves Tanguy with a first reproduced work. At the same time, the artist presented several paintings at the Galerie Surréaliste. In May 1927, a solo show with 23 works was held in the same gallery where a number of *Objets d'Amérique*[5] were shown, on loan from André Breton. Breton wrote the preface of the catalogue in a homage to a young artist whose paintings echoed his own ideas. He writes:

"Since Tanguy gives no opinion that would lead us to believe that he paints "what is happening" anywhere at all, I seek in vain what could confuse him. It goes without saying that those who, in his canvases, may distinguish some sort of animal, a kind of bush, or something resembling smoke, will continue to pretend to be smarter than they really are, placing all their hopes in what they call reality. Tanguy is not about to complain of the necessary presence in a painting of more or less "direct" elements thanks to which other elements take on their full hidden significance."

During this exhibit, a number of purchasers came forward. They were part of the small circle of the first collectors of Surrealist artists. Among them we find Valentine Hugo (who purchased two paintings), Paul Eluard (a sketchbook), Nancy Cunard[6], (*Mort guettant sa famille*, today in Madrid at the Museo Thyssen-Bornemizsa), and André Breton (*Maman, Papa est blessé !*, today in the collection of the Museum of Modern Art in New York (fig. 3))[7]. The works presented in strong yet translucent colors with imaginary shapes are rooted in Breton fauna[8]. Scattered, disconnected elements float at the bottom of the sea, the sea and beach forming a unity in an unreal atmosphere that remains completely hermetic and stands for complete subjectivity.

This exhibit marks the beginning of Yves Tanguy's public career, a period marked by recognition by the Surrealist community and the beginning of an unswerving friendship with André Breton who became his friend, guide, and judge.

A decisive turning point occurred in 1930. The underwater world that had previously occupied the surface of his canvases disappeared. A trip to North Africa with Jeannette, his wife, presided over the execution of six paintings. They convey the austerity and power of the desert landscapes from which the stratified forms of the Atlas mountains suddenly loom. The contours are distinct, the colors appear hard and dry. The floating and smoky objects in preceding works are now replaced by the invasive flows of tubular and petrified matter (fig.4).

Overall, only about ten canvases were executed in 1930, as was also the case over the following years. This limited number of works led René Le Bihan[9] to write:

"Who would dare to criticize the slowness necessary to Yves Tanguy? First these very fluid backgrounds, spread in bands of melted color, then thicker forms overall. Then follows a period when the painting dries completely, which is the condition that allows for contrast. Then the second phase, expressing the vision by allowing it to emerge with the precision of a miniature painter, "being-objects" as André Breton would have it. Giving them shape and values, situating them in space using shadows, this is a task that requires mastery of the brush, constant observation of the hand, without these extinguishing the capacity for invention, the possibility of juxtaposition or overlapping.

This moment focuses the fascination with the painting that is being made. Tanguy said to James Thrall Soby[10] *that 'surprise is what gives me the greatest pleasure in painting'*[11]*. Through discipline, and one could say by being honest with himself, faithful to his interior world, the all-powerful nature of his dream, he only painted one canvas at a time. […] To attain this hermetic art, with no guiding thread, legible references, allegorical links – in brief, without any form of imitation – 'without any concession to the world of perceptions' according to André Breton – to relentlessly convey a constantly changing imagination, the painter needed the perseverance of an alchemist, whose visible valve was the bottle."*[12]

By 1933, Tanguy was in full possession of his art. He practiced the technique of "the surprise" – the first shape emerges from his imagination, which then engenders a second, then a third form and on it goes, in the spirit of the flows mentioned above. Thus, a process of spontaneous generation of patterns, or objects, takes form in a unified space somewhere between earth and sky. At the same time the artist took part in experimental research on the irrational knowledge of an object. He published a drawing entitled *La Vie de l'Objet* in *Le Surréalisme au Service de la Révolution* (n° 6, May 15, 1933) that shows a handwritten text on a stratified telluric structure scattered with with biomorphic objects (fig.5).

In our painting, executed in 1933, Tanguy continues his approach, painting tubular-looking objects one after the other, rarely identifiable, emerging from the artist's subconscious. Conspicuously standing on the ground, still keeping the secret of their identity, they occupy the foreground of the painting where only the modulations and reflections of the color grey differentiate them. Tanguy makes one exception to this collection by inserting a few small torch-like flames that appear here and there like will o' the wisps, and a few segments of straight lines connected by small balls. A surprising triangular object of large size occupies most of the painting's width, standing among the objects. This is a very rare compositional device for this period, making the painting unique. Above this ectoplasmic proliferation we see, in a sudden contrast, a vast, flat desert space.

For Yves Tanguy, the only reality of the objects lies in the colors and nuances. Here the color grey, widely used, suggests the silence of the deep-sea world. The few pink, yellow, green, or blue tones covering certain compositional elements here and there, especially the little flames, are harmonized with the half-tones of the color harmony overall. The artist's carefully applied brushstrokes give birth to the subtle modeling often seen in his paintings. This texture softens the appearance of the objects by giving them a smooth texture, sometimes curves, often a certain sensuality. This is particularly evident in the triangular object whose base is defined by a wavy movement. Opposite it, that is at the point of the triangle, Tanguy has painted two fleshy lips glued together, closing the triangle. The artist is attempting to render the texture of skin and the pure matter of living things. He has succeeded, and the contrast between these otherworldly objects and their caressing envelope calls upon the subconscious in the way sought for so intensely by Surrealist artists.

A work by Salvador Dalí, entitled *Le Sommeil*, executed around 1937 (fig.7) comes to mind. Yves Tanguy never felt any real connection to the painter from Figueras who had drawn inspiration from the young Breton's work as early as 1926 as he read Surrealist publications. Dawn Ades[13] says that Tanguy's influence on Dalí was "primordial", and José Pierre calls these borrowings from Tanguy something between "plagiarism and vulgar parasitism". In the catalogue to the exhibit *Yves Tanguy* at the Centre Pompidou in 1982, José Pierre sounds the charge – he talks about a systematic "hypertanguyization"[14] from reproductions of Tanguy that Dalí discovered in *La Révolution surréaliste* and later in the catalogue of Tanguy's solo show at the Galerie Pierre in 1927 (mentioned above).

