

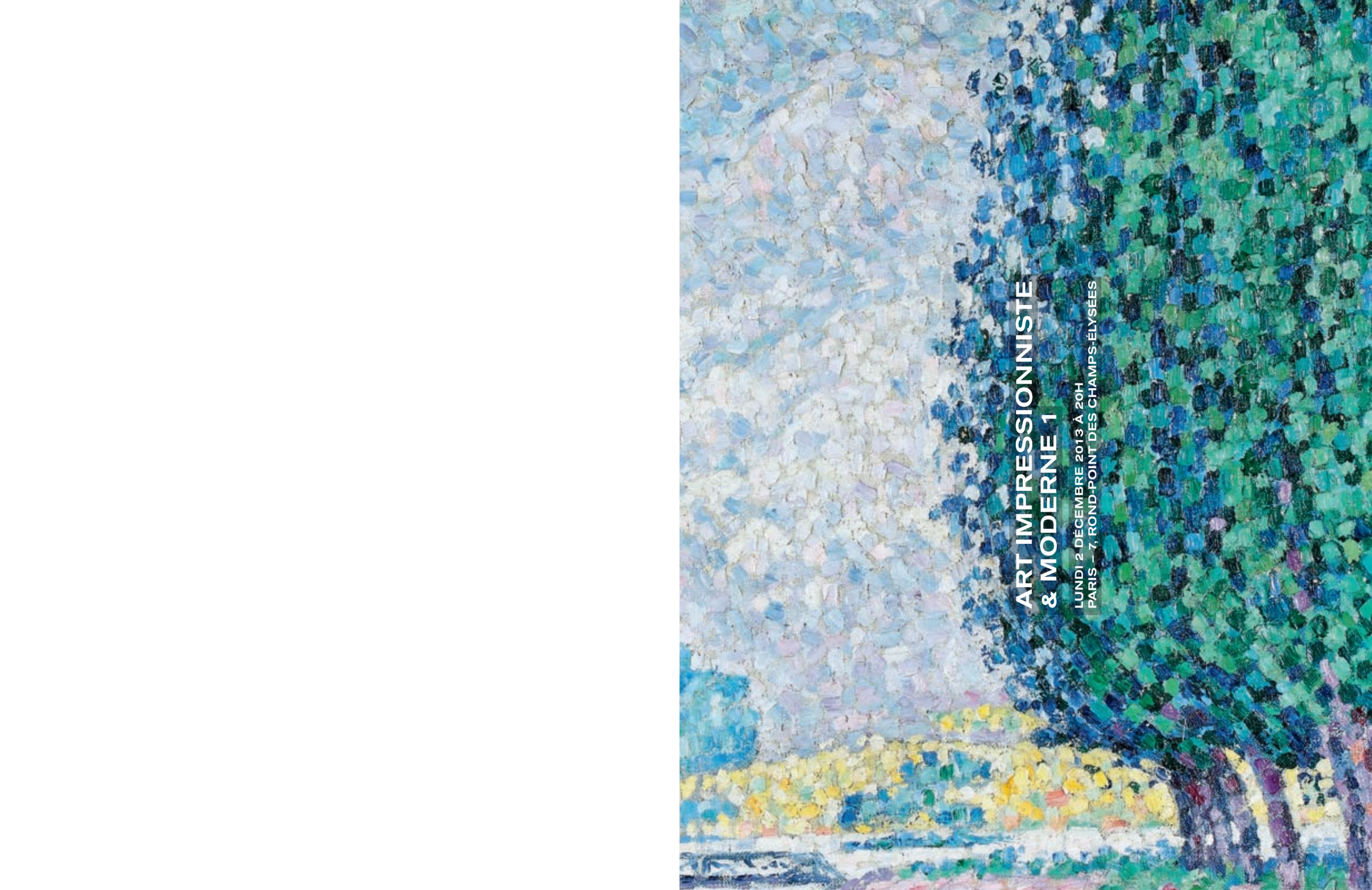
**ARTCURIAL**

BRIEST · POULAIN · F. TAJAN

**ART IMPRESSIONNISTE  
& MODERNE 1**

LUNDI 2 DÉCEMBRE 2013 À 20H  
PARIS – 7, ROND-POINT DES CHAMPS-ÉLYSÉES





**ART IMPRESSIONNISTE  
& MODERNE 1**

LUNDI 2 DÉCEMBRE 2013 À 20H  
PARIS – 7, ROND-POINT DES CHAMPS-ÉLYSÉES



**ARTCURIAL**  
BRIEST - POULAIN - F. TAJAN

**ARTCURIAL**  
BRIEST - POULAIN - F. TAJAN

7, Rond-Point des Champs-Élysées  
75008 Paris

**ASSOCIÉS**

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

Fabien Naudan, Vice-Président

Directeur associé sénior  
Martin Guesnet

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

**ART IMPRESSIONNISTE  
& MODERNE 1**  
VENTE N°2456

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

Commissaire-Preneur  
Francis Briest

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

Olivier Berman  
Directeur Art Impressionniste  
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 67  
oberman@artcurial.com

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

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

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

Alexia de Cockborne  
Tél. : +33 (0)1 42 99 16 21  
adcockborne@artcurial.com

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

Historienne de l'art  
Marie-Caroline Sainsaulieu

**EXPOSITIONS PUBLIQUES**

Vendredi 29 novembre  
11h - 19h  
Samedi 30 novembre  
11h - 18h  
Dimanche 1<sup>er</sup> décembre  
14h - 18h  
Lundi 2 décembre  
11h - 16h

**VENTE**  
**LE LUNDI 2 DÉCEMBRE 2013**  
**À 20H**

Catalogue visible sur internet  
[www.artcurial.com](http://www.artcurial.com)

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

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

*DE LA COLLECTION DINA VIERNY*  
Lots 15 à 22  
En collaboration avec

**Sotheby's**

En partenariat avec  
STEPHANE CONNERY

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

1

**Pablo PICASSO**

(1881 – 1973)

**FEMME NUE ALLONGÉE – 1923**

Encre de chine sur papier

Signé en bas à gauche « Picasso »

23,50 x 32 cm (9,17 x 12,48 in.)

FEMME NUE ALLONGÉE, *CHINA INK*  
*ON PAPER, SIGNED LOWER LEFT*

**40 000 – 60 000 €**

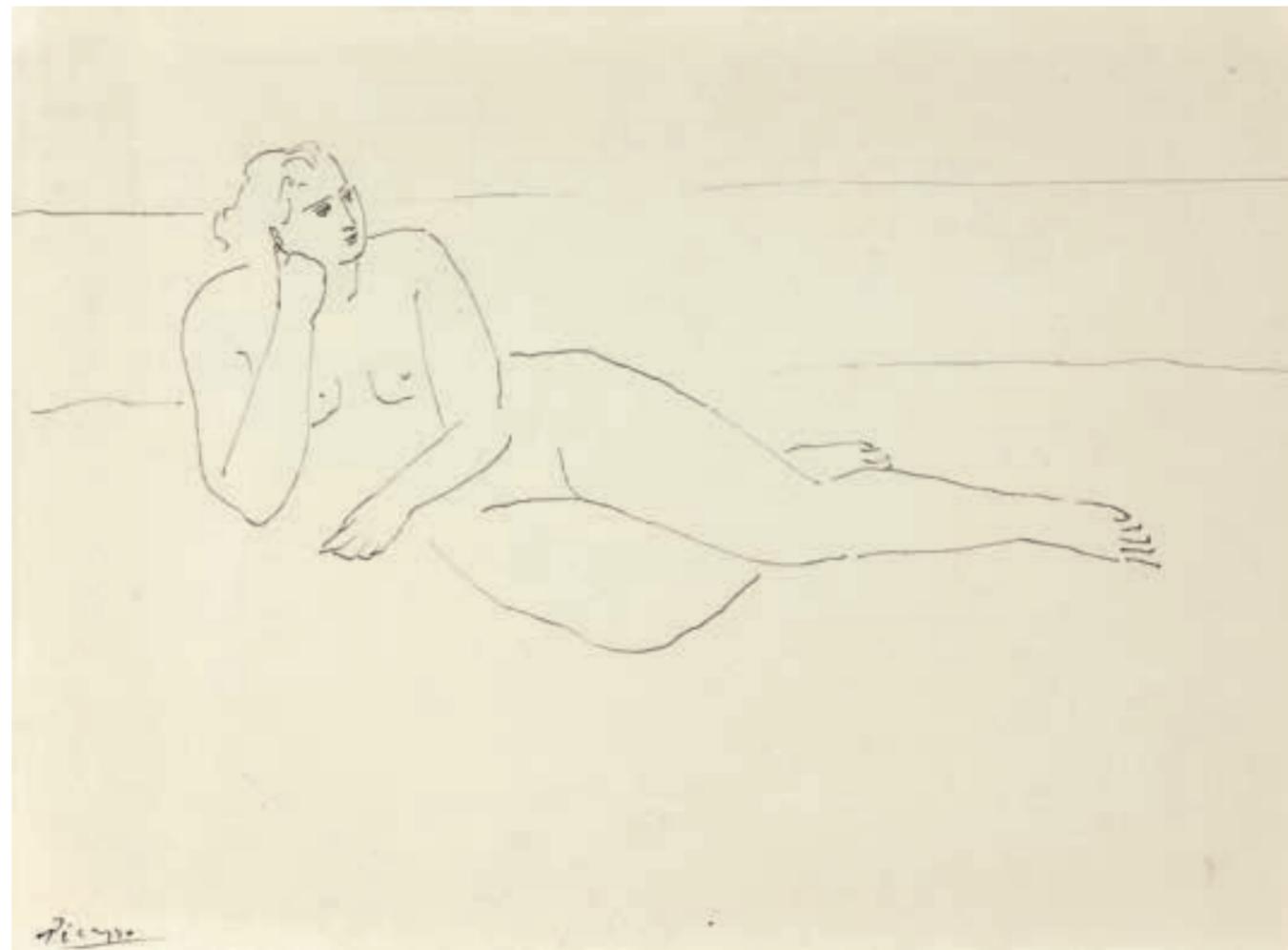
**Provenance :**

Alex Maguy – Galerie de l'Élysée, Paris

Succession de Madame S., Paris

**Bibliographie :**

Christian Zervos, *Pablo Picasso, œuvres de 1923 à 1925*, volume V, Paris, 1952, n°27, reproduit pl. 17



# Pablo Picasso

## Femme nue allongée

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Dans l’exposition *Matisse Picasso*, qui eut lieu du 17 septembre 2002 au 6 janvier 2003, à Paris, aux Galeries nationales du Grand Palais, les commissaires de l’exposition, Anne Baldassari et Isabelle Monod Fontaine, avaient trouvé juste de consacrer un chapitre à « La ligne seule »<sup>1</sup>, considérant que le dessin était un art majeur chez Pablo Picasso. Chacun sait que ses œuvres de jeunesse, académiques, parmi lesquelles des dessins qui montraient déjà une technique très maîtrisée, emporteront en 1906 l’adhésion immédiate du marchand Ambroise Vollard. Les périodes bleue et rose qui suivirent montrèrent qu’à la maîtrise du dessin s’ajoutait un sens subtil de la couleur. En résultaient de saisissants portraits qui comptent parmi les plus célèbres de l’artiste, pour la finesse de leurs nuances, l’expressivité des visages et l’acuité des regards.

Après l’aventure cubiste, dominée par les guitares, les bouteilles et les journaux, Picasso éprouvait un besoin impérieux d’un retour à la figure humaine. Il allait donc manifester un renouveau stylistique avec des dessins au crayon, d’une minutie et d’une précision nouvelle. *Le Portrait de Max Jacob* (fig. 1) dessiné d’une ligne précise et souple, par exemple, constitue un prélude à la création de la période romaine, au printemps 1917, et au langage néoclassique que les historiens baptiseront d’ingresque. Sur un plan personnel, sa rencontre avec Diaghilev, et par lui, des Ballets Russes, lui ouvre grandes les portes d’un horizon social fortuné, et favorise en même temps sa rencontre et son mariage avec une jeune danseuse russe, Olga Khokhlova.

Le séjour à Biarritz, lors de sa lune de miel, chez Eugenia Errázuriz, mécène chilienne, lui fait côtoyer une société élégante et raffinée. Picasso fait alors quelques portraits mémorables, à l’huile ou au crayon, notamment celui de Margot Rosenberg – dont le mari va bientôt devenir son marchand – de nombreux portraits d’Olga, et des dessins de *Baigneuses* sur la plage. Celui que nous reproduisons, exécuté avec un soin minutieux, présente une quinzaine de femmes nues dans des poses lascives, allongées sur le sable ou assises sur des rochers, occupées à arranger leurs cheveux mouillés, et renvoie à l’œuvre de Jean-Baptiste Ingres, *Le Bain Turc*, que Picasso avait vu au Salon d’automne de 1905.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.


 Fig 1 : Pablo Picasso, *Portrait de Max Jacob*, 1917, Musée Picasso

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.


 Fig 2 : Pablo Picasso, *Les baigneuses*, Biarritz, 1918, Cambridge, Mass., Harvard Art Museums, Fogg Museum

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

Pablo Picasso, Femme nue allongée, 1911, Musée Picasso, Paris.

<sup>[1]</sup> Le chapitre « La ligne seule » fut rédigé par Elizabeth Cowling et John Golding.

<sup>[1]</sup> The chapter “la ligne seule” was written by Elizabeth Cowling and John Golding.

<sup>[2]</sup> Allongée sur le sable, au centre, au deuxième plan.

<sup>[2]</sup> Lying on the sand at the center in the second plane.

## 2

**Léon SPILLIAERT**

(1881 – 1946)

**JEUNE FILLE À LA CORDE – 1911**

Gouache et pastel sur papier

Signé et daté en bas à droite « Spilliaert 1911 »

56 x 70 cm (21,84 x 27,30 in.)

Cette œuvre sera reproduite dans le Catalogue raisonné actuellement en préparation par Madame Anne Adriens-Pannier

JEUNE FILLE À LA CORDE, *GOUACHE AND PASTEL ON PAPER, SIGNED AND DATED LOWER RIGHT*

**90 000 – 120 000 €**

**Provenance :**

Galerie Stephen Simoens, Knokke-le-Zoute

Collection particulière, Belgique

Fils d’un parfumeur, né en 1881 à Ostende, c’est en autodidacte que Léon Spilliaert, qui dessine depuis sa jeunesse, témoignant très tôt d’une grande indépendance, se consacre à l’art. Avec James Ensor, Spilliaert est l’une des charnières essentielles entre le Symbolisme et l’Expressionnisme. Son goût pour la littérature symboliste le pousse dès 1902 à rencontrer l’éditeur bruxellois de renommée internationale, Edmond Deman, qui l’introduit auprès d’Emile Verhaeren. À cette époque, ce dernier habite Paris. Spilliaert y vient séjourner quelque temps et construit avec le poète une belle amitié.

Spilliaert aime Ostende. Sa ville natale le captive. Terre privilégiée, elle voit naître James Ensor en 1860, Spilliaert, et Permeke en 1886. La cité balnéaire est très courue en cette fin de siècle ; Léopold II y a construit une villa qui assure sa notoriété. Pourtant ce n’est pas cet aspect qu’aime Spilliaert, mais la cité déserte et nocturne, sa plage, sa digue, son port.

À partir de 1908 – 1910, l’artiste devient très attentif à la vie des quais. Il exécute une série de tableaux montrant une femme assise sur un quai fascinée par la mer, dans d’autres œuvres, des femmes de pêcheurs attendant le retour des bateaux, ou encore des groupes de jeunes filles. La gouache mise aux enchères, *Jeune fille à la corde*, exécutée en 1911, s’inscrit dans ce cycle lié à la mer. Ce tableau est une composition sans réelle ligne d’horizon, car, chez Spilliaert la perspective habituelle n’a plus sa place. Les couleurs, travaillées en aplat, en un duo vert et bleu rehaussé par la corde et la chevelure jaunes, génèrent l’atmosphère étrange qui fait une œuvre de Spilliaert.

Peint à la lumière du jour, le modèle se présente dans une situation pour le moins curieuse, en appui sur une corde au bord d’un quai. En réalité, l’artiste aime mettre en scène le quotidien dans une écriture insolite : du quai, la mer va s’évanouissant sur une plage, et la jeune fille, aux bras démesurément longs, présente un profil hors norme : à l’isométrie du visage et du cou répond l’abondance de la chevelure. Spilliaert ne peint pas d’après nature, mais nourrit son œuvre de reflets dématérialisés du réel. En cela réside son écriture fantastique.

Marie-Caroline Sainsaulieu

*Born in Ostende in 1881, son of a perfumer, Léon Spilliaert was self-taught, drawing from childhood, but soon manifested considerable independence and devoted himself to art. Along with James Ensor, Spilliaert is one of the key links between Symbolism and Expressionism. His taste for symbolist literature encouraged him to encounter Edmond Deman, the internationally known Brussels-based publisher, in 1902, who subsequently introduced him to Emile Verhaeren. During this period, the latter live in Paris, and when Spilliaert moved there for a period he developed a deep friendship with the poet.*

*Spilliaert loved Ostende – his town of birth fascinated him. Ostend was a privileged town – James Ensor was also born in 1860, and Permeket in 1886. The seaside town was very popular during the fin de siècle period. Leopold II built a villa there that ensured his reputation. However, it was not this aspect of the town that Spilliaert loved, but rather the deserted city at night and its beach, dike, and harbor.*

*Beginning in 1908-1910, the artist began to focus on life along the quay. He executed a series of paintings showing a woman sitting on the waterfront, fascinated by the sea. In other works, fishermen’s wives await the return of the boats, or a group of young girls also wait. The gouache currently on auction, “Jeune fille à la corde”, executed in 1911, is part of the cycle related to the sea. The painting’s composition has no real horizon line. In Spilliaert’s work, classical perspective becomes irrelevant. Here the colors are worked in flat areas in a green and blue duet enhanced by the yellow rope and hair, creating the strange atmosphere typical of Spillaert’s work.*

*Painted in daylight, the model is presented in an unusual situation, leaning on a rope at the edge of the wharf. In fact, the artist typically enjoyed portraying a scene of daily life in an atypical way. From the wharf the sea gradually blends into a distant beach, while the young girl, with exaggeratedly long arms, reveals an unusual profile. The unfamiliar geometry of the face and neck are set off by an abundant head of hair. Spilliaert never paints from nature, but nourishes his work with immaterial reflections of the real. All this is highly characteristic of his imaginative style.*

*Marie-Caroline Sainsaulieu*



3

**Georges BRAQUE**

(1882 – 1963)

**NATURE MORTE – 1957**

Huile sur toile de jute

Signée et dédicacée en bas à gauche

« Au dr Jurmand avec ma vive sympathie

G Braque »

38,20 x 61,20 cm (14,90 x 23,87 in.)

NATURE MORTE, *OIL ON HESSIAN CANVAS,*  
*SIGNED AND DEDICATED LOWER LEFT*

**80 000 – 120 000 €**

**Provenance :**

Collection Jurmand, Paris

**Bibliographie :**

Éditions Maeght, *Catalogue de l'œuvre  
de Georges Braque, peintures 1948-1957,*  
Paris, 1959, reproduit pl. 125



Simone et Simon Jurmand dans l'atelier de Georges Braque



4

**Georges BRAQUE**

(1882 – 1963)

**POT DE FLEURS – Circa 1960**

Huile sur toile

Signée en bas à droite « G Braque »

61 x 50 cm (23,79 x 19,50 in.)

POT DE FLEURS, *OIL ON CANVAS,*  
*SIGNED LOWER RIGHT*

**50 000 – 60 000 €**

**Provenance :**

Collection Jurmand, Paris

À propos d'un tableau de Georges Braque représentant des *Anémones et deux citrons*, exécuté en 1925, Alberto Giacometti écrivait : « Braque cherchant à sauver des fleurs périssables, Braque comme désarmé devant ces choses qu'il interroge, cherchant à s'arrêter sur une toile pour un peu plus de temps, pour le plus longtemps possible, une parcelle de toutes ces choses et de lui-même et des autres. Cherchant à sauver quelque chose de l'immense noir béant qui les entoure, qui les entame de toutes parts, mais non ! Ce ne sont pas les fleurs, c'est nous et les peintures qui sommes le plus fragiles. Les fleurs, elles, continuent impassiblement à pousser ».

Quelque vingt-cinq ans plus tard, George Braque peint le *Pot de fleurs*, au chromatisme radieux, nourri de couleurs jaunes dans des variations multiples allant du jaune citron, en passant par le jaune d'or, pour s'éteindre dans des tonalités chaudes d'un marron chocolaté et de vert émeraude. Depuis la fin de l'époque cubiste, où les couleurs d'automne étaient au service d'une nouvelle conception de l'espace, Braque utilise la couleur jaune de manière récurrente, dans toute son œuvre, ici pour raviver une composition, là mettre l'accent sur tel ou tel objet, ou bien rythmer un paysage avec des formats démesurément allongés... Il lui arrive même de jaunir la couleur blanche pour accentuer une superposition de plans.

Dans notre tableau, exécuté dans les dernières années de sa vie, l'artiste rend un hommage à la couleur jaune, qui pourrait, ici, être appréhendée comme un testament. Cette couleur, aimée, riche de vie, celle des fleurs, fait de ce tableau une œuvre résolument optimiste.

Marie-Caroline Sainsaulieu

*Speaking of a painting by Georges Braque representing Anémones et deux citrons, executed in 1925, Alberto Giacometti wrote, "Braque was attempting to save perishable flowers, Braque disarmed before these objects he questions, trying to capture on a canvas for a bit longer, for as long as possible, a parcel of all these things and of himself and others. Seeking to save something from the huge black void that surrounds them, that eats away at them everywhere, but no! it is not the flowers, it is ourselves and the paintings that are the most fragile. The flowers continue impassively to grow."*

*Some twenty-five years later, George Braque painted "Pot de fleurs" with its radiant color harmony nourished by yellows in their multiple variations from lemon yellow through golden yellow to finally extinguish themselves in the warm tones of a chocolate brown and emerald green. Since the end of the Cubist period, where autumn colors served to define a new concept of space, Braque used the color yellow repeatedly throughout his work, here to revive a composition, there to accentuate a given object or to create a rhythm in a landscape in an exaggeratedly long format. He sometimes even adds yellow to white to accentuate overlapping planes.*

*In the present painting, executed during the last years of his life, the artist pays tribute to the color yellow that can be understood here as a will and testament. This color he loved, full of life, the color of flowers, makes this painting a resolutely optimistic work.*

Marie-Caroline Sainsaulieu



# Auguste Rodin et Camille Claudel

Auguste Rodin et Camille Claudel, 1885, musée Rodin, Paris.

Auguste Rodin et Camille Claudel, 1885, musée Rodin, Paris.

Lorsqu'en 1884, Camille Claudel, âgée de vingt ans, vient frapper à la porte de l'atelier d'Auguste Rodin, elle sait qu'elle se rend chez le plus grand sculpteur de son époque. Pour elle, il est le seul à rechercher la perfection dans l'exercice de son art, il est l'unique sculpteur, par son opiniâtrété, à servir à chaque instant le chef-d'œuvre.

Camille Claudel s'était inscrite en 1881 à l'Académie Colarossi où le sculpteur Alfred Boucher<sup>1</sup> la conseilla à ses débuts. Appelé en Italie, Boucher céda sa place à Rodin qui immédiatement perçut l'incomparable tempérament d'artiste de la jeune fille. D'emblée, Rodin prend Camille Claudel sous son égide. Dès 1882, sous l'emprise d'une passion naissante, il réalise un buste, *Camille aux cheveux courts* et sculpte *Le Baiser* (fig. 1). En 1883, Camille se présente comme son élève au Salon des Artistes Français, avec un plâtre, *Portrait de Madame B*.

À son premier jour dans l'atelier même de Rodin, celui-ci commençait *Les Bourgeois de Calais*. Les témoins de cette époque, ceux qui ont fréquenté l'atelier de la rue de l'Université, rapportent qu'assise sur une petite chaise, concentrée sur son travail, silencieuse, elle pétrissait la terre glaise et modelait le pied ou la main d'une figurine placée devant elle. Jamais elle ne se laissait détourner par quelque conversation. Rodin, qui avait reconnu en Camille la trempe d'une artiste exceptionnelle, ne l'a jamais considérée comme une élève, mais comme une collaboratrice. Il lui communique son savoir et son expérience, la consulte aussi, et délibère avec elle avant de prendre certaines décisions. Rodin n'a cessé d'admirer son génie. « Le bonheur d'être toujours compris, disait-il, de voir son attente dépassée, a été une des grandes joies de ma vie artistique.<sup>2</sup> »

Entre 1884 et 1896, Camille sera le modèle et l'assistante de Rodin. Très épris, il sculpte le *Masque de Camille Claudel* et *Camille au bonnet*. Au cours des années 1884 et 1885, le maître et la jeune fille travaillent en symbiose, partageant atelier et modèles. Les travaux personnels de Camille montrent l'influence de Rodin, notamment dans la *Femme accroupie* et dans *La Main*<sup>3</sup> (fig.2) ou l'*Étude pour un Bourgeois de Calais*. Bientôt jalouse et agacée par la vie mondaine à laquelle Rodin participe volontiers, Camille prend quelques distances et, dès 1886, leurs relations se détériorent.

Auguste Rodin et Camille Claudel, 1885, musée Rodin, Paris.

Auguste Rodin et Camille Claudel, 1885, musée Rodin, Paris.

*When in 1884 Camille Claudel knocked on the door of Auguste Rodin's studio at age twenty, she knew she was in the presence of the greatest sculptor of her time. For her, he was the only sculptor seeking perfection in the exercise of his art, the only sculptor who tenaciously put himself in service to the masterpiece, every moment of every day.*

*Camille Claudel had enrolled at the Academy Colarossi in 1881, where the sculptor Alfred Boucher<sup>1</sup> gave her the benefit of his advice initially. Boucher<sup>1</sup> gave way to Rodin who immediately perceived the incomparable temperament of the young woman, and immediately took Camille Claudel under his wing. By 1882, already in the early throes of passion, he completed a bust, “Camille aux cheveux courts” and sculpted “Le Baiser” (fig. 1). In 1883, Camille presented herself as his student at the Salon des Artistes Français, with a plaster head, “Portrait de Madame B”.*

*That very first day in Rodin's studio, Rodin was beginning work on “Les Bourgeois de Calais”. Witnesses from the period, those who frequented the studio rue de l'Université, report that she would work the clay seated on a small stool, focused on her work, silent, as she modeled the hand or foot of the figurine before her. Rodin, who recognized in Camille the temperament of an exceptional artist, never considered her a student but rather a colleague. He communicated his knowledge and know-how to her, but consulted her as well, deliberating with her before making certain decisions. Rodin never ceased to admire her genius. “The happiness of always being understood, he was to say, “to see one's e pectations surpassed, was one of the great joys of my artistic existence.<sup>2</sup>”*

*Between 1884 and 1896, Camille was both model and assistant to Rodin. Very much in love, he sculpted “Masque de Camille Claudel and Camille au bonnet”. During the years 1884 and 1885, the master and the young woman worked in symbiosis, sharing studio and models. Camille's personal work shows Rodin's influence, especially in “Femme accroupie” and “La Main”<sup>3</sup> (fig.2), and “Étude pour un Bourgeois de Calais”. Soon becoming jealous and annoyed by the society life Rodin enjoyed, Camille became more distant and in 1886 their relationship deteriorated.*

Auguste Rodin et Camille Claudel, 1885, musée Rodin, Paris.

1 Alfred Boucher (1850 – 1934). A sculptor who was twice awarded the second Prix de Rome and lived in Italy. In 1902 he founded La Ruche to help young artists.

2 Mathias Morhardt, «Mlle Camille Claudel», in Reine-Marie Paris, Camille Claudel re-trouvée, Catalogue raisonné, Aittouarès, Paris, 2000, p. 59.


 Fig. 1 : Auguste Rodin, *Le Baiser* (notre exemplaire)

Auguste Rodin et Camille Claudel, 1885, musée Rodin, Paris.

