

ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F. TAJAN

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

BRIEST - POULAIN - F. TAJAN
ARTCURIAL

ART MODERNE I

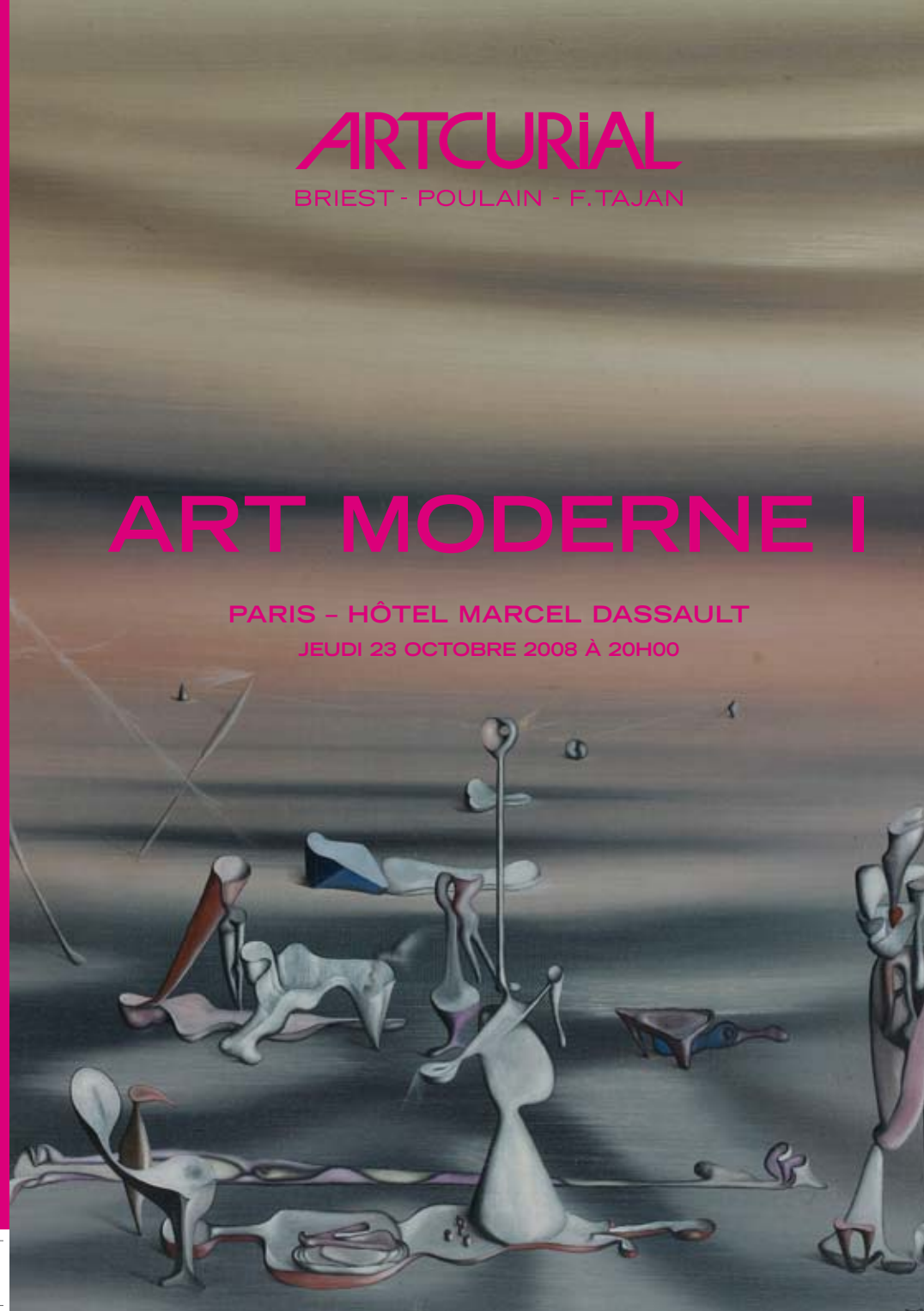
JEUDI 23 OCTOBRE 2008 PARIS

01503

ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F. TAJAN

ART MODERNE I

PARIS - HÔTEL MARCEL DASSAULT
JEUDI 23 OCTOBRE 2008 À 20H00



ART MODERNE I

Lots n°106 à 227

PARIS - HOTEL MARCEL DASSAULT

JEUDI 23 OCTOBRE 2008 À 20H00



ARTCURIAL

BRIEST - POULAIN - F. TAJAN

PARIS - HÔTEL MARCEL DASSAULT

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

Téléphone pendant l'exposition :

+33 (0) 1 42 99 20 59

COMMISSAIRE PRISEUR :

Francis Briest

SPECIALISTES :

Art moderne

Violaine de La Brosse-Ferrand, +33 (0) 1 42 99 20 32

vdelabrosseferrand@artcurial.com

Estampes, Livres illustrés – lot 156 et lots 179 à 189

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

imilsztein@artcurial.com

ORDRE D'ACHAT

ENCHÈRES PAR TÉLÉPHONE :

+33 (0) 1 42 99 20 51

bids@artcurial.com

COMPTABILITÉ VENDEURS :

Sandrine Abdelli, +33 (0) 1 42 99 20 06

sabdelli@artcurial.com

COMPTABILITÉ ACHETEURS :

Nicole Frèrejean, +33 (0) 1 42 99 20 45

nfrerejean@artcurial.com

EXPOSITIONS PUBLIQUES :

Samedi 18 octobre	11h - 19h
Dimanche 19 octobre	11h - 19h
Lundi 20 octobre	11h - 19h
Mardi 21 octobre	11h - 19h
Mercredi 22 octobre	11h - 19h

VENTES :

Jeudi 23 octobre 20h00

CATALOGUE VISIBLE SUR INTERNET :

www.artcurial.com

VENTE N° 01503



ARTCURIAL

BRIEST - POULAIN - F. TAJAN

ASSOCIÉS

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

DIRECTEURS ASSOCIÉS

Violaine de La Brosse-Ferrand
Martin Guesnet
Fabien Naudan

DÉPARTEMENT ART MODERNE & ART CONTEMPORAIN :

Direction Francis Briest

ART MODERNE :

Violaine de La Brosse-Ferrand, spécialiste
+33 (0) 1 42 99 20 32 - vdelabrosseferrand@artcurial.com
Bruno Jaubert, spécialiste
+33 (0) 1 42 99 20 35 - bjaubert@artcurial.com
contacts : Pamela de Sevin
+33 (0) 1 42 99 20 63 - pdsevin@artcurial.com
Tatiana Ruiz Sanz
+33 (0) 1 42 99 20 34 - truiz sanz@artcurial.com
Jessica Cavalero
+33 (0) 1 42 99 20 08 - jcavalero@artcurial.com
Priscilla Spitzer, catalogueur
+33 (0) 1 42 99 20 65 - pspitzer@artcurial.com

ART CONTEMPORAIN :

Martin Guesnet, spécialiste
+33 (0) 1 42 99 20 31 - mguesnet@artcurial.com
Hugues Sébilleau, **Arnaud Oliveux**, spécialistes
+33 (0) 1 42 99 16 35/28 - hsebilleau@artcurial.com
aoliveux@artcurial.com
Gioia Sardagna Ferrari, spécialiste Italie
+33 (0) 1 42 99 20 36 - gsardagnaferrari@artcurial.com
Hervé Perdriolle, spécialiste Inde
+33 (0) 1 42 99 16 28 - perdriolleherve@orange.fr
Harold Wilmote, spécialiste junior
+33 (0) 1 42 99 16 24 - hwilmotte@artcurial.com
Florence Latieule, catalogueur
+33 (0) 1 42 99 20 38 - flatieule@artcurial.com
contacts : Véronique-Alexandrine Hussain
+33 (0) 1 42 99 16 13 - vhussain@artcurial.com
Sophie Cariguel
+33 (0) 1 42 99 20 04 - scariguel@artcurial.com

RECHERCHE ET AUTHENTIFICATION :

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

HISTORIENNE D'ART :

Marie-Caroline Sainsaulieu
mcsainsaulieu@orange.fr



INDEX

B

BELLMER Hans **108**
BLANCHE Jacques-Emile **146**
BONNARD Pierre **121 – 150**
BOUDIN Eugène **128 – 152**
BOURDELLE Emile-Antoine **173**
BRAQUE Georges **140**
BUFFET Bernard **177 – 178**

C

CAMOIN Charles **131**
CHAGALL Marc **107 – 117 – 136 – 143**
CLAUDEL Camille **155**

D

DAUMIER Honoré **151**
DUFY Raoul **114**

F

FAUTRIER Jean **179 à 227**
FOUJITA Léonard Tsuguharu **115 – 116**

G

GARGALLO Pablo **147A**
GAUGUIN Paul **156**
GIACOMETTI Alberto **106**
GIACOMETTI Diégo **133 – 135**
GLEIZES Albert **170**
GONZALES Eva **153**
GUILLAUMIN Armand **113 – 122**

L

LAURENS Henri **138 – 142**
LEGER Fernand **112A**
LHOTE André **158 à 169**

M

MARQUET Albert **120 – 125 – 127 – 132**
MASSON André **110 – 134 – 176 –**
MATISSE Henri **111 – 112 – 141 – 157 – 175**
METZINGER Jean **139**
MIRO Joan **109**
MOORE Henry **174**

P

PASCIN **172**
PICASSO Pablo **147**

R

RENOIR Pierre-Auguste **148**
RODIN Auguste **154**

S

SCHUFFENECKER Claude-Emile **171**
SERUSIER Paul **149**

T

TANGUY Yves **137**

U

UTRILLO Maurice **118**

V

VAN DONGEN Kees **119 – 144**
VALTAT Louis **123 – 124 – 126 – 129 – 130**



45 ANS DE
COLLECTION
PASSION





Fig. 1

« Entre cet atelier¹ élu une fois pour toutes et l'homme qui, des années durant, y vécut presque sans bouger une aventure des plus étranges, il semble qu'il y ait eu un jeu d'échanges qu'on pourrait presque qualifier d'osmose. D'une part, Alberto Giacometti, laissant courir sa main comme il lui advenait de le faire sur de quelconques surfaces telles que des nappes en papier de restaurants ou les marges de romans de la « Série Noire », couvrait ses quatre murs de griffonnages (projets d'œuvres, graffiti, quand ce n'étaient pattes de mouche de numéros de téléphone ou autres inscriptions utilitaires) ; d'autre part, il est arrivé qu'une œuvre à plusieurs personnages lui soit inspirée par le groupement purement aléatoire de figures diverses posées sur le sol, à croire que l'atelier encombré par la foison de ce qui s'y fabriquait n'était pas seulement théâtre de travail et, fût-ce pour des arrière-plans, pourvoyeur de motifs à traiter, mais pouvait à l'occasion collaborer pleinement avec celui qui en avait fait petit à petit une annexe de sa personne. »

Ainsi Michel Leiris² faisait-il une description à la fois poétique et percutante de l'atelier d'Alberto Giacometti. Le dessin *Coin d'atelier* exécuté en 1957, illustre les mots choisis du critique d'art.

Alberto Giacometti fit ses premières expositions à la Galerie Maeght en 1951, 1954 et 1957, enfin en 1961. *Coin d'atelier* est dédié « Pour Marguerite » et daté 20 décembre 1957. Il est probable que Giacometti le dédicâça à Marguerite, l'épouse de son marchand Aimé Maeght.

Le Centre Pompidou à Paris organisa une exposition fin 2007 – début 2008 consacrée à *L'atelier d'Alberto Giacometti*. Nous reproduisons une photographie de 1957 d'Alberto Giacometti dans la cour de l'atelier (fig.1).

Fig. 1 : Photographie de Robert Doisneau d'Alberto Giacometti dans la cour de l'atelier, 18 ou 19 décembre 1957. Tirage argentique sur papier 22x20,6.

BIBLIOGRAPHIE :
8 juillet – 30 septembre 1978, Saint-Paul, Fondation Maeght, *Alberto Giacometti*.
17 octobre 2007 – 11 février 2008, Paris, Centre Pompidou, *L'atelier d'Alberto Giacometti*.

¹46, rue Hippolyte Maindron à Paris dans le quatorzième arrondissement.
²(1901-1990), Michel Leiris était écrivain et ethnologue. Par son mariage, il devint le beau-fils de Daniel-Henry Kahnweiler, marchand de tableaux, notamment de Picasso.



106

ALBERTO GIACOMETTI

1901-1966

COIN D'ATELIER, 1957

Dessin au crayon sur papier
signé, dédicacé et daté

« Pour Marguerite 20 décembre 1957 » en bas à droite.
50 x 32 cm (19,50 x 12,48 in.)

PROVENANCE :

Collection particulière, Paris

30 000 / 40 000 €



107

MARC CHAGALL

1887-1985

MIROIR AU BOUQUET, 1977

Crayons de couleurs sur papier
signé et dédié en bas à droite, « pour Marcelle en souvenir Marc Chagall »
situé et daté « Florence 1977 » en bas à gauche.
27,50 x 21,5 cm (10,8 x 8,4 in.)

PROVENANCE :

Collection particulière, Paris
Un certificat du comité Chagall sera remis à l'acquéreur

20 000 / 30 000 €



108

HANS BELLMER

1902-1975

MAINS-JAMBES ARTICULEES, 1966

Mine de plomb et gouache sur papier
signé en bas à droite, daté « 1966 » en bas à gauche
61,50 x 46 cm (23,99 x 17,94 in.)