Le Sommeil is one of Salvador Dalí's most powerful and emblematic paintings. Dalí specialists have praised the head represented in *Le Sommeil* to the skies. Described as a "remarkable new vision" of the limp heads previously painted by the artist, they attempt to establish a stylistic thread of continuity, a natural link to former works. For example, Dawn Ades mentions *Le grand Masturbateur*, executed in 1929, that shows a pale profile on the beach of the Baïa de Rosas, the tip of the nose touching the ground, with eyelashes and eyebrows larger than nature and a grasshopper instead of a mouth. At neck level Gala's head emerges (fig.8).

In 1937, Dalí continues to draw inspiration from Tanguy and transforms the triangular object of our painting into a head. A profile, with a hooked nose and fleshy lips slightly open, decorates the base of the triangle, and on the opposite side, drapery with wavy folds closes the tip of the triangle. The limp skin is supported by crutches. The space, which for Tanguy remained completely mental, can be identified here as a miniature representation of Cadaqués.

Up until now, no art historian could have compared *Le Sommeil* to Yves Tanguy's *Sans Titre*, executed a few years earlier, because the painting was never publicly displayed, remaining part of a private Paris collection. It is difficult to say when and where Dalí could have seen the painting between 1933 and 1937, but there is no doubt that he drew inspiration from that source. According to the Tanguy Committee, the work was never reproduced and published. On the other hand, as the title is lost, and the titles of Tanguy's paintings never have anything to do with the subject represented on the canvas, it may have been exhibited without having been identified in one of the many exhibits in which Tanguy participated between 1933 and 1937. Dalí would have seen it on such an occasion.

Sans Titre by Yves Tanguy is a masterful canvas for the daring and innovative composition, technical know-how, and chromatic musicality it displays. The painting announces future work, painted in the United States. In consulting *Recueil de ses oeuvres*[15], we find no other comparable composition from this period. The painting embodies the mystery of Surrealist pictorial creation and the genius of a man who know how to silence the art lover who asks:
"What is it?"
"An opera, Monsieur, a convulsive opera!" replies Tanguy.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Works consulted:
Renée Le Bihan, Renée Mabin, Martica Sawin, *Yves Tanguy*, Quimper, Éditions Palantines, 2001.
Yves Tanguy, Rétrospective 1925 – 1965, Centre Georges Pompidou, Paris, 17 June – 27 September 1982, Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 17 October 1982 – 2 January 1983.
Dalí, Venise, Palazzo Grassi, 12 September 2004 – 16 January 2005,
Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 16 February – 15 May 2005.

Fig. 1: Joan Miró, *Maternité*, Summer-Fall 1924, oil on canvas, 92 x 73 cm. Edinburgh, Scottish National Gallery of Art.
Fig. 2: Joan Miró, Max Morise, Man Ray ,Yves Tanguy, *Cadavres exquis*, Pen and ink, colored pencils, lead pencil, collage on paper folded into four parts and then unfolded, 36 x 23cm. Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou.
Fig. 3: Yves Tanguy, *Maman, Papa est blessé !*, 1927, oil on canvas, 92 x 73 cm. New York, The Museum of Modern Art.
Fig. 4: Yves Tanguy, *Palais promontoire,* 1930, oil on canvas, 71 x 58 cm. Venice, Collection Peggy Guggenheim, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York.
Fig. 5: Yves Tanguy, *La Vie de l'Objet,* pen.
Fig. 6: Yves Tanguy, *La Certitude du jamais vu*, 1933, oil on canvas, object frame in plaster and wood. 21 x 26 x 6 cm. Chicago, The Art Institute of Chicago.
Fig. 7: Savaldor Dalí, *Le Sommeil*, circa 1937, oil on canvas, 50 x 76cm.
Fig. 8: Salvador Dalí, *Le Grand Masturbateur*, 1929, oil on canvas, 110 x 150 cm.

Notes:
1 Marcel Duhamel was the son of the manager of a major Parisian hotel. Jacques Prévert met him during their military service.
2 (1892-1955) Adrienne Monnier was a bookseller, publisher, organizer of literary evenings and encounters, and poetess and author. She opened a bookstore, "La Maison des amis et des livres" at 7 rue de l'Odéon, which was frequented by many writers, including Paul Fort, Louis Aragon, James Joyce, André Breton, Jacques Prévert … and Yves Tanguy who discovered the inaugural issue of *La Révolution surréaliste* there.
3 Game played with folded paper, where several people write or draw without knowing what the other people have done previously. The classic example which gave its name to the game was obtained as follows: *Le cadavre – exquis – boira- le vin – nouveau (The cadaver – exquisite – will drink – the wine -- new* (*Dictionnaire du Général du Surréalisme et de ses environs*, directed by Adam Biro and René Passeron, P.U.F., Paris, 1982.)
4 A number of exquisite cadavers were auctioned during the André Breton sale, Paris, Drouot-Richelieu, 14 April 2003.
5 Breton associated Tanguy's paintings with the dolls made by the Pueblo Indians in New Mexico.
6 Heiress of the Cunard American Society of Maritime Transport, friend of Aragon.
7 This painting is one of the first purchased by Alfred Barr for the MoMA.
8 Born in Brest on January 5, 1900 of Breton parents, Yves Tanguy remained attached to his native province, where he had a family house at Locronan in the Finistère, throughout his life.
9 Curator at the Musée des Beaux-Arts de Brest, author of many articles and books on Breton painters, co-author of a monograph entitled *Yves Tanguy* published by Editions Palantines in 2001. René Le Bihan contributed three works by Yves Tanguy to the Brest museum collection.
10 (1906-1979) American author, art critic, and collector.
11 The technique of "surprise" involved no preparation prior to executing the painting.
12 During these years, Tanguy was very poor and drowned his hunger in alcohol. He sometimes went to the Cité Falguière to find Jacques Hérold, a young Rumanian painter who worked as a studio assistant for the sculptor Brancusi. Together, they would go to a small café avenue du Maine that served the owner's Pouilly wine.
13 Author of *Dalí*, London, Thames and Hudson, 1982.
14 José Pierre, *Le peintre surréaliste par excellence*, in the catalogue for the exhibit *Yves Tanguy*, Centre Georges Pompidou, Paris, 17 June – 27 September 1982, p. 53.
15 Book published by Pierre Matisse, New York, 1963.