Le désespoir fait alors négliger à Rodin la sculpture, et la passion le pousse à avouer sa faiblesse : « C'est fini je ne travaille plus, divinité malfaisante, et pourtant je t'aime avec fureur »<sup>4</sup>. En cette période agitée, des chefs-d'œuvre naissent de leurs mains : chez Rodin, *La Danaïde*, *Femmes damnées*, *Fugit Amor*… , et pour Camille, *L'Homme penché*, très inspiré par son maître (fig. 3). Un contrat, signé en fin d'année, assurait à Camille d'être la seule élève de Rodin et de convoler en justes noces à l'issue d'un voyage en Italie ou au Chili. De son côté, Camille promettait de le recevoir quatre fois par mois. Le voyage n'aura pas lieu, les noces non plus.

Au cours des années suivantes, les échanges amoureux et stylistiques se poursuivent dans un climat parfois houleux. En 1888, avide d'indépendance et de reconnaissance, Camille s'installe au 113 boulevard d'Italie, dans un atelier loué par Rodin. À cette époque, celui-ci sculpte *L'Enfant prodigue*, l'admirable *Tête de Saint-Jean Baptiste* (fig. 4)… tandis que Camille exécute *La jeune fille à la gerbe*, qui inspirera Rodin dans *Galatée*. Au salon de 1888, Camille reçoit une mention honorable pour *Sakountala*, l'une de ses œuvres les plus abouties : modelé d'un grand raffinement, beauté surnaturelle des corps. Dans cette sculpture, la jeune artiste exprimait la supplique et le pardon : l'homme, à genoux, implore, et prend le corps de la femme qui s'abandonne. En 1889, Rodin sculpte *L'Éternelle idole* : l'homme, à genoux, se prosterne devant Ève, bannie, qui se dresse en arrière.

Pour se rapprocher de Camille, Rodin loue en 1890 *La Folie Payen*<sup>5</sup> au 68 boulevard d'Italie. Alors que Rodin avait déjà exécuté plusieurs portraits de Camille, celle-ci, pour la première fois, sculpte le buste de son amant, faisant apparaître sa puissance dominatrice, son front volontaire et sa barbe démesurée. Camille en fait un dieu, car elle est encore amoureuse. Suivra l'adorable *Buste de Charles Lhermitte* où la mélancolie du regard et la douceur du visage expriment superbement la grâce enfantine.

Auguste Rodin et Camille Claudel, 1885, musée Rodin, Paris.

<sup>3</sup> D'après Mathias Morhardt, cette *Main* est difficile à dater avec précision tant Rodin lui avait confié le soin de modeler les mains ou les pieds de ses personnages. L'historien ajoute que Rodin les gardait dans son atelier « comme des morceaux de la rare perfection ». Mathias Morhardt (1863 – 1939), journaliste et écrivain, fit paraître en 1898 un ouvrage intitulé *Mademoiselle Claudel* qui se présente aussi comme un véritable inventaire de l'œuvre de l'artiste.


 Fig. 2 : Camille Claudel, *La Main*, circa 1885, Collection particulière

Auguste Rodin et Camille Claudel, 1885, musée Rodin, Paris.

*Despair caused Rodin to neglect sculpture, and his passion impelled him to admit his weakness. “It's finished, I no longer work, destructive deity, and yet I love you fervently.” Nevertheless, during this agitated period many masterpieces emerged under their hands. For Rodin, “La Danaïde”, “Femmes damnées”, “Fugit Amor”… , and for Camille, “L'Homme penché”, strongly inspired by her master (fig. 3). A contract signed at the end of the year ensured that Camille would be Rodin's only student and that they would be married after a trip to Italy or Chile. Camille promised to receive him four times a month. The trip never happened, nor did the marriage.*

*During the following years, amorous and stylistic exchanges proceeded in a sometimes turbulent ambiance. In 1888, eager for independence and recognition, Camille moved to 113 boulevard d'Italie into a studio rented by Rodin. During this period, he sculpted “L'Enfant prodigue”, the admirable “Tête de Saint-Jean Baptiste” (fig. 4)… while Camille executed La jeune fille à la gerbe, inspiring Rodin for “Galatée”. At the 1888 Salon, Camille received an honorable mention for “Sakountala”, one of her most accomplished works with highly developed modeling and supernatural beauty of the bodies. In this sculpture, the young artist is expressing supplication and pardon. The man, on his knees, implores the woman and gathers the body of the woman who abandons herself to him. In 1889, Rodin sculpted “L'Éternelle idole”: the man, kneeling, prostrates himself before Eve, banished, who holds herself upright, leaning back.*

*To be closer to Camille, Rodin rented “La Folie Payen”<sup>5</sup> 68 boulevard d'Italie in 1890. Although Rodin had already executed many portraits of Camille, it was the first time she sculpted a bust of her lover, conveying his dominating force, his willful forehead and disproportionate beard. Camille makes him into a god, as she is still in love. Then follows the adorable “Buste de Charles Lhermitte” where a melancholy gaze and gentle face superbly expresses a childlike grace.*

Auguste Rodin et Camille Claudel, 1885, musée Rodin, Paris.

<sup>5</sup> *According to Mathias Morhardt, this «Main» is difficult to date precisely as Rodin had given her the task of modeling the hands and feet of his figures. The historian adds that Rodin kept them in his studio “as pieces of rare perfection”. Mathias Morhardt (1863 – 1939), journalist and writer, published a book entitled Mademoiselle Claudel presented as a veritable inventory of the artist's work.*



Fig. 3 : Camille Claudel, *L'Homme penché*, 1886, Collection particulière



Fig. 4 : Auguste Rodin, *Tête de Saint Jean-Baptiste* (notre exemplaire)



Fig. 5 : Camille Claudel, *La Valse*, 1905, Collection particulière

En 1891, Rodin reçoit commande de la Société des Gens de Lettres pour un monument à *Honoré de Balzac*, et Camille commence à travailler sur l'une de ses plus belles œuvres, *La Valse*, datant de la fin de l'époque rodinienne. Dans sa version la plus connue, Camille dénué la danseuse jusqu'à la taille, se servant de la draperie comme contrepoids au déséquilibre du couple. Le bras droit du valseur, d'une longueur démesurée ceinture sa partenaire qui ne peut plus se mouvoir. La valseuse bascule et s'abandonne (fig. 5).

Les tourments annoncés prennent corps en 1892 avec l'apparition de la part de certains critiques d'art à l'encontre de Camille, de propos sévères évoquant sa dette envers Rodin, lequel s'installe avec Rose Beuret<sup>6</sup> à Bellevue. En cette époque troublée, Camille commence *La Petite Châtelaine*, travaille à la première version de *L'Âge mûr* alors que Rodin termine le *Balzac* (fig. 6). Cherchant à conquérir son indépendance artistique, Camille s'oriente dans de nouvelles directions. Elle dessine des « croquis d'après nature », sculpte des pièces de plus petites dimensions, inspirées du quotidien, dont *Les Causeuses* qu'elle expose au Salon de 1895. À partir de cette date, le mot « génie » est accolé à son nom. Le premier à le lui donner fut Octave Mirbeau, suivi de Charles Morice, deux grands critiques d'art. Ils réitéreront leurs propos les années suivantes, tandis que Rodin, par l'entremise d'un ami, essaye d'aider celle qu'il n'a jamais cessé d'aimer et de respecter : dans une lettre écrite au printemps 1895, il demande à Gabriel Mourey<sup>7</sup> : « depuis plus de deux ans de votre amitié pour moi, faites quelque chose pour cette femme de génie (le mot est pas de trop (sic)) que j'aime tant ». <sup>8</sup> Hanté par le visage de Camille, Rodin le recrée dans une série de portraits allégoriques : *La Pensée*. L'année suivante, Camille lui interdit sa porte : elle veut être reconnue et appréciée pour ses talents personnels. En 1899, elle déménage au 19 quai de Bourbon, où elle vit et travaille en recluse.

*In 1891, Rodin received a commission from the “Société des Gens de Lettres” for a monument to “Honoré de Balzac”, and Camille began to work on one of her most remarkable pieces, “La Valse”, dating from the end of the Rodinian period. In the most well-known version, Camille undresses the dancer to the waist, using the drapery as a counterweight to the couple’s lack of balance. The right arm of the male dancer, abnormally long, holds his partner’s waist firmly so she can no longer move. The woman dancer loses her balance into self-abandonment (fig. 5).*

*The prefigured torment took an all too concrete form in 1892 when certain art critics wrote severe articles about Camille’s debt to Rodin, who moved to live with Rose Beuret<sup>6</sup> in Bellevue. During this troubled period, Camille began “La Petite Châtelaine” and worked on the version of “L’Âge mûr”, while Rodin finished his Balzac (fig. 6). Attempting to become artistically independent, Camille moved in new directions. She drew “sketches from nature”, sculpted smaller pieces inspired by daily life, such as Les Causeuses exhibited in the 1895 Salon. From this time on, the word “genius” was adjoined to her name. The first to give her the epithet was Octave Mirabeau, followed by Charles Morice, both major art critics of their day. They repeated their praise during the following years, while Rodin, through a friend, attempted to help the woman he had never ceased to love and respect. In a letter written in the spring of 1895, he asked Gabriel Mourey<sup>7</sup>: “for the sake of over two years of friendship for me, please do something for this woman of genius (the word is not too strong (sic)) that I love so much.”<sup>8</sup> Haunted by Camille’s face, Rodin created it in a series of allegorical portraits: “La Pensée”. The following year, Camille forbade him to cross her threshold. She wanted to be recognized and appreciated for her own talent. In 1899, she moved to 19 quai de Bourbon, where she lived and worked as a recluse.*

<sup>4</sup> Citation prise dans le catalogue d'exposition *Claudé et Rodin, La rencontre de deux destins*, Martigny, Fondation Gianadda, 3 mars – 11 juin 2006, p. 301

<sup>5</sup> Demeure du XVIII<sup>e</sup> siècle en état de délabrement

<sup>6</sup> Rodin rencontre Rose Beuret en 1864. Elle lui donnera un fils et partagera son existence jusqu'à la fin de sa vie. Rodin l'épousera le 29 janvier 1917. Elle décède le 16 février et Auguste Rodin, le 17 novembre.

<sup>4</sup> Quote from the catalogue of the exhibit *Claudé et Rodin, “La rencontre de deux destins”, Martigny, Fondation Gianadda, 3 March – 11 June 2006, p. 301*

<sup>5</sup> 18<sup>th</sup> century house in a considerable state of disrepair.

<sup>6</sup> *Rodin met Rose Beuret in 1864. She gave him a son and shared his life until she died. Rodin married her on January 29<sup>th</sup>, 1917. She died on February 16<sup>th</sup> and August Rodin on November 17<sup>th</sup>.*

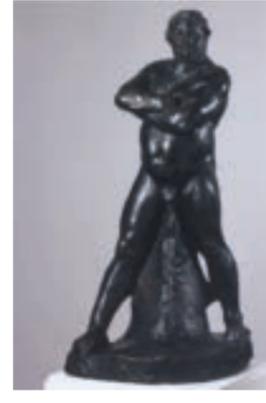


Fig. 6 : Auguste Rodin, *Balzac, Étude de nu C.*, grand modèle, 1892 – 1893, Musée Rodin



Fig. 7 : Camille Claudel, *L'Âge mur*, 1898. Disparu



Fig. 8 : Camille Claudel, *La Fortune* (notre exemplaire)

Le plâtre de *L'Âge mûr* est exposé au Salon de la société nationale des Beaux-Arts (fig. 7). La commande pour sa fonte en bronze est annulée par le directeur des Beaux-Arts. Camille tient Rodin pour responsable de cette décision.

Tandis qu'en 1900, Rodin organise au pavillon de l'Alma une importante rétrospective de ses œuvres qui génère un succès international, Camille sculpte *La Fortune*, œuvre magnifique nourrie de symboles et d'espoir (fig. 8). Cette sculpture, pour Reine-Marie Paris ouvre la période de l'affranchissement. Suivront *Persée et la Gorgone*, *La Joueuse de flûte* ou *La Sirène*, *L'Abandon*. Au Salon des Artistes Français de 1903, elle expose *L'Âge mur*, au Salon d'automne de 1904, *La Fortune*, et en 1905, pour la première fois, plusieurs œuvres – onze bronzes et deux marbres – dans la galerie parisienne d'Eugène Blot. À la même époque, sa paranoïa envers Rodin prend une forme de plus en plus sévère : « Je serai poursuivie toute ma vie de la vengeance de ce monstre » écrit-elle à Henry Lerolle<sup>9</sup>. La dernière œuvre originale sera dédiée à son frère Paul dont elle modèle le buste en 1905. Cette œuvre clôt leur admiration mutuelle, lui pour sa sculpture, elle pour ses écrits.

Tandis que Rodin continue de lui envoyer de l'argent, elle vit à la charge de sa famille dans un dénuement et un isolement quasi-total. La folie s'empare d'elle. En 1913, elle sera internée à l'hôpital psychiatrique de Ville-Évrard, puis, en août 1914, transférée à l'Asile public d'aliénés de Montdevergues dans le Vaucluse. En 1916, Rodin fait don de l'ensemble de son œuvre à l'État français qui s'engage à faire de l'hôtel Biron le musée Rodin. Auguste Rodin décède le 17 novembre 1917 à Meudon, Camille Claudel, seule, recluse, abandonnée, le 19 octobre 1943 à Montdevergues.

Marie-Caroline Sainsaulieu

*The plaster “L’Âge mûr” was exhibited at the “Salon de la société nationale des Beaux-Arts” (fig. 7). The director of the Beaux-Arts canceled a commission for a bronze cast. Camille believed Rodin to be responsible for this decision.*

*While Rodin was organizing a major retrospective of his work in the “Pavillon de l’Alma” in 1900, which led to international success, Camille sculpted “La Fortune”, a magnificent work full of symbolic force and hope (fig. 8). The sculpture for Reine-Marie Paris opens the period of newfound freedom. “Persée et la Gorgone”, “La Joueuse de flûte” or “La Sirène”, and “L’Abandon” followed. At the 1903 Salon des Artistes Français, she exhibited “L’Âge mur”, and “La Fortune” at the 1904 Salon d’automne. In 1905, she exhibited several works for the first time – eleven bronzes and two marbles – in the Parisian gallery of Eugène Blot. During that same period, her paranoia about Rodin took a more severe form. “I will be pursued all my life by the vengeance of this monster,” she wrote to Henry Lerolle<sup>9</sup>. Her last original work was dedicated to her brother Paul, whose bust she modeled in 1905. This work sealed their mutual admiration – he for her sculpture, and she for his writing.*

*Although Rodin continued to send her money, she continued to be dependent on her family, living in almost total poverty and isolation. Madness had her in its grip. In 1913, she was interned at the psychiatric hospital of Ville-Évrard, then in August 1914 she was transferred to the Montdevergues public asylum in the Vaucluse region. In 1916, Rodin donated her work to the French government who had agreed to transform Hôtel Biron into the Rodin museum. August Rodin died on November 17, 1917 in Meudon. Camille Claudel, alone, a recluse, abandoned by all, died on October 19, 1943 at Montdevergues.*

Marie-Caroline Sainsaulieu

<sup>7</sup> Gabriel Mourey (1865 – 1943) : historian and art critic.

<sup>8</sup> Quote from the catalogue of the exhibit « Claudé et Rodin, la rencontre de deux destins », op.cit., p. 332.

<sup>9</sup> Henri Lerolle, known as Henry Lerolle (1848 – 1929), French painter and collector.

5

**Auguste RODIN**

(1840 – 1917)

**LE BAISER, 3<sup>e</sup> RÉDUCTION – 1886**

Bronze à patine brune

Cachet du fondeur sur le côté gauche

« F. Barbedienne Fondeur », signé sur le côté droit « Rodin », numéroté à l'intérieur « 798 » inscrit « S »

Réduction n° 3 conçu en 1886 ; cette version réduite en 1901 ; cette épreuve en bronze fondue le 15 septembre 1906

Hauteur : 39,7 cm (15,62 in)

Cette œuvre sera incluse dans le Catalogue critique de l'œuvre sculpté d'Auguste Rodin actuellement en préparation à la galerie Brame & Lorenceau sous la direction de Jérôme Le Blay sous le numéro 2013 – 4227B.

Une attestation d'inclusion dans le Catalogue critique de l'œuvre sculpté d'Auguste Rodin actuellement en préparation à la galerie Brame & Lorenceau sous la direction de Jérôme Le Blay sera remise à l'acquéreur.

LE BAISER, *BRONZE WITH BROWN PATINA, FOUNDRY MARK ON THE LEFT SIDE, SIGNED ON THE RIGHT SIDE, NUMBERED INSIDE*

**300 000 – 400 000 €**

**Provenance :**

Collection Nougayrol, Toulouse

(acquis dans les années 1920)

Par descendance à l'actuel propriétaire

**Bibliographie :**

Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, Londres, 1917, pl. 6 (un exemplaire similaire)

Georges Grappe, *Catalogue du Musée Rodin*, Paris, 1927, n° 91-92, p. 47 (le modèle en plâtre reproduit n°91)

Georges Grappe, *Catalogue du Musée Rodin*, Paris, 1947, pl. 71 (le modèle en plâtre reproduit)

Cécile Goldscheider, *Rodin, sa vie, son œuvre, son héritage*, Paris, 1962, p. 49 (le modèle en plâtre reproduit)

Bernard Champigneulle, *Rodin*, Londres, 1967, n°78-79, pp. 162-163 (le modèle en plâtre reproduit)

Ionel Jianou et Cécile Goldscheider, *Rodin*, Paris, 1967, p. 102

Robert Descharnes et Jean-François Chabrun, *Auguste Rodin*, Lausanne, 1967, p. 131

(le modèle en plâtre reproduit)

Ludwig Goldscheider, *Rodin Sculptures*, Londres, 1970, n°49, p. 129 (le modèle en plâtre reproduit)

John L. Tancock, *The Sculptures of Auguste Rodin*, Philadelphie, 1976, p. 77 (le modèle en plâtre reproduit)

Albert Edward Elsen, *In Rodin's Studio, A Photographic Record of Sculpture in the Making*, Ithaca, 1980, reproduit sur la couverture (le modèle en plâtre)

Hélène Pinet, *Rodin, sculpteur et ses photographes de son temps*, Paris, 1985, n°34, p. 46 (le modèle en plâtre reproduit)

Nicole Barbier, *Marbres de Rodin: collections du Musée Rodin*, Paris, 1987, n°79, p. 185 (le modèle en plâtre reproduit)

Frederic V. Grunfeld, *Rodin, A Biography*, New York, 1987, pp. 187-190, 221-222, 260, 262, 275-276, 281-282, 342, 373-374, 400, 457 et 577 (un exemplaire similaire)

Pierre Kjellberg, *Les bronzes du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1987, p. 585 (un exemplaire similaire)

David Finn et Marie Busco, *Rodin and his Contemporaries: The Iris and B. Gerald Cantor*, New York, 1991, pp. 60-61, reproduit (un exemplaire similaire)



# Auguste Rodin

## *Le Baiser*

Auguste Rodin, *Le Baiser*, 1887, bronze, Musée Rodin, Paris.

Il est impossible d’indiquer dans l’œuvre d’Auguste Rodin sa sculpture la plus célèbre, tant son génie a parcouru à chaque instant l’ensemble de son travail. Mais on peut affirmer que *Le Baiser*, exécuté vers 1882, entre, sans conteste, dans le temple de ses œuvres.

Initialement, *Le Baiser* devait faire partie de la *Porte de l’Enfer* dont Rodin avait reçu commande du ministère des Beaux-Arts en août 1880 pour la porte d’entrée du Musée des Arts Décoratifs, qui devait ouvrir en 1882 à l’emplacement du Palais d’Orsay. Cette porte devait faire écho à la très célèbre *porte du paradis* du baptistère de Florence. *La Divine Comédie* de Dante avait été choisie comme thème de l’ensemble et plus de trois cent figures, toutes différentes d’attitude et de sentiment, devaient, outre les groupes importants, exprimer les émotions humaines à travers la passion, la douleur, la malédiction.

Les vers du cinquième de chant de *l’Enfer* content la passion amoureuse et tragique entre Paolo Malatesta et Francesca di Rimini, sa belle-sœur, qui inspira à Rodin *Le Baiser*. Le groupe figurait au centre du vantail gauche dans la troisième maquette de *La Porte*. Mais, quelques mois plus tard, il fut retiré par manque d’expression tragique. En contraste puissant avec l’ensemble, *Le Baiser* évoquait un état de pur bonheur. Exposé à Paris en 1887, il prit alors le titre du *Baiser*. Le succès fut immédiat.

Au dix-neuvième siècle, l’édition de réductions était le meilleur indice du succès d’une œuvre. Leblanc-Barbedienne, successeur de Ferdinand Barbedienne<sup>1</sup>, proposa à Rodin, dès juillet 1898, l’édition en bronze de deux réductions du *Baiser*, la première en 1898 et la deuxième en 1899. Deux autres suivirent, en 1901, puis en 1904. La Fonte Barbedienne s’arrêta en 1918 avec la fin du contrat passé avec l’artiste et la remise des chefs-modèle<sup>2</sup>.

Dans la deuxième moitié du vingtième siècle, une interprétation audacieuse du *Baiser* apparaît grâce aux recherches de Jean-Luc Bordeaux<sup>3</sup> : *Le Baiser* n’illustrerait plus l’histoire de Paolo et de Francesca, mais le concept de la femme fatale, très répandu dans la littérature et l’art de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : il n’est que de penser à la *Salambô* de Flaubert, à la *Nana* de Zola ou encore à Madame de Marelle dans *Bel Ami* de Maupassant. Cette hypothèse expliquerait l’attitude ardente et séductrice de la femme, par rapport à celle de l’homme, toute en retenue.

*Le Baiser* de Rodin apparaît comme l’allégorie de l’étreinte amoureuse, belle, universelle et intemporelle.

Marie-Caroline Sainsaulieu

<sup>1</sup> Ferdinand Barbedienne (1810 – 1892) ouvre sa fonderie en 1839 et s’intéresse aux artistes contemporains dès 1843. En 1891, Gustave Leblanc, neveu de Ferdinand, devient son associé. En 1898, Rodin signe un contrat d’édition exclusive pour vingt ans de *L’Éternel Printemps* et du *Baiser*.

<sup>2</sup> Première épreuve en bronze fondue d’après le modèle en plâtre et désignée sous le terme de chef-modèle.

<sup>3</sup> Professeur émérite et directeur des études de peinture européenne ancienne à University of California, Northridge.

Auguste Rodin, *Le Baiser*, 1887, bronze, Musée Rodin, Paris.

*It is impossible to determine which sculpture out of the entire body of August Rodin’s work is the most famous, as his genius is present throughout. However, we can say that “Le Baiser”, executed around 1882, is definitely an exemplary moment in his oeuvre.*

*Initially, “Le Baiser” was designed as part of the “Porte de l’Enfer”, a commission from the ministry of Beaux-Arts to Rodin in August 1880 as the door for the entrance of the Musée des Arts Décoratifs, planned to open in 1882 on the site of the Palais d’Orsay. The door was to echo the world-famous door of “Paradise in the Baptistery of Florence”. “The Divine Comedy” by Dante was chosen as the overall theme, and over 300 figures, all in different poses and conveying different feelings, were to express the variety of human emotion, from passion to pain to malediction, with the exception of the major groups.*

*It was the verse from the second circle Dante’s “Hell” on the tragic and romantic love affair between Paolo Malatesta and Francesca di Rimini, his sister-in-law, that inspired Rodin’s “Le Baiser”. The group was located in the center of the left panel in the third scale model of “La Porte”. However, a few months later, it was removed because it lacked a tragic component. In a powerful contrast with the whole, “Le Baiser” conveyed a state of pure happiness. Exhibited in Paris in 1887, it took the title of “Baiser” (the kiss). Success was immediate.*

*During the 19th century, editions of reduced-sized copies were the most reliable indicator of a work’s success. Leblanc-Barbedienne, successor to Ferdinand Barbedienne<sup>1</sup>, proposed to Rodin that they publish two bronze reductions of “Baiser”, the first in 1898 and the second in 1899. Two others followed, one in 1901 and another in 1904. The Fonte Barbedienne was terminated in 1918 at the end of the contract signed with the artist and the return of the master models<sup>2</sup>.*

*During the second half of the 20<sup>th</sup> century, a daring interpretation of “Baiser” was developed based on research by Jean-Luc Bordeaux<sup>3</sup>. “Le Baiser” no longer illustrated the story of Paolo and Francesca, but the concept of the femme fatale, widespread in the art and literature of the second half of the 19<sup>th</sup> century – think of “Salambô” by Flaubert, Nana by Zola or Madame de Marelle in Maupassant’s “Bel Ami”. This hypothesis would explain the ardent, seductive pose of the women as compared to the man, who seems to be more reserved.*

*One thing is certain – “Rodin’s” Le Baiser may be seen as an allegory of a loving embrace – beautiful, universal, and timeless.*

Marie-Caroline Sainsaulieu

<sup>1</sup> Ferdinand Barbedienne (1810 – 1892) opened his foundry in 1839 and began working with contemporary artists in 1843. In 1891, Gustave Leblanc, Ferdinand’s nephew, became his associate. In 1898, Rodin signed an exclusive contract for a period of 20 years for editions of *L’Éternel Printemps* and *Baiser*.

<sup>2</sup> The first cast in melted bronze from a plaster model, designated as the master model.

<sup>3</sup> Emeritus professor and director of the Ancient European Painting department at the University of California, Northridge.



6

**Camille CLAUDEL**

(1864 – 1943)

**LA FORTUNE – 1905**

Bronze à patine noire

Signé sur le côté droit en bas « Claudel »,  
numéroté et cachet du fondeur sur la roue

« 1 Eug Blot Paris », cachet du fondeur à

l'arrière « Eug Blot Paris »

Hauteur : 48 cm (18,89 in.)

Un certificat de Madame Danielle Ghanassia  
sera remis à l'acquéreur

LA FORTUNE, *BRONZE WITH DARK PATINA,  
SIGNED ON THE RIGHT SIDE, NUMBERED  
AND FOUNDRY MARK ON THE WHEEL,  
FOUNDRY MARK ON THE BACK*

**100 000 – 150 000 €**

**Provenance :**

Ancienne collection Madame Robida, Noyon

À l'actuel propriétaire par descendance

**Bibliographie :**

Louis Vauxcelles, *Préface du Catalogue  
de l'exposition Camille Claudel à la galerie  
E. Blot*, Paris, 1905

Charles Morice, *Art Moderne, Camille Claudel  
et Bernard Hoetger*, in *Mercure de France*,

décembre 1905

Marc Sandoz, *Petites monographies des  
collections des musées de Poitiers, la collection  
André Brisson*, 1954

Anne Rivière, *L'interdite*, Paris, 1983, pp. 51 et  
78, n°44, reproduit (un exemplaire similaire)

Reine-Marie Paris, *Camille Claudel*, Paris, 1984,  
pp. 66, 238 et 366 (un exemplaire similaire)

Reine-Marie Paris et Arnaud de La Chapelle,  
*L'œuvre de Camille Claudel*, 1990, pp. 191

et 192 (un exemplaire similaire)

Gérard Bouté, *Camille Claudel, le miroir  
et la nuit*, 1995, pp. 197 et 203 (un exemplaire  
similaire)

Reine-Marie Paris, *Camille Claudel  
re-trouvée*, Paris, 2000, n°56, reproduit p. 414

(un exemplaire similaire)

Anne Rivière, Bruno Gaudichon et Danielle  
Ghanassia, *Catalogue raisonné Camille  
Claudel*, 2000-2001, n°58.3, reproduit p. 174

(un exemplaire similaire)



# Camille Claudel

## *La Fortune*



« *La Fortune*, entraînée par le mouvement trompeur de la roue qui avance et par son corps qui recule, danse les yeux bandés, la bourse en castagnette, telle une Gitane ivre, rejetant la roue du sort, valseuse sans valseur, princesse sans roi, la tête lasse ne s'appuyant plus sur l'épaule d'un homme, mais sur son propre bras levé au seul rythme d'un flamenco fatal et endiablé. »

La description de Reine-Marie Paris, auteur du *Catalogue raisonné, Camille Claudel re-trouvée*, saisit l'intrinsèque beauté de la sculpture, et soulève le voile sur un drame annoncé, celui de la désespérante solitude de la sculptrice. Auguste Rodin à cette heure, n'est plus ni son maître, ni son amant.