PROVENANCE :

Ancienne Collection Mr Verrijcke, Anvers
Collection particulière, Paris

EXPOSITION :

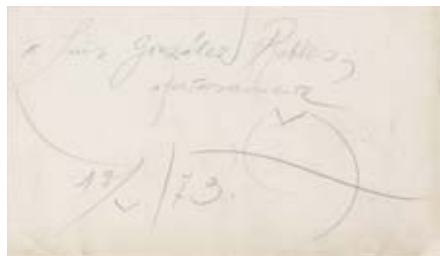
Paris, Galerie André-François Petit, «Rétrospective Hans Bellmer»,
1966, n°100, reproduit
Hannovre, Kestner Gesellschaft, Munich,
Wolfgang Ketterr, «Hans Bellmer. Zeichnungen und graphik»,
28 avril - 3 septembre 1967, n°170, reproduit
Amsterdam, Stedelijk Museum, «Hans Bellmer - tekeninger»,
2 mai - 7 juin 1970, n°48, non reproduit
Brest, Musée des Beaux-Arts de Brest, «Alain Robbe-Grillet»,
17 décembre 2003-20 avril 2004

25 000 / 35 000 €

« La véhémence des dernières années de Miró dévoile la face obscure de l'art de Miró, celle où le sommeil de la raison engendre des monstres »

JOAN MIRO
TÊTE, 1973

Jacques Dupin a décrit l'hyperactivité qui s'est emparée de Miró à la fin de sa vie, paradoxalement née d'une frustration. Son grand âge lui interdisait en effet de descendre l'escalier trop raide de ce grand atelier, dont il avait si longtemps rêvé : « Une fenêtre, une planche sur des tréteaux, un tabouret – et des crayons, des pinceaux, de l'encre, quelques tubes de couleur, et des rames de papier sur le divan : les dernières années du peintre, qui va dessiner, dessiner sans fin pour tenir. Il s'empare de tous les papiers qui passent à portée de sa main, les lettres, les enveloppes, les prospectus et les papiers d'emballage, les journaux et les cartonnages qui se mêlent aux papiers précieux d'Auvergne et du Japon, de Chine ou de Madagascar.



Dédicace au dos

Tous les papiers de la poste et de la cuisine alimentent sa voracité papivore et sa frénésie de dessin.

« Ces dessins présentent un certain nombre de caractéristiques communes. Ainsi le jeu fréquent opposant des lignes précises et des coups de brosse jetés avec vivacité. Ainsi, les contrastes provoqués par l'utilisation simultanée de techniques différentes. Ainsi les oppositions entre les aplats de couleur pure et l'extrême variété du traitement des noirs, tantôt passés liquides et couvrants, tantôt linéaires, parfois frottés, souvent jetés comme une simple ponctuation. L'ingéniosité déployée pour faire exprimer aux noirs des matières différentes finit, peu à peu, par créer un espace. [...] Tout ceci avec une vivacité de jeune homme.

« La véhémence des dernières années de Miró dévoile la face obscure de l'art de Miró, celle où le sommeil de la raison engendre des monstres, dans ces lieux désolés où les hommes deviennent garroteurs et les oiseaux charognards. La poésie de Miró, qui avait pu paraître sympathique et candide, prend le souffle et l'ampleur de l'épopée »

Nous avons choisi ces extraits car nous pensons qu'ils illustrent notre dessin *Tête*, exécuté en 1973 alors que Miró était âgé de quatre-vingt ans.

Jacques Dupin, *Miró*, Paris, Flammarion, 1993 (citation prise dans le catalogue de l'exposition *Miró*, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 6 juin – 11 novembre 1997).



109

JOAN MIRO
1893-1983

TÊTE, 1973

Pastel, fusain et lavis d'encre sur papier
signé en bas à droite, contresigné, dédicacé et daté «1973» au dos
50,50 x 64 cm (19,70 x 24,96 in.)

PROVENANCE :

Galerie Mæght, Barcelone
Collection particulière, Paris
Un certificat de Monsieur Jacques Dupin sera remis à l'acquéreur

50 000 / 70 000 €

110

ANDRÉ MASSON

1896-1987

LA SUPPLIÉE, 1944

Fusain, encre de Chine et craie sur papier teinté
signé en bas à gauche
59 x 45 cm (23,01 x 17,55 in.)

PROVENANCE :

Galerie Abel Rambert, Paris
Collection particulière, Paris
Un certificat du comité André Masson sera remis
à l'acquéreur.

25 000 / 35 000 €

Né en 1886, André Masson participe à la première guerre mondiale où il est blessé en 1917. En 1936, il rejoint un groupe d'anarchistes à Barcelone, son engagement se traduit par un grand nombre de dessins anti-fascistes.

Après la défaite de la France lors de la seconde guerre mondiale, Masson, comme un grand nombre de surréalistes, part aux Etats-Unis en 1941 où il reste jusqu'à la fin de la guerre.

Ce dessin exécuté en 1944 représente une femme suppliciée par le feu.

Le 10 juin 1944 des soldats SS, sous le commandement du général Lammerding, s'arrêtent à Oradour-sur-Glane dans le Limousin. Les soldats vont rassembler tous les habitants, ils divisent les hommes en six groupes. Chaque groupe est enfermé dans une grange dans laquelle les SS lancent des grenades. Les femmes et les enfants, quant à eux, sont enfermés dans l'église que les soldats nazis incendient. Au total ils laissent 642 victimes.

André Masson a eu connaissance de ce massacre à travers des photographies parues dans des journaux américains d'hommes et de femmes morts par le feu. D'un style vigoureux et dense, cette œuvre magnifique et bouleversante stigmatise la barbarie nazie.

Nous remercions le comité Masson pour les précieux renseignements qu'il a bien voulu nous communiquer.





111

HENRI MATISSE

1869-1954

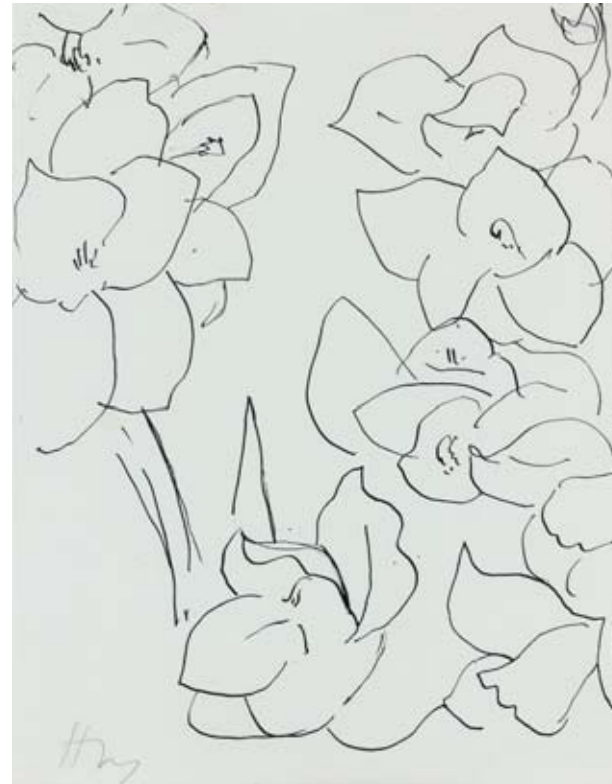
NU DE DOS, 1932

Crayon sur papier
signé et daté «32» en bas à droite
25 x 33 cm (9,75 x 12,87 in.)

PROVENANCE:

Vente, Etude Antoine Ader, Paris, 13 juin 2001, lot 15
Acquis au cours de cette vente par l'actuel propriétaire
Un certificat de Madame Wanda de Guébriant sera remis
à la demande de l'acquéreur

30 000 / 40 000 €



112

HENRI MATISSE

1869-1954

GLAIEULS

Encre sur papier
signé du monogramme en bas à gauche
26,50 x 20 cm (10,34 x 7,80 in.)

PROVENANCE:

Vente, Etude Antoine Ader, Paris, 13 juin 2001, lot 14
Collection particulière, Paris
Acquis au cours de cette vente par l'actuel propriétaire
Un certificat de Madame Wanda de Guébriant sera remis
à la demande de l'acquéreur

20 000 / 30 000 €



LOTS
112A-122

2



112A

FERNAND LEGER

1881 - 1955

COMPOSITION, 1930

Dessin au crayon
signé du monogramme et daté «30» en bas à droite
35,50 x 26,50 cm (13,98 x 10,43 in.)

PROVENANCE:

Collection Aimé Maeght
Acquis directement par la famille de l'actuel propriétaire

25 000 / 35 000 €



113

ARMAND GUILLAUMIN

1841-1927

PRAIRIE INONDEE A EPINAY-SUR-ORGE,

CIRCA 1888

Huile sur toile
signée en bas à droite
50 x 61 cm (19,50 x 23,79 in.)

PROVENANCE:

Ancienne Collection Bernheim-Jeune, Paris
Ancienne Collection Maurice Laffaille, Paris
Collection particulière, Paris

BIBLIOGRAPHIE:

Georges Serret et Dominique Fabiani, «Armand Guillaumin, catalogue raisonné de l'oeuvre peint», Edition Mayer, Paris, 1971, n°172, reproduit

35 000 / 45 000 €

114

RAOUL DUFY

1877-1953

NU ASSIS, 1930

Huile sur toile
cachet de l'atelier en bas à droite
55,20 x 46,20 cm (21,53 x 18,02 in.)

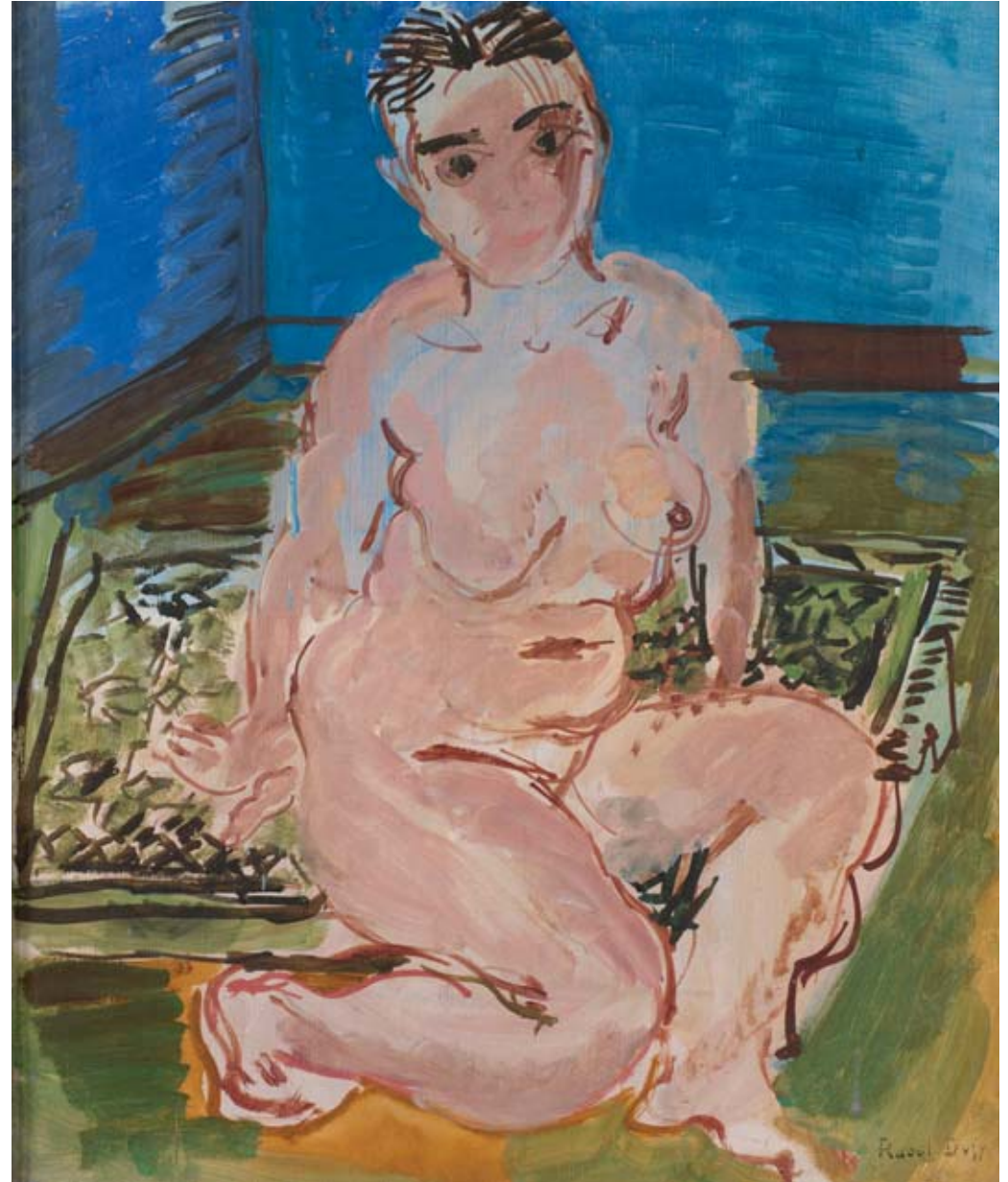
PROVENANCE:

Atelier de l'artiste
Vente, Paris, Hôtel Drouot, 18 mars 1966, lot 120
Galerie Mazarine, Paris

BIBLIOGRAPHIE:

Maurice Laffaille, «Raoul Dufy, catalogue raisonné de l'oeuvre peint»,
volume III, Editions Motte, Genève, 1976, n°1096, reproduit page 134

70 000 / 90 000 €





115

LÉONARD TSUGUHARU FOUJITA

1886-1968

JEUNE FILLE AU CHAT, 1959

Dessin à l'encre de Chine sur fond de papier doré
signé et daté «59» en bas à droite
35 x 27 cm (13,65 x 10,53 in.)