79

Salvador DALI

(Figuères,1904 - Figuères, 1989)

RECONSTITUTION DU BUSTE DE FEMME RETROSPECTIF - LA FEMME AU PAIN, 1933 - 1977

"You must come to the Surrealism show" held from June 7 to 18, 1933. Such was the text on the invitation from the Pierre Colle gallery in Paris. Many artists participated in the exhibit – Hans Arp, Marcel Duchamp, René Magritte, Yves Tanguy, Joan Miró, Salvador Dalí and several others. Salvador Dalí showed eight works: *Harpe invisible, Méditations sur la harpe, Planche d'associations démentielles, Chaise atmosphérique, Cuillère atmosphérique, Œufs sur le plat atmosphériques, Académie atmosphérique* and *Buste de femme rétrospectif,* the porcelain sculpture on auction today. Fifteen days later, on the catalogue of the solo show given by the same gallery, Pierre Colle Galerie, the painter wrote an open letter to André Breton on the origin of the surrealist object. Here is a quote:

"The object is born from the kind of painting where one can already recognize its embryonic presence… It barely exists as an umbilical cord to support all the accessories, ingredients, and objects that will be born in it."

Buste de femme rétrospectif was executed during the same year, 1933, also the year of the "object" or the "installation" used in Dalí's vocabulary, as seen in many works. This sculpture, one of the artist's most emblematic pieces, presents the nude bust of a woman seen from the front. On her head the artist places a baguette that supports a tray and two ink pots. In between we see a peasant couple praying and their wheelbarrow from *L'Angélus,* the painting by Jean-François Millet (fig. 1).

In spite of his hallucinatory frenzy, we see that the artist also accepts inspiration from famous paintings from the 19th century, such as *L'Angélus* by Jean-François Millet. The artist sees erotic meaning in this painting, which he discusses in an essay that describes this delirious phenomenon: "In 1932, suddenly, with no recent memory or conscious association, the image of Millet's *L'Angélus* arose in my mind. The image is a very distinct visual representation in color. It is almost instantaneous and does not give rise to other images. I felt a very strong impression and a great deal of relief because, although in my vision of the said image everything 'corresponds' exactly to the reproductions I was familiar with, it 'appeared to me' nevertheless changed and charged with a striking latent intentionality, such that Millet's *L'Angélus* 'suddenly' became for me the most troubling, the most dense, the most enigmatic work that ever existed."[1] Millet's peasants occur obsessively in Dalí's work. The artist created many painted, drawn, and sculpted versions, such that the couple suddenly occupied an unexpected and indeed surprising place in the history of art.

Dalí did not consider bread to be a component in a still life (*nature morte*, or "dead nature", in French). For him, bread was a living thing. In *L'homme invisible* dated 1932, bread represents the human figure (fig. 2). Three baguettes are *posing* within a tiny fisherman's cabin, one horizontally balanced on a chair, the second vertically along the chair back, and the third cut in slices on the table. When horizontal, the baguette refers to the myth of balance (as in the legend of William Tell[2]). When vertical, it becomes a phallic symbol, and the last baguette refers to castration. Salvador Dalí carried the Surrealist use of symbolic images to an extreme in his painted works and writings published in *Le surréalisme au service de la révolution* and *Minotaure*. The artist was strengthening his already well-established reputation within that movement and with the general public. In a text entitled "Of the terrifying and edible beauty of Modern Style architecture", he concludes with the now famous declaration: "Beauty should be edible, or not at all."

Dalí loved bread. He used round loaves of bread to line the walls of his Catalan museum at Figueras. Often he would take a piece of bread and kiss it, suck it, so that the crust would stand up on the table. "What could be easier," he would explain, "than to carefully make two even holes in the back of the bread and encrust a pair of ink pots? What could be more degrading and beautiful to see the bread gradually become spotted with Pélikan ink? In this bread-ink stand, a small rectangle cut in the crust is the ideal place to insert the quills. And if one always wants beautiful, fresh bread to wipe your pen, simply change the bread every morning."[3]

The pen and inkpot, both objects attached to the artist's father, a notary public at Cadaquès, became for Dalí phallic symbols referring to "latent content", as the artist himself wrote[4]. "I myself," wrote Dalí, "made a hypnagogic clock" – a huge loaf of bread resting on a luxurious pedestal. I encrusted 12 inkpots full of Pélican ink in a straight line on the top of the loaf. Each carried its own quill in a different color."[5] (fig. 3). With *Buste de femme rétrospectif*, Dalí is once again using the "bread and ink" pair. This highly original work was exhibited at the Salon des Surindépendants in 1933. Written tradition says that Picasso's dog threw himself on the baguette. Thus beauty was indeed edible.

The edible, a constant theme in Dalí's work, also takes the form of lamb chops, eggs, fried eggs, cherries, lobster, breads, cheeses, and ears of corn. Here, the artist decorates the woman's bust with a necklace of celluloid film on which he has drawn black figures as well as two ears of corn tied behind and lying on her breasts.

Buste de femme rétrospectif presented for auction today was cast in bronze in 1997 in eight copies at the artist's request. Each one differs in certain details, such as the way the eyes are made up, pearls in her hair, or an ant placed on the face – insects that are quite common in Dalí's work. In the painting entitled *Le rêve* executed in 1931, for example, ants run precipitously out of the model's mouth, shaped like a pubis (fig. 4). Here, however, they can be assimilated to blush, a weapon of seduction similar to the fake moles on the faces of eighteenth century *précieuses*. The number of quills in the ink pot – one or two – varies depending on the copy. Our piece has two.