En ce début de siècle, Camille Claudel veut vivre la reconnaissance publique de son travail et de son talent. Exécutée en 1900, *La Fortune*, l'une de ses œuvres ultimes, lui apportera la joie d'être enfin exposée dans une galerie parisienne. Cette œuvre, remarquable par la présence d'accessoires proches de l'allégorie – la bourse dans la main droite, les castagnettes dans la main gauche, et la roue – montre une volonté d'innover par rapport aux sculptures du passé. Par ailleurs, la draperie, irréelle, travaillée en multiples rebonds, se rapproche des recherches stylistiques de l'Art Nouveau.

*La Fortune* séduisit un jeune marchand parisien, Eugène Blot, qui l'acheta<sup>1</sup>. Dans une lettre à Camille Geffroy<sup>2</sup>, l'artiste écrit en 1900 : « Mon cher Geffroy / Je viens de voir Blot, nous avons conclu un petit marché. […] Il m'a acheté *La Fortune* et *La Pensée*. »

Eugène Blot exposa *La Fortune* au Salon d'Automne en 1904, puis dans sa galerie, 5 boulevard de la Madeleine, du 4 au 16 décembre 1905, à l'occasion d'une exposition intitulée *Camille Claudel – Bernard Hoetger*. C'est la première fois que Camille expose un ensemble d'œuvres, onze bronzes et deux marbres. Nous sommes à la fin de l'année 1905, cette année où, au Salon d'Automne, la peinture d'avant-garde fut baptisée du nom de Fauve par le critique Louis Vauxcelles. Ce dernier ne manqua pas de saluer *La Fortune*, qu'il vit chez Eugène Blot, « insolente, cambrée vivement en arrière, offrant et retenant, toute frémissante ! »

Cet exemplaire de *La Fortune* porte le numéro 1 de la fonte effectuée par Eugène Blot, ce qui lui donne une valeur unique.

Marie-Caroline Sainsaulieu

<sup>[1]</sup> Dans son ouvrage, *Histoire d'une collection de tableaux modernes*, édité en 1934, le marchand confirme qu'il acquit *La Fortune* « statuette de haut style et de beaucoup d'esprit, que je fondai à 20 épreuves seulement ».

<sup>[2]</sup> Gustave Geffroy (1855 – 1926), journaliste, critique d'art et historien. Il est l'auteur d'une biographie de Monet éditée en 1924 et s'attacha à faire connaître Cézanne qui réalisa son portrait. Rodin sculpta son buste en 1905.

““*La Fortune*”, drawn forward by the deceptive movement of the wheel turning, her body leaning backwards, dances blindfolded, with a purse as castanets, like a tipsy gypsy, rejecting the wheel of fortune, a waltz without a partner, a princess without a king, a tired head no longer leaning on the shoulder of a man but on her own arm raised to the rhythm of a fatal, frenzied flamenco.”

*This description by Reine-Marie Paris, author of the “Catalogue raisonné, Camille Claudel re-trouvée”, truly conveys the intrinsic beauty of the sculpture and raises the curtain on the tragedy to come – the despairing solitude of the sculptress. At this point August Rodin is no longer teacher or lover.*

*At the turn of the 20th century, Camille Claudel was seeking public recognition of her work and talent. Executed in 1900, “La Fortune”, one of her last works, gave her the joy of finally being exhibited in a Parisian gallery. The work, remarkable for certain elements with allegorical significance, such as the purse in the right hand, castanets in the left, and the wheel – show a desire to innovate with respect to past sculptures. The unreal drapery, worked in multiple folds, verges on the stylistic developments of the Art Nouveau movement.*

*La Fortune won over a young Parisian art dealer, Eugène Blot, who purchased it . In a letter to Camille Geffroy , the artist wrote in 1900: “Dear Geffroy, I have just seen Blot, we have concluded a bit of business. […] He has purchased “La Fortune and Pensée”.*

*Eugène Blot exhibited “La Fortune” at the Salon d'Automne in 1904, and then in his gallery, 5 boulevard de la Madeleine, from December 4 to 16, 1905, in an exhibit entitled “Camille Claudel – Bernard Hoetger”. It was the first time she had exhibited a collection of works, with eleven bronzes and two marbles. This was in 1905, the year when the avant-garde “Fauve” movement was so baptized by the art critic Louis Vauxcelles, at the Salon d'Automne. The critic also saluted “La Fortune”, seen at Eugène Blot’s gallery as “insolent, strongly arching backwards, offering and holding back, full of quivering energy.”*

*This copy of “La Fortune” is numbered “1” in the bronze made by Eugène Blot, giving it a unique value.*

Marie-Caroline Sainsaulieu

<sup>[1]</sup> In his book *Histoire d'une collection de tableaux modernes*, published in 1934, the art dealer confirmed that he acquired *La Fortune* “a statuette of considerable style and great spirit, of which I cast only 20 copies.”

<sup>[2]</sup> Gustave Geffroy (1855 – 1926), journalist, art critic and historian. He was author of a biography of Monet published in 1924, and attempted to promote Cezanne who painted his portrait. Rodin sculpted a bust of him in 1905.



7

**Eugène BOUDIN**

(1824 – 1898)

**LE PORT DE TROUVILLE – MARÉE BASSE,**

**Circa 1883 – 1888**

Huile sur panneau

Signé et situé en bas à droite

« Boudin Trouville »

35 x 26,50 cm (13,65 x 10,34 in.)

LE PORT DE TROUVILLE MARÉE BASSE,

*OIL ON PANEL, SIGNED AND LOCATED*

*LOWER RIGHT*

**40 000 – 60 000 €**

**Provenance :**

Vente, Paris, Hôtel Drouot, 19 avril 1888, lot 39

Vente, Paris, Hôtel Drouot, 1<sup>er</sup> avril 1901, lot 30

Ancienne collection André Schoeller, Paris

Par cessions successives à l'actuel propriétaire

**Bibliographie :**

Robert Schmit, *Eugène Boudin*, volume II,

Paris, 1973, n°1801, reproduit p. 194

« À partir de 1863, Boudin inaugure une organisation à laquelle il ne dérogera que rarement. Il passe l'hiver à Paris. L'été venu, il transporte son bagage de peintre à Trouville, où il reste jusqu'au seuil de l'hiver. Même s'il peint surtout des scènes de plages au cours de ces années, il n'abandonne pas la marine. Il fait preuve dans ce domaine d'une maîtrise croissante. Les marines peintes à la même époque par Monet dérivent à l'évidence de celles de Boudin ».

Laurent Manœuvre, in Exposition au Musée Jacquemard-André, 2013, p. 44.

*“Beginning in 1863, Boudin organized his life to follow a pattern from which he rarely deviated. He spent winter in Paris, but when summer came, he would transport his painting equipment to Trouville, where he would remain until the beginning of winter. Although he primarily painted beach scenes during these years, he never abandoned the seascape, proving himself an enduring master of the genre. Seascapes painted during the same period by Monet are clearly derivative of Boudin’s work.”*

*Laurent Manœuvre from the “Exposition au Musée Jacquemard-André”, 2013, p. 44.*



## 8

### Eugène BOUDIN

(1824 – 1898)

#### HONFLEUR, LA CÔTE DE GRÂCE – 1890

Huile sur panneau

Signé et daté en bas à droite « E Boudin 90 »  
20,40 x 25,50 cm (7,96 x 9,95 in.)

HONFLEUR, LA CÔTE DE GRÂCE, *OIL ON PANEL, SIGNED AND DATED LOWER RIGHT*

40 000 – 60 000 €

#### Provenance :

Ancienne collection Ebstein (acquis auprès de l'artiste, mars 1895)  
Gustave Cahen, Paris  
Ancienne collection Devilder, Roubaix  
Ancienne collection Joubin, Paris  
Ancienne collection Madame de Lenclos, Paris  
Vente, Paris, Hôtel Drouot, 19 décembre 1931, lot 55  
Vente, Paris, Galerie Charpentier, Me Étienne Ader, 29 novembre 1955, lot 16  
Acquis au cours de cette vente par le professeur René Küss  
Par descendance à l'actuel propriétaire

#### Expositions :

Honfleur, Grenier à Sel, *Société des Artistes honfleurais 30<sup>e</sup> anniversaire*, juillet à août 1978, n°1, reproduit  
Brême, Kunsthalle, *Boudin*, septembre à novembre 1979, n°57, reproduit p. 59  
Honfleur, Grenier à Sel, *Eugène Boudin 1824-1848*, avril à juillet 1992, n°132, p. 231, reproduit p. 49  
Honfleur, Musée Eugène Boudin, *Eugène Boudin en Normandie: Centenaire de la mort du peintre*, juillet à octobre 1998, n°110, reproduit p. 95  
Lausanne, Fondation de l'Hermitage, *Eugène Boudin*, juillet à octobre 2000, p. 169, n°44, reproduit p. 81  
Paris, Musée Jacquemart-André, *Eugène Boudin*, mars à juillet 2013, n°11, reproduit p. 95

#### Bibliographie :

Gustave Cahen, *Eugène Boudin, sa vie et son œuvre*, Paris, 1900, face à la page 62 (illustré à l'eau forte par Delteil; titré *Chez la mère Toutain, Saint-Siméon*)  
R.L. Benjamin, *Eugène Boudin*, New York, 1837, reproduit p. 182  
Robert Schmit, *Eugène Boudin, 1824-1898*, Paris, 1973, volume III, n°2695, reproduit p. 53  
G. Jean-Aubry, *Eugène Boudin, Neuchâtel*, 1987, p. 247, reproduit pl. 181

« Les artistes sont avant tout sensibles au charme du petit port de pêche médiéval de Honfleur, dont les environs vallonnés, la Côte de Grâce, leurs offrent de ravissants panoramas sur l'estuaire de la Seine et le port du Havre. Sur l'une de ces hauteurs se trouve, au milieu des grands arbres fruitiers et des tables en bois rustique, la fameuse ferme Saint-Siméon. [...] Les nombreux peintres qui ont l'habitude d'y descendre perpétuent le souvenir de cet endroit de rêve dans leurs tableaux et leurs dessins. Corot, l'un des premiers, est bientôt suivi de Cals, Courbet, Diaz et Jongkind, qui commencent à travailler à leur tour en Normandie dans les années soixante. Mais c'est de toute évidence chez Boudin que ce motif revient le plus souvent. L'artiste, qui connaît Honfleur et ses environs depuis sa prime jeunesse, y possède même une résidence secondaire à partir de 1856. »

Rudolph Koella, in *Eugène Boudin (1824 – 1848) À l'aube de l'impressionnisme*, p. 16

“Artists are particularly sensitive to the charm of the small medieval harbor of Honfleur; whose hilly surroundings, the Côte de Grace, reveal stunning panoramas overlooking the estuary of the Seine and the port of Le Havre. On the top of one of the hills, in the midst of large fruit trees and tables in rough wood stands the famous Saint-Siméon farm. [...] The many painters who made a habit of staying there have perpetuated the memory of this idyllic spot in their paintings and drawings. Corot was one of the first, soon to be followed by Cals, Courbet, Diaz and Jongkind, who also began to work in Normandy in the 1860s. But it is clearly in Boudin's work that the theme recurs the most frequently. The artist, familiar with Honfleur and its surroundings since his earliest youth, even had a country house there starting in 1856.”

Rudolph Koella, in *Eugène Boudin (1824-1848) “À l'aube de l'impressionnisme”*, p. 16



9

**Berthe MORISOT**

(1841 – 1895)

**L'ANGLAISE – 1884**

Pastel sur papier

Cachet de l'atelier en bas à droite

« Berthe Morisot »

53 x 38 cm (20,67 x 14,82 in.)

L'ANGLAISE, PASTEL ON PAPER, STAMPED  
WITH THE ARTIST'S STUDIO LOWER RIGHT

60 000 – 80 000 €

**Provenance :**

Vente, Paris, Galerie Charpentier,

30 mars 1954, lot 41

Par cessions successives à l'actuel propriétaire

**Exposition :**

Paris, Galerie Durand-Ruel, *Berthe Morisot*,

mars 1896, n°187

**Bibliographie :**

M. L. Bataille et G. Wildenstein,

*Berthe Morisot, Catalogue des peintures,*

*pastels et aquarelles*, Paris, 1961, n°474

(fig. 461), p. 54, reproduit



# Berthe Morisot

## *L'Anglaise*

Berthe Morisot, l'une des seules femmes avec Mary Cassatt et Marie Bracquemond, à avoir participé aux expositions impressionnistes, eut la chance de naître dans une famille ouverte aux idées modernes et put envisager d'exercer une carrière de peintre, carrière exclusivement réservée à la gente masculine. Élève de Guichard<sup>1</sup>, Berthe Morisot ne tarde pas à montrer ses qualités artistiques et s'impose naturellement dans le groupe impressionniste. Dès 1874, renonçant au Salon officiel, elle participe à leur première exposition, sous le regard ulcéré de son professeur. Présente à toutes les manifestations, sauf en 1879<sup>2</sup>, elle expose des peintures, des aquarelles et des pastels de paysages, marines, scènes intimistes et portraits.

Berthe Morisot, l'une des seules femmes avec Mary Cassatt et Marie Bracquemond, à avoir participé aux expositions impressionnistes, eut la chance de naître dans une famille ouverte aux idées modernes et put envisager d'exercer une carrière de peintre, carrière exclusivement réservée à la gente masculine. Élève de Guichard<sup>1</sup>, Berthe Morisot ne tarde pas à montrer ses qualités artistiques et s'impose naturellement dans le groupe impressionniste. Dès 1874, renonçant au Salon officiel, elle participe à leur première exposition, sous le regard ulcéré de son professeur. Présente à toutes les manifestations, sauf en 1879<sup>2</sup>, elle expose des peintures, des aquarelles et des pastels de paysages, marines, scènes intimistes et portraits.

La femme, seule ou accompagnée d'enfants, prend rapidement une place importante dans son œuvre. Aux tableaux célèbres, comme *Deux sœurs sur un canapé*, 1869, (Washington, National Gallery), *Le Berceau*, 1872, (Paris, musée d'Orsay), ou encore *Portrait de Berthe Morisot et de sa fille*, 1885, (collection particulière), succèdent de nombreux tableaux avec, ici, une femme à l'ombrelle dans un jardin, là, dans la véranda, une troisième au bord de la mer, ou encore assise dans une loge à l'Opéra. À partir de 1879, d'après Delphine Montalant, co-auteur du *Catalogue raisonné de l'œuvre peint de Berthe Morisot*, l'artiste est en pleine possession de ses moyens, et ce pour une dizaine d'années : touche fluide, longue, et sans ordre apparent, autant pour la peinture à l'huile que pour l'aquarelle ou le pastel, illustré par l'œuvre mise aux enchères, intitulée *L'Anglaise* et exécutée en 1884.

*Berthe Morisot, one of the few women along with Mary Cassatt and Marie Bracquemond to participate in Impressionist exhibits, was fortunate to be born in a family open to modern ideas, and thus was able to consider embarking on a career as a painter, exclusively reserved for the male of the species. A student of Guichard<sup>1</sup>, Berthe Morisot soon revealed her artistic talent and had little difficulty imposing her presence in the Impressionist group. Beginning in 1874, renouncing the official Salon, she participated in their first exhibit under the appalled gaze of her professor. Part of all the exhibits except in 1879<sup>2</sup>, she exhibited paintings, watercolors and pastels of landscapes, seascapes, intimate scenes, and portraits.*

*Women, alone or accompanied by their children, soon became an important part of her work. After paintings such as “Deux sœurs sur un canapé”, 1869, (Washington, National Gallery), “Le Berceau”, 1872, (Paris, Orsay Museum), and “Portrait de Berthe Morisot et de sa fille”, 1885, (private collection), many other paintings followed – a woman with a parasol in a garden, on a veranda, at the seaside, or sitting in a box at the Opera. By 1879, according to Delphine Montalant, co-author of the “Catalogue raisonné de l'Œuvre peint de Berthe Morisot”, the artist had achieved complete mastery of her art, which lasted over ten years, with fluid, long brushstrokes in no particular order; in oil painting, pastel, and watercolor; as illustrated in the current work on auction entitled “L'Anglaise”, executed 1884.*

<sup>[1]</sup> Joseph-Benoît Guichard (1806 – 1880), professeur à l'École des Beaux-Arts de Lyon.

<sup>[2]</sup> Berthe Morisot était enceinte de sa fille, Julie Manet.

<sup>[1]</sup> Joseph-Benoît Guichard (1806 – 1880), professeur à the École des Beaux-Arts of Lyon.

<sup>[2]</sup> Berthe Morisot was pregnant with her daughter, Julie Manet.

 Fig. 1 : Berthe Morisot, vers 1875

*L'Anglaise* et le *Portrait de Berthe Morisot*<sup>3</sup> peint l'année suivante sur toile, présentent les mêmes caractéristiques : pose de face sur un fond esquissé, facture enlevée et touche légère (fig. 1).

La jeune Anglaise a très certainement posé à Paris, dans l'hôtel particulier que s'étaient fait construire Berthe Morisot et son mari, Eugène Manet. Ils s'y étaient installés l'année précédente. Une courte description nous fait pénétrer dans le Salon qui lui servait aussi d'atelier : « Exposé en plein midi, la lumière y était égalisée par des stores crème, il n'y avait pas un coin d'ombre. C'est là qu'elle faisait poser ses modèles, ou plutôt c'est là qu'elle semblait les surprendre dans des attitudes fugitives, tant l'effet qu'elle savait obtenir paraissait être celui d'un instantané. Elle peignait presque toujours debout, allant et venant devant sa toile. Elle regardait longuement, son regard était perçant, sa main habile à poser la touche à sa place. À la nuit, toiles et chevalets disparaissaient dans une armoire, derrière un paravent, et elle recevait alors les amis qui venaient la voir. »

*L'Anglaise* fut exposée à la première exposition consacrée à Berthe Morisot, par la galerie Durand-Ruel, en mars 1896.

Marie-Caroline Sainsaulieu


 Fig. 2 : Berthe Morisot, Portrait de Berthe Morisot, 1885. Collection particulière

*“L'Anglaise” as well as “Portrait de Berthe Morisot”<sup>3</sup> painted the following year on canvas, show the same characteristics: a frontal pose on a lightly sketched-in background, with a spirited technique and light touch (fig. 1).*

*The young Englishwoman probably posed in Paris in the townhouse built by Berthe Morisot and her husband, Eugène Manet. They had moved into the house the preceding year. A short description helps us imagine ourselves in the “salon” that she also used as a studio. “With a full southern exposure, the light was controlled by cream-colored blinds, with no shadows anywhere. This was where she posed her models, or rather she seems to surprise them in fugitive gestures, as the effect she seeks to render is that of capturing an instant. She almost always painted standing, moving to and fro around the canvas. She spent long moments just looking, with her piercing gaze, her dexterous hand ready to add a touch in the right place. During the night, canvases and easel disappeared into a cupboard behind a screen, and she received friends coming to visit her.”*

*“L'Anglaise” was exhibited during the first solo exhibit of Berthe Morisot, organized by the Galerie Durand-Ruel in March 1896.*

*Marie-Caroline Sainsaulieu*

<sup>[3]</sup> Alain Clairet, Delphine Montalant, Yves Rouart, Berthe Morisot, Catalogue raisonné de l'œuvre peint, CÉRA – nrs éditions, 1997, n° 169.

<sup>[3]</sup> Alain Clairet, Delphine Montalant, Yves Rouart, Berthe Morisot, «Catalogue raisonné de l'œuvre peint», CÉRA –nrs éditions, 1997, n° 169.

10

**Eva GONZALÈS**

(1849 – 1883)

**LA PLANTE FAVORITE – Circa 1871-1872**

Pastel sur papier

Signé en haut à gauche « Eva Gonzalès »

44,50 x 36,50 cm (17,36 x 14,24 in.)

LA PLANTE FAVORITE, *PASTEL ON PAPER,*  
*SIGNED UPPER LEFT*

**150 000 – 200 000 €**

**Provenance :**

Vente *Eva Gonzalès*, Paris, Hôtel Drouot,

20 février 1885, lot 68

Ancienne collection Albert Hecht, Paris

(acquis au cours de cette vente)

Ancienne collection Weil, Paris

Par descendance à l'actuel propriétaire

**Expositions :**

Paris, Palais des Champs-Élysées, *Salon*, 1872,

n°724

Paris, Salons de la Vie Moderne, *Eva Gonzalès*,

1885, n°16

Paris, Grand Palais, *Salon d'Automne*, 1907,

n°12 (titré *Le pot de fleurs*)

Paris, Musée Marmottan, *Femmes*

*impressionnistes: Mary Cassatt, Eva Gonzalès*

*et Berthe Morisot*, octobre à décembre 1993,

n°45, reproduit

Bilbao, Museo de Bellas Artes, *Mujeres*

*Impresionistas, La otra mirada*, novembre

2001 à février 2002, n°10, reproduit p. 73

**Bibliographie :**

Castagnary, *Le salon de 1872*, in *Le Siècle*,

1<sup>er</sup> juin 1872, p. 2

Jules Claretie, *Peintres et sculpteurs*

*contemporains*, Paris, 1874, p. 264

Théodore Duret, *Exposition des œuvres*

*d'Eva Gonzalès*, in *La chronique des arts*

et de la curiosité, 24 janvier 1885, p. 26

Paule Bayle, *Eva Gonzalès*, in *La renaissance*,

juin 1932, p. 111, reproduit p. 114

Claude Roger-Marx, *Eva Gonzalès*,

Saint-Germain-en-Laye, 1950, p. 14

Sophie Monneret, *L'impressionnisme et son*

*époque*, volume I, Paris, 1978, p. 251

Marie-Caroline Sainsaulieu et Jacques de Mons,

*Eva Gonzalès, Étude critique et catalogue*

*raisonné*, Paris, 1990, n°40, reproduit p. 115



# Eva Gonzalès

## *La plante favorite*

Portrait d'Eva Gonzalès par Charles Chaplin, 1869.

Portrait d'Eva Gonzalès par Charles Chaplin, 1869.

En 1869, officiellement inscrite dans l’atelier du peintre Charles Chaplin<sup>1</sup>, Eva Gonzalès est en réalité déjà l’élève d’Édouard Manet depuis quelques mois. Elle fréquente son atelier, accompagnée, pour la bienséance, de sa sœur cadette, Jeanne<sup>2</sup>. Dès son arrivée chez Manet, elle avait peint un tableau, *L’Enfant de Troupe*, inspiré du *Fifre* (fig. 1), qui sera exposé au Salon de 1870. Manet exposait au même Salon le *Portrait d’Eva Gonzalès* pour lequel il avait demandé au printemps 1869, à Madame Emmanuel Gonzalès, mère de la jeune artiste, une autorisation et une confirmation : « Si Mademoiselle Gonzalès et vous êtes toujours dans les mêmes dispositions, je serai bien aise de commencer le portrait dimanche à l’heure qui vous conviendra – pour plus de commodités je le ferai chez moi, rue de Saint-Pétersbourg 49, j’ai un petit salon qui peut me servir d’atelier – Si vous le permettez, j’enverrai chercher dimanche la toilette de Mademoiselle Gonzalès. »

*Although officially registered as a student in the painter Charles Chaplin’s studio, in reality Eva Gonzalès had already been studying with Edouard Manet for several months by 1869. She spent considerable time in his studio chaperoned by her younger sister, Jeanne<sup>2</sup>. Directly following her first visit to Manet’s studio, she painted “L’Enfant de Troupe”, inspired by “Fifre” (fig.1), which was later exhibited at the 1870 Salon. Manet exhibited “Portrait d’Eva Gonzalès” at the same Salon, having first asked the permission of Madame Emmanuel Gonzalès, mother of the young artist: “If Miss Gonzalès and yourself are still of the same mind, I would be happy to begin the portrait on Sunday at a time of your choosing. For convenience’s sake I will do the portrait in my studio, 49 rue de Saint-Pétersbourg, I have a small salon that I use as a studio. If you agree, I will send Miss Gonzalès the dress on Sunday.”*

Dans ce tableau, Manet la représente, assise devant un chevalet sur lequel est posé un tableau de fleurs, la tête tournée vers le peintre, un pinceau à la main. Elle porte une longue robe blanche, ceinturée de noir. Les plis aux multiples rebonds forment une masse vaporeuse d’un blanc presque immatériel, rythmée et nuancée de subtils reflets gris clair et blanc bleuté (fig. 2). Les longues séances de pose avaient agacé Berthe Morisot qui écrivit, le 13 août 1869, à sa sœur Edma : « Manet me fait de la morale et m’offre cette éternelle M<sup>lle</sup> Gonzalès comme modèle ; elle a de la tenue, de la persévérance, elle sait mener une chose à bien, tandis que moi, je ne suis capable de rien. En attendant, il recommence son portrait pour la vingt-cinquième fois ; elle pose tous les jours et le soir. »<sup>3</sup>

Dès le Salon de 1870, le premier où Eva Gonzalès participât, la carrière de la jeune élève se trouvait engagée aux côtés du précurseur de l’impressionnisme. Le talent que Manet avait immédiatement décelé chez Eva, alors âgée de vingt et un an, lui avait fait ouvrir grandes ses portes.

*During the 1870 war, Eva Gonzalès, her mother, and her sister Jeanne took refuge in Dieppe. News of Manet arrived by balloon. “One of our friends under siege asked me recently how I was bearing up in your absence, since the admiration and friendship I have for you is public knowledge. Allow me to answer the question for you, that among all the privations we suffer from the siege, the greatest privation is not seeing you any more.”<sup>4</sup>*

*During the years 1869 – 1871, Eva executed several admirable pastels such as “Le moineau”<sup>5</sup>, “Portrait de la mère de l’artiste”<sup>6</sup> as well as “Portrait de Jeanne Gonzalès”<sup>7</sup>, about which the critic Philippe Burty wrote “that he had never seen anything lighter and gentler; nothing that better recalls the very essence of pastel.” The critic, author of many remarkable texts on the work of Eva Gonzalès, is here alluding to the virtuoso technique of the young artist, which also presided over the creation of “La Plante favorite”: the same use of pastel, precision of touch, the same pearly grey background, for a perfectly rendered whole.*

*In 1872, her paintings and drawings were still visibly influenced by the master she venerated – for example, by “Femme au perroquet”<sup>8</sup> painted by Manet in 1866, which she copied, “Les pivoines et le hanneton”<sup>9</sup> (fig. 4) inspired by par “Branches de pivoines et sécateur”<sup>10</sup> by Manet, and also small still lifes such as “les Poires”, in the image of pears by her mentor. “La Plante favorite” shows a young girl watering a potted dracaena on a table whose edge is suggested by the green color towards the bottom. To the left, a few hortensia leaves create a color reflection in a subtle range of green tones. The composition of this pastel suggests the servant and potted plant seen to the left in Manet’s “Déjeuner dans l’atelier”<sup>11</sup> (fig.5).*

Portrait d'Eva Gonzalès par Charles Chaplin, 1869.

Portrait d'Eva Gonzalès par Charles Chaplin, 1869.

En 1869, officiellement inscrite dans l’atelier du peintre Charles Chaplin<sup>1</sup>, Eva Gonzalès est en réalité déjà l’élève d’Édouard Manet depuis quelques mois. Elle fréquente son atelier, accompagnée, pour la bienséance, de sa sœur cadette, Jeanne<sup>2</sup>. Dès son arrivée chez Manet, elle avait peint un tableau, *L’Enfant de Troupe*, inspiré du *Fifre* (fig. 1), qui sera exposé au Salon de 1870. Manet exposait au même Salon le *Portrait d’Eva Gonzalès* pour lequel il avait demandé au printemps 1869, à Madame Emmanuel Gonzalès, mère de la jeune artiste, une autorisation et une confirmation : « Si Mademoiselle Gonzalès et vous êtes toujours dans les mêmes dispositions, je serai bien aise de commencer le portrait dimanche à l’heure qui vous conviendra – pour plus de commodités je le ferai chez moi, rue de Saint-Pétersbourg 49, j’ai un petit salon qui peut me servir d’atelier – Si vous le permettez, j’enverrai chercher dimanche la toilette de Mademoiselle Gonzalès. »

Dans ce tableau, Manet la représente, assise devant un chevalet sur lequel est posé un tableau de fleurs, la tête tournée vers le peintre, un pinceau à la main. Elle porte une longue robe blanche, ceinturée de noir. Les plis aux multiples rebonds forment une masse vaporeuse d’un blanc presque immatériel, rythmée et nuancée de subtils reflets gris clair et blanc bleuté (fig. 2). Les longues séances de pose avaient agacé Berthe Morisot qui écrivit, le 13 août 1869, à sa sœur Edma : « Manet me fait de la morale et m’offre cette éternelle M<sup>lle</sup> Gonzalès comme modèle ; elle a de la tenue, de la persévérance, elle sait mener une chose à bien, tandis que moi, je ne suis capable de rien. En attendant, il recommence son portrait pour la vingt-cinquième fois ; elle pose tous les jours et le soir. »<sup>3</sup>

Dès le Salon de 1870, le premier où Eva Gonzalès participât, la carrière de la jeune élève se trouvait engagée aux côtés du précurseur de l’impressionnisme. Le talent que Manet avait immédiatement décelé chez Eva, alors âgée de vingt et un an, lui avait fait ouvrir grandes ses portes.