PROVENANCE :

Galerie J. Le Charpentier, Paris
Acquis auprès de celle-ci par l'actuel propriétaire dans
les années 1970

BIBLIOGRAPHIE :

Sylvie Buisson, «Léonard Tsuguharu Foujita», volume II, ACR Edition,
Paris, 2001, n°59-89, reproduit page 479

50 000 / 70 000 €

Jeune fille au chat (1959) reprend un thème traité dès le début des années 1920, dans un style graphique et dépouillé. Empreinte d'une insondable mélancolie, cette œuvre prend place dans une production féconde, celle des dernières années, à travers laquelle le peintre réinterprète des thèmes majeurs de son iconographie: nus, portraits, chats, ces deux derniers étant ici associés. S'il s'agit d'un sujet profane, on notera le fond d'or, réminiscence des primitifs italiens, que l'on retrouve également présent dans les œuvres religieuses du peintre –notamment dans ses Vierges à l'Enfant- à partir de 1959. Consacré par les institutions – recevant la Légion d'honneur en 1957, il est élu membre associé de l'Académie Royale de Belgique l'année suivante- le peintre, graveur et illustrateur est également au terme d'une évolution spirituelle qui le conduit ainsi, en octobre 1959, à se convertir au catholicisme.



116

LÉONARD TSUGUHARU FOUJITA

1886-1968

MÈRE ET ENFANT, 1952

Aquarelle et encre sur papier
signé, daté et situé « 1952 Paris » en bas à gauche
30 x 20 cm (11,70 x 7,80 in.)

PROVENANCE :

Galerie Bernard, Paris
Acquis auprès de celle-ci par l'actuel propriétaire vers 1967-1968

BIBLIOGRAPHIE :

Sylvie Buisson, «Léonard Tsuguharu Foujita», volume II, ACR Edition,
Paris, 2001, n°52-103, reproduit page 423

40 000 / 60 000 €

117

MARC CHAGALL

1887-1985

LE VIOLONCELLISTE, 1964

Gouache, pastel, encre de Chine et lavis d'encre sur papier japonais
signé en bas à gauche
90 x 61,40 cm (35,10 x 23,95 in.)

PROVENANCE :

Collection particulière, Paris

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

200 000 / 300 000 €

L'œuvre de Marc Chagall est marquée par la musique durant l'année 1964, et ce pour deux raisons majeures. L'artiste présente en juin 1964 à André Malraux et au général de Gaulle la maquette définitive du nouveau plafond du Palais Garnier exécutée entre janvier et juin 1964 dans un atelier de la Manufacture des Gobelins. En septembre, le nouveau plafond est inauguré et remporte un véritable triomphe. Rudolf Bing, directeur du Metropolitan Opera de New York, lui commande d'autre part deux immenses peintures murales ainsi que les décors et les costumes pour la *Flûte enchantée* de Mozart.

La gouache intitulée *Le violoncelliste*, exécutée en 1964, s'inscrit dans ce cycle musical où l'artiste rend hommage aux compositeurs tels Debussy, Ravel, Moussorgsky, Tchaïkovski et Mozart par de nombreuses petites études et dessins. En plus de l'instrument, nous retrouvons dans cette œuvre tout le vocabulaire chagallien : le soleil, un croissant de lune, les fleurs, les animaux, tout spécialement les oiseaux, une mère et son enfant, enfin l'interprète, la joue contre le manche, faisant corps avec son instrument qu'il enlace comme une femme. Et comme pour insister sur la magie donnée par le son du violoncelle, Chagall donne au soleil et à l'instrument la couleur jaune, couleur de la lumière et de la vie.

BIBLIOGRAPHIE :

11 mars – 23 juin 2003, Paris, Galeries nationales du Grand Palais,
26 juillet – 4 novembre 2003, San Francisco Museum of Modern Art
Chagall, connu et inconnu.



« Il alla si loin qu'il jeta, certain jour, sur une préparation à l'huile toute fraîche, du sale et de la mousse dans l'intention de s'en servir comme de matières nouvelles. »

MAURICE UTRILLO

EGLISE DE GROSLAY (VAL D'OISE), CIRCA 1912

On connaît mal les premières expériences picturales de Maurice Utrillo. Francis Carco, son ami et son premier biographe¹, raconte dans son ouvrage *Maurice Utrillo et son œuvre* comment il rejeta l'impressionnisme qu'il jugeait « misérable » pour peindre selon sa vérité : « Il alla si loin qu'il jeta, certain jour, sur une préparation à l'huile toute fraîche, du sale et de la mousse dans l'intention de s'en servir comme de matières nouvelles. On raconte encore qu'ayant peint un mur sur carton à l'aide d'un mélange de plâtre et d'une combinaison dont il ne dit point le secret, il engagea des camarades à tenter de démolir son mur à l'aide d'un marteau. Ces extravagances ne sont point si cocasses qu'elles le paraissent d'abord, et bien qu'elles tiennent du paradoxe et d'un certain déséquilibre, elles ne semblent point ici déraisonnables. Hanté par le souci de la composition directe et d'une sincérité si grande qu'elle échappe à l'entendement vulgaire, Utrillo se remit à peindre. Les églises, les casernes, les écoles communales, les hôpitaux, les usines l'attiraient. Il en construisait les grandes masses régulières, en arrêtait les plans, en soutenait les volumes et les surfaces, puis, dégoûté de tout ce qui n'était point l'objet même de son rêve, s'acharnait à poursuivre ce rêve à travers des blancs d'une prodigieuse diversité. »

Lorsque Maurice Utrillo peint l'*Eglise de Groslay* vers 1912, il n'a participé qu'à une seule exposition, celle du Salon d'Automne de 1909.

Fig. 1



Fig. 2



Malgré sa maigre notoriété, nombreux étaient ceux qui le soutenaient dans la belle écriture picturale de sa « période blanche » à laquelle appartient l'*Eglise de Groslay*. L'artiste recevait ainsi les encouragements de sa mère, Suzanne Valadon (qui espérait l'arracher à la boisson), et de ses amis Emile Bernard², Louis Libaude, qui dirigeait alors une revue littéraire, Francis Jourdain³, Elie Faure⁴, Octave Mirbeau et Gustave Coquiot⁵.

Dans son œuvre *Eglise de Groslay*, Utrillo écrase ses blancs au couteau en y intégrant du plâtre, de la colle, de la chaux ou encore du sable pour se rapprocher de la réalité. Il peint dans cette pâte les murs de l'église, laissant les couleurs verdoyantes et bleutées des vitraux et des toitures produire un contraste harmonieux.

Ce tableau provient de la collection du Docteur Albert Charpentier qui fit don au Musée du Louvre en 1937 d'un tableau de Monet, *La Seine à Vétheuil* (fig.1). Par ailleurs, il fit deux donations au musée du Louvre de tableaux prestigieux, l'une en 1951, la seconde en 1955 où figure entre autres un *Nu couché, vu de dos* de Renoir (fig.2). Enfin, une partie de sa collection fut mise aux enchères à la galerie Charpentier le 30 mars 1954. Trente-deux œuvres y furent vendues, toutes de premier ordre, dont *Intérieur d'atelier* d'Henri Matisse, *Intérieur de village*, aquarelle de Paul Cézanne, le *Pont Saint Michel* d'Albert Marquet, quatre tableaux de Renoir et le *Portrait de Thadée Natanson* par Vuillard.

Fig. 1 : Claude Monet, *La Seine à Vétheuil*, 1879, huile sur toile, 43x70cm. Paris, Musée d'Orsay.

Fig. 2 : Pierre Auguste Renoir, *Nu couché vu de dos*, c. 1909, huile sur toile, 41x52cm. Paris, Musée d'Orsay.

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

¹ Francis Carco, *Maurice Utrillo et son œuvre*, Gallimard, 1921.

² Peintre nabi.

³ 1876-1958, Peintre et créateur de meubles et d'objets décoratifs.

⁴ Médecin et Historien de l'art.

⁵ Ecrivain et Historien de l'art.

⁶ Commune située au nord de Paris.



118

MAURICE UTRILLO

1883-1955

**EGLISE DE GROSLAY (VAL D'OISE),
CIRCA 1912**

Huile sur toile
signée en bas à droite
55 x 73 cm (21,45 x 28,47 in.)

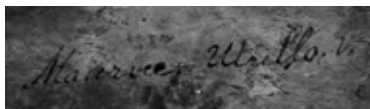
PROVENANCE:

Acquis auprès de l'artiste en 1912
Ancienne collection Libaude
Ancienne collection Pacquement
Ancienne collection Docteur Albert Charpentier, Paris
Resté par descendance dans la famille jusqu'à ce jour

BIBLIOGRAPHIE:

Cette oeuvre sera incluse au catalogue raisonné
actuellement en préparation par Monsieur Jean Fabris
Un certificat de Monsieur Jean Fabris
sera remis à l'acquéreur

120 000 / 160 000 €



« J'étais donc toujours seul [...] J'allais dans les champs dessiner les chevaux qui étaient un peu tristes comme moi, mais qui avaient de beaux yeux. »

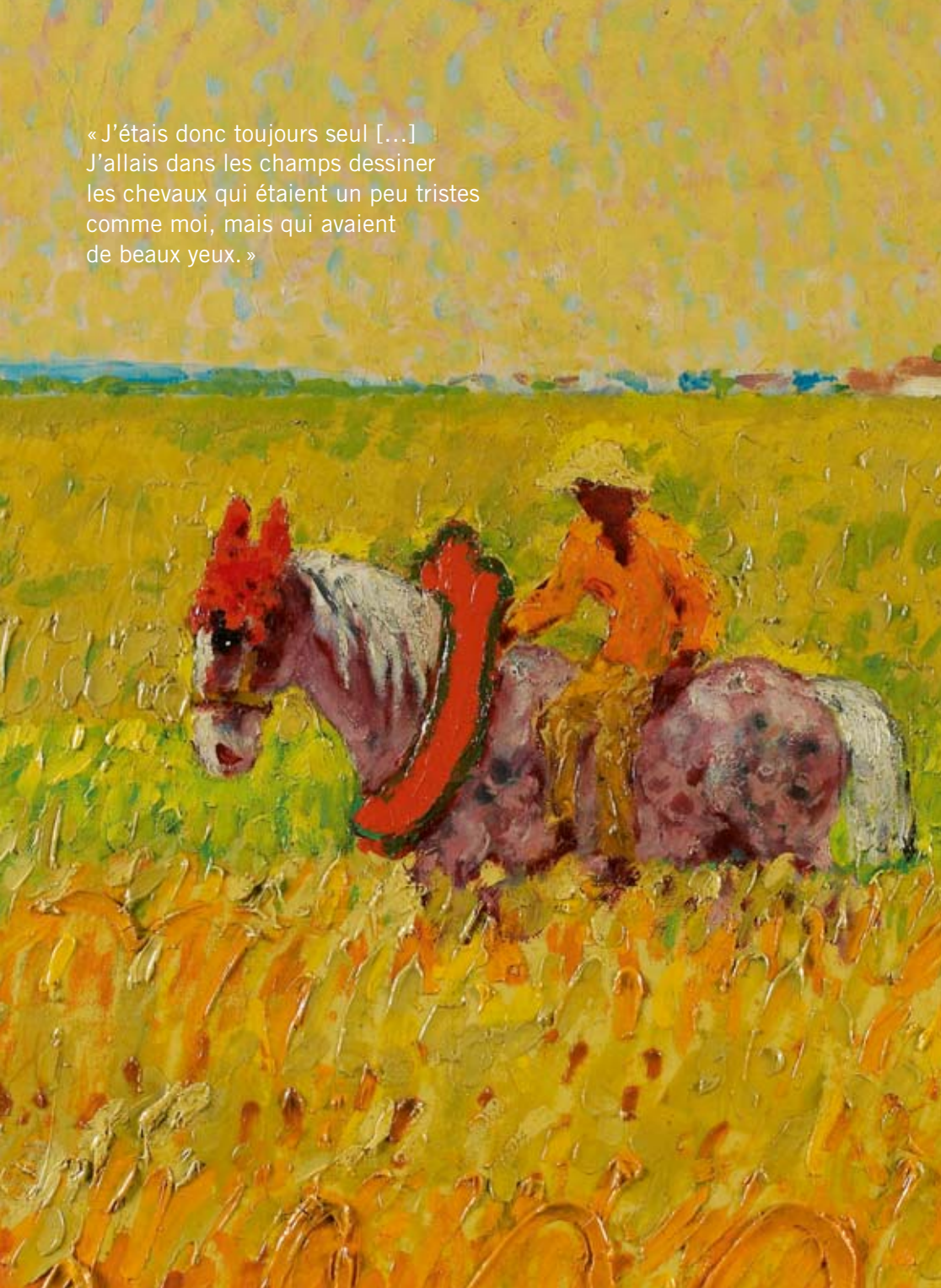


Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

KEES VAN DONGEN

UN CHEVAL DANS UN CHAMP DE BLÉS MURS

Le thème du cheval de trait fut abordé par Kees van Dongen très tôt dans son oeuvre. Dès sa première participation au Salon d'Automne en 1904 à Paris, l'artiste envoie un tableau de grand format intitulé *Chevaux*, présentant de « vieux chevaux dans une rue le soir ». Van Dongen estimant ce tableau important, il le montra également à la rétrospective de ses oeuvres qu'Ambroise Vollard organisait dans sa galerie à la fin de l'année¹. Un critique décrit l'oeuvre en ces termes: « Ce sont des chevaux de trait, alignés côte à côte, les yeux cachés par les ceillères inconfortables [...]. L'atmosphère grise du crépuscule, avec à l'arrière-plan les lumières des vitrines qui brillent comme des étoiles et en contre-jour les taches noires des passants, rendent bien la tristesse du soir ».

Au début de sa carrière, Van Dongen produit un nombre considérable de dessins, souvent exécutés au crayon Conté et à l'encre noire, soulignés parfois d'une touche de gouache blanche. Beaucoup sont dessinés en extérieurs, montrant les scènes de rues avec les chevaux de somme et de trait fréquents dans la circulation des villes à cette époque. Toutes ces oeuvres, que l'on peut regrouper en une série suivant un dessin daté 1900 et intitulé *Les chevaux de Paris*², montrent l'effort que les animaux doivent fournir pour tirer les charrettes, mais aussi le dur labeur quotidien des hommes et des femmes à leurs côtés (fig.1).