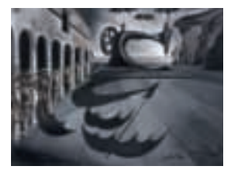
The various alterations by the artist raise every copy of *Buste de femme rétrospectif* to the status of an original sculpture. *Buste de femme rétrospectif*, one of Salvador Dalí's most emblematic works, like his *Vénus de Milo*, was also one of the artist's favorites, as it decorated the chimney of his apartment in the Meurice hotel in Paris (fig.5). On the photograph, reproduced in Figure 5, the painter, his cane serving as scepter, a nude woman at his side as subject, poses face-on, with *Buste de femme rétrospectif* behind him as a kind of crown.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Works consulted:
Robert Descharnes / Gilles Néret, *Salvador Dalí*, Taschen, Cologne, 2001.
Dalí, 2 September 2004 – 16 January 2005, Venice, Palazzo Grassi,
16 February – 15 May 2005, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art.

Fig. 1: Jean-François, Millet, *L'Angélus*, 1859, oil on canvas. Paris, Louvre Museum.
Fig. 2: Salvador Dalí, *L'homme invisible*, 1932, oil on canvas, 16.5 x 23.8 mm. Saint Petersburg (Florida), The Salvador Dalí Museum.
Fig. 3: Salvador Dalí, *Pain hypnagogique*, reconstituted in 1964.
Fig. 4: Salvador Dalí, *Le rêve,* 1931, oil on canvas, 96 x 96 cm. Cleveland (Ohio), The Cleveland Museum of art.
Fig. 5: Salvador Dalí in his apartment at Hôtel Meurice in Paris in 1977.

Notes:
1 Quote from Robert Descharnes/Gilles Néret, *Dalí, L'œuvre peint,* Taschen, Cologne, 2001, p. 190.
2 A legendary Swiss hero, William Tell refused to salute the imperial bailiff serving the Habsburgs. The bailiff sentenced him to shoot an apple on the head of his sun with his crossbow.
3 Quote from Robert Descharnes/Gilles Néret, op.cit., pp. 180-181
4 From the preface of his exhibit at the Colle gallery, 19 – 29 June 1933.
5 Quote from Robert Descharnes/Gilles Néret, op.cit., p. 172.



80

Salvador DALI

(Figuères,1904 -Figuères, 1989)

MACHINE A COUDRE AVEC PARAPLUIES DANS UN PAYSAGE SURREALISTE, 1941

During his first visit to Paris in 1929, Salvador Dalí was not only preparing his exhibit at the Pierre Colle gallery, following the advice of his compatriot Joan Miró, but also supervising the filming of *Un Chien andalou* for which he wrote the scenario with Luis Buñuel..A sneak preview was held on June 6, 1929 at the Studio des Ursulines, and on July 3, the film was privately shown at the home of the Viscount of Noailles..The film launched commercially on October 1st at Studio 28, the same day his exhibit opened at the Pierre Colle gallery.

Un Chien andalou enabled Dalí to showcase not only his artistic ingenuity but also his desire to establish a reputation among Surrealist painters..The Surrealist movement, in the midst of a crisis described in the *Second Manifeste* by André Breton, needed the Spanish artists – their creativity and combativeness..This is why Dalí and Buñuel portrayed automatism as one of the founding myths of Surrealism in their film, presenting the spontaneous magic of *Un chien andalou*.

L'Âge d'or, Dalí and Buñuel second scenario filmed in 1930, also refers to Surrealism..Centered on a tragicomic episode, the film is set in a décor with more respectable connotations on a social level..Socio-political aspects show Buñuel's mark, whereas sexual allusions are clearly from Dalí. *L'Âge d'or* was first shown privately at the residence of the Noailles, then at Studio 28 on November 28, 1930..It was removed from movie houses in December through an attack by a group of right-wing extremists..Both films preceded a third that was never filmed, *Babaouo*, whose scenario was published by Salvador Dalí alone in 1932.

Some twenty projects extend over a half-century of production by Dalí, during which the painter encountered such great directors as Alfred Hitchcock, Walt Disney, and Vincente Minelli. In 1939, Buñuel, lacking money after the Spanish civil war, re-contacted Dalí who was well known in American film circles to suggest they write another scenario. Dalí refused.

During the following years, the American film world asked Dalí.to design short nightmare sequences for many films, including *Moontide* that was to be directed by Fritz Lang in 1941 and *Spellbound* by Alfred Hitchcock (1945). Our painting, *Machine à coudre avec parapluies dans un paysage surréaliste* was the initial project for the nightmare *Moontide*, ultimately filmed in 1942 with Jean Gabin in the starring role.. Dalí's designs were never used.

In *Le cinéma selon Hitchcock*, François Truffaut reports the words of the American director on *Spellbound*: "When we got to the dream sequences, I wanted to make a complete break with the dream tradition of film where dreams are usually foggy and confused, with a trembling screen, and so forth. I asked Selznick[1] to make sure we could work with Salvador Dalí because of the publicity he would give us. The only reason was to use highly visual dreams with very clear, sharp images, clearer than what had been seen in films up until now..I wanted Dalí for the sharp look of his architecture – Chirico is very similar – the long shadows, infinite distances, lines that converge in a perspective… shapeless faces…"