*During the 1870 war, Eva Gonzalès, her mother, and her sister Jeanne took refuge in Dieppe. News of Manet arrived by balloon. “One of our friends under siege asked me recently how I was bearing up in your absence, since the admiration and friendship I have for you is public knowledge. Allow me to answer the question for you, that among all the privations we suffer from the siege, the greatest privation is not seeing you any more.”<sup>4</sup>*

*During the years 1869 – 1871, Eva executed several admirable pastels admirables, tels “Le moineau”<sup>5</sup>, le “Portrait de la mère de l’artiste”<sup>6</sup> ainsi que le “Portrait de Jeanne Gonzalès”<sup>7</sup>, pour lequel le critique Philippe Burty écrivit « qu’il n’avait rien vu de plus léger et de plus doux, rien qui ne rappelle mieux l’essence même du pastel ». Ce dernier, auteur de belles lignes sur l’œuvre d’Eva Gonzalès, fait ici allusion à la technique virtuose de la jeune artiste, qui présidera aussi à la conception de la *Plante favorite* : même traitement du pastel, même précision du toucher, même fond irisé de gris, pour un rendu parfait de l’ensemble.*

*En cette année 1872, les œuvres peintes et dessinées portent toujours l’empreinte du maître qu’elle vénère, par exemple la “Femme au perroquet”<sup>8</sup> peinte par Manet en 1866, dont elle fait une copie, “Les pivoines et le hanneton”<sup>9</sup> (fig. 4) inspirée par “Branches de pivoines et sécateur”<sup>10</sup> de Manet ou encore de petites natures mortes comme “les Poires” à l’image de celles de son mentor. “La Plante favorite” montre une jeune fille arrosant un dracaena en pot posé sur une table dont on devine le rebord de couleur verte en bas. À gauche, quelques feuilles d’hortensias créent un rappel en une gamme subtile de tonalités vertes. La composition de ce pastel évoque la servante et la plante en pot qui se trouvent à gauche dans le “Déjeuner dans l’atelier”<sup>11</sup> de Manet (fig. 5).*


 Fig. 1 : Édouard Manet, *Le Fifre*, 1866, Paris, Musée d'Orsay

 Fig. 2 : Édouard Manet, *Portrait d’Eva Gonzalès*, 1869 – 1870, Londres, National Gallery of Art

 Fig. 3 : Édouard Manet, *Eva Gonzalès peignant dans l’atelier de Manet*, 1870, Alphonse Kann, Saint Germain-en-Laye

*She came to paint and draw in his studio on a regular basis, as shown by a painting by Manet (fig.3) and was thus able to freely absorb the avant-garde pictorial style of her professor.*

*During the 1870 war, Eva Gonzalès, her mother, and her sister Jeanne took refuge in Dieppe. News of Manet arrived by balloon. “One of our friends under siege asked me recently how I was bearing up in your absence, since the admiration and friendship I have for you is public knowledge. Allow me to answer the question for you, that among all the privations we suffer from the siege, the greatest privation is not seeing you any more.”<sup>4</sup>*

*During the years 1869 – 1871, Eva executed several admirable pastels admirables, tels “Le moineau”<sup>5</sup>, le “Portrait de la mère de l’artiste”<sup>6</sup> ainsi que le “Portrait de Jeanne Gonzalès”<sup>7</sup>, pour lequel le critique Philippe Burty écrivit « qu’il n’avait rien vu de plus léger et de plus doux, rien qui ne rappelle mieux l’essence même du pastel ». Ce dernier, auteur de belles lignes sur l’œuvre d’Eva Gonzalès, fait ici allusion à la technique virtuose de la jeune artiste, qui présidera aussi à la conception de la *Plante favorite* : même traitement du pastel, même précision du toucher, même fond irisé de gris, pour un rendu parfait de l’ensemble.*

*En cette année 1872, les œuvres peintes et dessinées portent toujours l’empreinte du maître qu’elle vénère, par exemple la “Femme au perroquet”<sup>8</sup> peinte par Manet en 1866, dont elle fait une copie, “Les pivoines et le hanneton”<sup>9</sup> (fig. 4) inspirée par “Branches de pivoines et sécateur”<sup>10</sup> de Manet ou encore de petites natures mortes comme “les Poires” à l’image de celles de son mentor. “La Plante favorite” montre une jeune fille arrosant un dracaena en pot posé sur une table dont on devine le rebord de couleur verte en bas. À gauche, quelques feuilles d’hortensias créent un rappel en une gamme subtile de tonalités vertes. La composition de ce pastel évoque la servante et la plante en pot qui se trouvent à gauche dans le “Déjeuner dans l’atelier”<sup>11</sup> de Manet (fig. 5).*

*En cette année 1872, les œuvres peintes et dessinées portent toujours l’empreinte du maître qu’elle vénère, par exemple la “Femme au perroquet”<sup>8</sup> peinte par Manet en 1866, dont elle fait une copie, “Les pivoines et le hanneton”<sup>9</sup> (fig. 4) inspirée par “Branches de pivoines et sécateur”<sup>10</sup> de Manet ou encore de petites natures mortes comme “les Poires” à l’image de celles de son mentor. “La Plante favorite” montre une jeune fille arrosant un dracaena en pot posé sur une table dont on devine le rebord de couleur verte en bas. À gauche, quelques feuilles d’hortensias créent un rappel en une gamme subtile de tonalités vertes. La composition de ce pastel évoque la servante et la plante en pot qui se trouvent à gauche dans le “Déjeuner dans l’atelier”<sup>11</sup> de Manet (fig. 5).*

*En cette année 1872, les œuvres peintes et dessinées portent toujours l’empreinte du maître qu’elle vénère, par exemple la “Femme au perroquet”<sup>8</sup> peinte par Manet en 1866, dont elle fait une copie, “Les pivoines et le hanneton”<sup>9</sup> (fig. 4) inspirée par “Branches de pivoines et sécateur”<sup>10</sup> de Manet ou encore de petites natures mortes comme “les Poires” à l’image de celles de son mentor. “La Plante favorite” montre une jeune fille arrosant un dracaena en pot posé sur une table dont on devine le rebord de couleur verte en bas. À gauche, quelques feuilles d’hortensias créent un rappel en une gamme subtile de tonalités vertes. La composition de ce pastel évoque la servante et la plante en pot qui se trouvent à gauche dans le “Déjeuner dans l’atelier”<sup>11</sup> de Manet (fig. 5).*

*En cette année 1872, les œuvres peintes et dessinées portent toujours l’empreinte du maître qu’elle vénère, par exemple la “Femme au perroquet”<sup>8</sup> peinte par Manet en 1866, dont elle fait une copie, “Les pivoines et le hanneton”<sup>9</sup> (fig. 4) inspirée par “Branches de pivoines et sécateur”<sup>10</sup> de Manet ou encore de petites natures mortes comme “les Poires” à l’image de celles de son mentor. “La Plante favorite” montre une jeune fille arrosant un dracaena en pot posé sur une table dont on devine le rebord de couleur verte en bas. À gauche, quelques feuilles d’hortensias créent un rappel en une gamme subtile de tonalités vertes. La composition de ce pastel évoque la servante et la plante en pot qui se trouvent à gauche dans le “Déjeuner dans l’atelier”<sup>11</sup> de Manet (fig. 5).*

<sup>[1]</sup> Marie-Caroline Sainsaulieu et Jacques de Mons, Eva Gonzalès, Étude critique et Catalogue raisonné, La Bibliothèque des Arts, Paris, 1990, p. 12.

<sup>[2]</sup> Marie-Caroline Sainsaulieu et Jacques de Mons, op.cit., p. 14.

<sup>[3]</sup> Marie-Caroline Sainsaulieu et Jacques de Mons, op.cit., n° 15.

<sup>[4]</sup> Marie-Caroline Sainsaulieu et Jacques de Mons, op.cit., n° 17.

Portrait d'Eva Gonzalès par Charles Chaplin, 1869.

Portrait d'Eva Gonzalès par Charles Chaplin, 1869.

En 1869, officiellement inscrite dans l’atelier du peintre Charles Chaplin<sup>1</sup>, Eva Gonzalès est en réalité déjà l’élève d’Édouard Manet depuis quelques mois. Elle fréquente son atelier, accompagnée, pour la bienséance, de sa sœur cadette, Jeanne<sup>2</sup>. Dès son arrivée chez Manet, elle avait peint un tableau, *L’Enfant de Troupe*, inspiré du *Fifre* (fig. 1), qui sera exposé au Salon de 1870. Manet exposait au même Salon le *Portrait d’Eva Gonzalès* pour lequel il avait demandé au printemps 1869, à Madame Emmanuel Gonzalès, mère de la jeune artiste, une autorisation et une confirmation : « Si Mademoiselle Gonzalès et vous êtes toujours dans les mêmes dispositions, je serai bien aise de commencer le portrait dimanche à l’heure qui vous conviendra – pour plus de commodités je le ferai chez moi, rue de Saint-Pétersbourg 49, j’ai un petit salon qui peut me servir d’atelier – Si vous le permettez, j’enverrai chercher dimanche la toilette de Mademoiselle Gonzalès. »

Dans ce tableau, Manet la représente, assise devant un chevalet sur lequel est posé un tableau de fleurs, la tête tournée vers le peintre, un pinceau à la main. Elle porte une longue robe blanche, ceinturée de noir. Les plis aux multiples rebonds forment une masse vaporeuse d’un blanc presque immatériel, rythmée et nuancée de subtils reflets gris clair et blanc bleuté (fig. 2). Les longues séances de pose avaient agacé Berthe Morisot qui écrivit, le 13 août 1869, à sa sœur Edma : « Manet me fait de la morale et m’offre cette éternelle M<sup>lle</sup> Gonzalès comme modèle ; elle a de la tenue, de la persévérance, elle sait mener une chose à bien, tandis que moi, je ne suis capable de rien. En attendant, il recommence son portrait pour la vingt-cinquième fois ; elle pose tous les jours et le soir. »<sup>3</sup>

Dès le Salon de 1870, le premier où Eva Gonzalès participât, la carrière de la jeune élève se trouvait engagée aux côtés du précurseur de l’impressionnisme. Le talent que Manet avait immédiatement décelé chez Eva, alors âgée de vingt et un an, lui avait fait ouvrir grandes ses portes.

*During the 1870 war, Eva Gonzalès, her mother, and her sister Jeanne took refuge in Dieppe. News of Manet arrived by balloon. “One of our friends under siege asked me recently how I was bearing up in your absence, since the admiration and friendship I have for you is public knowledge. Allow me to answer the question for you, that among all the privations we suffer from the siege, the greatest privation is not seeing you any more.”<sup>4</sup>*

*During the years 1869 – 1871, Eva executed several admirable pastels such as “Le moineau”<sup>5</sup>, “Portrait de la mère de l’artiste”<sup>6</sup> as well as “Portrait de Jeanne Gonzalès”<sup>7</sup>, about which the critic Philippe Burty wrote “that he had never seen anything lighter and gentler; nothing that better recalls the very essence of pastel.” The critic, author of many remarkable texts on the work of Eva Gonzalès, is here alluding to the virtuoso technique of the young artist, which also presided over the creation of “La Plante favorite”: the same use of pastel, precision of touch, the same pearly grey background, for a perfectly rendered whole.*

*In 1872, her paintings and drawings were still visibly influenced by the master she venerated – for example, by “Femme au perroquet”<sup>8</sup> painted by Manet in 1866, which she copied, “Les pivoines et le hanneton”<sup>9</sup> (fig. 4) inspired by par “Branches de pivoines et sécateur”<sup>10</sup> by Manet, and also small still lifes such as “les Poires”, in the image of pears by her mentor. “La Plante favorite” shows a young girl watering a potted dracaena on a table whose edge is suggested by the green color towards the bottom. To the left, a few hortensia leaves create a color reflection in a subtle range of green tones. The composition of this pastel suggests the servant and potted plant seen to the left in Manet’s “Déjeuner dans l’atelier”<sup>11</sup> (fig.5).*

<sup>[5]</sup> Marie-Caroline Sainsaulieu et Jacques de Mons, Eva Gonzalès, Etude critique et Catalogue raisonné, La Bibliothèque des Arts, Paris, 1990, p. 12.

<sup>[6]</sup> Marie-Caroline Sainsaulieu et Jacques de Mons, op.cit., p. 14.

<sup>[7]</sup> Marie-Caroline Sainsaulieu et Jacques de Mons, op.cit., n° 15.

<sup>[8]</sup> Marie-Caroline Sainsaulieu et Jacques de Mons, op.cit., n° 17.



Fig. 4 : Eva Gonzalès, *Les pivoines et le hanneton*, vers 1871-1872, Ancienne collection Jacques de Mons

Exposée au Salon de 1872, *La Plante Favorite* emporte l'adhésion des critiques et des historiens d'art : Castagnary le désigne comme « meilleur pastel de l'année » et Duranty loue la « manière, fine, légère, argentée » d'Eva Gonzalès. Aujourd'hui, chacun peut admirer l'extraordinaire maîtrise de l'artiste dans son désir d'exalter l'opalescence des couleurs. La mousseline, brodée de fleurs gris mauve, nuancé par endroits d'un bleu légèrement turquoise, et vertes, couvre, sans le voiler, le fond de robe blanc, et atteint une transparence aux effets presque irréels, notamment sur les bras et le buste de Jeanne. Afin de souligner un peu plus l'effet vaporeux de l'étoffe, l'artiste ajoute aux harmonies grise ou violette, quelques rehauts de couleur blanche, marquant ainsi en même temps les plis de la robe ceinturée de noir. Quelques boutons de mousseline blanche, à peine visibles, d'une virginal modestie, ferment le corsage de la robe ; un fin tuyauté étoffe le décolleté, le col et les deux côtés des poignets. De délicats contrepoints chromatiques viennent rehausser l'ensemble avec les couleurs automnales rouille rosé et roses, et la déclinaison de verts olive, anglais et mêlé du dracaena, éclairé de taches et de rehauts de blanc, vert printemps et émeraude pour les feuilles d'hortensia. Mais le point d'orgue réside en la carafe que tient Jeanne, carafe en verre soufflé, au col doré, à la panse émaillée d'un motif de feuillages d'or, et notamment le goulot d'où s'écoule le précieux liquide. De l'eau tout simplement, qu'Eva transforme en nectar doré destiné à nourrir les racines de la plante favorite. Le fond de l'œuvre, aux tonalités intimement mêlées, grises, violettes et vertes, devient velours. Ce pastel est un véritable chef-d'œuvre.

*Exhibited at the 1872 Salon, "La Plante Favorite" was widely praised by critics and art historians. Castagnary called it the "best pastel of the year", and Duranty praised the "delicate, light, silvery style" of Eva Gonzalès. Today, all can admire the extraordinary mastery of the artist in her desire to exalt the opalescence of the colors. The muslin, embroidered with purplish-grey flowers, with slightly turquoise and green nuances here and there, covers but does not completely conceal the second layer of the white dress and achieves transparency with almost otherworldly effects, especially on Jeanne's arms and bust. To emphasize further the vaporous effect of the fabric, the artist adds a few white highlights to the grey or dark purple harmonies, simultaneously enhancing the folds of the dress with its black belt. A few buttons covered with white muslin, barely visible with their virginal modesty, close the bodice of the dress. Slender lace decorates the neckline, collar and both wrists. Delicate color counterpoints enhance the whole with autumnal tints of rusty rose and pinks, a gradation of olive, English, and larch greens in the dracaena, lit up with white spots and highlights, and spring and emerald greens for the hortensia leaves. But the highlight is the carafe held by Jeanne in blown glass with the golden neck, the body enameled with a pattern of gold leaves, and especially the mouth from the precious liquid emerges. Eva transforms the water into golden nectar destined to nourish the roots of the favorite plant. The background of the work, in intimately combined greys, violets, and greens, gives a velvety sensation. The pastel is a true masterpiece.*

<sup>7</sup> Marie-Caroline Sainsaulieu et Jacques de Mons, op.cit., n° 20.

<sup>8</sup> Non répertoriée au *Catalogue raisonné* ; collection particulière

<sup>9</sup> Marie-Caroline Sainsaulieu et Jacques de Mons, op.cit., n° 33 ; ancienne collection Jacques de Mons.

<sup>10</sup> Denis Rouart et Daniel Wildenstein, *Édouard Manet, Catalogue raisonné*, La Bibliothèque des Arts, Lausanne-Paris, 1975, n°88.

<sup>11</sup> Denis Rouart et Daniel Wildenstein, op.cit., n° 135.

<sup>7</sup> Marie-Caroline Sainsaulieu et Jacques de Mons, op.cit., n° 20.

<sup>8</sup> Not included in the *Catalogue raisonné*; private collection.

<sup>9</sup> Marie-Caroline Sainsaulieu et Jacques de Mons, op.cit., n° 33; formerly in Jacques de Mons collection.

<sup>10</sup> Denis Rouart and Daniel Wildenstein, *Edouard Manet, Catalogue raisonné, La Bibliothèque des Arts, Lausanne-Paris, 1975, n°88.*

<sup>11</sup> Denis Rouart and Daniel Wildenstein, op.cit., n° 135.



Fig. 5 : Édouard Manet, *Le déjeuner dans l'atelier*, 1868, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Fidèle à Manet, Eva Gonzalès ne participera pas aux expositions impressionnistes, préférant montrer ses œuvres au Salon officiel, qui les lui refuse en 1873, et en 1874, avec *Une loge aux Italiens* actuellement conservé au musée d'Orsay. La « manétophagie<sup>12</sup> » scandaleuse qui s'était emparée du Jury la touchait aussi. Manet, attentif à la carrière de son élève, lui fait alors profiter de ses relations avec les marchands. Le succès tarde néanmoins à venir. Avant de se voir couronnée par la critique, elle peint et dessine des œuvres remarquables, toujours sous la bienveillante autorité de Manet. La touche se fait mordante, les couleurs s'éclaircissent. Au Salon de 1880, elle expose un pastel intitulé *La Demoiselle d'honneur* « qui lui vaut un joli succès et dont Manet en ayant recueilli l'écho, la félicitait de tout son cœur<sup>13</sup> » écrivait Étienne Moreau-Nélaton. Le 7 juillet 1880, il lui fait parvenir ces lignes : « Les feuilles sont tous les jours pleines de votre éloge, permettez-moi de m'en réjouir, puisque vous avez bien voulu me demander quelquefois conseil, mais il me semble que le succès que vous méritez depuis longtemps s'affirme cette année ».<sup>14</sup>

Dix ans plus tard, elle peignait *La lecture au jardin*, une œuvre magistrale (fig. 6).

Marie-Caroline Sainsaulieu

<sup>12</sup> Mot créé par Jules Clarétie, historien d'art, à propos du refus de *La loge aux Italiens* au Salon de 1874 (in Marie-Caroline Sainsaulieu et Jacques de Mons, op.cit., p. 16). Manet était à cette époque le plus souvent honni par les peintres académiques et les critiques d'art.

<sup>13</sup> Citation de Étienne Moreau-Nélaton, in Marie-Caroline Sainsaulieu et Jacques de Mons, op.cit., p. 214.

<sup>14</sup> Citation de Manet in Marie-Caroline Sainsaulieu et Jacques de Mons, op.cit., p. 19.



Fig. 6 : Eva Gonzalès, *La lecture au jardin*, vers 1881-1882, Collection particulière

*Faithful to Manet, Eva Gonzalès did not participate in Impressionist exhibits, preferring to show her work at the official Salon, which refused her work in 1873 but accepted "Une loge aux Italiens", currently in the Orsay Museum of Paris, in 1874. The scandalous "manet-phagy" that had overcome the Jury also affected his student. Manet, attentively monitoring the career of his student, helped her take advantage of his relationships with various art dealers. But success was not immediate. Before she was crowned by the critics, she drew and painted remarkable works under the benevolent authority of Manet. Her touch becomes energetic, her colors lighter. In the 1880 Salon she exhibited a pastel entitled "La Demoiselle d'honneur" "which brought her considerable success that Manet conveyed to her, congratulating her with all his heart," wrote Étienne Moreau-Nélaton. On July 7, 1880, he sent her these lines: "The newspapers are full of your praises these days, allow me to rejoice, since you have sometimes asked for my advice, but it seems to me that the success you have long deserved has been established this year.*

*Ten years later, she painted La lecture au jardin, a true masterpiece (fig.6).*

Marie-Caroline Sainsaulieu

<sup>12</sup> A word invented by Jules Clarétie, art historian regarding the refusal of *La loge aux Italiens* by the 1874 Salon (in Marie-Caroline Sainsaulieu et Jacques de Mons, op.cit., p. 16). During this period, Manet was generally shunned by academic painters and art critics.

<sup>13</sup> Quote from Etienne Moreau-Nélaton, in Marie-Caroline Sainsaulieu et Jacques de Mons, op.cit., p. 214.

<sup>14</sup> Quote from Manet in Marie-Caroline Sainsaulieu et Jacques de Mons, op.cit., p. 19.

11

**Paul SIGNAC**

(1863 – 1935)

**AUXERRE, LE CANAL – JUIN 1902**

Huile sur toile

Signée et datée en bas à droite « P Signac 1902 »

46 x 55 cm (17,94 x 21,45 in.)

AUXERRE, LE CANAL, *OIL ON CANVAS,*  
*SIGNED AND DATED LOWER RIGHT*

**500 000 – 700 000 €**

**Provenance :**

Vendu à Weimar (indication du cahier  
manuscrit), 1903

Collection particulière

Vente, Paris, Artcurial Briest, 3 juin 2002, lot 22

Acquis au cours de cette vente par l'actuel

propriétaire

**Expositions :**

Paris, Grande serre de l'Alma au Cours-la-  
Reine, *19<sup>e</sup> exposition de la Société des artistes  
indépendants*, mars à avril 1903, n°2244 (titré  
*Auxerre (Le canal)*)

Weimar, Musée grand-ducal, *Deutsche und  
Französische Impressionisten und  
Neo-impressionisten*, août 1903, n°71

(titré Auxerre (canal))

Martigny, Fondation Pierre Gianadda,

*Paul Signac*, juin à novembre 2003

**Bibliographie :**

Cahier d'Opus (titré *Auxerre la rivière*)

Cahier manuscrit (titré *Auxerre. La rivière*)

Pré-Catalogue (titré *Auxerre. La rivière*)

juin 1902 et Fev. 1903), p. 326

Anonyme, *L'exposition des indépendants*,

in Le petit bleu de Paris, 20 mars 1903, p. 2

Laertes, *Aux indépendants*, in La dépêche

de Toulouse, 26 mars 1903, p. 1-2

Pip, *Carnet de Revue*, in La Nouvelle Revue,

mars-avril 1903, p. 719

Pierre DuMont, *L'exposition de la Société des*

*Artistes Indépendants*, in Le Journal des Arts,

11 avril 1903, p. 2

A.I. *Exposition du mois*, in L'Art décoratif,

mai 1903

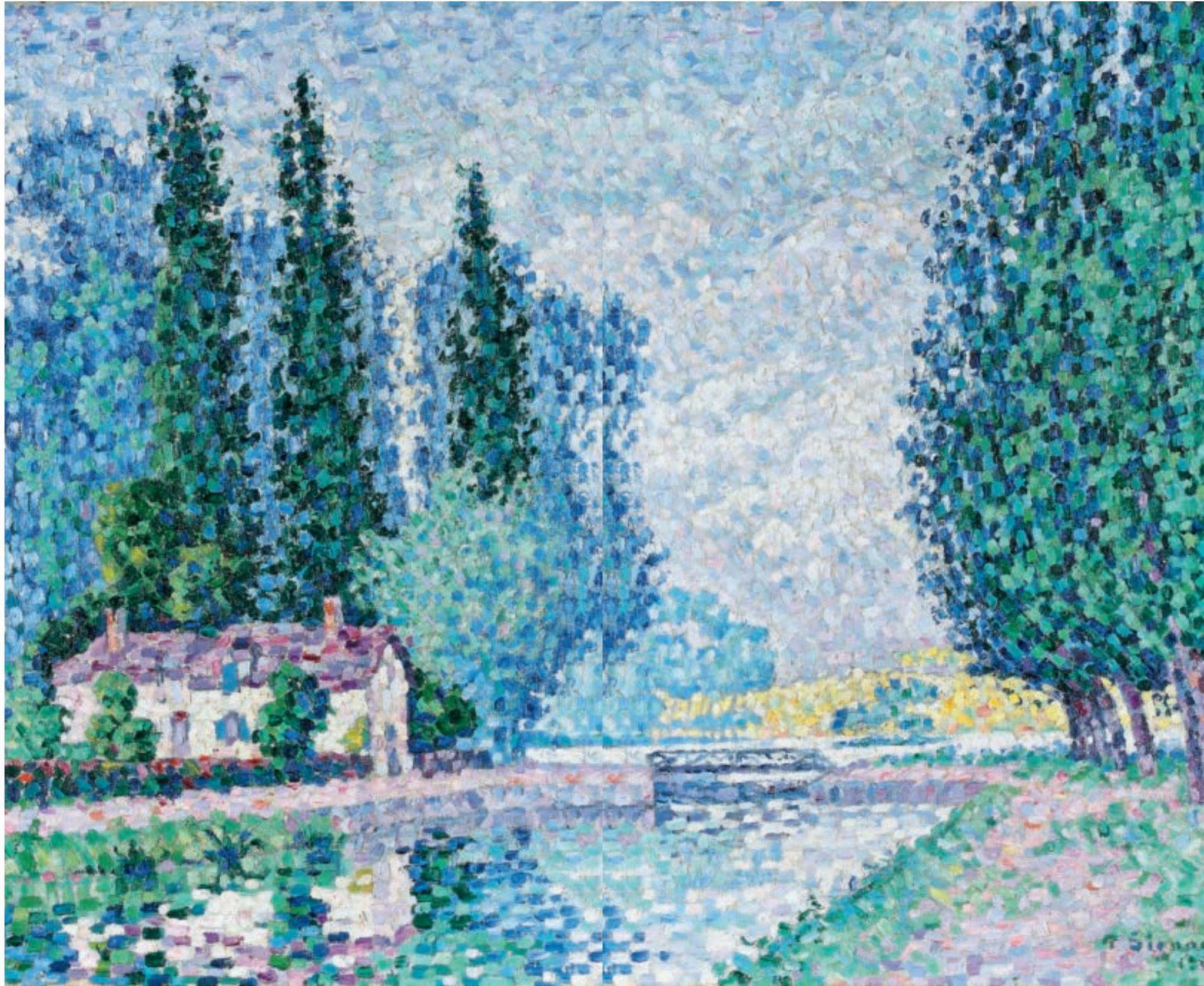
Françoise Cachin, *Signac, Catalogue raisonné*

*de l'œuvre peint*, Paris, 2000, n°382, reproduit

p. 258







12

**Albert GLEIZES**

(1881 – 1953)

**MOISSONEURS ou DÉPIQUAGE  
DES MOISSONS, VARIANTE – 1912**

Huile sur toile

Signée et datée en bas à droite

« Alb Gleizes 1912 »

149 x 89 cm (58,11 x 34,71 in.)