Le thème du cheval dans les champs fera l'objet d'une série durant l'été 1905. Kees van Dongen et son épouse Guus répondent à l'invitation de leurs amis artistes hollandais³ qui avaient loué une ferme en Seine et Marne, à Fleury-en-Bière, à l'orée de la forêt de Fontainebleau. Au pastel ou à l'huile, de juin à septembre, Van Dongen exécute là une série de paysages qui représentent les étapes d'une saison, commençant par les champs de blés mûrs et finissant par la moisson. Le cheval au travail fera l'objet de superbes dessins comme *Faucheuse*

avec *chevaux dans un champ de blé* (fig.2). A l'huile, pour la représentation des champs, Van Dongen suit l'architecture naturelle faite de trois plans horizontaux superposés. Les tonalités sont vigoureuses, verte, jaune et gris clair, pour la prairie, le champ de colza⁴ et le ciel, avec une ligne d'horizon coupée par la toiture d'un château, comme l'illustre *Les vaches au château* (fig.3). Notre tableau reprend cette architecture avec deux champs au milieu desquels se promène un cheval de trait. Au loin, une mince ligne d'horizon d'où émergent les toits d'un village, enfin, le ciel.

D'après les historiens, il semble que Van Dongen, dans sa série de Fleury, ait été influencé par les oeuvres de Van Gogh (fig.4), le Salon des Indépendants lui rendant hommage au printemps de 1905. La parenté avec l'artiste se manifeste aussi bien dans le choix des sujets, arbres isolés, champs de blés dorés, moissonneuses, que dans la technique. A la fin de l'année, ses oeuvres de l'été sont montrées à la galerie Druet dans une exposition intitulée *Van Dongen, une saison*. Un critique fait une description⁵ de *La récolte* (fig.5) qui rappelle indubitablement les paysages d'Arles de Van Gogh: « Cette Récolte montre un champ près de Barbizon, avec la forêt de Fontainebleau dessinant au fond une bande bleue. Entre ce bleu lointain et au premier plan les raides épis des champs jaunés par les blés, trois charrettes lourdement chargées – rouges contre le ciel ardoise – s'éloignent dans la même direction. [...] A gauche, au premier plan, un valet conduit deux chevaux de traits dételés. Par sa tonalité et son dessin, le tableau a quelque chose de magnifiquement primitif. » D'autres critiques commentant l'exposition auront une analyse proche, ajoutant que les couleurs vives posées les unes à côté des autres, d'un pinceau impétueux, pouvaient être comparées aux vitraux du Moyen Âge. » C'était en réalité placer Van Dongen au cœur même de l'avant-garde.

Kees van Dongen reprendra le thème de la moisson quelques années plus tard.

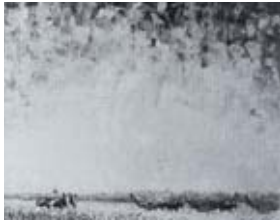


Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

Notre tableau *Un cheval dans un champ* de blés murs présente une construction en trois plans horizontaux superposés, citée plus haut, dans une seule tonalité de jaune déclinée en trois valeurs, jaune orangé, jaune d'or et jaune pâle. La ligne d'horizon, dans les deux couleurs vert et bleu, affine la mise en place. A la même époque Nicolas de Staël se met à peindre sur le motif des paysages en banlieue parisienne et en Normandie (fig.6). Souvent sur de petits formats, ses paysages abstraits, architecturés en bandes plus ou moins larges, laissent la couleur œuvrer pour une réalité sous-entendue, et notamment celle de la ligne d'horizon à partir de laquelle tout peut « s'étendre en haut, en bas, à droite, à gauche »⁴. Ses couleurs dominantes sont le bleu, le vert et le gris, que parfois la présence d'un rouge abrupte vient réchauffer. « Quand je pense aux tableaux de Staël, rapportait Kees van Dongen, je vois une ligne horizontale, un très vaste horizon. Au-dessus de cet horizon un ciel immense, au-dessous une prairie, simple tapisserie de verdure et de moire dont on a secoué les tulipes et les vaches blanches et noires [...] ». La ligne d'horizon les ont conduit, chacun dans leur écriture, à construire le paysage dans sa pureté et sa grandeur.

Contrairement à Nicolas de Staël qui ne fait jamais référence au détail dans son pathétique élan pictural, Kees van Dongen peint, dans notre tableau, un cheval, collier rouge ardent, monté à cru par un jeune paysan. Vieilles amours obligent. Le cheval, que l'artiste a réinventé dans *La chimère-pie* en 1895 (fig.7), qui fut aussi célébré dans des œuvres consacrées au cirque, ou pour d'élégantes cavalières avenue du Bois, voit sa présence légitimée.

Dans une lettre de 1904 à Félix Fénéon⁷, Van Dongen évoquait son enfance : « J'étais donc toujours seul [...] J'allais dans les champs dessiner les chevaux qui étaient un peu tristes comme moi, mais qui avaient de beaux yeux. »

- Fig. 1 : Kees van Dongen, *Scène de rue avec charrette et cheval*, 1900, crayon Conté, aquarelle, gouache blanche, 27,5x37cm. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen.
- Fig. 2 : Kees van Dongen, *Faucheuse avec chevaux dans un champ de blé*, 1905, pastel, 28,6x34cm. Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen.
- Fig. 3 : Kees van Dongen, *Les vaches au Château*, 1905, huile sur toile, 50x65cm. Collection Carmen Thyssen-Bornemiza.
- Fig. 4 : Vincent van Gogh, *Soir d'été, champ de blé au soleil couchant*, juin 1888, huile sur toile, 74x91cm. Winterthur, Kunstmuseum.
- Fig. 5 : Kees van Dongen, *La récolte*, 1925, huile sur toile, 73x92cm. Collection particulière.
- Fig. 6 : Nicolas de Staël, *Mantes*, 1952, huile sur toile, 89x116cm. Collection particulière.
- Fig. 7 : Kees van Dongen, *La chimère-pie*, 1895, huile sur toile, 199x286cm. Nice, (collection particulière, dépôt au musée).

BIBLIOGRAPHIE :
 22 mars – 18 juin 1990, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, *Van Dongen, Le peintre*.
 20 mai – 25 juillet 1992, Genève, Galerie Daniel Malingue, *Staël, Priorité peinture*. 1996-1997, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, Lyon, Musée Beaux-Arts.
 Paris, Institut Néerlandais, *Van Dongen retrouvé, l'œuvre sur papier*, 1895-1912. 12 mars – 30 juin 2003, Paris, Centre Pompidou, Galerie I, *Nicolas de Staël*.

¹ Kees van Dongen, Paris, Galerie Volland, 15-25 novembre 1904 (125 numéros).
² Collection particulière.
³ Otto van Rees et Adys Duthil.
⁴ Au dos du tableau figure l'inscription : « Ciel, Herbe, Colza ».
⁵ Citation prise dans le catalogue de l'exposition *Van Dongen retrouvé, l'œuvre sur papier* 1895-1912, Rotterdam, Lyon, Paris, 1996-1997, p.66.
⁶ Jean-Luc Daval, *Priorité peinture*, galerie Daniel Malingue, 1992, p.131.
⁷ Félix Fénéon, 1861-1944 : Directeur d'une dizaines de revues artistiques et notamment de la Revue blanche.



119

KEES VAN DONGEN

1877-1968

UN CHEVAL DANS UN CHAMP DE BLÉS MURS

Huile sur toile
 signée en bas à droite
 51 x 65,50 cm (19,89 x 25,55 in.)

PROVENANCE :

Galerie Paul Pétridès, Paris
 Ancienne collection famille de Castellane
 Collection particulière, Paris

BIBLIOGRAPHIE :

Cette œuvre sera incluse dans le catalogue raisonné de l'oeuvre de Kees Van Dongen actuellement en préparation par Monsieur Jacques Chalom des Cordes au Wildenstein Institute
 Un duplicata de l'attestation d'inclusion au catalogue raisonné du Wildenstein Institute sera remise à l'acquéreur

200 000 / 300 000 €

ALBERT MARQUET

JARDIN SUR LE BASSIN D'ARCACHON, 1935

Le monde d'Albert Marquet¹ est celui de l'eau. L'artiste, natif de Bordeaux, n'aura de cesse de voyager à la recherche de ses subtilités, de ses nuances, de ses reflets. Ses premiers tableaux sont peints au Teich (1895-1897), commune du bassin d'Arcachon où sa mère est née. Dès 1898, Marquet, devenu parisien et inscrit dans l'atelier du peintre Gustave Moreau à l'École des Beaux-Arts où il côtoie Matisse, Manguin, Puy et Camoin, fait ses croquis des bords de Seine. Très vite il habite sur les quais et commence à peindre le fleuve : il réalise *L'Abside de Notre Dame de Paris* en 1901 (fig.1). Ce tableau de jeunesse témoigne de son goût pour la représentation de l'eau, toujours peinte avec recul et hauteur avec quelque verdure au premier plan pour donner un appui à la contemplation et à l'illusion de profondeur. Notre tableau, *Jardin sur le bassin d'Arcachon*, exécuté en 1935, présente la même composition.

Albert Marquet peindra, sa vie durant, des villes maritimes, des ports et des bords de mer, toujours de cette manière. Ses nombreux voyages vers les ports européens et méditerranéens l'amèneront à Hambourg, Naples, Rotterdam, Alger, Bougie, Venise, Constantinople... sans oublier ceux de France, Rouen, Marseille, Bordeaux... « Marquet peint l'eau dans tous ses états : eaux jaunâtres des fleuves après la pluie ou transparentes sous la lumière, eaux lourdes des ports dans la grisaille, sous le soleil ou sous la neige, sous les pluies chaudes du Midi ou glacées de Hambourg. Il ne représente presque jamais la mer en mouvement. Ce sont les eaux calmes du port qui le captivent surtout, ou le lent cheminement des fleuves »².

Le tableau *Jardin sur le bassin d'Arcachon* présente cette vision miraculeuse de l'eau vue à travers les pins. En 1905, les peintres fauves peignaient déjà des œuvres admirables de la baie de Saint-Tropez laissant apercevoir les reflets roses du soleil couchant sur les eaux

Fig. 1



Fig. 2



caressées par une brise légère. Henri Manguin³ peint ainsi, tout comme les peintres fauves, une œuvre sublime en 1905, *Les pins au-dessus de Saint-Tropez* (fig.2).

En 1935, Marquet emmène sa femme au pays de son enfance pour lui faire connaître Le Pyla⁴. « Nous louâmes, écrit Marcelle Marquet, une maison dans les pins qu'un petit escalier de bois reliait à la plage. Des bateaux à voile circulaient là du matin au soir sur une eau le plus souvent calme. A marée basse une plus grande étendue de sable blond nous en séparait, mais si lumineux qu'il semblait fait pour mettre en valeur les jeux auxquels, pour notre enchantement, elle s'abandonnait. »⁵ Si le petit escalier de bois n'apparaît pas sur notre tableau, on devine son existence de par la différence de niveau entre la barrière et la mer ici à marée haute. Marquet peint un voilier, des barques et un petit remorqueur au centre de la baie. La mer et le ciel se distinguent par une différence infime de tonalités. Au premier plan brillent les éclats rouges de l'ombrelle et de la table de jardin tandis que leur répondeur en écho dans le ciel les verts ombragés du pin parasol.

L'artiste n'est retourné que très rarement dans sa province natale : il est à Bordeaux et dans le bassin d'Arcachon en 1921⁶, de nouveau à Bordeaux en 1924, et au Pyla en 1935. A la beauté du tableau s'ajoute son caractère unique dans l'œuvre d'Albert Marquet.

Fig. 1 : Albert Marquet, *L'abside Notre Dame de Paris*, 1901, huile sur toile, 50x61cm. Besançon, Musée des beaux-Arts

Fig. 2 : Henri Manguin, *Les pins au-dessus de Saint-Tropez*, 1905, huile sur toile, 55x43cm. Collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE :

12 février – 22 mai 1988, Lausanne, Fondation de L'Hermitage, *Albert Marquet*.
27 juin – 1er novembre 1998, Musée de Lodève, *Marquet*.

¹ Albert Marquet est né le 26 mars 1875. Il décède à Paris le 14 juin 1947.

² Malthé Vallès-Bled, *Albert Marquet, une poésie de la peinture*, catalogue de l'exposition *Marquet*, musée de Lodève, 27 juin – 1er novembre 1998, p. 19.

³ Henri Manguin (1874-1949) et Albert Marquet se sont rencontrés en 1894 dans l'atelier de Gustave Moreau à l'École des Beaux-Arts à Paris. Leur amitié durera leur vie entière.

⁴ Commune balnéaire située à l'entrée du bassin d'Arcachon.

⁵ Marcelle Marquet, *Marquet, Voyages*, Lausanne, 1968, p. 48 (citation extraite du catalogue d'exposition *Albert Marquet*, Fondation de l'Hermitage, Lausanne, 12 février – 22 mai 1988).

⁶ En 1921, Marquet a réussi à passer son examen de chauffeur et obtenu le permis. Il s'est exercé à la conduite en faisant un voyage qui l'a mené de Paris à Bordeaux puis à Arcachon. « A partir de ce moment, écrit Marcelle Marquet, il fit en torpédo tous ses voyages à travers la France, l'Espagne, l'Afrique du Nord et l'Italie. » (Extrait du Catalogue de l'exposition *Marquet*, Musée de Lodève, 27 juin – 1er novembre 1998).



120

ALBERT MARQUET

1875-1947

JARDIN SUR LE BASSIN D'ARCACHON, 1935

Huile sur toile
signée en bas à droite
50 x 61 cm (19,50 x 23,79 in.)