Between 1935 and 1938, Dalí executed a work entitled *Paysage à la Chirico* (fig. 1), inspired by one of Giorgio de Chirico's favorite themes, Italian squares with their lyrical geometrical archways (fig. 2). This work prefigures the current painting, executed a few years later in 1941. In the painting on auction today, the artist has painted a square bordered to the left by a building with archways, to the right by high cliffs, the background blocked by a sewing machine with three open umbrellas growing from its sides..As he was illustrating a scene from a nightmare, the artist conveys a feeling of terror through disproportionately long shadows from the sewing machine and umbrellas that appear to be moving towards the square..The ground is patterned with broad parallel bands separated by thin white lines..These bands, slightly converging, are directed to a vanishing point that does not exist, since the sewing machine is blocking their progress..Under the archways we see young women in a state of alluring undress, arms raised, white handkerchiefs in hand. Here Dalí has borrowed from the reclining figures of the Spanish master El Greco (fig. 3)..With broad strokes of the brush, he captures the reflections of moving bodies with barely perceptible outlines..The white paint emphasizes the line, and the silhouette it depicts stands against the black archways with elegance and suppleness..On the other side rise menacing rocks inspired by the cliffs of Cape Creus.[2]

The dark colors in half-tones, primarily in tones of grey, black and light brown, are similar to colors used by the artist occasionally in 1935 and 1936 (fig. 4) while he was painting *Paysage à la Chirico*..A stark white light from the distant horizon creates violent contrasts that emphasize the shadows of the umbrellas..Like birds of prey, they invade the square, smooth and empty, devoid of any living thing.

Salvador Dalí then participated in Alfred Hitchcock's film, *Spellbound*, using a design of parallel bands for the ground similar to those found in *Machine à coudre*..Since the beginning of his painting career, he uses these to give his paintings a feeling of exaggerated perspective, an additional illusion added to objects that he associates in a convulsive manner..For *Spellbound*, a film about psychoanalysis, the artist executed a canvas entitled *L'Œil* (The Eye) where he paints that sensory organ floating in the sky. On the naked ground, a few parallel lines cross the painting moving towards a vanishing point located just under the eye (fig. 5).

How can we understand the meaning of a painting by Dalí? What can an eye suspended in space or a sewing machine crowned by three umbrellas possibly mean?. According to a concept often used by Surrealists, given that images are in many cases formed at a subconscious level, there is no point in interpreting a Surrealist painting by dissecting the contents..So let us not dissect it, and simply refer to *Chants de Maldoror* by Count Lautréamont, illustrated by Salvador Dalí at the request of Albert Skira in 1933. In Song VI, we find:

"… Beautiful … like an accidental encounter on a dissection table of a sewing machine and an umbrella."
Les chants de Maldoror, Song VI, 1, José Corti,.p. 328

Marie-Caroline Sainsaulieu

Works consulted:
Salvador Dalí, Rétrospective, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 18 December 1979 – 14 April 1980.
Robert Descharnes, *Dalí, L'œuvre et l'homme*, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 1989.
Robert Descharnes / Gilles Néret, *Dalí, L'œuvre peint*, Taschen, Cologne, 2001.

Fig. 1: Salvador Dalí, *Paysage à la Chirico*, 1935-1938.
Fig. 2: Giorgio de Chirico, *L'Énigme d'une belle journée*, 1914, oil on canvas, 185 x 139 cm. New York, The Museum of Modern Art.
Fig. 3: El Greco, *Le Christ chassant les marchands du temple*, oil on canvas, 106 x 104 cm. Madrid, Eglise San Ginés.
Fig. 4: Salvador Dalí, *Cannibalisme de l'automne*, 1936, oil on canvas, 59.9 x 59.9 cm. London, Tate Gallery.
Fig. 5: Salvador Dalí, *L'œil*, 1945, oil on canvas. Private collection.

Notes:
1 David O. Selznick (1908 Pittsburg – 1965 Hollywood) was a producer of Hollywood films.
2 Cape Creus is located at the extreme eastern tip of the Spanish peninsula and the Pyrenees mountains.

83

Germaine RICHIER

(Grans, 1902- Montpellier, 1959)

FIGURES OU LE COUPLE, 1950-1956

Of Provençale origin on her mother's side and from Languedoc on her father's, Germaine Richier, born in 1902, first studied at the Ecole des Beaux-Arts in Montpellier. In 1926, she moved to Paris and enrolled in Bourdelle's studio as a private student, where she remained until his death in December 1929. From 1930 to 1939, she lived in a studio on the Avenue de Maine and accepted four students. During this period, she sculpted eight nudes and twenty-eight busts that already show signs of the desire to transgress the academic mores. Thus *Buste* from 1933, with a face marked by the print of wire mesh, and *Torse I* from 1934, lacerated by the iron armature, both indicate her new direction. From this period on her work there was public interest in her work, as she received the Blumenthal Prize in sculpture in 1936, and, the following year, a medal of honor at the Exposition Universelle (Languedoc Roussillon Pavilion).

A sculpture entitled *La Grosse*, executed in 1939, was the artist's first incursion into the animal world. The face of *La Grosse* is closer to that of an insect than a human, and the squatting woman in *Crapaud* is posing in a zoomorphic and predatory position. Then came a series that included *Sauterelle* (1940 – 1945), *Mante* (1956) and *Araignée*, completely dedicated to animals, while the plant world also emerges in *Homme-Forêt* from 1945. These hybrid beings, as art critics refer to them in 1946, show the artist's intention to mix all forms of life, drawing on the Provençale countryside of her childhood – a world peopled by insects, but also dry wood, rocks, grasses… These works with their nervous, jagged modeling are initially conceived as "full and complete". "It's only afterwards that I hollow them out, tear them apart," reports the artist, "so they will be different on all sides". For those who see in her work only drama, torture, and anguish, Germaine Richier replies that her observation of nature led her to give her creations another aspect of life.

For Germaine Richier, sculpture is perpetual mutation. The artist constantly scrutinizes nature with its multiple resonances, and joy is never far. During the last years of her life, Germaine Richier continued her esthetic search, using melted lead and glass, engaging a dialogue of tools on a workbench, or introducing color, which she did in a cast of *Couple* different from the copy on sale today (fig.1).

Le Couple, executed in 1956, is a transformation of a sculpture entitled *Sablier II*, executed in 1950 (fig. 2). The sculpture represents a man and a woman kept apart by an hourglass whose upper section is formed by the arm of the female figure and the left arm of the male figure. The lower part of the hourglass is made up of a half-circle of a rod.