Un certificat de Madame Anne Varichon  
sera remis à l'acquéreur

MOISSONEURS OU DEPIQUAGE DES  
MOISSONS, VARIANTE, *OIL ON CANVAS,  
SIGNED AND DATED LOWER RIGHT*

**180 000 – 250 000 €**

**Provenance :**

Caroll Galleries, New York (1915)

Alain Turco, Marseille (circa 1970 – 1975)

Collection particulière (acquis auprès  
de ce dernier en 1975)

**Expositions :**

New York, Caroll Galleries, *First Exhibition  
of Works by Contemporary French Artists*,  
janvier 1915, n°69 (titré Moissoneurs  
(Fragment de la composition)

Paris, Musée de la Poste et Lodève, Musée  
de Lodève, *Gleizes – Metzinger, Du cubisme  
et après*, mai à septembre 2012 et juin  
à novembre 2013, reproduit pl. VIII

**Bibliographie :**

Anne Varichon, *Albert Gleizes – Catalogue  
raisonné*, volume I, Paris, 1998, n°395,  
reproduit p. 144



# Albert Gleizes

## *Moissonneurs*

### ou *Dépiquage des Moissons*



L'engagement d'Albert Gleizes pour la défense du Cubisme est probablement, de tous les peintres appartenant à ce mouvement, le plus important : il fait d'abord un coup de force au Salon des Indépendants de 1911 avec un accrochage qui déclenche un scandale retentissant. Étaient réunis là les peintres dont l'écriture picturale s'apparentait au cubisme, un cubisme non agressif avait fait remarquer Gleizes, car encore figuratif. Mais le public de l'époque se trouva fort choqué. Gleizes exposait entre autres le *Portrait de Jacques Nayral*<sup>1</sup> (Londres, Tate Gallery). En 1912, il publie avec le peintre Jean Metzinger le premier ouvrage de synthèse sur le cubisme, intitulé *Du « Cubisme »*, aux éditions Figuière, qui annonce la première exposition de la *Section d'Or* rassemblant tous les peintres cubistes<sup>2</sup> et où il prend, évidemment, une part très active.

*Le Dépiquage des Moissons*, tableau de très grandes dimensions (353 x 269 cm), dont nous vendons aujourd’hui une étude préparatoire, fut exécuté en 1912 à l'époque où Gleizes élaborait de magistrales compositions destinées aux Salons. L'artiste rapporte sur ses toiles une vision épique et sociale acquise lors de son compagnonnage avec les poètes de l'Abbaye de Créteil, Henri-Martin Barzun, René Arcos et Jules Romains<sup>3</sup>. Dans la même veine, il peint *Les Baigneuses* (Paris, Musée d'art moderne de la ville) qu'il expose aux Indépendants de 1912. L'historien d'art Peter Brooke en fait une analyse pertinente en écrivant que « Gleizes installe ses baigneuses dans un paysage de banlieue déjà gagné par l'industrialisation. L'œuvre tente d'intégrer harmonieusement figures et paysage, de concilier idéal et réalité, inspirations classique et traitement cubiste. »


<sup>[1]</sup> Auteur dramatique qui a fréquenté l'Abbaye de Créteil et qui deviendra le beau-frère de l'artiste. Il est également le directeur des Éditions Figuière qui éditera Du « Cubisme ». Guillaume Apollinaire a fait l'éloge du Portrait de Jacques Nayral dans ses Chroniques d'art. Il écrit : « Gleizes nous a montré deux côtés de son grand talent : l'invention et l'observation. Voyez le Portrait de Jacques Nayral, il est très ressemblant et cependant il n'y a pas dans cette toile impressionnante une forme, une couleur qui n'aient été inventées par l'artiste. Ce portrait revêt une apparence grandiose qui ne devrait pas échapper aux connaisseurs. »

<sup>[2]</sup> Salon de « La Section d'Or », 10 – 30 octobre 1912, Paris, galerie La Boétie.

*Albert Gleize's commitment to the defense of Cubism is probably the greatest among all the painters that belonged to that movement. First came a strong statement at the 1911 Salon des Indépendants when he hung a series of works that triggered a resounding scandal. He brought together a number of painters whose styles all related to Cubism, a non-aggressive Cubism as Gleize says as they were still representational. Nevertheless, the public was extremely shocked at the time. Gleizes exhibited “Portrait de Jacques Nayral” (London, Tate Gallery), among others. In 1912, He published the first general discussion of Cubism with the painter Jean Metzinger, entitled Du “Cubisme” (On “Cubisme”) published by Figuière, also announcing the first exhibit of the “Section d’Or” that brought together many Cubist painters and where he unsurprisingly played a very active role.*

*“Le Dépiquage des Moissons”, a very large painting (353 x 269 cm) whose preparatory study is on auction today, was executed in 1912 during a period where Gleizes was developing masterful compositions for the Salons. The artist uses the canvas to convey the epic and socially oriented vision he developed when working with the poets of the “Abbaye de Créteil” – Henri-Martin Barzun, René Arcos, and Jules Romains<sup>3</sup>. He painted “Les Baigneuses” (Paris, Musée d’art moderne de la ville) in a similar vein, which was then exhibited in the 1912 Salon des Indépendants. The art historian Peter Brooke gives us an astute analysis when he writes that “Gleizes sets his bathers in a suburban landscape already invaded by industrialization. The work attempts to harmoniously integrate figures and the landscape, to reconcile the ideal and the reality, classical inspiration and Cubist techniques.”*

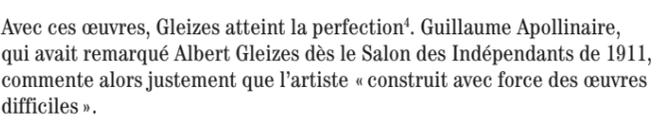

<sup>[1]</sup> Dramatic author who often came to the Abbaye de Créteil and who became the artist's brother-in-law. He was also the director of the Figuière publishing house who published Du « Cubisme ». Guillaume Apollinaire praised his « Portrait de Jacques Nayral » in Chroniques d'art. He writes : « Gleizes shows us the two sides of his great talent : invention, and observation. Take the example of « Portrait de Jacques Nayral », there is a good resemblance, but there is nothing in this impressive painting that has not been invented by the artist. The portrait has a grandiose appearance that should be evident to connoisseurs. »

<sup>[2]</sup> Salon « La Section d'Or », held from 10 – 30 October 1912, Paris, La Boétie Galerie.

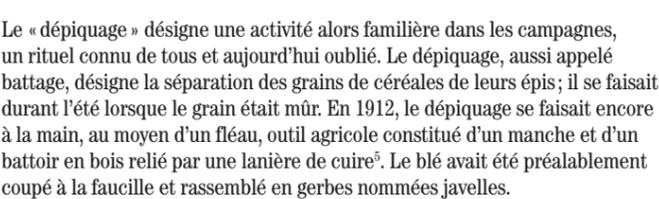

Fig. 1: Albert Gleizes,Portrait de Jacques Nayral, 1911, Tate Gallery, Londres



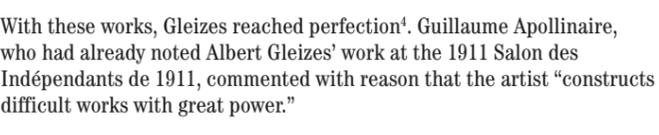
*Les Baigneuses* ouvrent une période somptueuse où l'artiste, sûr de son engagement plastique, exécute au même moment le monumental *Dépiquage des Moissons* (fig. 1), exposé à la *Section d'Or* de 1912, *Les Joueurs de football* de 1913 (Washington, National Gallery) et le *Paysage près de Montreuil* de 1914 (Saarbrücken, Sarland Museum).



Avec ces œuvres, Gleizes atteint la perfection<sup>4</sup>. Guillaume Apollinaire, qui avait remarqué Albert Gleizes dès le Salon des Indépendants de 1911, commente alors justement que l'artiste « construit avec force des œuvres difficiles ».


<sup>[3]</sup> C'est en 1906 que se constitue le groupe de l'Abbaye de Créteil, petite communauté d'artistes autour de Gleizes, des poètes Vildrac, Duhamel et Barzun. L'idée est de développer son art sans considération économique. De nombreux peintres et écrivains viennent y travailler. L'Abbaye publie des auteurs très divers, le plus connu étant le recueil de poèmes de Jules Romains, La Vie unanime. Durant l'été, Gleizes organise des journées portes ouvertes proposant des lectures poétiques, des expositions et de la musique. L'Abbaye ferme en 1908. Au cours de ces années, le style pictural de Gleizes figuratif et linéaire concerne des sujets de la vie champêtre.

“Les Baigneuses” introduced a sumptuous period where the artist, certain of his aesthetic direction, executed the monumental “Dépiquage des Moissons” (fig. 1),exhibited at the Section d’Or in 1912, “Les Joueurs de football” from 1913 (Washington, National Gallery), and “Paysage près de Montreuil” from 1914 (Saarbrücken, Sarland Museum).



With these works, Gleizes reached perfection<sup>4</sup>. Guillaume Apollinaire, who had already noted Albert Gleizes' work at the 1911 Salon des Indépendants de 1911, commented with reason that the artist “constructs difficult works with great power.”

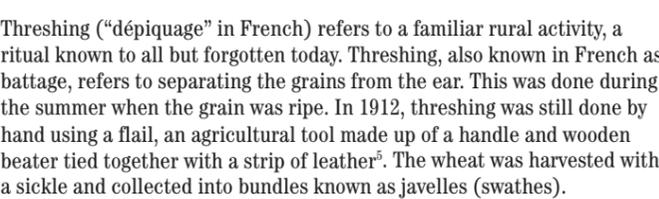

<sup>[4]</sup> The Abbaye de Créteil group was formed in 1906. It was a small community of artists that gathered around Gleizes, the Vildrac poets, Duhamel, and Barzun. The idea was to develop one's art independently of any economic considerations. Many painters and writers came there to work. The Abbaye published a wide variety of authors, the best known being a collection of poems by Jules Romains, «La Vie unanime». During the summer, Gleizes organized Open House days with poetry readings, exhibits, and music. The Abbaye closed in 1908. During these years, Gleizes pictorial style, figurative, and linear, was devoted to subjects from rural life.



Fig. 2 : Albert Gleizes, *Les Baigneuses*, 1912, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

Albert Gleizes peint au centre du tableau un champ de blé reconnaissable à sa couleur jaune. Autour du champ, l'artiste multiplie les éléments graphiques conformément à ses écrits dans *Du « Cubisme »* :

« Entre des reliefs sculpturalement accusés sachons jeter de ces menus traits qui ne définissent pas mais qui suggèrent. Il faut que certaines formes restent implicites [...] »

Et de ce fait, le détail disparaît ici au profit d'une simplification des formes dont certaines restent sans explication rationnelle. On reconnaît tout de même çà et là un clocher, une maison, des collines verdoyantes qui s'emboîtent les unes aux autres autour de formes inattendues. Dans ce paysage délicieusement cubiste, Gleizes peint à droite deux moissonneurs reconnaissables à leurs chapeaux à larges bords. Le bras gauche de l'un tient un fléau, le bras droit de l'autre ouvert désigne le champ de blé. Habillés de vert et de marron pour le premier, d'orange pour le second, ils sont placés à droite pour nous, en réalité exactement au centre du tableau monumental. On distingue un troisième moissonneur toujours grâce au chapeau, à gauche du champ, au même niveau que les deux premiers.

Dans le coin gauche en bas, Gleizes peint la lanière du fléau en volutes pour signifier son mouvement. Les couleurs, réunies en un éventail restreint selon les règles érigées par Braque et Picasso, se déclinent autour des bruns profonds, clairs ou rougeoyants, des verts d'eaux parfois mariés aux bleus irisés, des gris argentés, des bleus légers et quelques blancs fumeux. Elles se côtoient sans heurt, sont travaillées en fondu ; elles forment un ensemble chromatique doux et équilibré à l'image de nos campagnes.

<sup>4</sup> Le Centre Georges Pompidou conserve dans ses collections quarante-deux œuvres d'Albert Gleizes, dont un magnifique portrait cubiste intitulé *Le Chant de guerre ou Portrait de Florent Schmitt* (1915) et un grand nombre d'œuvres sur papier.

<sup>5</sup> La longueur du manche était d'un mètre et celle du battoir d'un mètre vingt avec un diamètre de 5 cm. (Informations donnée par des agriculteurs en Limousin).

*In the center of the painting, Albert Gleizes has painted a field of wheat that can be recognized by its yellow color. Around the field, the artist adds graphic elements, following the method described in Du « Cubisme » :*

*«Between sculpturally defined reliefs we must know how to add small lines that do not define but suggest. Some forms must remain implicit [...].»*

*Because of this approach, details here disappear to the benefit of simplified forms, some of which cannot be explained rationally. We can nevertheless recognize a steeple here, a house, there, and verdant hills that interlock into unexpected shapes. In this deliciously Cubist landscape, Gleizes paints two reapers to the right, recognizable from their hats with their wide brims. One holds a flail in his left hand, the right arm of the other points to the wheat field. The first is dressed in green and brown, the second in orange, and they are placed to our right, which in the final monumental painting corresponds to the center. We can distinguish a third reaper thanks to his hat, in the left part of the field, at the same level as the other two.*

*In the lower left corner, Gleizes paints the strap in scroll shapes to signify movement. The colors, chosen among a narrow range according to the rules developed by Braque and Picasso, range from deep browns to lighter and redder browns, with sea-greens sometimes combined with iridescent blues, silvery greys, light blues, and a few smoky whites. They co-exist peacefully and are blended together, creating a gentle and balanced color composition, reflecting the realities of the French countryside.*

<sup>4</sup> *The Georges Pompidou Center has forty-two works by Albert Gleizes in their collections, including a magnificent cubist portrait entitled «Le Chant de guerre or Portrait de Florent Schmitt» (1915) and a large number of works on paper.*

<sup>5</sup> *The handle was one meter long, and the flail 1 meter 20 cm with a diameter of 5 cm. (information from farmers in the Limousine region).*



Fig. 3 : Albert Gleizes, *Le Dépiquage des moissons*, 1912, The National Museum of Western Art, Tokyo

À l'exposition de la *Section d'or* en octobre 1912, Albert Gleizes présente quatorze œuvres dont *Les Baigneuses* et son tableau le plus ambitieux, probablement réalisé pour l'occasion<sup>6</sup>, *Le Dépiquage des moissons*. Cécile Debray, commissaire général de la rétrospective *Section d'or* (1925, 1920, 1912), écrit dans le catalogue que ce tableau est un « vaste panorama englobant montagnes, vallées, champs, travailleurs et villages » ; elle cite également Daniel Robbins qui pense que l'artiste se serait inspiré d'un long poème de Henri-Martin Barzun *La Montagne, poème légendaire* (Paris, Mercure de France, 1908)<sup>7</sup>.

La réapparition de cette superbe étude préparatoire est donc un événement. *Le Dépiquage des Moissons* appartient à l'une des périodes les plus intéressantes de l'œuvre d'Albert Gleizes. À cette époque, l'artiste accompagne sa peinture d'une vision sociale et spirituelle de l'art. Il se fait ici le chantre de la vie rurale et *Le Dépiquage des moissons* constitue un véritable aboutissement dans son œuvre. Composition la plus hermétique de cette période, elle répond au souhait de l'auteur de *Du « Cubisme »* : « Le tableau ne se livrant que lentement semble toujours attendre qu'on l'interroge, comme s'il réservait une infinité de réponses à une infinité de questions. »

Marie-Caroline Sainsaulieu

<sup>6</sup> Hypothèse émise par Cécile Debray dans le catalogue de l'exposition de la *Section d'or*, 1925, 1920, 1912, Musées de Châteauroux et de Montpellier, 2000-2001, p. 169.

<sup>7</sup> *Op.cit.*, p. 169.

*At the «Section d'Or» exhibit in 1912, Albert Gleizes presented fourteen works, including «Les Baigneuses», as well as his most ambitious work, probably painted for the occasion, «Le Dépiquage des moissons». Cécile Debray, curator for the retrospective «Section d'or» (1925, 1920, 1912), wrote in the catalogue that the painting is a «vast panorama that includes mountains, valleys, fields, workers, and villages.» She also quotes Daniel Robbins who believes that the artist was inspired by a long poem by Henri-Martin Barzun, «La Montagne, poème légendaire» (Paris, Mercure de France, 1908).*

*The reappearance of this superb preparatory study is thus an important event. «Le Dépiquage des Moissons» comes from one of the most interesting periods of Albert Gleizes' work. During this time, the artist's work was fed by his social and spiritual vision of art. Here he becomes the poet of rural life, and «Le Dépiquage des moissons» is one of the high points of his work. The most hermetic composition from this period, it fulfills the wishes of the author of Du «Cubisme»: «The painting, which only slowly reveals itself, seems always to be waiting for us to question it, as if it held within itself an infinity of answers to an infinity of questions.*

Marie-Caroline Sainsaulieu

<sup>6</sup> *A hypothesis suggested by Cécile Debray in the exhibit catalogue «Section d'or», 1925, 1920, 1912, Musées de Châteauroux and Montpellier, 2000-2001, p. 169.*

<sup>7</sup> *Op.cit.*, p. 169.

13

**André MASSON**

(1896 – 1987)

**JEUNE FILLE À LA FENÊTRE – 1926**

Huile sur toile

Signée au dos « André Masson »

73 x 50,30 cm (28,47 x 19,62 in.)

JEUNE FILLE À LA FENÊTRE, *OIL ON CANVAS,*  
*SIGNED ON THE BACK*

**150 000 – 200 000 €**

**Provenance :**

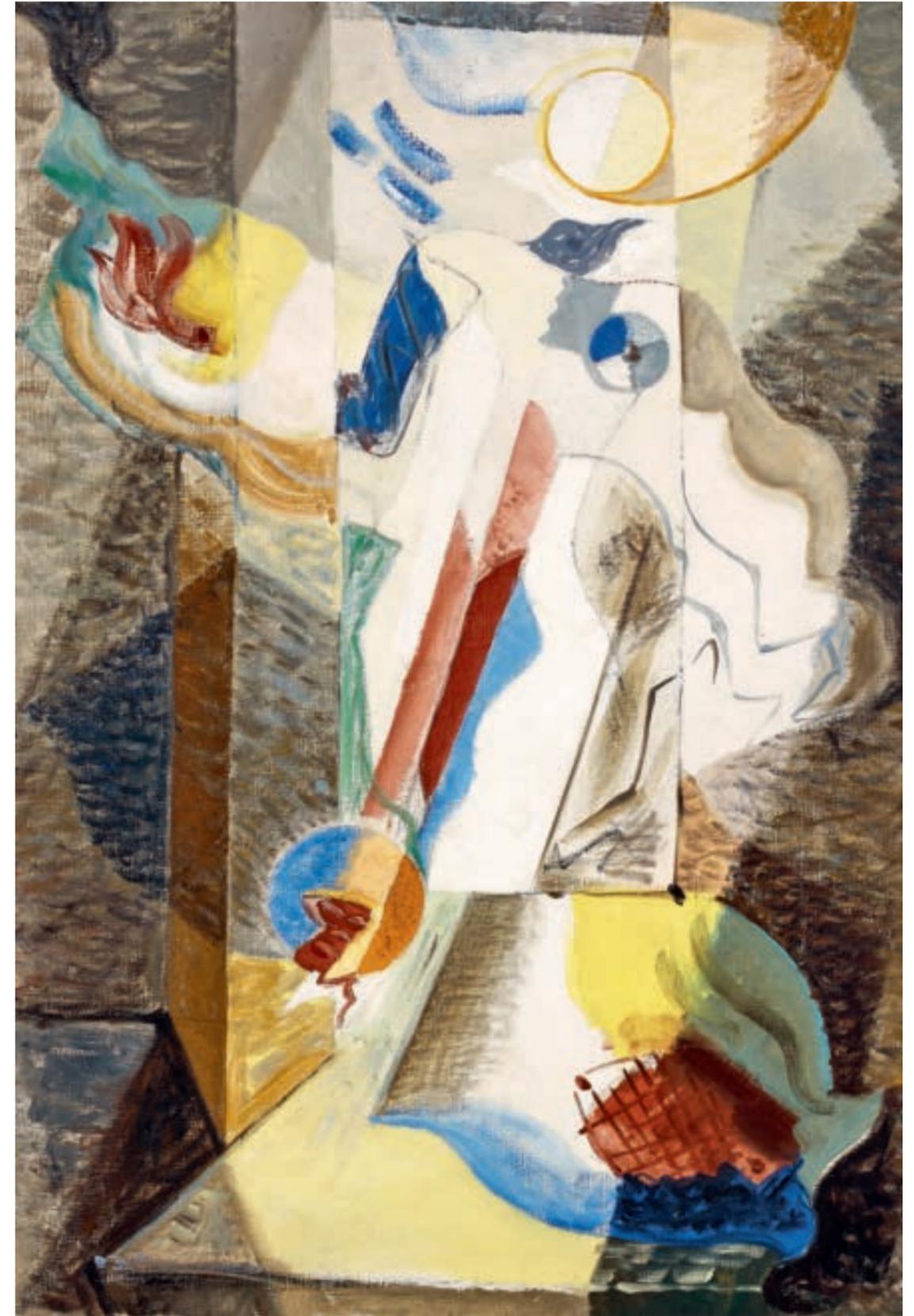
Galerie Simon, Paris (n°9608/10675)  
Ancienne collection André Lefèvre, Paris  
Vente, Paris, Palais Galliera, Vente André  
Lefèvre, 29 novembre 1966, lot 96  
Galerie de l'Europe, Paris  
Tokyo Gallery, Tokyo  
Taiku Collection, Japon (acquis auprès  
du précédent)  
The Museum of Contemporary Art, Nagoka  
(en dépôt du précédent)  
Taiku Collection, Japon  
Galerie H. Odermatt et Ph. Cazeau, Paris  
Collection Philippe Samuel, Paris  
Collection particulière, Paris

**Expositions :**

Paris, Musée National d'Art Moderne, *Collection  
André Lefèvre*, mars à avril 1964, n°180  
Nagoka, Museum of Contemporary Art, *The Taiku  
collection*, 1993, reproduit p. 197

**Bibliographie :**

Frances Fielding Lewis Beaty, *André Masson  
and the Imagery of Surrealism*, Doctorat  
de Philosophie, Columbia University, n°252,  
reproduit p. 647  
Guite Masson, Martin Masson et Catherine  
Loewer, *André Masson, Catalogue raisonné de  
l'œuvre peint 1919 – 1941*, volume I, Paris, 2010,  
n°1926-14, reproduit p. 319



# André Masson

## *Jeune fille à la fenêtre*

En 1926, deux ans après sa première exposition individuelle à la Galerie Simon, année durant laquelle il rencontre André Breton, André Masson peint cette *Jeune fille à la fenêtre*. Au contact des surréalistes, il participe de cette désillusion pour le « retour à l'ordre » prôné par une partie de la scène artistique parisienne. Dès 1926, il introduit ses réflexions sur le dessin automatique dans ses œuvres, comme dans cette jeune fille, dont il mêle le sens de la liberté à la rémanence des schémas cubistes : la logique visuelle rigoureuse réintroduit des éléments stables dans ce thème de la femme fatale qui fut tant prisé des surréalistes. Les longues verticales de la fenêtre rythment la composition, détachent les membres et créent des espaces de lumière vive, inspirant un sujet qui se devine plus qu'il se contemple.

Cette persistance du schéma cubiste est une constante de sa production du milieu des années 1920. On y trouve cette même palette riche de camaïeux de bruns, de jaunes et d'ocres riches et solaires, cette même perfection technique qui autorise désormais Masson à innover. L'automatisme s'y perçoit en lignes spontanés, brefs coups de pinceaux pour matérialiser le ciel, hachures vives surlignant les formes et leur donnant du volume.

Masson détache les formes pour recomposer une figure dynamique, dont la sensualité transparait dans la bouche ouverte, les cheveux épars, et qui semble se donner au passant qui l'observe depuis la rue. La tête renversée, elle respire, blanche de lumière, sous le soleil intense qui la coiffe. Comme le rappelle Bernard Noël : « Masson, comme Bataille, sait que tout part du bas, c'est-à-dire de la matière, et que le sexe n'est jamais étranger à la tête – ou réciproquement. La conscience de cet appétit fondamentalement bas s'accompagne du choix fréquent d'une crudité dans les formes et les couleurs. » Il poursuit ses recherches sur le thème de la femme dans les années suivant la production de cette œuvre, traitant de jeunes filles et de la reine Margot dans cette même philosophie artistique, avant d'opérer une révolution picturale dès 1927 avec ses peintures de sable, à travers lesquelles il enrichira ses recherches sur le dynamisme et l'automatisme.

*André Masson painted "Jeune fille à la fenêtre" in 1926, two years after his first solo show at the Galerie Simon, and also the year he first met André Breton. In contact with the Surrealists, he was part and parcel of their attitude of disillusionment with the "return to order" preached by a certain circle of the Parisian art scene. As early as 1926 he introduced his own approach to automatic drawing in his work, as in this "young girl", where he merges a sense of freedom with reminiscences of Cubist devices. His rigorous visual logic reintroduces stable elements in the theme of the femme fatale beloved of the Surrealists. The window's long vertical lines create a rhythm in the composition, contrasting with the limbs and creating areas of bright light, surrounding a subject that is more a question of guesswork than contemplation.*

*This persistence of Cubist devices is consistently present in his work from the mid 1920s. We find the same palette with its wealth of intense and sunny brown, yellow, and ochre gradations, the same technical mastery that now allows Masson to innovate. The automatic drawing can be perceived in the spontaneous lines and short brushstrokes to materialize the sky, with vigorous hatching to emphasize form and create volume.*

*Masson detaches form to recompose a dynamic figure, whose sensuality is expressed by her open mouth and scattered tresses, seeming to give herself to the passer-by observing her from the street. With her head thrown back, she glows with a white light in the intense sunlight that crowns her. As Bernard Noël reminds us, "Masson, like Bataille, knows that everything emerges from the bottom up, that is from matter, and that sex is no stranger to the mind – or the reverse. An awareness of this fundamental "low" instinct is accompanied by the frequent use of crude forms and colors." He continued his research on the theme of the woman during the years following the creation of this work, imposing the same artistic philosophy on both young girls and Queen Margot before moving towards yet another pictorial revolution in 1927 with sand paintings in which he continued to pursue his research into dynamism and automatism.*



○ 14

**Marc CHAGALL**

(1887 – 1985)

**BÉNÉDICTION DU COUPLE – 1980-1982**

Tempéra sur Isorel

Cachet de l'atelier en bas à droite

« Marc Chagall »

35 x 27 cm (13,65 x 10,53 in.)