PROVENANCE :

Svensk-Franska Konstgalleriet, Arsenalsgatan, Stockholm.
Collection Turitz, Göteborg (acquis auprès de celle-ci dans les années 1930-1940)
Resté par descendance dans la famille jusqu'à ce jour

180 000 / 220 000 €

Ici, ce sont deux élégantes qui ont retenu le regard insatiable de l'artiste. L'une de face, chapeauté de rouge, l'autre de profil, tête nue, offrent leurs visages.

PIERRE BONNARD

DANS LA RUE, DEUX FIGURES, CIRCA 1906

La place Clichy, proche de l'atelier de Pierre Bonnard est une source d'inspiration intarissable. Le peintre observe tous les gestes des passants et surprend toutes les attitudes des femmes, qu'elles remettent en place un chapeau, chuchotent sous leurs ombrelles, ou traversent la rue d'un pas fragile. Ici, ce sont deux élégantes qui ont retenu le regard insatiable de l'artiste. L'une de face, chapeauté de rouge, l'autre de profil, tête nue, offrent leurs visages. Bonnard aime rapprocher le visage des femmes, dans un gros plan¹, captant l'instantané d'une conversation à voix basse. Derrière elles, apparaît le scintillement des lumières de la ville aux couleurs multiples. L'artiste ne peint aucun détail pour mieux dire l'ambiance des lieux².

En 1906, le peintre qui jusqu'alors avait seulement participé à des expositions de groupes à la galerie Bernheim-Jeune, fait une exposition personnelle. Il s'attachera désormais à cette galerie où il exposera toute sa vie. Une anecdote amusante se rapporte au « contrat » de Bonnard

avec le tout nouveau directeur de la galerie, Félix Fénéon. « J'ai cherché le contrat de Bonnard, dit encore Gruet³. Pendant quarante ans, il a été avec la maison. Eh bien je ne l'ai pas trouvé, car il n'y a jamais eu de contrat [écrit]. Bonnard était l'ami de Fénéon, et un échange de parole suffisait. Bernheim allait chez Bonnard, prenait ce qu'il voulait pour la galerie, et laissait les autres choses à la disposition du peintre.⁴ »

BIBLIOGRAPHIE :

Jean et Henry Dauberville, *Bonnard, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, tomes 1 et 2, Editions J. et H. Bernheim-Jeune, Paris, 1968.

¹ Une autre œuvre de 1906 montre deux visages peints en gros plan, mais cette fois-ci dans un intérieur : *Les deux amies avec chat à table* (Dauberville, n° 399).

² Une œuvre célèbre de la même époque montre encore ce rapprochement : *Place Clichy ou Les deux élégantes Dauberville*, n°317)

³ Gilbert Gruet, secrétaire dévoué de la galerie Bernheim-Jeune au cours de la deuxième moitié du vingtième siècle.

⁴ Citation extraite de Joan U. Halperin, Félix Fénéon, Gallimard, 1988, p. 388.



121

PIERRE BONNARD

1867-1947

DANS LA RUE, DEUX FIGURES

CIRCA 1906

Huile sur panneau
cachet de l'atelier en bas à droite
38,10 x 45,70 cm (14,86 x 17,82 in.)

PROVENANCE :

Atelier de l'artiste
Mademoiselle Bowers, Paris
Victor Waddington, Londres
Monsieur et Madame Peter O'Toole, Angleterre, 1970;
vente Sotheby's, Londres, 28 juin 1988, lot 38
Acquavella Galleries, Inc., New York, 1989

EXPOSITION :

Marseille, Musée Cantini, «Bonnard», mai-juin 1967, n°7, reproduit
Londres, Waddington Galleries, «Bonnard», 11 juin-11 juillet 1970, n°6,
reproduit en couleurs

BIBLIOGRAPHIE :

Yann le Pichon, in *Elle*, 9 avril 1967, page 140-141, reproduit en couleurs
Jean et Henry Dauberville, «Bonnard, catalogue raisonné de l'oeuvre
peint», Editions Bernheim-Jeune, Paris, 1974, volume IV, n°01895,
reproduit page 251

350 000 / 450 000 €

122

ARMAND GUILLAUMIN

1841-1927

PAYSAGE DE LA MANCHE, CIRCA 1890

Huile sur toile
signée en bas à gauche
53,50 x 65 cm (20,87 x 25,35 in.)

BIBLIOGRAPHIE :

Cette oeuvre sera incluse dans le volume II du catalogue raisonné
actuellement en préparation par le comité Guillaumin

Un certificat de Messieurs Dominique Fabiani et Philippe Cazeau
sera remis à l'acquéreur

60 000 / 80 000 €





COLLECTION
CAROLE
DAVIS

3



123

LOUIS VALTAT

1869-1952

BOUQUET D'ANEMONES

Huile sur carton toilé

signé du monogramme en bas à gauche
28 x 22 cm (10,92 x 8,58 in.)

PROVENANCE:

Galerie Etienne Sassi, Paris
Acquis auprès de celle-ci par l'actuel propriétaire
Collection Carole Davis

Un certificat de Monsieur Louis-André Valtat sera remis à l'acquéreur

12 000 / 15 000 €



124

LOUIS VALTAT

1869-1952

BOUQUET DE FLEURS, 1918

Huile sur panneau
cachet de l'atelier en bas à droite
24 x 21 cm (9,36 x 8,19 in.)

PROVENANCE:

Collection Carole Davis

BIBLIOGRAPHIE:

Jean Valtat, «Louis Valtat, catalogue de l'oeuvre peint 1869-1952, Tome I», Editions Ides et Calendes, Neuchâtel, 1977, n°1322,
reproduit page 147

Un certificat du Docteur Jean Valtat sera remis à l'acquéreur

12 000 / 15 000 €

ALBERT MARQUET**L'ARRIERE PORT**, CIRCA 1941 OU 1944-1945

Ce tableau représente l'arrière-port de la ville d'Alger où Albert Marquet vient régulièrement depuis plus de vingt ans. Afin de mettre fin aux gripes persistantes dont il souffre, son ami Elie Faure¹ lui conseille de partir chaque hiver dans une région chaude. « Partir ? » écrira plus tard Marcelle Marquet², « Marquet n'y voyait aucune objection, mais où ? Il avait travaillé à Menton, à Saint-Tropez, à Agay, à Collioure, à Marseille. Curieux, il cherchait un pays qu'il ne connaissait pas. Le Maroc, il l'avait rapidement vu, pourquoi pas l'Algérie ? »

En janvier 1920, Marquet s'embarque pour Alger. Il écrit quelques semaines plus tard une longue lettre à Matisse lui vantant les beautés de la Casbah, s'installe au Royal Hôtel d'où il domine le port et peint ses premiers tableaux. Alger devient son port d'attache tous les ans, durant une vingtaine d'années, l'artiste ne se lassant jamais de peindre la ville et la rade sous tous les angles et par tous les temps. « Tous les hivers nous retournions à Alger, changeant d'hôtel ou de maison. Marquet savait que j'étais attachée à mon pays et que les motifs à peindre ne lui manqueraient pas » écrivait Marcelle Marquet.

Marquet et sa femme quittent Collioure pour l'Algérie fin septembre 1940 et s'installent dans un premier temps dans un petit appartement avec vue d'où l'artiste peut peindre. Il y passe l'année 1941, achète une maison à la campagne à un quart d'heure d'Alger, « Djenan Sidi-Saïd », payée avec les fruits de son exposition qui eut lieu en mai à la galerie du Minaret. Fin 1941, le peintre emménage dans un nouvel appartement boulevard Carnot, à Alger, d'où il a un panorama magnifique.

L'artiste, qui restera à Alger tout le temps de la guerre³, exécutera de nombreuses œuvres soit à Djenan Sidi-Saïd, soit depuis son appartement ou dans la ville.

Peint sur le motif, *L'arrière port* montre la célèbre rade dans toute son étendue. Le temps est couvert et lui permet de jouer sur les nuances douces à peine contrastées des gris, des blancs et des verts pâles. L'ouverture sur le grand large est exceptionnelle dans l'œuvre de Marquet. Le peintre, qui le plus souvent a peint les ports, ou au moins les portions qu'il en représente, sont presque toujours clos (Vieux port de Marseille, La Rochelle), ou encombrés et étranglés, (Alger, Rotterdam, Hambourg). Ici, aucun enchevêtrement de bâtiments ou de navires, à quais ou dans la rade, mais seulement une symbolique évasion exprimée dans la fusion de la mer, des collines et du ciel.

BIBLIOGRAPHIE :

2 juin – 1er octobre 2001, Saint-Tropez, L'Annonciade, *Albert Marquet, Journal de bord en Méditerranée*.

Jean-Claude Martinet et Guy Wildenstein, *Marquet, l'Afrique du Nord, Catalogue de l'œuvre peint*, Skira/Seuil, Wildenstein Institute, Paris, 2001.

¹ 1873-1937. Médecin et historien de l'art français, il est l'auteur d'une monumentale *Histoire de l'art*; il fut médecin militaire durant la Première guerre mondiale.

² Née Marcelle Martinet, jeune française vivant à Alger, elle épouse Albert Marquet en février 1923.

³ Marquet rentrera en France en mai 1945.

« Tous les hivers nous retournions à Alger, changeant d'hôtel ou de maison. Marquet savait que j'étais attachée à mon pays et que les motifs à peindre ne lui manqueraient pas »



125

ALBERT MARQUET

1869-1952

L'ARRIERE PORT, CIRCA 1941 OU 1944-1945

Huile sur toile
signée en bas à droite
33 x 41 cm (12,87 x 15,99 in.)

PROVENANCE :

Tableau resté à l'atelier et vendu vers 1961
par René Gas, Paris

Galerie Matignon Saint-Honoré, Paris

Acquis auprès de celle-ci par Madame Carole Davis, vers 1984

BIBLIOGRAPHIE :

Jean-claude Martinet et Guy Wildenstein, « Marquet, l'Afrique du Nord. Catalogue de l'œuvre peint », Wildenstein Institute, Paris, 2001,

n°1-299, reproduit page 252

Une attestation du Wildenstein Institute sera remise à l'acquéreur

50 000 / 60 000 €



126

LOUIS VALTAT

1869-1952

VASE DE CHARDONS, 1934

Huile sur toile
signée en bas à droite
65 x 54 cm (25,35 x 21,06 in.)

PROVENANCE:

Galerie Matignon Saint-Honoré, Paris
Acquis auprès de celle-ci par Madame Carole Davis

BIBLIOGRAPHIE:

Jean Valtat, «Louis Valtat, catalogue de l'oeuvre peint 1869-1952, Tome I», Editions Ides et Calendes, Neuchâtel, 1977, n°2331,

reproduit page 260

Un certificat de Monsieur Louis-André Valtat sera remis à l'acquéreur

60 000 / 80 000 €

Raymond Cogniat, auteur d'une monographie sur Louis Valtat, pense que la carrière du peintre commença en 1898 avec un tableau de fleurs. Il écrit : « Avec les *Tulipes et Narcisses* de 1898, nous sommes vraiment en possession d'une écriture qui garde la spontanéité de la sensation initiale, comme chez les maîtres de la génération antérieure, mais en même temps l'artiste semble vouloir saisir les formes dans ce qu'elle ont de plus définitif. C'est donc bien à ce moment que s'accomplit le destin de ce peintre : il prend plus ou moins conscience du métier auquel il restera désormais fidèle [...] Cette volonté de synthèse ne deviendra jamais un système ; nous en sommes même à nous demander si elle fut préméditée ; lorsque Valtat utilisera plus régulièrement cette technique vers les années 1920-1930, ce ne sera donc pas une nouveauté. »