Germaine Richier wanted to change this composition. During the summer of 1956, she eliminated the hourglass elements and brought the two figures together. The sculpture thus takes on another identity and becomes a couple. The man and woman are sculpted in a natural pose, holding hands. The verticality of the sculpture is emphasized by the slender bodies standing face to face and the stiffness of their arms and legs, longer than in nature. Vertical elements (the bodies) and diagonals (the arms) structure the work. This rational vision, however, is eclipsed by the emotion born of a fusion between mathematical rigor and the feeling of being in love. Only the lines convey the encounter of the man and woman and their lovers' conversation. Their palmed feet remind us that the artist still continues to be inspired by the animal world, finding there an additional source of expressiveness. The writer and poet Georges Limbour wrote: "What strength circulates between these expressive beings made by your hands, and thus your body, as well as your mind!". This is the genius of Germaine Richier, who was never to become part of any artistic movement.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Fig. 1: *Le Couple* was painted in 1959 in the studio on Avenue de Châtillon in Paris. This copy was exhibited at the *Germaine Richier* retrospective at the Musée National d'Art Moderne in Paris in 1956.
Fig. 2: Photograph of Germaine Richier in the garden of her studio Avenue de Châtillon in Paris with *Sablier II.*

Works consulted:
Germaine Richier, Paris, Musée national d'Art moderne, 10 October – 9 December 1956.
Germaine Richier, Venice, Peggy Guggenheim Collection, 28 October 2006 – 5 February 2007.

Notes :
Georges Limbour (1900 – 1970). Beginning in 1943, he wrote many articles and prefaces on painters and sculptors.

CONDITIONS GÉNÉRALES D'ACHAT AUX ENCHÈRES PUBLIQUES

Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan

Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan est un opérateur de ventes volontaires de meubles aux enchères publiques régie par les articles L 312-4 et suivant du Code de commerce. En cette qualité Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan agit comme mandataire du vendeur qui contracte avec l'acquéreur. les rapports entre Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan et l'acquéreur sont soumis aux présentes conditions générales d'achat qui pourront être amendées par des avis écrits ou oraux avant la vente et qui seront mentionnés au procès-verbal de vente.

1 – Le bien mis en vente

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

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

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

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

2 – La vente

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

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

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

d) Artcurial Briest Poulain F Tajan pourra accepter gracieusement d'exécuter des ordres d'enchérir qui lui auront été transmis avant la vente, pour lesquels elle se réserve le droit de demander un déposit de garantie et qu'elle aura acceptés. Si le lot n'est pas adjugé à cet enchérisseur, le déposit de garantie sera renvoyé sous 72h.
Si Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan reçoit plusieurs ordres pour des montants d'enchères identiques, c'est l'ordre le plus ancien qui sera préféré. Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan ne pourra engager sa responsabilité notamment en cas d'erreur ou d'omission d'exécution de l'ordre écrit.

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

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

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

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

3 – L'exécution de la vente

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

1) Lots en provenance de la CEE :
• De 1 à 30 000 euros : 24 % + TVA au taux en vigueur (pour les livres, TVA = 1,68 % et pour les autres catégories, TVA = 4,704 %).
• De 30 001 à 600 000 euros : 20% + TVA au taux en vigueur (pour les livres, TVA = 1,40 % et pour les autres catégories, TVA = 3,92 %).
• Au-delà de 600 001 euros : 12 % + TVA au taux en vigueur (pour les livres, TVA = 0,84% et pour les autres catégories, TVA = 2,35 %).
2) Lots en provenance hors CEE : (indiqués par un ○).
Aux commissions et taxes indiquées ci-dessus, il convient d'ajouter la TVA à l'import, (7 % du prix d'adjudication, 19,6 % pour les bijoux et montres, les automobiles, les vins et spiritueux et les multiples).

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

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

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

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

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

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

4 – Les incidents de la vente

En cas de contestation Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan se réserve de désigner l'adjudicataire, de poursuivre la vente ou de l'annuler, ou encore de remettre le lot en vente.

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

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

5 – Préemption de l'État français

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

6 – Propriété intellectuelle - reproduction des œuvres

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

7 – Biens soumis à une législation particulière

Les conditions précédentes s'appliquent aux ventes de toutes spécialités et notamment aux ventes d'automobiles de collection. Cependant, les commissions que l'acheteur devra acquitter en sus des enchères par lot et par tranche dégressive seront les suivantes :
• de 1 à 300 000 euros : 16 % + TVA au taux en vigueur (soit 3,13 %).
• de 300 001 à 600 000 euros : 12 % + TVA au taux en vigueur (soit 2,35 %).
• Au-delà de 600 001 euros : 10 % + TVA au taux en vigueur (soit 1,96 %).

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

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

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

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

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

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

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

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

8 – Retrait des lots

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

9 – 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.

10 – Compétences législative et juridictionnelle

Conformément à la loi, il est précisé que toutes les actions en responsabilité civile engagées à l'occasion des prisées et des ventes volontaires et judiciaires de meuble aux enchères publiques se prescrivent par cinq ans à compter de l'adjudication ou de la prisée.
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).

Protection des biens culturels

Artcurial Briest-Poulain-F.Tajan participe à la protection des biens culturels et met tout en œuvre, dans la mesure de ses moyens, pour s'assurer de la provenance des lots mis en vente dans ce catalogue.