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

BÉNÉDICTION DU COUPLE, *TEMPERA ON  
HARDBOARD, STAMPED LOWER RIGHT*

**250 000 – 300 000 €**

**Provenance :**

Famille de l'artiste, Saint-Paul

Par cessions successives à l'actuel propriétaire

**Expositions :**

Osaka, Takashimaya Art Gallery, Kyoto,

Takashimaya Art Gallery, Yokohama,

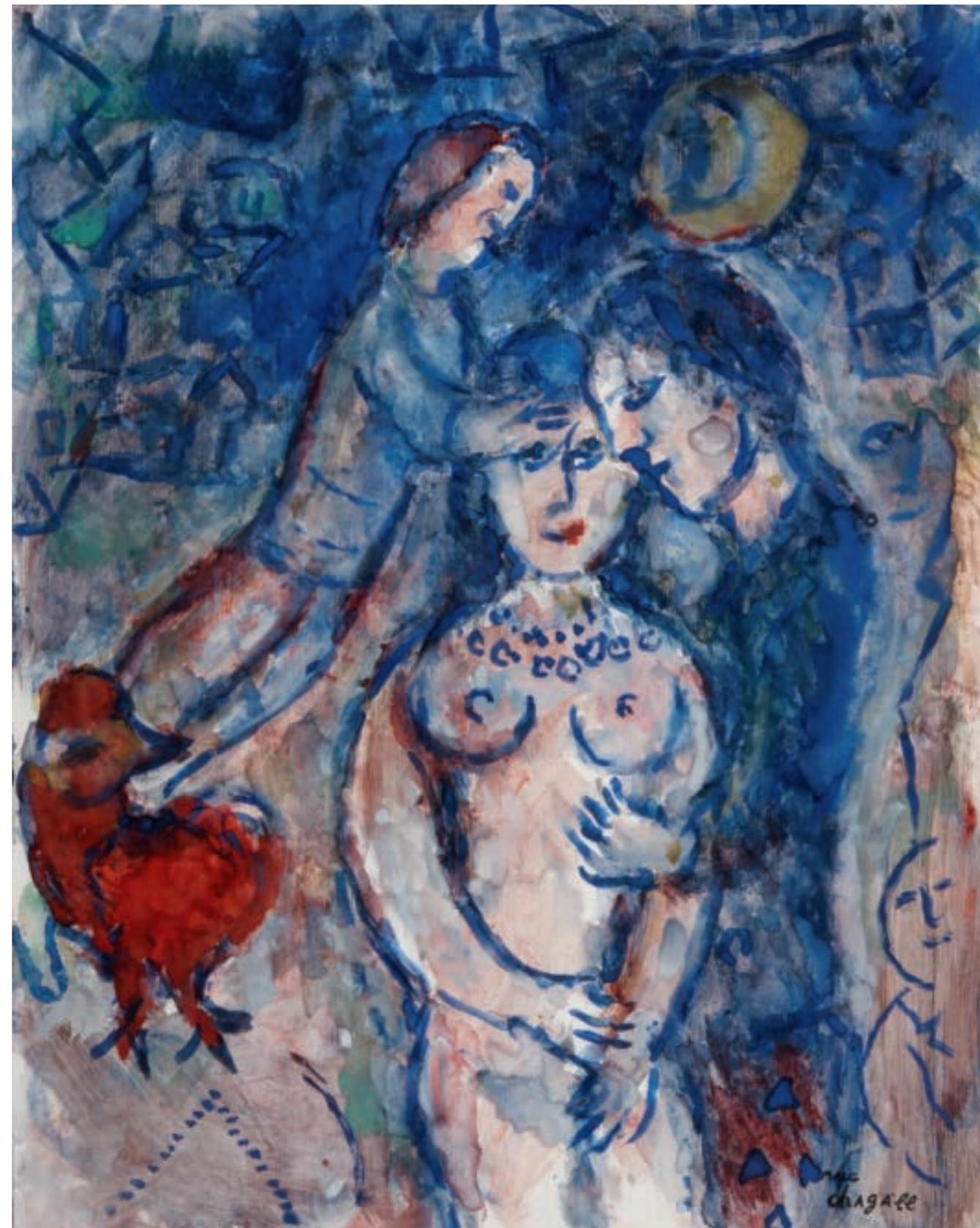
Takashimaya Art Gallery, Tokyo, Takashimaya

Art Gallery, Okayama, Prefectural Museum et

Gifu, Prefectural Museum, « Marc Chagall »,

mars à octobre 2012, n°37, reproduit p. 54

(l'œuvre est reproduite dans le catalogue des  
expositions à Okayama et Gifu sous le numéro 48  
à la page 91)



# Marc Chagall

## *Bénédition du couple*

En 1981, c'est un Chagall parvenu au fait de sa maturité artistique qui expose à Paris à la galerie Matignon et à la Galerie Maeght. En parallèle d'une création intensive de vitraux, il se consacre plus particulièrement durant ces dernières années de sa vie à la réalisation de petits formats, usant de différentes techniques, peinture, gravure et lithographie, ensemble d'œuvres auquel appartient cette *Bénédition du couple*. Il compose avec récurrence sur le thème de la famille et du couple, développant constamment ces sujets qui le fascinent depuis toujours et qu'il soumettra à l'évolution de son style pictural tout au long de sa carrière, entre écuÿères et amoureux ou amants enlacés sur des toits parisiens (Fig.1). S'il a beaucoup peint d'époux, c'est ici l'amant et sa maîtresse dont il conte le bonheur, avec une âme d'enfant et une sincère sympathie. Marcel Brion en témoigne : « Chagall est un homme qui s'est établi au cœur même de l'âme du monde, et avec lequel toutes les choses ont fait amitié »<sup>1</sup>.

« Une œuvre de Chagall est un objet de méditation »<sup>2</sup>. Au delà de la forme plastique, le sujet n'est pas pour Chagall un alibi pour exprimer son parti pris stylistique, mais une véritable réflexion sentimentale et symbolique. Au sein d'un espace onirique où l'apesanteur n'existe plus, une figure se joint au couple qui s'enlace de façon tendre et pulsionnelle. Dans une atmosphère joyeuse et irrationnelle de fête nocturne se perçoit l'intrusion au sein de l'intimité de deux êtres que rien ne perturbe, comme une ode vibrante à l'amour. Perdus dans le fourmillement de la ville, veillés par une lune bienveillante, l'amante s'abandonne à la tendresse de son amant qui se penche sur elle, les yeux clos d'extase.

*In 1981, Chagall, at the height of his artistic maturity, exhibited at Galerie Matignon and Galerie Maeght in Paris. In addition to intensive work on works in stained glass, he spent a considerable part of the last years of his life on creating small formats using a variety of techniques in painting, printmaking, and lithography. “Bénédition du couple” is part of this series. He incessantly composed on the theme of the family and the couple, constantly returning to subjects that fascinated him from the beginning and that evolved along with his pictorial style throughout his career, between his women on horseback and lovers enlaced over Parisian rooftops (Fig.1). Although he painted many a married couple, here he tells the story of the happiness of a lover with his mistress with the soul of a child and sincere sympathy. Marcel Brion writes, “Chagall is a man who has entered into the very heart of the world soul, where all things have become friends.”<sup>1</sup>*

*“A work by Chagall is an object for meditation.”<sup>2</sup> Going beyond the purely esthetic, for Chagall this subject is not just an alibi to express a stylistic choice, but a genuine sentimental and symbolic reflection. In a weightless dreamscape, a figure joins a couple passionately and tenderly intertwined. In a joyful and irrational atmosphere of a nocturnal festival we see an intrusion in the intimacy of two beings nothing can disturb in a vibrant ode to love. Lost in the endless movement of the city, watched over by a benevolent moon, the woman abandons herself to the tenderness of a lover that leans over her; eyes closed in ecstasy.*

<sup>1</sup>Chagall connu et inconnu, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, mars-juin 2003 – San Francisco Museum of Modern Art, juillet – novembre 2003, p. 61

<sup>2</sup>GAROUSTE Gérard, cité par LYON Hortense, in Chagall connu et inconnu, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, mars-juin 2003 – San Francisco Museum of Modern Art, juillet – novembre 2003 ».

<sup>1</sup> “Chagall connu et inconnu”, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, March-June 2003 – San Francisco Museum of Modern Art, July-November 2003, p. 61

<sup>2</sup> GAROUSTE Gérard, quoted by LYON Hortense, in “Chagall connu et inconnu”, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, March-June 2003 – San Francisco Museum of Modern Art, July-November 2003.



Fig. 1 : Marc Chagall, *Les amants sur le toit*, 1927 – 1928, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles

Le coq qui les observe, souvenir de l'enfance rurale de Chagall, appartient autant à la tradition folklorique russe, en tant que symbole de la victoire du bien sur le mal, qu'à l'iconographie chrétienne, son chant annonçant l'attente du Dernier Jour. Sa taille démesurée n'est pas anodine. Chez l'artiste russe, les différences d'échelles jouant un rôle symbolique dans une conception non réaliste des proportions, qui lui vient à la fois de l'étude des icônes orthodoxes et de l'art juif, mais aussi des tentatives nouvelles des avant-gardes. Chagall recrée une fois de plus sa propre mythologie en mêlant des éléments issus de son expérience, lui qui joue avec les images comme le poète joue avec les mots.

Malgré la dominante sombre de l'œuvre, conçue à la façon d'un camaïeu de bleus et de roses, c'est donc une vision d'amour pleine d'espoir et d'achèvement que propose Marc Chagall, reprenant la même atmosphère que pour *Le couple dans le paysage bleu* (Fig. 2), témoin lui aussi du dernier style de l'artiste. Gardant une âme tendre et amoureuse, il imagine ici une de ses dernières œuvres, dont l'atmosphère chaleureuse et nostalgique s'explique par ces mots recueillis à la fin de son existence et qui rappellent le grand amoureux qu'il fut : « Avec l'âge, je vois plus clairement et plus justement ce qu'il y a de vrai et ce qu'il y a de faux dans notre route, et le ridicule de ce que l'on n'a pas obtenu avec son sang, avec son âme propre, de tout ce qui n'est pas pénétré d'amour, c'est en lui que réside l'art véritable »<sup>3</sup>.

<sup>3</sup>MEYER Franz, p. 282, cité par DUMONT Françoise, in DUMONT Françoise et DOSCHKA Roland, Marc Chagall, sources et visions, Prestel, 1998.

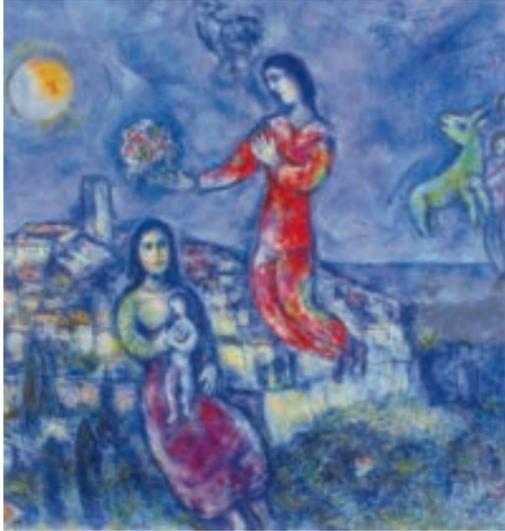


Fig. 2 : Marc Chagall, *Le couple dans le paysage bleu*, 1969 – 1971, Collection Privée, Paris

*The cock observing them, a reminiscence of Chagall's rural childhood, is not only an integral part of Russian folklore as a symbol of the victory of good over evil but also belongs to Christian iconography where his song announces the Last Day. His huge size is no accident. For the Russian artist, differences in scale play a symbolic role in a non-realistic conception of proportions, coming both from the study of Orthodox icons and Jewish art as well as from his own mythology, adjoining elements from his own experience just as a poet plays with words.*

*In spite of the predominance of dark tones in the work, created in shades of blue and pink, it represents Marc Chagall's offering of a vision of love full of hope and completion, drawing on the same atmosphere as “Le couple dans le paysage bleu” (Fig 2), another example of the artist's late style. Cherishing a tender and loving soul, here he imagines one of his last works, whose warm and nostalgic atmosphere is explained by the following words from his last days that recall the great lover he always was: “With age, I see more clearly and justly what is true and false along our path, and how ridiculous is that which has not been obtained with one's blood, one's own soul, of anything that is not penetrated by love – in which true art resides.”<sup>3</sup>*

<sup>3</sup>MEYER Franz, p. 282, quoted by DUMONT Françoise, in DUMONT Françoise and DOSCHKA Roland, “Marc Chagall, sources et visions”, Prestel, 1998.



© Louis Carré

Aristide Maillol et Dina Verny, janvier 1944  
Photographie de Louis Carré. Archives Fondation Dina Vierny – Musée Maillol, Paris

## De la Collection Dina Vierny

**15**

**Henri MATISSE**

(1869 – 1954)

**DINA TORSE – 1941**

Dessin à l'encre sur papier

Dédiacé et titré en haut à droite

« à Dina Vierny Henri Matisse février 49 »

19 x 26 cm (7,41 x 10,14 in.)

DINA TORSE, *INK ON PAPER, DEDICATED AND TITLED UPPER RIGHT*

**40 000 – 60 000 €**

**Provenance :**

Collection Dina Vierny, Paris

**Expositions :**

Paris, Galerie Dina Vierny,

*24 dessins de Matisse*, janvier à février 1966

Paris, Galerie Dina Vierny, *Matisse*, avril à juin

1970, reproduit

Paris, Galerie Dina Vierny, *Matisse*,

mai à juillet 1980, reproduit p. 51

Nice, Musée Matisse, *Henri Matisse, dessins*,

1989, reproduit p. 25

Mexico, Museo Dolores Olmedo Patino, *Negro*

*y Blanco, Dibujos de Henri Matisse*, juin à

octobre 1998

Paris, Musée Maillol, *Le musée Maillol s'expose*,

février à juin 2008, reproduit p. 128

**Bibliographie :**

Alain Symon, *L'art d'une vie*, reproduit p. 118

Pierre Schneider, *Matisse*, Paris, 1992,

reproduit p. 585

Gianni Carta, *Deusa de gênios. Dina Vierny fala*

*de suas recordações como modelo e maiga de*

*Matisse, Bonnard, Maillol, Breton...*,

in Istoë, 9 décembre 1992, reproduit p. 9

Fondation Dina Vierny – Musée Maillol, Paris,

1995, reproduit p. 76

Association Frontières, *Dina Vierny, une grande*

*dame au pays de Maillol*, 2000, reproduit p. 17

Jean-Pierre Bonnel, *Peintres en Catalogne,*

*du local à l'universel*, 2013, reproduit p. 168



**16**

**Henri MATISSE**

(1869 – 1954)

**DINA AU BRACELET – 1941**

Dessin à l'encre sur papier

Dédiacé et signé en bas à gauche

« à Dina Verny Henri Matisse nov. 45 »

20 x 26 cm (7,80 x 10,14 in.)

DINA AU BRACELET, *INK ON PAPER,*  
*DEDICATED AND SIGNED LOWER LEFT*

**40 000 – 60 000 €**

**Provenance :**

Collection Dina Vierny, Paris

**Expositions :**

Paris, Galerie Dina Vierny,

*24 dessins de Matisse*, janvier à février 1966

Paris, Galerie Dina Vierny, *Matisse*, avril à juin

1970, reproduit

Marseille, Musée Cantini, *130 dessins*

*d'Henri Matisse*, juin à septembre 1974

Paris, Galerie Dina Vierny, *Matisse*, mai à juillet

1980, reproduit p. 50

Nice, Musée Matisse, *Henri Matisse, dessins*,

1989, reproduit p. 24

Mexico, Museo Dolores Olmedo Patino,

*Negro y Blanco, Dibujos de Henri Matisse*,

juin à octobre 1998

Paris, Musée Maillol, *Le musée Maillol s'expose*,

février à juin 2008, reproduit p. 129

**Bibliographie :**

Françoise Monnin, *Vierny, vidi, vici*, in Museart,

décembre 1991 à janvier 1992, reproduit p. 132

Pascale Villiers Le Moy, *Dina Vierny*,

*l'apothéose*, in Demeure et châteaux de France,

printemps 1995, hors-série n°11, reproduit p. 41

Angela Dekker, *Dina Vierny, de muze van*

*Maillol*, in Vrij Nederland, 1<sup>er</sup> juillet 1995,

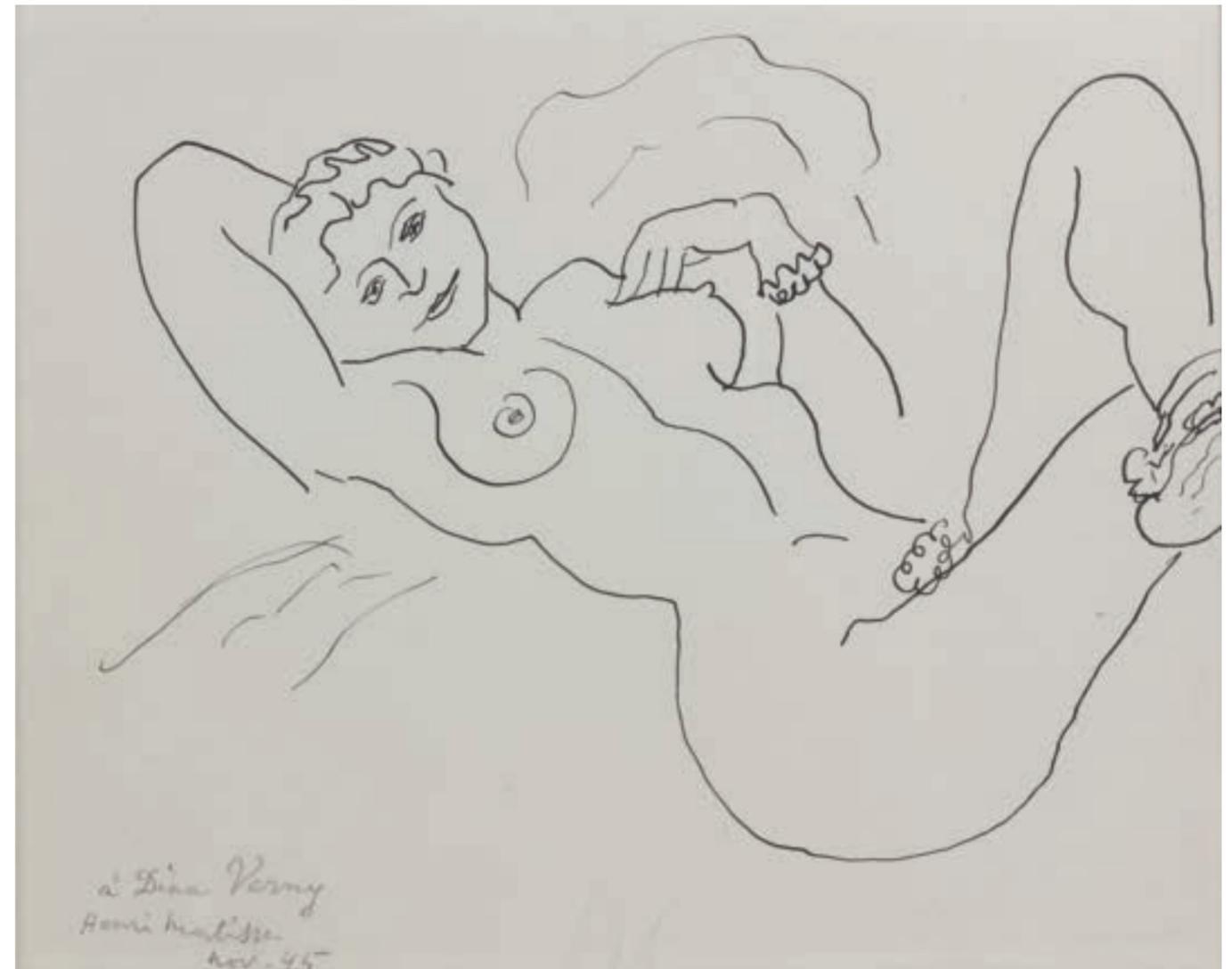
reproduit p. 24

Rüdiger von Naso, *Dina und ihr Maestro*, in

Madame, juillet 1995, reproduit p. 84

Fondation Dina Vierny – Musée Maillol, Paris,

1995, reproduit p. 76



17

**Henri MATISSE**

(1869 – 1954)

**DINA À LA COUVERTURE FLEURIE – 1941**

Dessin à l'encre sur papier

Signé et daté en bas à gauche

« Henri Matisse 41 »

21 x 26 cm (8,19 x 10,14 in.)

DINA À LA COUVERTURE FLEURIE, *INK ON PAPER, SIGNED AND DATED LOWER LEFT*

**40 000 – 60 000 €**

**Provenance :**

Collection Dina Vierny, Paris

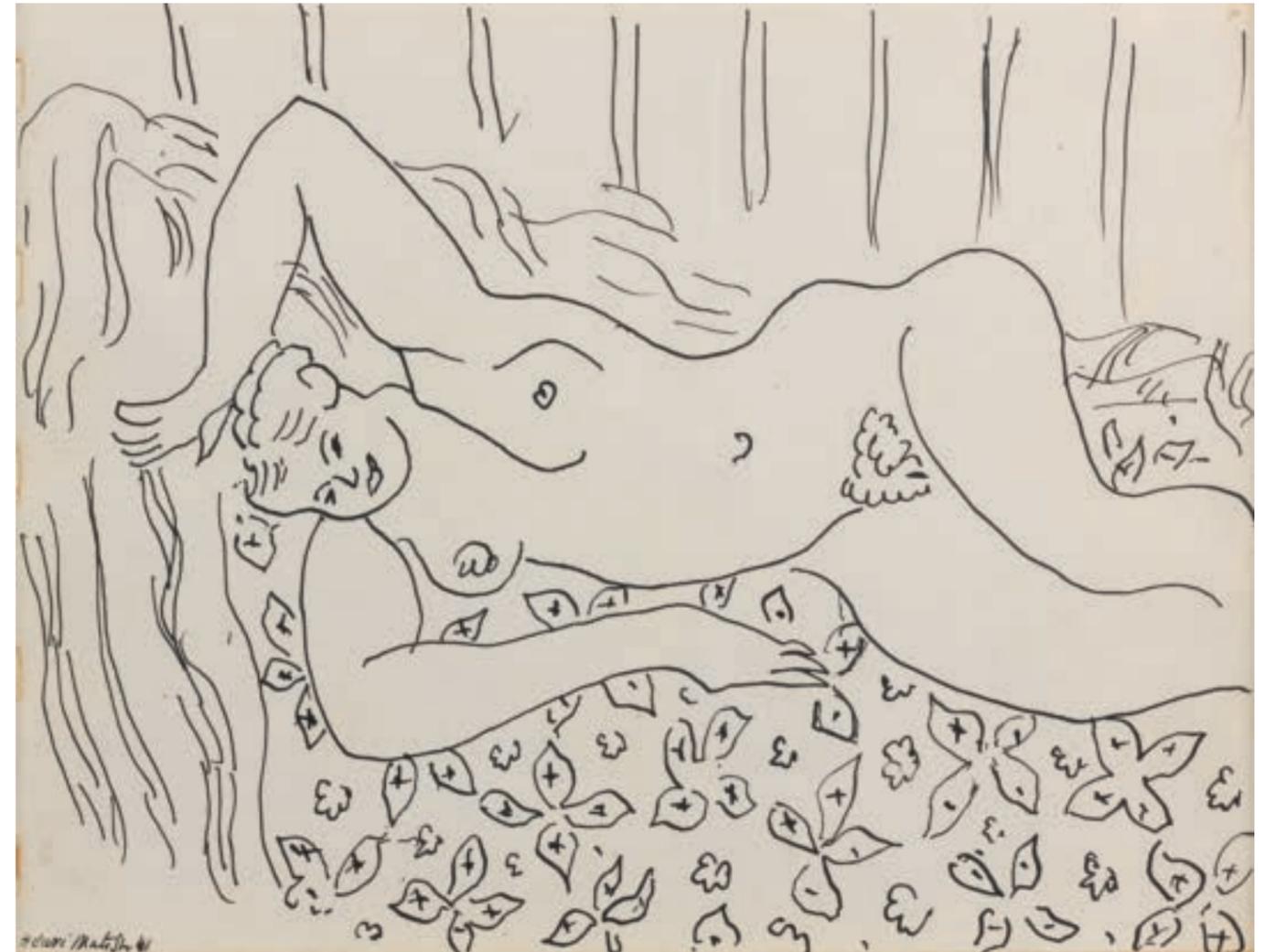
**Expositions :**

Paris, Galerie Louis Carré, *Dessins par Henri Matisse*, 1941

Paris, Galerie Dina Vierny, *Matisse*, mai à juillet 1980, reproduit p. 57

Nice, Musée Matisse, *Henri Matisse, dessins*, 1989, reproduit p. 27

Mexico, Museo Dolores Olmedo Patino, *Negro y Blanco, Dibujos de Henri Matisse*, juin à octobre 1998



**18**

**Henri MATISSE**

(1869 – 1954)

**DINA COUCHÉE – 1941**

Dessin à l'encre sur papier

Signé et daté en bas à droite

« Henri Matisse 41 »

20 x 27 cm (7,80 x 10,53 in.)

DINA COUCHÉE, *INK ON PAPER,*  
*SIGNED AND DATED LOWER RIGHT*

**40 000 – 60 000 €**

**Provenance :**

Collection Dina Vierny, Paris

**Expositions :**

Paris, Galerie Dina Vierny, *24 dessins de Matisse*, janvier à février 1966

Paris, Galerie Dina Vierny, *Matisse*, avril à juin 1970, reproduit

Paris, Galerie Dina Vierny, *Matisse*, mai à juillet 1980, reproduit p. 55

Nice, Musée Matisse, *Henri Matisse, dessins*, 1989, reproduit p. 26

Mexico, Museo Dolores Olmedo Patino, *Negro y Blanco, Dibujos de Henri Matisse*, juin à octobre 1998

Nice, Musée Matisse, *Matisse en France*, juillet à septembre 2004, reproduit p. 30

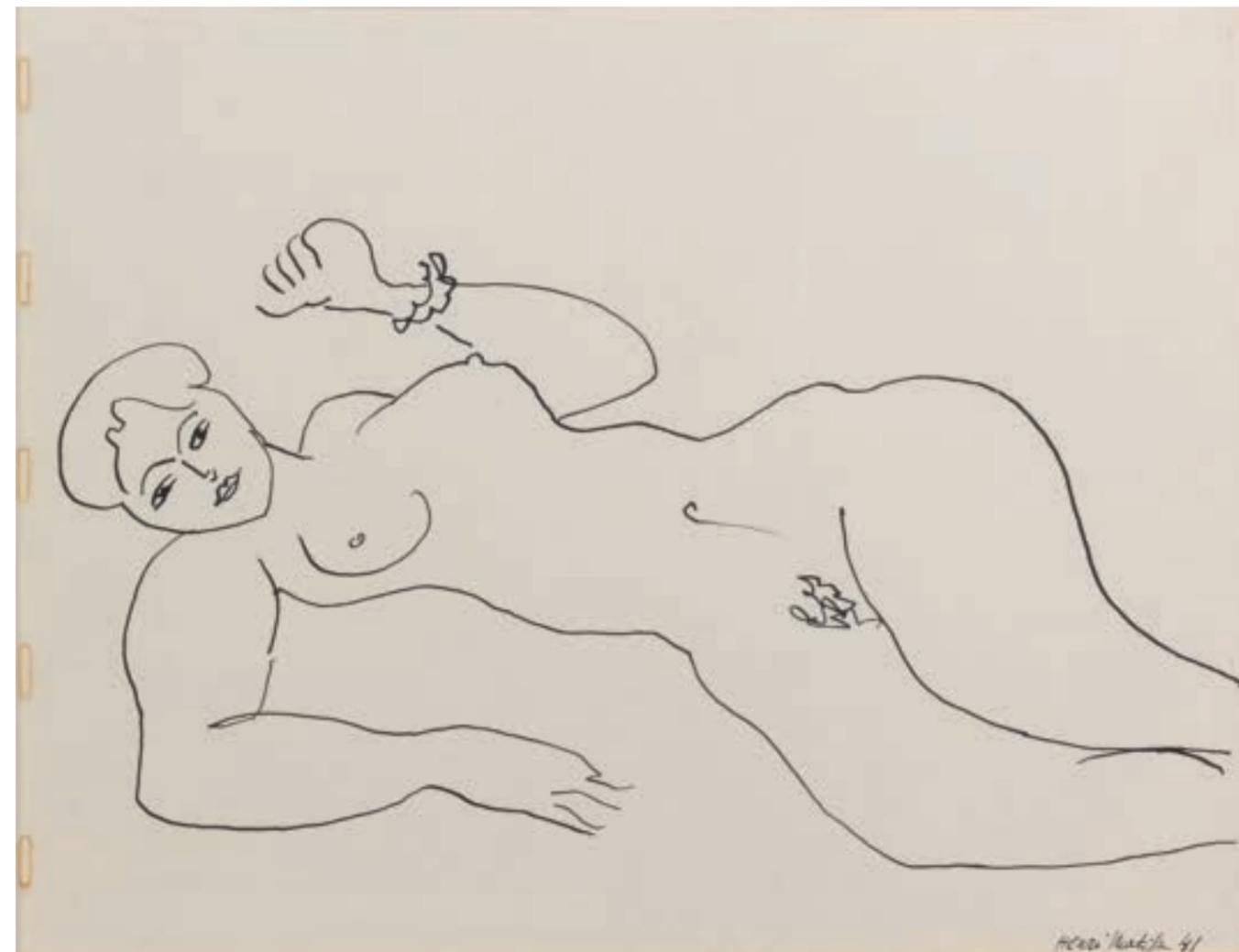
**Bibliographie :**

Luc Vezin, *Dina Vierny, égérie de Maillol*, in *Elle*, 28 avril 1986, reproduit p. 13

Pierre Cabanne, *Dina Vierny*, in *Cimaise*, avril – mai – juin 1988, n°193, reproduit p. 41

Pierre Schneider, *Matisse*, Paris, 1992, reproduit p. 584

Koen van Snygel, *Dina Vierny was levendeMaillol*, in *Standaard*, 8 avril 1995, reproduit



**19**

**Raoul DUFY**

(1877 – 1953)

**PORTRAIT DE DINA**

Dessin à l'encre sur papier

Dédiacé et signé en bas à droite

« à Dina Vierny son vieil ami Raoul Dufy »

52 x 33 cm (20,28 x 12,87 in.)