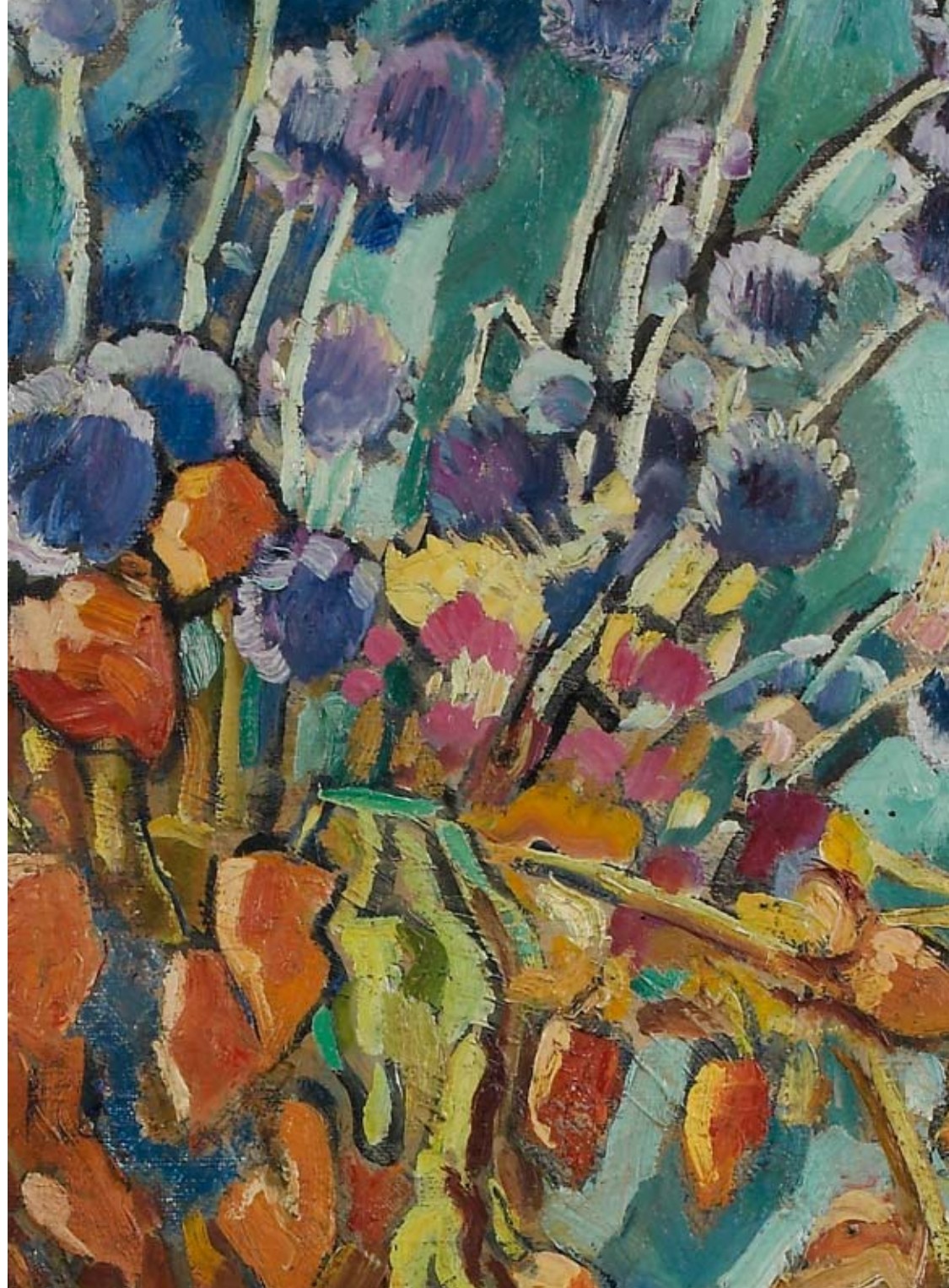
Auparavant, Louis Valtat, fut élève de l'Atelier de Gustave Moreau entre 1887 et 1891. Dès 1903, il expose des toiles fauves¹, et en 1905, participe au Salon d'Automne avec une *Marine* qui fait scandale, reproduite dans *l'Illustration*. Son talent le dirige également vers la sculpture qu'il pratique avec Renoir. Il exécute la même année aux côtés de ce dernier, à Magagnosc dans le Var, un buste de Cézanne actuellement conservé à la Bibliothèque Méjanes d'Aix-en-Provence. Il travaille, dans le Midi jusqu'en 1914, puis entre 1915 et 1924 en Normandie et en Sologne, et peint paysages, scènes de genre (essentiellement avec sa famille), natures mortes et fleurs. En 1924, il achète une propriété à Choisel dans la vallée de Chevreuse où il fera de nombreux séjours jusqu'à la fin de sa vie.

Le *Vase de Chardons* appartient à une série de tableaux de fleurs et de natures mortes peints dans les années 1933 et 1934. La couleur, qui lui sert à dessiner les objets et à suggérer l'espace, n'a en rien perdu de sa puissance, et donc de son rôle. Les physalis et les chardons sont travaillés dans des tonalités pures, orange, jaunes et bleues. Leur magnificence est rehaussée par la présence d'un fond travaillé de manière abstraite dans les tonalités bleues et vertes. Incontestablement, l'artiste se plaît dans l'expression de la couleur, avec ses oppositions, ses exigences, ses jeux. Il est l'un des plus fameux coloristes de son époque.

BIBLIOGRAPHIE:

Raymond Cogniat, *Louis Valtat*, Ides Calendes, Neuchâtel, 1963.
26 juin – 21 septembre 1969, Genève, Petit Palais, *Louis Valtat, Retrospective centenaire*.

¹ Ambroise Vollard, qui acquiert les œuvres de Louis Valtat depuis 1900, et ce jusqu'en 1911, vend ses tableaux au collectionneur russe Ivan Morosoff. C'est ainsi que le Musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg conserve sept toiles de l'artiste.



« Trop beau,
trop de perfection.
Ici rien à ajouter.
C'est définitif et suffisant »



Fig. 1

ALBERT MARQUET LA VILLE ET LA MOSQUEE, 1923

Albert Marquet écrit ce petit mot plein d'humour à Henri Manguin : « J'en suis baba et ne sais si j'arriverai à m'en remettre. Comme tu n'arriveras jamais à le deviner, je te dis tout de suite que je viens de me marier ». Alors que Manguin avait convolé en justes noces à l'âge de vingt-cinq ans, Marquet avait attendu presque la cinquantaine¹ pour épouser le 10 février 1923 Marcelle Martinet, jeune Française vivant à Alger.

Les jeunes mariés partent pour Tunis où ils séjournent quelques jours, puis se dirigent vers Carthage et découvrent Sidi-bou Saïd (fig.1). Pensant n'y faire qu'une courte halte, ils y séjournent finalement plusieurs mois. Situé sur le flanc ouest d'un éperon rocheux, Sidi-bou Saïd offrait à l'artiste une vue exceptionnelle sur la mer. Au premier plan, la ville blanche, son déferlement de fleurs et ses îlots de verdure donnait à Marquet la possibilité d'exprimer son talent. L'artiste n'a résisté ni au charme, ni à la magnificence du lieu.

Albert Marquet y peint une cinquantaine de tableaux, dont vingt-six seront vendus à la galerie Druet, le peintre ayant fait un court passage en France à la fin du mois de mai pour se réapprovisionner en toiles. Il vend également une vingtaine d'œuvres à la galerie Bernheim-Jeune et une série d'aquarelles.

Le succès est immédiat auprès des marchands et des collectionneurs, mais Marquet garde pour lui quelques œuvres dont notre tableau, *La ville et la mosquée*.

Installé sur un chemin qui surplombe toits et terrasses, l'artiste peint une vue plongeante sur l'architecture cubique de la ville qui se découpe sur la mer. La blancheur des maisons et la couleur turquoise de la mer sont rehaussées par le vert sombre du cyprès et la végétation au premier plan. Le ciel plombé, aux tonalités grises, permet d'apprécier davantage les chaudes tonalités de la mer et de la ville.

Au bout de six mois, Marquet avouera à sa femme qu'ils n'y reviendront jamais : « Trop beau, trop de perfection. Ici rien à ajouter. C'est définitif et suffisant ».

Fig. 1 : Carte de la baie de Tunis.

BIBLIOGRAPHIE :
2 juin – 1er octobre 2001, Saint-Tropez, *L'Annonciade, Albert Marquet, Journal de bord en Méditerranée*.
Jean-Claude Martinet et Guy Wildenstein, *Marquet, l'Afrique du Nord, Catalogue de l'œuvre peint*, Skira/Seuil, Wildenstein Institute, 2001.

¹ Marquet a quarante-huit ans.



127

ALBERT MARQUET 1875-1947

LA VILLE ET LA MOSQUEE, 1923

Huile sur toile
signée en bas à droite, annotée par Marcelle Marquet
« La Mosquée 23 mm » au dos
50 x 65 cm (19,50 x 25,35 in.)

PROVENANCE :

Ancienne collection de Madame Albert Marquet
Galerie Etienne Sassi, Paris
Acquis auprès de celle-ci par Madame Carole Davis vers 1989

EXPOSITION :

Belgrade, Musée Narodni, « Albert Marquet », juin 1960, n°13

BIBLIOGRAPHIE :

Jean-Claude Martinet et Guy Wildenstein, « Marquet, l'Afrique du Nord. Catalogue de l'œuvre peint », Wildenstein Institute, 2001, n°I-602, reproduit page 444

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

100 000 / 120 000 €

EUGÈNE BOUDIN**ENVIRONS D'HONFLEUR, MAREE BASSE**

CIRCA 1854-1857

La toile, *Environs d'Honfleur, marée basse*, exécutée vers 1854-1857, est l'une des premières œuvres d'Eugène Boudin, qui n'expose officiellement au Salon que plus tard et se fait surprendre par la gloire en 1859 avec le compte-rendu enthousiaste de Charles Baudelaire.

Eugène Boudin est un autodidacte, qui ne suit les prescriptions d'aucun professeur mais se laisse guider par ses intuitions personnelles. Il va à la rencontre des maîtres anciens « perdu au milieu de cette grande ville [Paris], on n'a que la ressource des cafés et des restaurants [...] J'aime mieux mettre ma journée à profit en copiant un Ruysdael. Je ne rapporterai pas beaucoup d'études car j'ai plus regardé qu'exécuté, mais j'aurai vu avec profit... ». La Normandie, en cette deuxième moitié du dix-neuvième siècle, attire de nombreux peintres et Boudin n'aura guère de mal à entrer en contact avec Eugène Isabey, Courbet, Troyon et Thomas Couture. Ces derniers le font connaître auprès de la Société des Amis des Arts du Havre qui discerne son talent : « Il prit le crayon, il prit le pinceau et sans autres leçons qu'un sens merveilleux, une volonté opiniâtre, il est devenu peintre ».

Le 18 juillet 1854, Eugène Boudin séjourne pour la première fois à la ferme Saint-Siméon à Honfleur où il passe une partie de l'été¹. Cette auberge, tenue par la mère Toutain, est située sur la côte de Grâce d'où l'on découvre une vue sublime sur la mer jusqu'au Havre.

Durant les années qui suivirent, le peintre fit des séjours épisodiques à Saint-Siméon, se partageant entre Paris et la Bretagne, exposant ses œuvres à Rouen, au Havre et salle Musard² à Paris, où Alexandre Dumas fils lui achète deux peintures en 1857.

Eugène Boudin aborde dans notre tableau le thème de la barque échouée. Avant lui, Eugène Isabey l'avait déjà peint (fig.1). Le sujet

sera repris après lui par les peintres impressionnistes, Edouard Manet dans *Le bateau goudronné* (fig.2), Eva Gonzalès dans *Bateau à marée basse* (fig.3) ou encore Claude Monet dans *Bateaux échoués à Fécamp* (fig.4). Chez tous ces artistes, l'accord des humeurs du ciel aux bancs de sable découpés par la mer donne naissance à des marines aux accents mélodieux. Eugène Boudin, comme les impressionnistes, dans son tableau *Environs d'Honfleur, marée basse*, fait fredonner les harmonies chromatiques douces. Les couleurs de sable mouillé et de bleu transparent s'opposent au ciel turquoise, auquel font écho quelques touches vives sur la barque échouée et sur le bonnet du pêcheur à gauche. Les nuages, que Baudelaire appellera « beautés météorologiques » et dont aucun ne se reflète dans l'eau, sont rendus merveilleusement dans leur légèreté et dans leurs nuances. Une petite anecdote finit le tableau avec quelques mouettes posées sur le sable, au plumage blanc immaculé.

Fig. 1 : Eugène Isabey, *Barques échouées*, huile sur toile, 32x46cm. Evreux, Musée de L'Ancien Evêché.

Fig. 2 : Edouard Manet, *Le bateau goudronné*, 1873, huile sur toile, 59x60cm. Merion (Pennsylvanie), The Barnes Foundation Museum of Art.

Fig. 3 : Eva Gonzalès, *Bateau à marée basse*, vers 1877-1878, huile sur toile, 19x26cm. (Vente, Paris, Hôtel des ventes, 20 juin 1995, n° 29). Collection particulière.

Fig. 4 : Claude Monet, *Bateaux échoués à Fécamp*, 1881, 80x60cm. Tokyo, Tokyo Fuji Art Museum.

BIBLIOGRAPHIE :

11 avril – 12 juillet 1992, Honfleur, Greniers à Sel, Musée Eugène Boudin, Eugène Boudin.

¹ Il quittera la ferme le 22 octobre 1854 et paiera la somme de 115 Francs (Carnet de comptes de l'artiste).

² Philippe Musard (1792-1859), compositeur et chef d'orchestre, créa les concerts Musard dans une salle de la rue Saint-Honoré à laquelle il donna son nom.

Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



128

EUGÈNE BOUDIN

1824-1898

ENVIRONS D'HONFLEUR, MAREE BASSE,

CIRCA 1854-1857

Huile sur panneau
signé en bas à droite
28 x 35 cm (10,92 x 13,65 in.)

PROVENANCE :

Vente Palais Galliera, Paris, 8 décembre 1961, n°26
Galerie Etienne Sassi, Paris
Acquis auprès de celle-ci par Madame Carole Davis

BIBLIOGRAPHIE :

Robert Schmit, « Eugène Boudin 1824-1898 », Editions Robert Schmit, Paris, 1973, n°94, reproduit page 31

80 000 / 100 000 €



129

LOUIS VALTAT

1869-1952

BOUQUET DE FLEURS, CIRCA 1854-1857

Huile sur toile
signée en bas à droite
27 x 35 cm (10,53 x 13,65 in.)

PROVENANCE:

Collection Carole Davis

Un certificat de Monsieur Louis-André Valtat sera remis à l'acquéreur

12 000 / 15 000 €



130

LOUIS VALTAT

1869-1952

LES ELEGANTES, CIRCA 1854-1857

Huile sur panneau
signé du monogramme en bas à droite
26,50 x 21 cm (10,34 x 8,19 in.)

PROVENANCE:

Collection Carole Davis

Un certificat de Monsieur Louis-André Valtat sera remis à l'acquéreur

10 000 / 12 000 €



131

CHARLES CAMOIN

1879-1965

BOUQUET DE FLEURS, CIRCA 1948

Huile sur papier marouffé sur toile
signé en bas à gauche
46 x 33 cm (17,94 x 12,87 in.)

PROVENANCE :

Galerie Matignon Saint-Honoré, Paris
Acquis auprès de celle-ci par Madame Carole Davis en 2004

BIBLIOGRAPHIE :

Cette oeuvre sera incluse dans le catalogue raisonné actuellement
en préparation par Madame Camoin-Grammont
Un certificat de Madame Camoin-Grammont sera remis à l'acquéreur

25 000 / 30 000 €



132

ALBERT MARQUET

1875-1947

VUE SUR LE BOSPHORE, PERA, 1933

Huile sur toile marouffée sur carton
signée en bas à gauche
33 x 41 cm (12,87 x 15,99 in.)