CONDITIONS OF PURCHASE IN VOLUNTARY AUCTION SALES

Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan

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

1 – Goods for auction

a) The prospective buyers are invited to examine any goods in which they may be interested, before the auction takes place, and notably during the exhibitions.
Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan is at disposal of the prospective buyers to provide them with reports about the conditions of lots.

b) Description of the lots resulting from the catalogue, the reports, the labels and the verbal statements or announcements are only the expression by Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan of their perception of the lot, but cannot constitute the proof of a fact.

c) The statements by made Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan about any restoration, mishap or harm arisen concerning the lot are only made to facilitate the inspection thereof by the prospective buyer and remain subject to his own or to his expert's appreciation. The absence of statements Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan by relating to a restoration, mishap or harm, whether made in the catalogue, condition reports, on labels or orally, does not imply that the item is exempt from any current, past or repaired defect. Inversely, the indication of any defect whatsoever does not imply the absence of any other defects.

d) Estimates are provided for guidance only and cannot be considered as implying the certainty that the item will be sold for the estimated price or even within the bracket of estimates.
Estimates cannot constitute any warranty assurance whatsoever.
The estimations can be provided in several currencies; the conversions may, in this case or, be rounded off differently than the legal rounding

2 – The sale

a) In order to assure the proper organisation of the sales, prospective buyers are invited to make themselves known to Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan before the sale, so as to have their personal identity data recorded.
Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan reserves the right to ask any prospective buyer to justify his identity as well as his bank references.
Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan reserves the right to refuse admission to the auction sales premises to any prospective buyer for legitimate reasons.

b) Any person who is a bidder undertakes to pay personally and immediately the hammer price increased by the costs to be born by the buyer and any and all taxes or fees/expenses which could be due.
Any bidder is deemed acting on his own behalf except when prior notification, accepted by Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan, is given that he acts as an agent on behalf of a third party.

c) The usual way to bid consists in attending the sale on the premises. However, Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan may graciously accept to receive some bids by telephone from a prospective buyer who has expressed such a request before the sale.
Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan will bear no liability / responsability whatsoever, notably if the telephone contact is not made, or if it is made too late, or in case of mistakes or omissions relating to the reception of the telephone. For variety of purposes, Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan reserves its right to record all the telephone communications during the auction. Such records shall be kept until the complete payment of the auction price, except claims.

d) Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan may accept to execute orders to bid which will have been submitted before the sale and by Artcurial Briest-Poulina-F.Tajan which have been deemed acceptable. Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan is entitled to request a deposit which will be refunded within 48hours after the sale if the lot id not sold to this buyer.
Should Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan receive several instructions to bid for the same amounts, it is the instruction to bid first received which will be given preference.
Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan will bear no liability/responsibility in case of mistakes or omission of performance of the written order.

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

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

g) Subject to the decision of the person conducting the bidding for Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan, the successful bidder will be the bidder would will have made the highest bid provided the final bid is equal to or higher than the reserve price if such a reserve price has been stipulated.
The hammer stroke will mark the acceptance of the highest bid and the pronouncing of the word "adjugé" or any equivalent will amount to the conclusion of the purchase contract between the seller and the last bidder taken in consideration.
No lot will be delivered to the buyer until full payment has been made.In case of payment by an ordinary draft/check, payment will be deemed made only when the check will have been cashed.

3 – The performance of the sale

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

1) Lots from the EEC:
• From 1 to 30 000 euros: 24 % + current VAT (for books, VAT = 1.68 % ; for other categories, VAT = 4.704 %).
• From 30 001 to 600 000 euros: 20 % + current VAT (for books, VAT = 1.4 % ; for other categories, VAT = 3.92 %).
• Over 600 001 euros: 12 % + current VAT (for books, VAT = 0.84 % ; for other categories, VAT = 2.35 %).

2) Lots from outside the EEC: (identified by an ○).
In addition to the commissions and taxes indicated above, an additional import VAT will be charged (7% of the hammer price, 19,6% for jewelry and watches, motorcars, wines and spirits and multiples).

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

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

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

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

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

4 – The incidents of the sale

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

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

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

5 – Pre-emption of the French state

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

6 – Intellectual Property Right - Copyright

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

7 – Items falling within the scope of specific rules

For sales of cars - including both cars of collection and ordinary cars - special additional conditions apply, as stated hereafter.
In addition to the lot's hammer price, the buyer will have to pay the following costs per lot and by degressive brackes:
• From 1 to 300 000 euros:
16% + current VAT (i.e. 3.13%).
• From 300 001 to 600 000 euros:
12% + current VAT (i.e. 2.35%).
• Over 600 001 euros:
10% + current VAT (i.e. 1.96%).

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

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

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

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

e) The bidders are deemed to have read the documentation relating to each vehicle, notably the technical inspections which are available at the auction sales company. However, some vehicles may be sold without having been submitted to the examination of technical inspection because of their age, of their noncirculating condition or of their competition aspect. The public will have to inquire about it at the time of the preview and sale.

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

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

h) The removal of vehicles must absolutely take place on the day after the auction sale, at the latest. Beyond this time limit, they will bestored at the costs and risks of their owner.

8 – Removal of purchases

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

9 – Severability

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

10 – Law and Jurisdiction

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

Protection of cultural property

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

ARTCURIAL
BRIEST – POULAIN – F. TAJAN

7, ROND-POINT DES CHAMPS-ÉLYSÉES
75008 PARIS

T. +33 1 42 99 20 20
F. +33 1 42 99 20 21
E. contact@artcurial.com

www.artcurial.com

SAS au capital de 1 797 000 €
Agrément n° 2001-005

REPRÉSENTATIONS

BELGIQUE
Vinciane de Traux
5, Avenue Franklin Roosevelt
B - 1050 Bruxelles
T +32 02 644 98 44
vdetraux@artcurial.com

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

ITALIE
Gioia Sardagna Ferrari
Palazzo Crespi,
Corso Venezia, 22
I - 20121 Milano
T +39 02 86 337 813
gsardagnaferrari@artcurial.com

ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F.TAJAN

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

DIRECTEURS ASSOCIÉS
Martin Guesnet
Fabien Naudan
Isabelle Bresset
Bruno Jaubert
Stéphane Aubert
Olivier Berman
Matthieu Fournier
Matthieu Lamoure

ADMINISTRATION ET GESTION
Secrétaire général :
Axelle Givaudan

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

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

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

Logistique et gestion des stocks :
Direction : Éric Pourchot
Rony Avilon, Mehdi Bouchekout
Denis Chevallier, Joël Laviolette,
Vincent Mauriol, Lal Sellahannadi