PORTRAIT DE DINA, *INK ON PAPER, SIGNED  
AND DATED LOWER RIGHT*

**8 000 – 12 000 €**

**Provenance :**

Collection Dina Vierny, Paris

**Expositions :**

Paris, Galerie Dina Vierny, *Dessins et aquarelles  
de Raoul Dufy*, juin à juillet 1972, reproduit

Paris, Fondation Dina Vierny – Musée Maillol,  
*Raoul Dufy, un autre regard*, mars à juin 2003,  
reproduit p. 150

**Bibliographie :**

Waldemar George, *Maillol*, Neuchâtel, 1977, p. 37

Fondation Dina Vierny – Musée Maillol, Paris,  
1995, reproduit, p. 81



**20**

**Aristide MAILLOL**

(1861 – 1944)

**DINA SUR LA RIVIÈRE – 1938**

Pastel, fusain et craie sur papier d'emballage

Signé du monogramme en bas à droite « M »

83 x 128 cm (32,37 x 49,92 in.)

DINA SUR LA RIVIÈRE, *PASTEL, CHARCOAL AND CHALK ON PAPER, SIGNED WITH MONOGRAM LOWER RIGHT*

**250 000 – 350 000 €**

**Provenance :**

Galerie Daber, Paris

Ancienne collection F. B., Paris (acquis auprès

de la précédente en 1961)

Vente, Paris, Drouot, Picard S.C.P, 3 juin 1992,

lot 55 (titré *Jeune fille étendue sur le dos*)

Collection Dina Vierny, Paris

**Expositions :**

Paris, Galerie Charpentier, *Maillol*, 1947, n°183

(titré *Dina allongée*)

Paris, Galerie Daber, *Maillol. Exposition*

*Hommage au centenaire de sa naissance*

*1861 – 1944*, 1961, reproduit pl. IV (titré *Jeune*

*fille nue étendue sur le dos*)

Paris, Musée national d'art moderne, *Hommage*

*à Aristide Maillol*, juin à octobre 1961, p. 50,

n°180, reproduit (titré *Jeune fille nue étendue*

*sur le dos*)

Paris, Musée Maillol, *Le musée Maillol s'expose*,

février à juin 2008, reproduit p. 80

**Bibliographie :**

Henri Frère, *Conversations de Maillol*, Genève,

1956, pp.65-66

F. D.-R., *Paris en perte de vitesse*, in

Connaissance des Arts, septembre 1992, p. 157

*Record à 2 MF pour un dessin de Maillol*, in

Gazette de l'hôtel Drouot, 4 septembre 1992, p.

28, reproduit

*Maison française*, septembre 1992, p. 37,

reproduit

A S., *Le Bilan 1992 des Commissaires priseurs*

*parisiens. Drouot se stabilise*,

in Le Figaro, 3 février 1993, reproduit

*Carnet parisien*, in Angeline's Mag, printemps

1995, reproduit p. 20

Béatrice de Rochebouët, *Dessins: l'art*

*abordable*, in Le Figaro/L'Aurore, 7 avril 1995

Raphaël Valensi, *Prix forts pour les dessins*

*des grands sculpteurs*, in Revenu Français

Magazine, juillet à août 1995, reproduit p. 31

Collectif, *L'ABCdaire de Maillol*, Paris, 1996, p. 96

Anne de Caumont, *La passion aux enchères.*

*Cinq œuvres d'art et leur destin fabuleux*,

Paris, 2000, pp. 131-135, 153



**LA RIVIÈRE – 1938-1943**

Sculpture en plomb

Signé et inscrit sur la terrasse à gauche

« A. MAILLOL Épreuve d'artiste », cachet

du fondeur sur la terrasse à l'arrière

« Georges Rudier Fondeur Paris »

Conçu entre 1938 et 1943; cette épreuve a été fondue dans les années 1970.

128 x 220 x 166 cm (49,92 x 85,80 x 64,74 in.)

Cette œuvre sera incluse dans le Catalogue raisonné des œuvres monumentales d'Aristide Maillol actuellement en préparation par Monsieur Olivier Lorquin

LA RIVIERE, *LEAD SCULPTURE, SIGNED AND INSCRIBED ON THE BASE ON THE LEFT, FOUNDRY MARK ON THE BACK OF THE BASE*

**2 000 000 – 3 000 000 €**

**Provenance :**

Collection Dina Vierny, Paris

**Exposition :**

Exposition itinérante, Japon, *Aristide Maillol*, 1984, notre exemplaire reproduit

**Bibliographie :**

*Salon d'Automne*, Paris, Musée des Beaux-Arts, novembre 1946

*Maillol*, Paris, Galerie Charpentier, 1947, n°71 (le modèle en plâtre reproduit)

Claude Roy, *Maillol vivant*, Genève, 1947

(le modèle en plâtre reproduit)

Jean Charbonneaux, *Maillol*, Paris, 1947, p. 10, pl. 12 (un détail du plâtre reproduit)

Jean Cassou, *Musée d'Art Moderne – La Rivière d'Aristide Maillol*, in Bulletin de France, juillet 1948, pp. 137-138, reproduit p. 137, fig. 1 (un exemplaire similaire)

Pierre Camo, *Maillol, mon ami*, Lausanne, 1950, pp. 54 et 82

John Rewald, *Maillol*, Paris, 1950, reproduit pl. 53 (un exemplaire similaire)

Andrew Carnduff Ritchie, *Sculpture of the Twentieth Century*, 1952, pp. 80-81 (un exemplaire similaire)

Henri Frère, *Conversations de Maillol*, Genève, 1956, p. 87

*Aristide Maillol*, Marseille, Musée Cantini, juillet à août 1956, n°16 (un exemplaire similaire)

*Exposition des principales acquisitions récentes*, Bruxelles, Musée royaux des Beaux-Arts, 1956 (un exemplaire similaire)

Marly-le-Roi, 1958, (un exemplaire similaire)

Werner Gramberg, *Bermerkungen zur Entstehungsgeschichte der Rivière* von

Aristide Maillol, in Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, 1959, pp. 73-86, reproduit pp. 77 et 81

(un exemplaire similaire)

R. Linnenkamp, Aristide Maillol, Die Grossen Plastiken, Munich, 1960, p. 110, reproduit p. 141 (un exemplaire similaire)

Jiri Masin, Aristide Maillol, Prague, 1960, reproduit p. 64 (un exemplaire similaire)

Catalogue d'exposition, Paris, Musée National d'art moderne, *Hommage à Aristide Maillol*, juin à octobre 1961, p. 37, n°102

(un exemplaire similaire)

*Aristide Maillol*, exposition itinérante Allemagne,

Pays Bas, 1961-1962, n°81

(un exemplaire similaire)

Peter Cifka, *Maillol*, Budapest, 1965, reproduit

p. 29 et pl. 37 (un exemplaire similaire)

*Sculpture from the collections of Norton Simon, Inc. and the Hunt Industries Museum of Art*,

Exposition, Los angeles, County Museum of Art,

août 1968 à juin 1974 (un exemplaire similaire)

Bernard Dorival (sous la direction de),

*Encyclopédie de la Pléiade, Histoire de l'Art,*

*IV, du Réalisme à nos jours*, Paris, 1969, p. 454

P.M. Grandchastel, *Une vie proche du monde*

*enseulé, des rythmes rustiques et de la*

*végétation* et Henri Coulonges, *Maillol et son*

*influence*, in. *Maillol*, Paris, collection *Chefs-*

*d'œuvre de l'art -Grands sculpteurs*, mars à avril

1969, n°140, reproduit pl. I (un exemplaire similaire)

Denys Chevalier, *Maillol*, Paris, 1970,

pp. 70, 87 et 94, reproduit en 4<sup>e</sup> de couverture

(un exemplaire similaire)

Waldemar George, *Maillol*, Paris, 1971,

pp. 8, 10, 14, 17, 37, 102, 127,

reproduit pp. 24 et 25 (un exemplaire similaire)

*Treasures in the Virginia Museum*, Virginia

Museum of Fine Arts, Richmond, 1974, reproduit

p. 116 (un exemplaire similaire)

John Rewald, *Maillol remembered*, in catalogue

d'exposition, New York, The Solomon R.

Guggenheim Museum, 1975 – 1976,

reproduit p. 95 (un exemplaire similaire)

John Tancock, *Nineteenth and Twentieth*

*Century Sculpture*, in The connoisseur, n°777,

novembre 1976, p. 238, fig. 2, reproduit p. 241

(un exemplaire similaire)

Waldemar George, *Maillol*, Neuchâtel, 1977, p. 48,

reproduit pp. 204 et 205 (un exemplaire similaire)

Catalogue d'exposition, Baden-Baden, Staatliche

Kunsthalle, *Maillol*, juin à septembre 1978, n°85

(un exemplaire similaire)

Gerald F. Brommer, *Discovering Art History*,

Worcester, 1981, reproduit p. 53

(un exemplaire similaire)

Laure Meyer, *Maillol*, in L'Estampille, n°148,

août 1982, pp. 22 et 26, reproduit pp. 8-27



## De la collection Dina Vierny

(un exemplaire similaire)

Catalogue d'exposition, Hambourg, Kunsthalle, *L'image de la femme depuis la révolution française*, 1986, n°2, reproduit p. 25

(un exemplaire similaire)

*Sculptures des jardins du Louvre, du Carrousel et des Tuileries*, Paris, 1986, Tome I, p. 159; tome II pp. 300 et 301, reproduit p. 300

(un exemplaire similaire)

Antoinette Le Normand-Romain, Anne Pingéot, Reinhold Hohl, Barbara Rose et Jean-Luc Daval, *La sculpture. L'aventure de la sculpture moderne – XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Genève, 1986, reproduit p. 161

(un exemplaire similaire)

Pierre Cabanne, *Dina Vierny*, in Cimaise, avril/mai/juin 1988, n° 193, p. 41, reproduit p. 39

(un exemplaire similaire)

Michel Bouille, *Maillol, la femme toujours recommencée*, Paris, 1989, pp. 54, 61, 64 et 79, reproduit pp. 7, 50 et 63 (un exemplaire similaire)

*Hamburger Kunsthalle*, 1989, reproduit p. 257

(un exemplaire similaire)

Bertrand Lorquin, *Maillol aux Tuileries*, Paris, 1991, p. 72, reproduit pp. 17 et 18-19

(un exemplaire similaire)

Anne Pingéot, *Le jardin des Tuileries*, Paris, 1993, p. 69, reproduit pp. 30-31

(un exemplaire similaire)

Bertrand Lorquin, *Fondation Dina Vierny – Musée Maillol*, Paris, 1995, pp. 9, 17, 64, reproduit pp. 144-145 (un exemplaire similaire)

Collectif, *L'ABCdaire de Maillol*, Paris, 1996, pp. 25; 54, 61, 73, 82, 92, 96-97, 110 et 114, reproduit pp. 96-97 (un exemplaire similaire)

Geneviève Bresc-Bautier, Denis Cagat et Emmanuel Jacquin, *Jardins du Carrousel et des Tuileries*, Paris, 1997, p. 120

Catalogue d'exposition, Taïwan, Kaoshiung, Musée des Beaux-Arts, *Aristide Maillol*, janvier à mai 1996, p. 28, reproduit pp. 47 et 48

(un exemplaire similaire)

Ursel Berger, *Maillol, sa vie, son œuvre*, in Catalogue d'exposition itinérante Allemagne, Suisse, 1996-1997, pp. 16 et 54

Catalogue d'exposition, Sao Paulo, Pinacothèque et Espace Culturel, Banque Safra, *Maillol. Esculturas*, 1996-1997, p. 76,

reproduit p. 6-57 (un exemplaire similaire)

*The Museum of Modern art, New York.*

*The History and the Collection.*, New York,

1997, reproduit pp. 25, 32-33 et 59

(un exemplaire similaire)

Sophie Masson et Jean-Pierre Rémy, *Le Paris des statues. Un itinéraire poétique*, 1997, reproduit p. 65 (un exemplaire similaire)

Angelika Kindermann, *Von der Antike zu*

*Jeff Koons*, in Das Kunstmagazin, août 1997,

reproduit p. 123 (un exemplaire simialire)

Philippe Dagen, *L'Art Français. Le XX<sup>e</sup> siècle*,

Paris, 1998, p. 199, reproduit p. 197

(un exemplaire similaire)

Véronique Wiesinger, *Maillol, Bourdelle*,

*Despiau et la conception américaine de la*

*modernité en sculpture*, in Bulletin de la

Société de l'Histoire de l'Art français, Paris,

1998, p. 338, reproduit p. 340

(un exemplaire similaire)

Valérie de Costa, *Aristide Maillol, Robert Couturier et La Rivière, exemple d'une*

*collaboration entre deux sculpteurs*, in Bulletin

de la Société de l'Histoire de l'Art français,

Paris, 1999, pp. 367-377, reproduit p. 673

(un exemplaire similaire)

Linda Konheim Kramer, *Aristide Maillol* :

(1961 – 1944) *Pioneer of Modern Sculpture*,

Thèse, Docteur en philosophie, Institute of Fine

Arts, New York University, 2000, pp. 230, 248,

250-251, 253, 256, 264-264, 274, reproduit pl. 241

(un exemplaire similaire)

Dina Vierny, *Entre-deux-guerres. C'est Maillol*

*qui occupe la première place*, in Catalogue

d'exposition, Perpignan, Palais des Congrès,

*Aristide Maillol*, juin à septembre 2000, p. 39

(un exemplaire similaire)

Anne de Caumont, *La passion aux enchères.*

*Cinq œuvres d'art et leur destin fabuleux*, Paris,

2000, pp. 129-130, 151, 154, 157-158, reproduit

en 1<sup>ère</sup> de couverture (notre exemplaire)

Pamela Waterman, *The New Norton Simon*

*Sculpture Garden*, in Pacific Horticulture, vol.

62, n°3, juillet – août – septembre 2001, p. 31,

reproduit p. 29 (un exemplaire similaire)

Automobile club of Southern California,

*Cultivating Pasadena: from roses to*

*Redevelopment*, Los Angeles, 2005,

reproduit p. 39 (un exemplaire similaire)

*A Modern Garden. The Abby Aldrich Rockefeller*

*Sculpture Garden at the Museum of Modern*

*Art*, New York, 2007, p. 20, reproduit pp. 6, 10-11,

16, 22-23, 47-48,50-51, 52, 60-61 (un exemplaire

similaire)

Bertrand Lorquin, *Un sculpteur dans le siècle et*

*Du Musée Maillol à la Fondation Dina Vierny:*

*Histoire d'une collection*, in Le Musée Maillol

s'expose, 2008, pp. 99 et 106, reproduit p. 82-83

(un exemplaire similaire)

Dina Vierny, *Histoire de ma vie racontée à*

*Alain Jaubert*, Paris, 2009, pp. 76-77, 135, 192,

reproduit pp. 210 et 226 (notre exemplaire)

Sara Campbell, *Collector without walls. Norton*

*Simon and his Hunt for the Best*, New Haven et

Londres, 2010, p. 87, reproduit p. 286

(un exemplaire similaire)

Jean Clair, *Dialogue avec les morts*, Paris, 2011,

pp. 82-83

Catalogue d'exposition, Rotterdam, Kunsthall,

*Maillol*, septembre 2010 à février 2013, Emily

Ansenk, *Aristide Maillol au Kunsthall de*

*Rotterdam*, pp. 9-10; Jean Clair, *Mesure de*

*Maillol*, pp. 21-22, Alex Susanna, *Maillol ou*

*la vie latente*, pp. 47-48, 51 (un exemplaire

similaire reproduit)

Béatrice de Rochebouët, *Enchères d'exception*

*pour la muse de Maillol*, in Le Figaro, 18 juillet

2013, p. 16, reproduit (notre exemplaire)

**Autres exemplaires**

**dans les collections publiques :**

France, Paris, Collections Nationales,

jardin du Carrousel

Suisse, Zurich, Kunsthaus, œuvre d'une collection

privée, en dépôt.

Allemagne, Hambourg, Hamburger Kunsthalle

Belgique, Anvers, Open-Air Museum for

Sculpture 'Middelheim'

Belgique, Bruxelles, Musée Royal des Beaux-Arts

E.-U. A., New York, MOMA,

Provenance : Mrs Simon Guggenheim Fund.

E.-U. A., Californie, Pasadena, Norton Simon

Foundation

E.-U. A., Virginie, Richmond, Virginia Museum

of Fine Arts



**22**

**Aristide MAILLOL**

(1861 – 1944)

**L'HARMONIE, 2<sup>E</sup> ÉTAT – 1942-1943**

Sculpture en bronze à patine brune

Signé du monogramme sur la base « M », cachet

du fondeur et numéroté sur la base à l'arrière

« C.VALSUANI cire perdue 4/6 »

Hauteur : 152 cm (59,8 in.)

L'HARMONIE, *BRONZE WITH BROWN PATINA, SIGNED WITH MONOGRAM ON THE BASE, FOUNDRY MARK AND NUMBERED ON THE BACK OF THE BASE*

**400 000 – 600 000 €**

**Provenance :**

Collection Dina Vierny, Paris

**Bibliographie :**

Hugo Weber, *Errinerungen an Aristide Maillol*, in Werk, 1944, reproduit p. 369 (un exemplaire similaire)

Erin Gradmann, *Maillol als Zeichner*, in Graphis, avril à juin 1945, n°7-8, reproduit p. 106 (le modèle en plâtre)

Jean Girou, *Maillol n'est plus!*, in Collectif, *Aspects de Maillol*, 1945, p. 40

Jacques Baschet, *Sculpteurs de ce temps*, Paris, 1946, p. 23

Ludovic Massé, *Aristide Maillol, mon compatriote*, in Cahier des Amis de l'Art, n°10,1946, p. 44, reproduit p. 41 (le modèle en plâtre)

Jean Charbonneaux, *Maillol*, Paris, 1947, p. 7, reproduit pl. 11 (le modèle en plâtre)

Claude Roy, *Maillol vivant*, 1947, pp. 16 et 43, reproduit pl. 17, 18, 20 à 26 (le modèle en plâtre)

Pierre Camo, *Maillol, mon ami*, Lausanne, 1950, pp. 13-14, 54 et 82

Henri Frère, *Conversations de Maillol*, Genève, 1956, pp. 109, 120-122, 128, 254-255, 257-258, 263-264, 267-268, 270-276, 281-282, 284-285, 287-288, 291-293, 299-300, 302, 034, 306, 308, 325-328, 339

Denys Chevalier, *Maillol*, Paris, 1970, pp. 87, 89, 92 et 94

Catalogue d'exposition, New York, Perls Gallery, *Aristide Maillol 1861 – 1944*, 1970, n°61, p. 9, reproduit p. 42 (un exemplaire similaire)

Waldemar Georges, *Maillol*, Paris, 1971, pp. 37, 45, 50, 102, 110, 114 et 127, reproduit pp. 5 et 103 (un exemplaire similaire)

John Rewald, *Maillol remembered*, in catalogue d'exposition, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1975 – 1976, reproduit p. 98 (un exemplaire similaire)

Waldemar Georges, *Maillol*, Neuchâtel, 1977, pp. 31, 37, 59-60, 226, reproduit p. 211 (un

exemplaire similaire)

Marie-Claude Valaison, *Maillol, un architecte du corps féminin*, in Catalogue d'exposition, Perpignan, Palais des rois de Majorque, *Maillol au Palais des rois de Majorque*, 1979, p. 26

Laure Meyer, Maillol, in L'Estampille, n°148, août 1982, pp. 11 et 26

Pierre Cabanne, in Catalogue d'exposition, Paris, Galerie Dina Vierny, *Maillol*, p. 17

Pierre Cabanne, *Dina Vierny*, in Cimaïse, n°193, avril-mai-juin 1988, reproduit pp. 41 et 44 (un exemplaire similaire)

Michel Bouille, *Maillol – la femme toujours recommandée*, Paris, 1989, pp. 54, 64, 66, 70-71 et 81, reproduit p. 60 et en 4° de couverture (un exemplaire similaire)

*Fondation Dina Vierny – Musée Maillol*, Paris, fondation Dina Vierny – Musée Maillol, 1995, pp. 9, 17 et 67, reproduit p. 67 (notre exemplaire)

Bertrand Lorquin, *Maillol raconté*, in Collectif, *L'ABCdaire de Maillol*, Paris, 1996, pp. 25, 66 et 114, reproduit p. 23

Bertrand Lorquin, *Sculpteur Aristide Maillol*, in Catalogue d'exposition, Taïwan, Kaoshiung, Musée des Beaux-Arts, *Aristide Maillol*, janvier à mai 1996, p. 28, reproduit pp. 43 et 48 (le modèle en plâtre)

Catalogue d'exposition, Sao Paulo, Pinacothèque et Espace Culturel, Banque Safra, *Maillol. Esculpturas*, 1996-1997, p. 76, reproduit pp. 122-123 (le modèle en plâtre)

Exposition itinérante Allemagne-Suisse, *Maillol*, 1996-1997, reproduit pp. 40, 41, 43 et 51 (un exemplaire similaire)

Catalogue d'exposition, New York, C & M Arts *Aristide Maillol, Sculpture*, avril à juin 1997, reproduit p. 2 (un exemplaire similaire)

Linda Konheim Kramer, *Aristide Maillol (1861 – 1944): Pioneer of Modern Sculpture*, Thèse, Docteur en Philosophie, Institute of Fine Arts,

New York University, 2000, reproduit pl. 243 et 244 (un exemplaire similaire)

Bertrand Lorquin, *Maillol*, Fondation Dina Vierny – Musée Maillol, 2002, pp. 184, 187 et 191, reproduit p. 149 (un exemplaire similaire)

Judith Spitzer, *The Billy Rose Art Garden*, Jerusalem, The Israeli Museum, 2004

*Impressionist and Post-Impressionist. Painting and Sculpture*, Jerusalem, The Israeli Museum, 2006

Bertrand Lorquin, *Un sculpteur dans le siècle et Du Musée Maillol à la Fondation Dina Vierny: Histoire d'une collection*, in Le Musée Maillol s'expose, 2008, pp. 73 et 99, reproduit p. 10 (un exemplaire similaire)

Josep Casamartina i Parassols, *Togores, du réalisme magique au surréalisme*, Chateauroux, 1998, p. 214

Marie-Thérèse Baudry et Dominique Bozo, *Sculpture. Méthode et vocabulaire*, Paris, 2000, pp. 74 et 75, reproduit pp. 39-40 (un exemplaire similaire)

Dina Vierny, *Histoire de ma vie racontée à Alain Jaubert*, Paris, 2009, pp. 48, 69-70, 77, 84, 88 et 217, reproduit pp. 71 et 87 (un exemplaire similaire)

Béatrice de Rochebouët, *Enchères d'exception pour la muse de Maillol*, in Le Figaro, 18 juillet 2013, p. 16



**Gustave Caillebotte**  
*Le Pont de l'Europe*  
1876

Cette œuvre fait l'objet d'un tiré-à-part  
*A foldout has been dedicated to this work*



23

**Gustave CAILLEBOTTE**

(1848 – 1894)

**LE PONT DE L'EUROPE – 1876**

Huile sur toile

Signée en bas à gauche « G. Caillebotte »

73 x 60 cm (28,47 x 23,40 in.)

LE PONT DE L'EUROPE, OIL ON CANVAS,  
SIGNED LOWER LEFT

**3 000 000 – 4 000 000 €**

**Provenance :**

P. Lamy, Paris

Vente, Paris, Hôtel Drouot, 30 mars 1904, lot 9

Vente, Paris, Hôtel Drouot, 20 janvier 1947

Ancienne collection Korb, Paris

Collection particulière, France

**Bibliographie :**

Marie Berhaut, *Caillebotte : sa vie et son œuvre : catalogue raisonné des peintures et pastels*,

Paris, 1978, n°43, reproduit p. 92

Patrick Ramade, *Première idée*, in Catalogue d'exposition Rennes, juin à septembre 1987, no. 21f, reproduit p. 69

Kirk Varnedoe, *Gustave Caillebotte*, Paris, 1988,

n°15u, reproduit p. 79

Marie Berhaut, *Gustave Caillebotte : catalogue raisonné des peintures et pastels*, Paris, 1994,

n°48, reproduit p.83

Julia Sagraves, *La rue*, in Catalogue

d'exposition, *Gustave Caillebotte*, Paris,

Galleries Nationales du Grand Palais, Chicago,

The Art Institute et Los Angeles, County

Museum of Art, septembre 1994 à septembre

1995, fig. 2, reproduit p. 143



24

**Pierre-Auguste RENOIR**

(1841 – 1919)

**JEUNE FEMME ASSISE – 1898**

Huile sur toile

Signée du monogramme en bas à droite « AR »

71 x 58,50 cm (27,69 x 22,82 in.)

JEUNE FEMME ASSISE, *OIL ON CANVAS,*  
*SIGNED WITH MONOGRAM LOWER RIGHT*

**300 000 – 400 000 €**

**Provenance :**

Ambroise Vollard, Paris

Mats Bjerke, Stockholm

Vente, New York, Parke-Bernet Galleries,

18 octobre 1950, lot 92

Vente, New York, Parke-Bernet Galleries,

22 octobre 1952, lot 93

Edmund C. Lynch Jr., Locust Valley (New York)

Vente, Londres, Sotheby's, 6 décembre 1978,

lot 226

Collection particulière, France

**Bibliographie :**

Ambroise Vollard, *Tableaux, pastels et dessins*

*de Pierre-Auguste Renoir*, Paris, 1918, tome I,

n°316, reproduit p. 79

Guy-Patrice et Michel Dauberville, *Renoir,*

*catalogue raisonné des tableaux, pastels,*

*dessins et aquarelles*, Paris, 2001, n°2201,

reproduit p. 283



# Pierre Auguste Renoir

## *Jeune femme assise*

Le buste de *Jeune femme assise* de Pierre Auguste Renoir est conservé au musée de la Ville de Paris.

Au moment où l’artiste peint la *Jeune femme assise*, en 1898, Pierre-Auguste Renoir est déjà auréolé de gloire. La galerie Durand-Ruel, à l’époque dirigée par Paul Durand-Ruel, avait organisé plusieurs expositions consacrées à ses œuvres, et Ambroise Vollard, rencontré quelques années plus tôt, devenait, non seulement le marchand, mais aussi l’ami. Si le succès grandissant de la peinture impressionniste intervient directement dans l’éclosion de ces amitiés marchandes, il permet aussi à Renoir de rejeter les contraintes imposées, pour quelque commande que ce soit – notamment pour le portrait – et de s’adonner à la peinture pour le plaisir et non par nécessité.

« Fait-il un portrait ? Il priera son modèle de garder sa tenue habituelle, de s’asseoir, de s’habiller comme il s’habille, afin que rien ne sente la gêne ou la préparation » écrit Edmond Renoir<sup>1</sup>, en 1879, dans un article consacré aux pastels de l’artiste dans *la Vie moderne*<sup>2</sup>. Peu de gens contrediraient les propos de l’auteur. Et pourtant, la spontanéité demandée au modèle, et le naturel atteint dans les œuvres de l’artiste sont le résultat d’une longue réflexion et d’un travail appliqué.

Afin d’illustrer ce propos, attardons-nous sur le portrait de *Claude Monet* (dit *Le liseur*), exécuté en 1873 – 1874, empreint d’une grande sensibilité (fig. 1). Si l’examen attentif de la toile permet de voir sous la surface, particulièrement dans le cadrant inférieur gauche du tableau des traits de pinceau d’une autre composition que l’artiste aurait effacée, il laisse aussi deviner quelques repentirs, et tout autant le plaisir de peindre la fumée bleue s’échappant de la pipe, ou encore d’animer sa barbe, son visage et sa main de touches rosées, oranges, bleues et jaunes. Qu’ils fussent en buste, tel *Le Liseur*, telle *Madame Clapisson* (1883), portrait pour lequel Renoir eut quelque difficulté à terminer – mais il confia à Ambroise Vollard qu’il eut beaucoup de plaisir à le peindre – ou qu’ils fussent en groupe, tels *Madame Georges Charpentier et ses enfants*, qu’il hésita à entreprendre, l’artiste cherche toujours la synthèse entre la richesse de sa palette et le traitement de sa touche.