PROVENANCE :

Collection Carole Davis

BIBLIOGRAPHIE :

Cette oeuvre sera incluse dans le catalogue raisonné de l'oeuvre
complet d'Albert Marquet actuellement en préparation
par Jean-Claude Martinet sous l'égide du Wildenstein Institute
Une attestation du Wildenstein Institute sera remise à l'acquéreur

50 000 / 60 000 €



LOTS
133-158

4

DIEGO GIACOMETTI

TABLE À DEUX OISEAUX ET COUPELLE,

CIRCA 1972

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

Installé depuis quelques années dans un pavillon de la rue du Moulin-Vert dans le quatorzième arrondissement à Paris où il avait créé un atelier de ferronnerie, Diego conçoit dès 1962 le mobilier du bar en plein air de la Fondation Maeght¹ à Saint Paul de Vence, puis en 1964 la décoration d'une salle de restaurant de Zurich, « La Kronenhalle ».

Les animaux apparaissent dans ses toutes premières sculptures. Jeune garçon, « il grandit parmi les animaux du village², les chiens, les chats à la maison, les chevaux, les vaches, les chèvres et les moutons à la ferme, les hiboux et les chouettes dans les granges, les grenouilles dans les mares, les écureuils et les oiseaux dans les arbres. »³ Il sculpte des oiseaux dès ses premières sculptures, comme ces variantes de décors de tabourets, *hibou*, *harpie* et *moineau* exécutés vers 1960. Il les représente partout, sur les chenêts, les montants de bibliothèques, les consoles, les porte-manteaux, sur les tables... Les possibilités sont infinies, Diego sculpte un ou plusieurs oiseaux

qu'il place à des endroits différents. Un objet unique naît à chaque fois.

D'après l'ouvrage de Daniel Marchesseau sur Diego Giacometti, commencé en 1984 avec la collaboration de l'artiste, les tables décorées de deux oiseaux et une coupelle apparaissent vers 1972. Les variantes étant nombreuses, à la demande des clients et selon le génie du sculpteur. *La Table à deux oiseaux et coupelle* ne peut être datée précisément. Ici, Diego Giacometti a donné à l'oiseau une place d'honneur en le plaçant à la croisée des traverses. L'autre oiseau posé un peu plus loin tourne sa tête en direction de son congénère. La coupelle est entre les deux. L'originalité de Diego Giacometti est d'avoir su placer les décors animaliers à des endroits insolites. Voilà aussi son élégance.

BIBLIOGRAPHIE :

Daniel Marchesseau, *Diego Giacometti*, Hermann, Paris, 2005.

¹ Après la Libération, Diego avait créé pour Marguerite Maeght quelques éléments de décoration pour son appartement de l'avenue Foch : une rampe d'escalier, consoles et appliques.

² Stampa (Italie).

³ Préface de Jean Leymarie dans l'ouvrage de Daniel Marchesseau, *Diego Giacometti*, Hermann, 1986, p. 13.



133

DIEGO GIACOMETTI

1902-1985

TABLE À DEUX OISEAUX ET COUPELLE, CIRCA 1972

Bronze à patine brune
46 x 55,50 x 55,20 cm (17,94 x 21,65 x 21,53 in.)

PROVENANCE :

Collection Jacqueline Baudrier
Acquis directement auprès de l'artiste dans les années 1975
Collection particulière, Paris

La Table à deux oiseaux et coupelle appartient à Jacqueline Baudrier qui l'acquit directement chez l'artiste en 1975. Célèbre pour ses hautes fonctions à l'O.R.T.F. et sa présidence de Radio France, elle fut une amie des artistes et une collectionneuse passionnée. Elle passa de nombreuses commandes auprès des créateurs pour des opérations ponctuelles, décorer bureaux et espaces publics. Parmi eux Mathieu, Folon, Bezombes, Picard Le Doux, Lurçat, Hambourg, Moretti, Papart, Stahly... Enfin, elle fut aussi ambassadrice et déléguée de la France auprès de l'UNESCO.

80 000 / 100 000 €





134

ANDRÉ MASSON

1896-1987

LE VERRE GRAVÉ, 1923

Huile sur toile
signée en bas à gauche
41 x 33 cm (15,99 x 12,87 in.)

PROVENANCE :

Galerie Simon (Henri Kahnweiler), Paris
Galerie Louise Leiris, Paris
Par cessions successives à l'actuel propriétaire

EXPOSITION :

Paris, Galerie Louise Leiris, « André Masson. Peintures et œuvres sur papier 1919-1927 », 14 mai-13 juillet 1996, n°12

BIBLIOGRAPHIE :

Cette oeuvre sera incluse dans le catalogue raisonné actuellement en préparation par Madame Marguerite Masson
Un certificat du comité Masson sera remis à l'acquéreur

40 000 / 50 000 €



135

DIEGO GIACOMETTI

1902-1985

CHAT MAITRE D'HOTEL

Bronze à patine brune
signé « Diego » sur la base à droite
29,80 x 10,20 cm (11,62 x 3,98 in.)

PROVENANCE :

Collection Jacqueline Baudrier
Acquis directement auprès de l'artiste dans les années 1975
Collection particulière, Paris

BIBLIOGRAPHIE :

Michel Butor, Jean Vincent « Diego Giacometti », Adrien Maeght éditeur, Paris, 1985, reproduit page 122 (un exemplaire similaire)
Daniel Marchesseau, « Diego Giacometti », Editions Herman, Paris, 1986, reproduit pages 120-121 (un exemplaire similaire)
François Francisi, « Diego Giacometti », Editions Eolia, Paris, 1986, volume I, reproduit page 19 (un exemplaire similaire)

40 000 / 60 000 €

Chat maître d'hotel appartient à Jacqueline Baudrier qui l'acquiert directement chez l'artiste en 1975. Célèbre pour ses hautes fonctions à l'O.R.T.F. et sa présidence de Radio France, elle fut une amie des artistes et une collectionneuse passionnée. Elle passa de nombreuses commandes auprès des créateurs pour des opérations ponctuelles, décorer bureaux et espaces publics. Parmi eux Mathieu, Folon, Bezombes, Picard Le Doux, Lurçat, Hambourg, Moretti, Papart, Stahly... Enfin, elle fut aussi ambassadrice et déléguée de la France auprès de l'UNESCO.

« J'ouvrais seulement la fenêtre de ma chambre, raconte Chagall, au moment de ses fiançailles, et l'air bleu, l'amour et les fleurs y pénétraient ».

136

MARC CHAGALL

1879-1965

BOUQUET D'ARUMS, 1952

Aquarelle sur papier
signé et daté «1952» en bas à droite
64 x 50 cm (24,96 x 19,50 in.)

PROVENANCE:

Collection Dierdorf, Tessin, acquis auprès de l'artiste
Un certificat du comité Chagall sera remis à l'acquéreur

230 000 / 280 000 €

Marc Chagall ne faillit pas à sa tradition dans cette aquarelle exécutée en 1952, année de son mariage avec Valentine (Vava) Brodsky, née en Russie, qu'il épouse le 12 juillet à Clairefontaine, près de Rambouillet. « J'ouvrais seulement la fenêtre de ma chambre, raconte Chagall, au moment de ses fiançailles, et l'air bleu, l'amour et les fleurs y pénétraient ».

Toujours et partout, depuis ses débuts en Russie, il a peint les fleurs, incarnations de la couleur et messagères de l'amour. Mais il n'a eu, de son propre aveu, la pleine révélation de leur essence que sur le sol méditerranéen, dans le sud de la France d'abord, au printemps de 1926, en Grèce plus tard en 1952. Elles finissent par signifier le paysage même et s'unissant aux amoureux et aux figures volantes, trament l'espace entier de leurs effluves lumineux et des douces émotions qu'elles engendrent.

Extrait de *Marc Chagall* par Jean Leymarie. Grand Palais, Paris, 1969.



« Chez Tanguy, l'éclairage est uniforme, le ciel est confondu avec la terre. Les formes très larvaires surgissent indépendamment des formes voisines. »

137

YVES TANGUY

1900-1955

POUR ROMPRE L'EQUILIBRE, 1937

Huile sur toile
signée et datée «37» en bas à droite
55 x 46 cm (21,45 x 17,94 in.)

PROVENANCE :

Ancienne Collection Vicomtesse Charles de Noailles, Paris
Ancienne Collection Paul Garson, Paris
Resté dans la famille par descendance jusqu'à ce jour

BIBLIOGRAPHIE :

Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, «E.L.T. Mesens présente
Trois peintres surréalistes: René Magritte, Man Ray, Yves Tanguy»,
11-22 décembre 1937, n°71
«Yves Tanguy, un recueil de ses oeuvres», Pierre Matisse, New York,
1963, n°193, reproduit page 100
Patrick Waldberg, «Yves Tanguy», Editions André de Roche, Bruxelles,
1977, reproduit en couleurs page 20

500 000 / 700 000 €

L'on peut écrire sans conteste que le tableau d'Yves Tanguy *Pour rompre l'équilibre* fut exécuté au moment où le surréalisme s'affirmait auprès du public avec la célèbre *Exposition surréaliste d'Objets* chez Charles Ratton à Paris en mai 1936. Tanguy y participe avec deux objets, *L'industrie du pays* et *De l'autre côté du pont*. En juin *L'Exposition Internationale du Surréalisme* aux New Burlington Galleries à Londres permet également à l'artiste de présenter onze peintures réalisées entre 1929 et 1936, parmi lesquelles *Je vous attends*, *L'inspiration*, *Le Regard d'ambre*, *L'Envol des ducs*, *L'Extinction des espèces*... Tanguy suit cette vague naissante et sa propre popularité commence à s'établir durablement.

Tériade, l'un des historiens et critiques d'art les plus renommés de cette époque, choisit trois œuvres importantes, parmi les dernières exécutées, *Les Nouveaux nomades*, *le Nid de l'amphioxus* et *L'Hérité des caractères acquis* pour illustrer un article intitulé *La peinture surréaliste* paru dans la revue *Minotaure* le 15 juin 1936: « Depuis les inventions fluides et musicales de Paul Klee jusqu'aux mystérieux paysages métaphysiques de Chirico, si miraculeusement réussis, depuis la frénésie dionysiaque de Masson jusqu'à l'humour d'un Max Ernst, d'un Miró ou d'un Tanguy, enfin, depuis les constructions poétiques de Giacometti jusqu'à la réalité scientifique de Dalí, la peinture surréaliste oscille sans se fixer et déploie une diversité d'aspects qui révèlent la diversité de ses sources.





Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

En définitive, elle forme un ensemble étonnant de propositions, de recherches et de réalisations situées toujours sur les frontières du précis et de l'illimité, de l'immédiat et de l'imaginaire .

Sur un plan international, l'intérêt des milieux américains pour Yves Tanguy se confirme avec deux expositions personnelles, la première en mars 1936 à la Julien Levy Gallery de New York avec dix peintures, dessins et gouaches, la seconde aux Howard Putzel Galeries d'Hollywood et de San Francisco. D'autre part, Georges Hugnet, qui préface le catalogue de l'exposition *Fantastic Art, Dada and Surrealism* à New York au Museum of Modern Art, insiste sur l'aspect pleinement automatique et par là surréaliste de l'œuvre de Tanguy.

Toutes ces manifestations artistiques furent accompagnées d'un changement dans sa vie quotidienne. Tanguy déménage dans la même rue - qu'il habite depuis 1931 - gardant pour voisins Victor Brauner et Alberto Giacometti. Marcel Jean, dans son article, *Yves Tanguy, peintre de la voie lactée*¹, écrivait :

« En 1936 il occupa un autre atelier de la même rue du Moulin-Vert (fig.1), au n°23, avec une magnifique terrasse d'où l'on voyait tout Paris, surmontée elle-même d'un petit belvédère grillagé dans lequel Breton aurait voulu qu'on introduise une espèce de chat sauvage aperçu au rayon « Animaux » des magasins de la Samaritaine, étrange félin aux prunelles bleu-blanc comme celles d'Yves... Il ne se laissa pas persuader et préféra louer au rez-de-chaussée de l'immeuble, dans la cour étroite mais claire, un petit local vitré où il se retirait pour peindre ».²

Le début de l'année 1937 fut marqué par une anecdote pour le moins violente racontée par son ami et historiographe, Patrick Waldberg³. La lecture de cette histoire nous fait pénétrer un décor, une ambiance, contemporaine de l'exécution du tableau *Pour rompre l'équilibre*.

« Tanguy fut amené chez moi au printemps de 1937 par une amie commune, une jeune femme électrisante qui s'appelait L... ; j'habitais un logement dont les fenêtres donnaient sur le square de la Mosquée. Le jardin des Plantes. Après dîner, nous attendions quelques amis.