Transport et douane :
Ronan Massart, **16 57**

ORDRES D'ACHAT, ENCHÈRES PAR TÉLÉPHONE
Élodie Landais, **20 51**
Diane Pellé
bids@artcurial.com

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

CONSEILLER SCIENTIFIQUE ET CULTUREL
Serge Lemoine

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

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

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

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

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

ARTCURIAL HOLDING SA
Président Directeur Général :
Nicolas Orlowski

Vice Président : Francis Briest

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

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

DÉPARTEMENTS D'ART

ART IMPRESSIONNISTE ET MODERNE
Directeur associé :
Bruno Jaubert
Directeur Europe Centrale :
Caroline Messensee
Spécialiste Italie :
Gioia Sardagna Ferrari
École de Paris, 1905-1939 :
Expert : Nadine Nieszawer
Spécialiste junior, cataloguer :
Priscilla Spitzer
Spécialiste junior :
Tatiana Ruiz Sanz
Recherche et certificat :
Jessica Cavalero
Historienne de l'art :
Marie-Caroline Sainsaulieu
Administrateurs :
Florent Wanecq, **20 63**
Alexia de Cockborne, **16 21**

ART ABSTRAIT ET CONTEMPORAIN
Directeur associé :
Martin Guesnet
Directeur art abstrait :
Hugues Sébilleau
Spécialiste sénior :
Arnaud Oliveux
Directeur Europe Centrale :
Caroline Messensee
Spécialiste Italie :
Gioia Sardagna Ferrari
Spécialiste :
Florence Latieule
Recherche et certificat :
Jessica Cavalero
Administrateurs :
Sophie Cariguel, **20 04**
Laura Koufopandelis

ORIENTALISME
Directeur associé :
Olivier Berman
Administrateur :
Alexia de Cockborne, **16 21**

ESTAMPES, LIVRES ILLUSTRÉS ET MULTIPLES
Expert : Isabelle Milsztein
Administrateur :
Julie Hottner, **20 25**

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

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

MOBILIER, OBJETS D'ART DU XVIIIE ET XIXE S.
Directeur associé :
Isabelle Bresset
Céramiques, expert :
Cyrille Froissart
Orfèvrerie, experts :
Cabinet Déchaut-Stetten
Catalogueur :
Filippo Passadore
Administrateur :
Sophie Peyrache, **20 41**

TABLEAUX ET DESSINS ANCIENS ET DU XIXE S.
Directeur associé :
Matthieu Fournier
Dessins anciens, experts :
Bruno et Patrick de Bayser
Estampes anciennes, expert :
Antoine Cahen
Sculptures, expert :
Alexandre Lacroix
Tableaux anciens, experts :
Cabinet Turquin
Administrateurs :
Elisabeth Bastier, **20 53**
Diane Pellé, **20 07**

ÉCOLES ÉTRANGÈRES DE LA FIN DU XIXE S.
Directeur associé : Olivier Berman
Administrateur :
Tatiana Ruiz Sanz, **20 34**

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

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

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

ARTS D'ASIE
Expert : Philippe Delalande
Administrateur :
Vasthie Grousson, **20 32**

ARCHÉOLOGIE D'ORIENT ET ARTS DE L'ISLAM
Expert : Anne-Marie Kevorkian
Contact : Isabelle Bresset, **20 13**

ARCHÉOLOGIE
Expert : Daniel Lebeurrier
Administrateur :
Sophie Peyrache, **20 41**

BIJOUX
Spécialiste : Julie Valade
Expert : Thierry Stetten
Administrateurs :
Marianne Balse, **20 52**
Evelyne Brys

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

ARTCURIAL MOTORCARS AUTOMOBILES DE COLLECTION
Directeur associé :
Matthieu Lamoure
Spécialiste :
Pierre Novikoff
Consultant : Frédéric Stoesser
Administrateur :
Iris Hummel, **20 56**
Antoine Mahé, **20 62**

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

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

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

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

VENTES GÉNÉRALISTES
Spécialiste :
Isabelle Boudot de La Motte
Administrateurs :
Juliette Leroy, **20 16**
Élisabeth Telliez, **16 59**
Mathilde Neuve-Eglise, **20 70**

SOUVENIRS HISTORIQUES ET ARMES ANCIENNES
Experts : Gaëtan Brunel
et Bernard Bruel
Administrateur :
Juliette Leroy, **20 16**

INVENTAIRES
Directeur associé :
Stéphane Aubert
Consultant : Jean Chevallier
Administrateur :
Inès Sonneville, **16 55**
Astrid Guillon, **20 02**

VENTES PRIVÉES IMPRESSIONNISTE, MODERNE, CONTEMPORAIN
Constance Boscher, **20 37**

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

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

AFFILIÉ À INTERNATIONAL AUCTIONEERS

IAA International Auctioneers

V–106

Ordre d'achat
Absentee Bid Form

ART IMPRESSIONNISTE
& MODERNE 1
VENTE N°2212

MARDI 4 DECEMBRE 2012 À 20H00
7, ROND-POINT DES CHAMPS-ÉLYSÉES

NOM / *NAME*

PRÉNOM / *FIRST NAME*

ADRESSE / *ADRESS*

TÉLÉPHONE / *PHONE*

FAX

EMAIL

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

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

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

TÉLÉPHONE / *PHONE :*

RÉFÉRENCES BANCAIRES OBLIGATOIRES À NOUS COMMUNIQUER
REQUIRED BANK REFERENCE :

EXPIRE FIN / *EXPIRATION DATE :*

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

LES ORDRES D'ACHAT DOIVENT IMPÉRATIVEMENT NOUS PARVENIR AU MOINS 24 HEURES AVANT LA VENTE.

TO ALLOW TIME FOR PROCESSING, ABSENTEE BIDS SHOULD BE RECEIVED AT LEAST 24 HOURS BEFORE THE SALE BEGINS.

DATE ET SIGNATURE OBLIGATOIRE
REQUIRED DATED SIGNATURE

À RENVOYER / *PLEASE MAIL TO :*

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

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