*When Pierre Auguste Renoir painted “Jeune femme assise” in 1898, the artist was already crowned in glory. The Durand-Ruel gallery, directed at that time by Paul Durand-Ruel, had organized several exhibits devoted to his work, and Ambroise Vollard, whom he had met a few years previously, became not only his art dealer but his friend. Although the growing success of the Impressionist painter was a direct result of these emerging friendships, it also enabled Renoir to reject any imposed constraints for commissions – especially for portraits – and pursue painting for pleasure and not by necessity.*

*“Is he doing a portrait? He would ask his model to wear his customary clothes, to sit and dress as always so there would be no sign of discomfort or preparation” wrote Edmond Renoir<sup>1</sup> in 1879, in an article on the artist’s pastels published in “Vie moderne”<sup>2</sup>. Few people would contradict the author’s words. Yet the spontaneity demanded of the model and the natural feel in the artist’s works are the result of much thought and careful painting.*

*To illustrate this aspect, let us take a closer look at the portrait of Claude Monet (also known as “Le liseur”), executed in 1873 – 1874 with great sensitivity (fig. 1). A careful examination of the canvas reveals the strokes of paint of another composition that the artist erased, visible just under the surface, especially in the lower left quarter of the painting. He allows us a glimpse of a few corrections, but also the pleasure of painting the blue smoke rising from the pipe, or of animating the beard, face and hand with touches of pink, orange, blue, and yellow. Whether a bust, such as for “Le Liseur” and “Madame Clapisson” (1883), a portrait that Renoir had some difficulty finishing but which he confided to Ambroise Vollard that he had greatly enjoyed painting, or a group portrait, such as “Madame Georges Charpentier et ses enfants”, which he hesitated to begin, the artist consistently seeks a synthesis between the richness of his palette and the way he manages the brushstrokes.*

<sup>[1]</sup> Edmond Renoir, the artist’s younger brother.

<sup>[2]</sup> A periodical created in 1879 by the editor and patron Georges Charpentier.

 Fig. 1 : Pierre Auguste Renoir, *Claude Monet* (dit *Le Liseur*) 1873 – 1874, Londres, National Gallery of Art (Mr & Mrs Paul Mellon Collection).

 Fig. 2 : Jean-Honoré Fragonard, *La jeune liseuse*, Washington, National Gallery .

 Fig. 3 : Auguste Renoir, *Déjeuner à Berneval*, 1898, Collection particulière.

Assise dans un fauteuil d’osier, *la Jeune femme* a son attention soutenue par une conversation que laisse deviner le peintre. Par la transparence des couleurs et la magie de son coup de pinceau, Renoir donne une démonstration de son talent de portraitiste.

*La Jeune femme assise*, en visite comme le suggère les longs gants blancs qui couvrent ses bras jusqu’aux manches de sa robe, a pu être peinte en été, à Berneval, au bord de la mer, près de Dieppe. Renoir y avait loué pour l’été, de juillet à septembre 1898, un chalet pour sa famille. Julie Manet, qui accompagnait les Renoir, rapporte dans son journal : « M. Renoir n’avait pas envie de louer un de ces affreux chalets, Mme Renoir en avait envie, alors ils ont loué ». Elle ajoutait que Berneval « était charmant le premier jour, trop petit le second, et le troisième on en avait par-dessus la tête. »<sup>3</sup> À son retour à Paris, l’artiste paraissait néanmoins satisfait de son travail, avec des œuvres comme le *Déjeuner à Berneval* (fig. 3) et d’autres comme l’élégante *Jeune femme assise*.

<sup>[3]</sup> Citation prise dans le catalogue d’exposition Renoir, Londres, Paris, Boston, 1985 – 1986, p. 296.

*“Jeune femme assise”, a bust portrait, resembles the others in its conventional pose, transparencies, and subtle play of color through a long series of brushwork. In this work, Renoir nuances an alliance of light colors. The white of the dress delicately contrasts with the yellow tone chosen for the background. To this subtle harmony, often used by Fragonard (fig. 2) for whom Renoir had a real devotion, the artist has added a color support in orange and emerald green touches softened by white for the background, and with pink and blue-grey for the dress, especially for the bows that decorate the upper part of the sleeves. The roses sewn into the hat, carefully arranged, give the artist a way to enhance the whole with bright tones – cadmium red and emerald green. The face, with its soft complexion sustained by orange-pink in the cheeks, the attentive gaze and flirtatious mouth, are all typical of what the artist so loved to paint.*

*Sitting in a wicker chair, “Jeune femme” is focusing on a conversation the painter allows us to infer. Through color transparencies and the magic of his brushwork, Renoir gives us a demonstration of his talent as a portraitist.*

*“La Jeune femme assise”, on a visit as suggested by the long white gloves that cover her arms up to the sleeves of her dress, could have been painted during the summer at Berneval at the seaside near Dieppe. Renoir rented a chalet for his family from July to September, 1898. Julie Manet, who accompanied the Renoir family, reports in her journal, “Mr. Renoir did not want to rent one of these horrible chalets, but Mrs. Renoir wanted to, so they did.” She added that Berneval “was charming the first day, too small the second, and by the third day we were completely fed up.”<sup>3</sup> Upon his return to Paris, the artist nevertheless seemed happy with his work, returning with paintings such as “Déjeuner à Berneval” (fig. 3) and others such as the elegant “Jeune femme assise”.*

<sup>[3]</sup> Quote from the catalogue for the exhibit Renoir, London, Paris, Boston, 1985-1986, p. 296.



## ARTCURIAL SOUTIENT ESPACE MUSÉES

ESPACE MUSÉES ORGANISE CHAQUE ANNÉE DEUX EXPOSITIONS  
EN PARTENARIAT AVEC UNE GRANDE INSTITUTION CULTURELLE FRANÇAISE  
DANS L'ENCEINTE DE L'AÉROPORT PARIS-CHARLES DE GAULLE

EXPOSITION EN COURS: JEAN DUBUFFET, *L'HOURLOUPE*  
JUSQU'AU 6 JANVIER 2014 - TERMINAL 2E, HALL M  
ACCÈS GRATUIT POUR LES PASSAGERS MUNIS D'UNE CARTE D'EMBARQUEMENT

**ARTCURIAL**

Contact:  
Anne de Turenne  
+ 33 1 42 99 20 33  
aleturenne@artcurial.com

## EDITIONS.1

LE MULTIPLE DANS TOUS SES ÉTATS

VENTE EN PRÉPARATION - MARS 2014  
7, ROND-POINT DES CHAMPS-ÉLYSÉES - PARIS VIII<sup>e</sup>

PREMIÈRE VENTE CONSACRÉE AUX ÉDITIONS ET MULTIPLES D'ARTISTES MODERNES  
ET CONTEMPORAINS, ESTAMPES, SCULPTURES, OBJETS, CÉRAMIQUES.  
DE PICASSO À JEFF KOONS - DE BACON À DAMIEN HIRST.

**ARTCURIAL**  
BRIEST - POULAIN - F. TAJAN

Contact:  
Arnaud Ollivier  
+ 33 1 42 99 16 28  
aollivier@artcurial.com

# Caillebotte à Yerres, au temps de l'impressionnisme



*Périssoires sur l'Yerres*  
1878 - Musée des Beaux-Arts, Rennes

40 chefs d'œuvre impressionnistes de Gustave Caillebotte retrouveront leur lieu d'inspiration à Yerres, à 20 minutes de Paris.

**Exposition**  
du 5 avril  
au 20 juillet 2014



8, rue de Concy  
91330 Yerres - FRANCE  
[www.propriétécaillebotte.com](http://www.propriétécaillebotte.com)  
[www.yerres.fr](http://www.yerres.fr)  
Tél. +33 (0)1 80 37 20 61

# Sotheby's



FÉLIX  
MARCILHAC  
COLLECTION PRIVÉE  
PARIS LES 11 ET 12 MARS 2014

EN COLLABORATION AVEC

**ARTCURIAL**  
BRIEST - POULAIN - F. TAJAN

Gustave Miklos, *L'homme et son destin*,  
sculpture en bronze à patine noire, sur  
un socle en marbre noir, 1929  
Estimation 250 000–300 000 €

Renseignements +33 (0)1 53 05 52 81  
Enregistrez-vous sur [sothebys.com](http://sothebys.com)

## 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 dépôt.

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 dépôt de garantie et qu'elle aura acceptés. Si le lot n'est pas adjudgé à cet enchérisseur, le dépôt 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 « adjudgé » 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 :

- Lots en provenance de la CEE :
  - De 1 à 30 000 euros : 25 % + TVA au taux en vigueur (pour les livres, TVA = 1,375 % et pour les autres catégories, TVA = 4,9 %).
  - De 30 001 à 1 200 000 euros : 20% + TVA au taux en vigueur (pour les livres, TVA = 1,1 % et pour les autres catégories, TVA = 3,92 %).
  - Au-delà de 1 200 001 euros : 12 % + TVA au taux en vigueur (pour les livres, TVA = 0,66% et pour les autres catégories, TVA = 2,35 %).
- 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 bancaire tiré sur une banque française sur présentation d'une pièce d'identité et, pour toute personne morale, d'un extrait KBis daté de moins de 3 mois (les chèques tirés sur une banque étrangère ne sont pas acceptés) ;

- Par 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.

En cas de règlement par chèque, le lot ne sera délivré qu'après encaissement définitif du chèque, soit 8 jours ouvrables à compter du dépôt du chèque.

Dans l'intervalle Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan pourra facturer à l'acquéreur des frais 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

#### 10 – Compétences législative et juridictionnelle

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.

#### 11 – Jurisdiction applicable

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

#### 12 – Protection des biens culturels

#### 13 – Biens culturels et 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.

Banque partenaire :



## CONDITIONS OF PURCHASE IN VOLUNTARY AUCTION SALES

### Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan

Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan is an operator of voluntary auction sales regulated by the law articles L312-4 and following of the Code de Commerce.

In such capacity Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan acts as the agent of the seller who contracts with the buyer.

The relationships between Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan and the buyer are subject to the present general conditions of purchase which can be modified by saleroom notices or oral indications before the sale, which will be recorded in the official sale record.

### 1 – Goods for auction

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

Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan is at disposal of the prospective buyers to provide them with reports about the conditions of lots.

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

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

**d)** Estimates are provided for guidance only and cannot be considered as implying the certainty that the item will be sold for the estimated price or even within the bracket of estimates. Estimates cannot constitute any warranty assurance whatsoever.

The estimations can be provided in several currencies; the conversions may, in this case or, be rounded off differently than the legal rounding

### 2 – The sale

**a)** In order to assure the proper organisation of the sales, prospective buyers are invited to make themselves known to Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan before the sale, so as to have their personal identity data recorded.

Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan reserves the right to ask any prospective buyer to justify his identity as well as his bank references and to request a deposit.

Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan reserves the right to refuse admission to the auction sales premises to any prospective buyer for legitimate reasons.

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

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

**d)** Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan may accept to execute orders to bid which will have been submitted before the sale and by Artcurial Briest-Poulina-F.Tajan which have been deemed acceptable. Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan is entitled to request a deposit which will be refunded within 48hours after the sale if the lot id not sold to this buyer.

Should Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan receive several instructions to bid for the same amounts, it is the instruction to bid first received which will be given preference. Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan will bear no liability/responsibility in case of mistakes or omission of performance of the written order.

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

**f)** Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan will conduct auction sales at their discretion, ensuring freedom auction and equality among all bidders, in accordance with established practices.

Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan reserves the right to refuse any bid, to organise the bidding in such manner as may be the most appropriate, to move some lots in the course

of the sale, to withdraw any lot in the course of the sale, to combine or to divide some lots in the course of the sale.

In case of challenge or dispute, Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan reserves the right to designate the successful bidder, to continue the bidding or to cancel it, or to put the lot back up for bidding.

**g)** Subject to the decision of the person conducting the bidding for Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan, the successful bidder will be the bidder would will have made the highest bid provided the final bid is equal to or higher than the reserve price if such a reserve price has been stipulated.

The hammer stroke will mark the acceptance of the highest bid and the pronouncing of the word «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.

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

### 3 – The performance of the sale

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

- 1) Lots from the EEC :
  - From 1 to 30 000 euros: 25 % + current VAT (for books, VAT = 1.375 %; for other categories, VAT = 4.9 %).
  - From 30 001 to 1 200 000 euros: 20 % + current VAT (for books, VAT = 1.1 %; for other categories, VAT = 3.92 %).
  - Over 1 200 001 euros: 12 % + current VAT (for books, VAT = 0.66 %; 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 citizens, up to 15 000 euros, costs and taxes included, for foreign citizens on presentation of their identity papers;
- By cheque drawn on a French bank on presentation of identity papers and for any company, a KBis dated less than 3 months (cheques drawn on a foreign bank are not accepted);
- By bank transfer;
- By credit card : VISA, MASTERCARD or AMEX (in case of payment by AMEX, a 1,85 % additional commission corresponding to cashing costs will be collected).

**b)** Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan will be authorized to reproduce in the official sale record and on the bid summary the information that the buyer will have provided before the sale. The buyer will be responsible for any false information given.

Should the buyer have neglected to give his personal information before the sale, he will have to give the necessary information as soon as the sale of the lot has taken place.

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 insufficient.

**d)** The lot will be delivered to the buyer only after the entire payment of the price, costs and taxes. If payment is made by cheque, the lot will be delivered after cashing, eight working days after the cheque deposit. In the meantime Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan may invoice to the buyer the costs of storage of the lot, and if applicable the costs of handling and transport. Should the buyer fail to pay the amount due, and after notice to pay has been given by Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan to the buyer without success, at the seller's request, the lot is re-offered for sale, under the French procedure known as «procédure de folle enchère».

If the seller does not make this request within three months from the date of the sale, the sale will be automatically cancelled, without prejudice to any damages owed by the defaulting buyer. In addition, Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan reserves the right to claim against the defaulting buyer, at their option :

- interest at the legal rate increased by five points,
- the reimbursement of additional costs generated by the buyer's default,
- the payment of the difference between the initial hammer price and the price of sale after «procédure de folle enchère» if it is inferior as well as the costs generated by the new auction.

Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan also reserves the right to set off any amount Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan may owe the defaulting buyer with the amounts to be paid by the defaulting buyer.

Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan reserves the right to exclude from any future auction, any bidder who has been a defaulting buyer or who has not fulfilled these general conditions of purchase.

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

**f)** The buyer can obtain upon request a certificate of sale which will be invoiced € 60.

### 4 – The incidents of the sale

In case of dispute, Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan reserves the right to designate the successful bidder, to continue the sale or to cancel it or to put the lot up for sale.

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

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

### 5 – Pre-emption of the French state

The French state 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 brackets :

- 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

In accordance with the law, it is added that all actions in public liability instituted on the occasion of valuation and of voluntary and court-ordered auction sales are barred at the end of five years from the hammer price or valuation.

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

### Protection of cultural property

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

Bank:



## ARTCURIAL BRIEST – POULAIN – F. TAJAN

7, ROND-POINT DES CHAMPS-ÉLYSÉES  
75008 PARIS

T. +33 1 42 99 20 20  
F. +33 1 42 99 20 21  
E. CONTACT@ARTCURIAL.COM

[www.artcurial.com](http://www.artcurial.com)

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

### ASSOCIÉS

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

Fabien Naudan, **Vice-Président**

**Directeur associé senior**  
Martin Guesnet

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

### ARTCURIAL HOLDING SA

**Président Directeur Général:**  
Nicolas Orłowski

**Vice Présidents:**  
Francis Briest, Hervé Poulain

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

### VENTES PRIVÉES

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

### CONSEILLER SCIENTIFIQUE ET CULTUREL

Serge Lemoine

## BUREAUX À L'ÉTRANGER

### BELGIQUE

Vinciane de Traux, directeur  
5, Avenue Franklin Roosevelt  
B - 1050 Bruxelles  
T. +32 (0)2 644 98 44  
vdetraux@artcurial.com

### CHINE

Jiayi Li, consultante  
798 Art District, No 4 Jiuxianqiao  
Lu  
Chaoyang District  
Beijing 100015  
T. +86 137 01 37 58 11  
lijiai7@gmail.com

### ITALIE

Gioia Sardagna Ferrari, directeur  
Palazzo Crespi,  
Corso Venezia, 22  
I - 20121 Milano  
T. +39 02 49 76 36 49  
gsardagnaferrari@artcurial.com

### BUREAUX EN FRANCE

#### BORDEAUX

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

#### ARTCURIAL TOULOUSE

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

#### ARTCURIAL LYON

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

#### ARTCURIAL MARSEILLE

STAMMEGNA ET ASSOCIÉ  
22, rue Edmond Rostand  
13006 Marseille  
**Contact:**  
Inès Sonnevile  
T. +33 (0)1 42 99 16 55  
isonnevile@artcurial.com

#### ARQUANA

**ARTCURIAL DEAUVILLE**  
32, avenue Hocquart de Turtot  
14800 Deauville  
T. +33 (0)2 31 81 81 00

[contact@artcurial-deauville.com](mailto:contact@artcurial-deauville.com)

### ADMINISTRATION ET GESTION

**Secrétaire général:**  
Axelle Givaudan

**Relations clients:**  
Anne de Turenne, 20 33  
Karine Castagna, 20 28  
Alma Barthélemy, 20 48

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

**Comptabilité et administration:**  
**Directeur:** Joséphine Dubois

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

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

**Gestion des ressources humaines:**  
Isabelle Chénais

**Logistique et gestion des stocks:**  
**Directeur:** Éric Pourchot  
Rony Aylon, Mehdi Bouchekout Denis  
Chevallier, Julien Goron,  
Joël Laviolette, Vincent Mauriol,  
Lal Sellahamadi

**Transport et douane:**  
Direction: Ronan Massart, 16 57  
Marine Viet, 16 57  
[shipping@artcurial](mailto:shipping@artcurial)

### ORDRES D'ACHAT, ENCHÈRES

**PAR TÉLÉPHONE**  
Direction: Élodie Landais, 20 51  
Diane Pellé, Ralf Jaglin,  
Kristina Vrzests  
[bids@artcurial.com](mailto:bids@artcurial.com)

### ABONNEMENTS CATALOGUES

Direction:  
Géraldine de Mortemart, 20 43  
Isaure de Kervénoaël

### COMMISSAIRES PRISEURS HABILITÉS

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

## DÉPARTEMENTS D'ART

### ART IMPRESSIONNISTE ET MODERNE

**Directeur Art Moderne:**  
Bruno Jaubert  
**Directeur Art Impressionniste:**  
Olivier Berman  
**École de Paris, 1905 – 1939:**  
**Expert:** Nadine Nieszawer  
**Spécialiste junior, catalogueur:**  
Priscilla Spitzer  
**Spécialiste junior:**  
Tatiana Ruiz Sanz  
**Recherche et certificat:**  
Jessica Cavaleiro  
**Historienne de l'art:**  
Marie-Caroline Sainsaulieu  
**Administrateurs:**  
Florent Wanecq, 20 63  
Alexia de Cockborne, 16 21

### ART ABSTRAIT ET CONTEMPORAIN

**Directeur:**  
Martin Guesnet  
**Directeur Art Abstrait:**  
Hugues Sébilleau  
**Spécialiste senior:**  
Arnaud Oliveux  
**Spécialiste:**  
Florence Latieule  
**Recherche et certificat:**  
Jessica Cavaleiro  
**Administrateurs:**  
Sophie Cariguel, 20 04  
Karine Castagna, 16 13

### ORIENTALISME

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

### ÉCOLES ÉTRANGÈRES DE LA FIN DU XIX<sup>E</sup> S.

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

### ESTAMPES, LIVRES ILLUSTRÉS ET MULTIPLES

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

### ART DÉCO

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

### DESIGN

**Directeur:**  
Emmanuel Berard  
**Administrateur:**  
Clémentine Robert, 16 24

### MOBILIER, OBJETS D'ART DU XVIII<sup>E</sup> ET XIX<sup>E</sup> S.

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

### TABLEAUX ET DESSINS ANCIENS ET DU XIX<sup>E</sup> S.

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

### CURIOSITÉS, CÉRAMIQUES ET HAUTE ÉPOQUE

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

### LIVRES ET MANUSCRITS

**Expert:** Olivier Devers  
**Administrateur:**  
Lorena de las Heras, 16 49

### ART TRIBAL

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

### ART D'ASIE

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

### ARCHÉOLOGIE D'ORIENT ET ARTS DE L'ISLAM

**Expert:** Anne-Marie Kevorkian  
**Contact:** Isabelle Bresset, 20 13

### ARCHÉOLOGIE

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

### BIJOUX

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

### MONTRES

**Expert:** Romain Réa  
**Direction:**  
Marie Sanna-Legrand, 16 41  
**Administrateur:**  
Laetitia Merendon, 16 30

### ARTCURIAL MOTORCARS AUTOMOBILES DE COLLECTION

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

### AUTOMOBILIA AÉRONAUTIQUE, MARINE

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

### 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](mailto:vins@artcurial.com)

### VINTAGE & COLLECTIONS

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

### VENTES GÉNÉRALISTES

**Direction:**  
Isabelle Boudot de La Motte  
**Spécialiste junior mode vintage:**  
Élisabeth Telliez, 16 59  
**Administrateurs:**  
Juliette Leroy, 20 16  
Mathilde Neuve-Eglise, 20 70

### SOUVENIRS HISTORIQUES ET ARMES ANCIENNES

**Experts:** Gaëtan Brunel  
et Bernard Bruel  
**Administrateur:**  
Juliette Leroy, 20 16

### INVENTAIRES

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

AFFILIÉ  
À INTERNATIONAL  
AUCTIONEERS

**IA**  
International  
Auctioneers

V-123

ARTCURIAL

BRIEST - POULAIN - F. TAJAN

# Ordre de transport

## *Purchaser shipping instruction*

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

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

**Votre devis vous sera adressé par mail.**

### ENLÈVEMENT & TRANSPORT

Je viendrai enlever mes achats (une pièce d’identité en cours de validité sera demandée)

Je donne procuration à M./Mme./La Société : \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

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

Merci de bien vouloir me communiquer un devis de transport :

Date Vente Artcurial : \_\_\_\_\_

Facture N°AC/RE/RA000 : \_\_\_\_\_

Lots : \_\_\_\_\_

Nom de l’acheteur : \_\_\_\_\_

E-mail : \_\_\_\_\_

Nom du destinataire (si différent de l’adresse de facturation) : \_\_\_\_\_

Adresse de livraison : \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

N° de téléphone : \_\_\_\_\_ Digicode : \_\_\_\_\_ Étage : \_\_\_\_\_

Code Postal : \_\_\_\_\_ Ville : \_\_\_\_\_

Pays : \_\_\_\_\_

Instructions Spéciales:

\_\_\_\_\_

Je demande le déballage et l’enlèvement des déchets

### CONDITIONS GÉNÉRALES D'ACHATS ET ASSURANCE:

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

J’ai pris connaissance des Conditions Générales d’Achat

Merci d’inclure une assurance transport dans mon devis.

### FRAIS DE STOCKAGE

Les meubles et les pièces volumineuses ne pourront pas être enlevés chez Artcurial Briest – Poulain – F. Tajan. Ils sont entreposés dans les locaux de Vulcan Fret Services: **135, rue du Fossé Blanc – F-92230 Gennevilliers**  
Le retrait s’effectue sur rendez-vous du lundi au jeudi de 09h à 12h30 et de 13h30 à 17h le vendredi de 09h à 12h30 et de 13h30 à 16h. Tél. : +33 (0)1 41 47 94 00.  
Stockage gracieux les 14 jours suivant la date de vente. Passé ce délai, des frais de stockage (86 € TTC) par lot et par semaine seront facturés par Vulcan Fret Services, toute semaine commencée est due en entier.

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

**Date :** \_\_\_\_\_

**Signature :**

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

According to our conditions of sales in our auctions:

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

Last Name: \_\_\_\_\_

Customer ID: \_\_\_\_\_

First Name: \_\_\_\_\_

I’ll collect my purchases myself

My purchases will be collected on my behalf by:

\_\_\_\_\_

I wish to receive a shipping quote to the following email address (1):

\_\_\_\_\_

### SHIPMENT ADDRESS

Name: \_\_\_\_\_

Delivery adress: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

ZIP: \_\_\_\_\_ City: \_\_\_\_\_

Country: \_\_\_\_\_

Floor : \_\_\_\_\_ Digicode : \_\_\_\_\_

Recipient phone No : \_\_\_\_\_

Recipient Email : \_\_\_\_\_

### Integrated Air Shipment – FedEx

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

**Yes**

**No**

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

### LIABILITY AND INSURANCE

The Buyer has to insure its purchase, and Artcurial Briest – Poulain – F. Tajan assumes no liability for any damage items which may occur after the sale.

I insure my purchases myself

I want my purchases to be insured by the transport agent

### PAYMENT METHOD

**No shipment can occur without the settlement of Artcurial’s invoice beforehand**

Credit card (visa)

Credit card (euro / master card)

Cardholder Last Name: \_\_\_\_\_

Card Number (16 digits): \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_

Expiration date : \_\_ / \_\_

CVV/CVC N° (reverse of card): \_\_\_ \_

I authorize Artcurial to charge the sum of : \_\_\_\_\_

Name of card holder: \_\_\_\_\_

Date: \_\_\_\_\_

**Signature of card holder (mandatory):**

\_\_\_\_\_

### Stockage et enlèvement des lots

### Storage & collection of purchases

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

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

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

### Tableaux et objets d’art

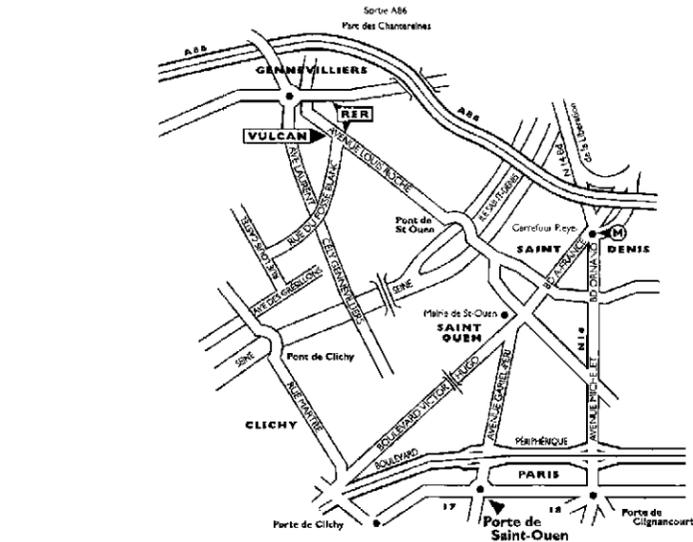
### Pictures & Works of Art

Vous pouvez retirer vos achats au magasinage de l’Hôtel Marcel Dassault (rez-de-jardin), soit à la fin de la vente, soit les jours suivants :  
lundi au vendredi : de 9h30 à 18h  
(stockage gracieux les 15 jours suivant la date de vente)

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

### Mobilier et pièces volumineuses

### Furniture & bulky objects



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

### Vulcan Fret Services :

Lundi au jeudi : de 9h à 12h30

et de 13h30 à 17h

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

**135 rue du Fossé Blanc. 92230 Gennevilliers**

**Contact : Hicham Adraoui,**  
**assistant@vulcan-france.com**

**Tél. : +33 (0)1 41 47 94 00**

**Fax : +33 (0)1 41 47 94 01**

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

• Pour tout entreposage supérieur à 45 jours, nous vous invitons à demander un devis forfaitaire.

• Pour toute expédition de vos lots, Vulcan Fret Services se tient à votre disposition pour vous établir un devis.

• L'enlèvement des lots achetés ne peut pas être effectué avant le 4<sup>e</sup> jour qui suit la date de vente.

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

### *Vulcan Fret Services warehouse :*

*Monday to thursday : 9am – 12.30pm*

*and 1.30pm – 5pm*

*Friday : 9am – 12.30pm and 1.30pm – 4pm*

***135 rue du Fossé Blanc 92230 Gennevilliers***

***Contact : Hicham Adraoui,***  
***assistant@vulcan-france.com***

***Tel : +33 (0)1 41 47 94 00***

***Fax : +33 (0)1 41 47 94 01***

• *The storage is free of charge for a 14 day period after the date of sale. Thereafter storage costs will be charged by Vulcan Fret Services, per week.*

• *Vulcan Fret Services will be pleased to provide a quote, for any storage over 45 days, upon request.*

• *Vulcan Fret Service can also provide a quote for the shipment of your purchases.*

• *Lots can be collected after the 4th day following the sale’s date.*