L... avait de grands yeux verts ombrés de longs cils, une chevelure teinte au henné, un corps menu et svelte et elle se parfumait à l'essence de géranium. Elle aimait se gainer de robes de lin d'une blancheur immaculée ornées de colliers de griffes, de dents ou de coquillages. Tanguy avait gravé le frontispice d'une plaquette de ses poèmes publiée aux Editions Surréalistes. Il était de toute évidence attiré par elle. Tanguy avait apporté une bouteille de cognac avec laquelle, d'entrée il me provoqua : assis à une table vis-à-vis l'un de l'autre, il fallait - ainsi en avait-il décidé - que nous vidions la bouteille sans sourciller, avant toute conversation. « Nous verrons bien, ajoutait-il, si un Irlandais vaut un Breton. » A la fin de l'épreuve que je passai avec honneur, nous étions tous les deux, il faut l'avouer dans un certain état d'excitation. Par la suite, les autres arrivèrent. Il y avait là Camille Bryen, René Buffet et très probablement Oscar Dominguez, Jean Atlan, Jacques Hérold, que je voyais quotidiennement. Bryen, lui aussi, nourrissait envers L... des sentiments qu'il cachait mal. La nuit avançait, les bouteilles vides s'amassaient dans le couloir, quelques uns avaient même je crois apporté leur flacon d'éther et il soufflait sur nous un vent de folie. Tanguy, brusquement, se leva et réclama la « défenestration » de Bryen. Je me trouvais précisément, en cet instant, près de la fenêtre. Ai-je eu un faux mouvement ? Etais-je hypnotisé ? Je ne le saurai jamais. Toujours est-il que mon bras passa à travers le carreau qui vola en miettes avec un bruit qui me terrifie encore. Dans le silence atterré qui suivit, le sang se mit à couler très fort de mon avant-bras dont un éclat avait sectionné la veine. La robe blanche de L... qui s'était précipitée dans mes bras, devint instantanément rouge. Bryen, qui soignait son personnage de vampire, était allé chercher du sucre qu'il trempait dans mon sang et croquait ensuite avec délice. Plus tard, après que l'on m'eût sommairement pansé, Tanguy et lui m'accompagnèrent à l'hôpital le plus proche [...] Pendant un certain temps nous ne nous sommes, pour ainsi dire, pas quittés. Yves, tel que je le connus alors, n'était pas d'une fréquentation des plus faciles. Autant il était sensible et subtil dans le calme, parlant de tout et de rien avec une grâce aérienne, autant il pouvait se montrer emporté, violent, tyrannique même, selon une progression géométrique, aux diverses étapes de l'ivresse. »

Ce récit témoigne du climat de tension qui pouvait être aussi le moteur de son inspiration. Le titre *Pour rompre l'équilibre* est d'ailleurs évocateur d'un état d'esprit tourné vers la rupture, la dislocation des êtres et des choses. L'artiste se libère de toute contrainte, en accord avec l'esprit du surréalisme.

Lui-même disait combien cette liberté était la source de son œuvre picturale. Aucune esquisse préalable, selon ses dires, mais le désir d'un « auto-emprisonnement » où les formes inattendues, qu'il peint ou qu'il dessine, issues du monde onirique, se développent seules et sans contrainte dans un univers totalement hermétique. Notre tableau montre au premier plan des objets de formes inconnues qui autorisent l'amateur à s'évader de son carcan terrestre. Pierre Mabile⁴ rapproche la lumière uniforme des peintures de Tanguy de l'espace nocturne de Paolo Uccello (fig.2). Dans un article intitulé *La conscience lumineuse* paru dans le numéro 10 de *Minotaure* en 1937⁵, cet éminent chercheur écrit :

« Chez Tanguy, l'éclairage est uniforme, le ciel est confondu avec la terre. Les formes très larvaires surgissent indépendamment des formes voisines. Elles ne constituent pas un ensemble dans lequel la lumière joue un rôle directeur. A mon sens, le dépaysement tient moins à l'étrangeté des objets qu'à la façon dont ils sont situés dans leur atmosphère. [...] Les peintres très anciens qui ne travaillaient d'après nature mais uniquement en suivant leur imagination sont assez voisins de nos modernes avec toute fois l'esprit différent. L'emploi de fonds uniformes, soit or, soit noir, était la règle. La lumière très homogène qui caractérise les toiles récentes étaient remplacée par une nuit non moins homogène.

Aucun exemple n'est plus significatif à mon avis que celui de Paolo Uccello, artiste qui est situé à la confluence de courants divers, à cheval entre la technique ancienne et celle de la Renaissance qui va s'affirmer en lui. Dans cette peinture⁶, les personnages se découpent sur une plage noire (fig.2) ; d'un noir qui ne correspond pas à l'ombre mais qui paraît beaucoup plus figuratif des ténèbres interplanétaires toutes chargées de lumière non manifeste. Les figures ont bien le caractère d'images qui sortent de l'inconscient. »

Cet article paraît en décembre 1937 tandis qu'à lieu à Bruxelles, au

Palais des Beaux-Arts, l'exposition E.L.T. *Mesens présente trois peintres surréalistes : René Magritte, Man Ray, Yves Tanguy*. Yves Tanguy choisit dix-sept œuvres peintes entre 1927 et 1937, et notamment notre tableau *Pour rompre l'équilibre*. L'étude de Pierre Mabile, associée à l'exposition de Bruxelles, achève d'établir sa réputation : en 1938, il participe à l'*Exposition internationale du Surréalisme* à la galerie des Beaux-Arts organisée par André Breton (fig.3), il illustre la couverture du *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* pour José Corti en 1938 (fig.4). Enfin, Peggy Guggenheim lui consacre une exposition avec 25 numéros, huiles, objets, aquarelles, dessins et eaux-fortes dans sa nouvelle galerie Guggenheim-Jeune à Londres.

Fig. 1 : Photographie. Rue du Moulin-Vert, vers 1931. Yves Tanguy en compagnie de son épouse Jeannette et d'une inconnue.

Fig. 2 : Paolo Uccello, *La bataille de San Romano*, deuxième épisode, *La contre-attaque de Micheletto da Catignola*, 1456, huile sur bois, 315x180cm. Paris, Musée de Louvre.

Fig. 3 : Photographie de l'*Exposition du Surréalisme*, galerie des beaux-Arts. Au premier plan le mannequin de Tanguy.

Fig. 4 : Couverture illustrée par Tanguy pour le *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*.

BIBLIOGRAPHIE :

Patrick Waldberg, *Yves Tanguy*, André De rache, Éditeur, Bruxelles, 1977.
1982-1983, Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, *Yves Tanguy, Rétrospective 1925-1955*.
Pierre Mabile, *Conscience lumineuse, Conscience picturale*, José Corti, Paris, réédition 1989.

¹ *Les Lettres Nouvelles*, n° 25 mars 1955, p. 377.

² Citation prise dans le catalogue de l'exposition *Yves Tanguy*, Centre Pompidou, Paris, 1982, p. 206.

³ Historien d'art, né en avril 1913 à Santa Monica en Californie, il fit ses études à Paris. XXXX

⁴ (1904-1952), Pierre Mabile, médecin, anthropologue et écrivain, partage les préoccupations des surréalistes, devient en 1934 membre du groupe surréaliste et collabore à la revue *Minotaure*.

⁵ Réédité par José Corti en 1989.

⁶ On peut penser que Pierre Mabile fait référence à la *Bataille de San Romano*, œuvre la plus célèbre de Paolo Uccello dont un panneau est conservé au Musée du Louvre.



HENRI LAURENS FLÛTE ET GUITARE, 1917

Le voisinage de Georges Braque rue Cortot à Paris permet à Henri Laurens de découvrir l'écriture cubiste. C'est dans son atelier qu'il découvre les papiers collés accrochés au mur et jonchés au sol. Ceci se passait fin 1911, début 1912. Marthe Laurens, épouse d'Henri, relate le choc émotionnel de son mari dans son livre *Henri Laurens sculpteur* publié chez Berès en 1955 :

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

Le cubisme constitue une « illumination » pour Laurens qui disait : « Les premières œuvres cubistes étaient pour moi une hallucination. Je ne les ai pas comprises tout de suite, mais je me sentais pris d'un trouble inexprimable. Il s'en dégageait un miracle qui me confondait ».

En effet, Henri Laurens n'adopta réellement cette écriture que quelques années plus tard, comme nous l'indique sa participation au Salon des Indépendants de 1913 où il expose deux sculptures *Tombeau et Tête d'homme* ainsi qu'un cadre de croquis. Au Salon de 1914, il présente des œuvres décoratives et des bijoux qui dénoncent encore son attachement à l'art traditionnel. Au même moment, les inventeurs du cubisme, Braque et Picasso, innovent dans des techniques nouvelles élaborant des assemblages avec du papier et du carton; Picasso réalise en 1912-1913 sa première construction en tôle et fil de fer, intitulée *Guitare* (fig.1).

Les instruments de musique, notamment la guitare¹, la flûte et la clarinette, sont l'un des thèmes fétiches des cubistes. Ils seront à l'origine de nombreuses œuvres des plus grands peintres cubistes, Braque, Picasso et Juan Gris. Les couleurs chaudes et sourdes des matériaux qui les composent (bois et cuivre), ainsi que leurs volumes doux, permettaient d'assouvir la soif d'invention de ces jeunes artistes. Amateur de musique classique et moderne, Henri Laurens se rendait à l'Opéra comique pour écouter Gluck en compagnie de Kahnweiler qui disait : « Henri Laurens aimait la musique. Je dirai même que, parmi les artistes de sa génération, lui seul y était vraiment sensible. »

Ses premiers collages datent de 1915 et sont construits à partir d'une combinaison de formes géométriques essentiellement triangulaires et circulaires, comme dans *Joséphine Baker* (fig.2).



Fig. 1



Fig. 2

à Monsieur de Leché en souvenir de sa
visite avec Legu de l'atelier de L.E.P.V.
Avril 1930. Amicalement. Henry Laurens

Dédicace de Henri Laurens au Vicomte de Leché au verso de l'œuvre

« Henri Laurens aimait la musique. Je dirai même que, parmi les artistes de sa génération, lui seul y était vraiment sensible. »

Le rôle de la couleur y est très réduit avec trois tonalités principales qui s'opposent, le noir, l'ocre et le beige. En même temps, Henri Laurens commence à développer le thème de la musique que nous retrouvons dans ses papiers collés *Femme à la guitare*, 1915, *Instruments de musique, Guitare et papier à musique*, 1916, et *Nature morte à la musique*, 1916. Notre œuvre *Flûte et guitare* exécutée en 1917 se rattache à ce cycle, riche d'œuvres majeures car appartenant au cubisme le plus pur de l'artiste et traitant de l'un de ses thèmes préférés.

Les instruments à cordes et à vent furent l'objet de plusieurs dessins et papiers collés chez Henri Laurens comme le montre le catalogue de l'exposition *Henri Laurens, Constructions et papiers collés 1915-1919*. Les instruments se distinguent toujours les uns des autres malgré l'épuration de leur forme. Il en est ainsi dans l'œuvre qui nous intéresse : la superposition des papiers collés indique le volume et la forme de l'instrument tandis que le fusain et la craie blanche subtilement utilisés achèvent l'œuvre. Deux guitares se superposent : la première en papier marron foncé, la seconde en papiers de trois couleurs, marron clair, marron foncé et bleu profond, collés les uns sur les autres. La rosace et les cordes sont dessinées au fusain tandis que

Fig. 3



Fig. 4



quatre sillons le sont à la craie blanche. La flûte posée derrière la guitare est réalisée en papier beige avec, dessinés au fusain et à la craie, le bec et six trous. De part et d'autre de la flûte, quelques lignes de craie blanche indiquent les portées d'une partition de musique. Cet ensemble de papiers collés est mis en valeur dans un ovale de couleur blanche souligné dans sa partie inférieure d'une ombre au fusain.

Cette œuvre remarquable appartient au vicomte de Léché, collectionneur d'œuvres de Fernand Léger dont il achète des tableaux à partir de 1925 avec d'autres amateurs tels le baron Gourgaud et Alphonse Kann. Le vicomte de Léché avait acquis entre autres *La Balustrade* (fig.4), actuellement conservée au Museum of Modern Art de New York. C'est lors d'une visite avec Fernand Léger à l'atelier d'Henri Laurens à l'Étang La Ville², en 1930, que ce dernier lui dédicace *Flûte et guitare*.

Fig. 1 : Pablo Picasso, *Guitare*, 1912-1913, tôle, 77,5 cm, New York, The Museum of Modern Art.

Fig. 2 : Henri Laurens, *Joséphine Baker*, 1915, papiers collés, rehauts de gouache et crayon, 22,5x18cm. Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou.

Fig. 3 : Henri Laurens, *Construction*, 1917-1918, bois et tôle peinte, 19x27,7x10,4cm. Vente Artcurial, 20 octobre 2007.

Fig. 4 : Fernand Léger, *La Balustrade*, 1925, huile sur toile, 129,5x97cm. New York, The Museum of Modern Art.

BIBLIOGRAPHIE :

18 décembre 1985 – 16 février 1986, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Henri Laurens, *Le cubisme, Constructions et papiers collés 1915-1919*.
20 octobre 2004 - 8 janvier 2005, Paris, Galerie Berès, Henri Laurens.

¹ Henri Laurens fit deux sculptures représentant une guitare : l'une, *La Guitare*, [1917-1918], tôle polychromée, 50x76x27cm, Cologne Musée Ludwig, l'autre, *Construction*, 1917-1918, bois et tôle peinte, 19x27,7x10,4cm, ancienne collection Alice Tériade, vendue chez Artcurial, Paris, 20 octobre 2007, n° 8 (adjugé 776.800 € frais inclus) (fig. 3).

² Henri Laurens fait à l'été 1926 son premier séjour à l'Étang La Ville (près de Marty-le-Roi), villégiature qui lui a été signalée par Paul Dermée, collaborateur de la rue Nord-Sud. Il y installa son atelier à partir de 1920, et ce jusqu'en 1935.



138

HENRI LAURENS

1885-1954

FLÛTE ET GUITARE, 1917

Papier collé, fusain et craie blanche sur carton
signé et daté «1917» au crayon en bas à droite, contresigné et dédicacé à l'encre au dos «A Monsieur de Léché en souvenir de sa visite avec Leger - de l'atelier de l'E.I.V. (Etang-la-Ville), avril 1930; Amicalement, Henri Laurens»
38 x 50 cm (14,82 x 19,50 in.)

PROVENANCE :

Ancienne collection du Vicomte Alain de Léché, Paris
Acquis auprès de ce dernier par l'actuel propriétaire en décembre 1962

BIBLIOGRAPHIE :

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné de l'œuvre d'Henri Laurens actuellement en préparation par Monsieur Quentin Laurens
Un certificat de Monsieur Quentin Laurens sera remis à l'acquéreur

160 000 / 200 000 €

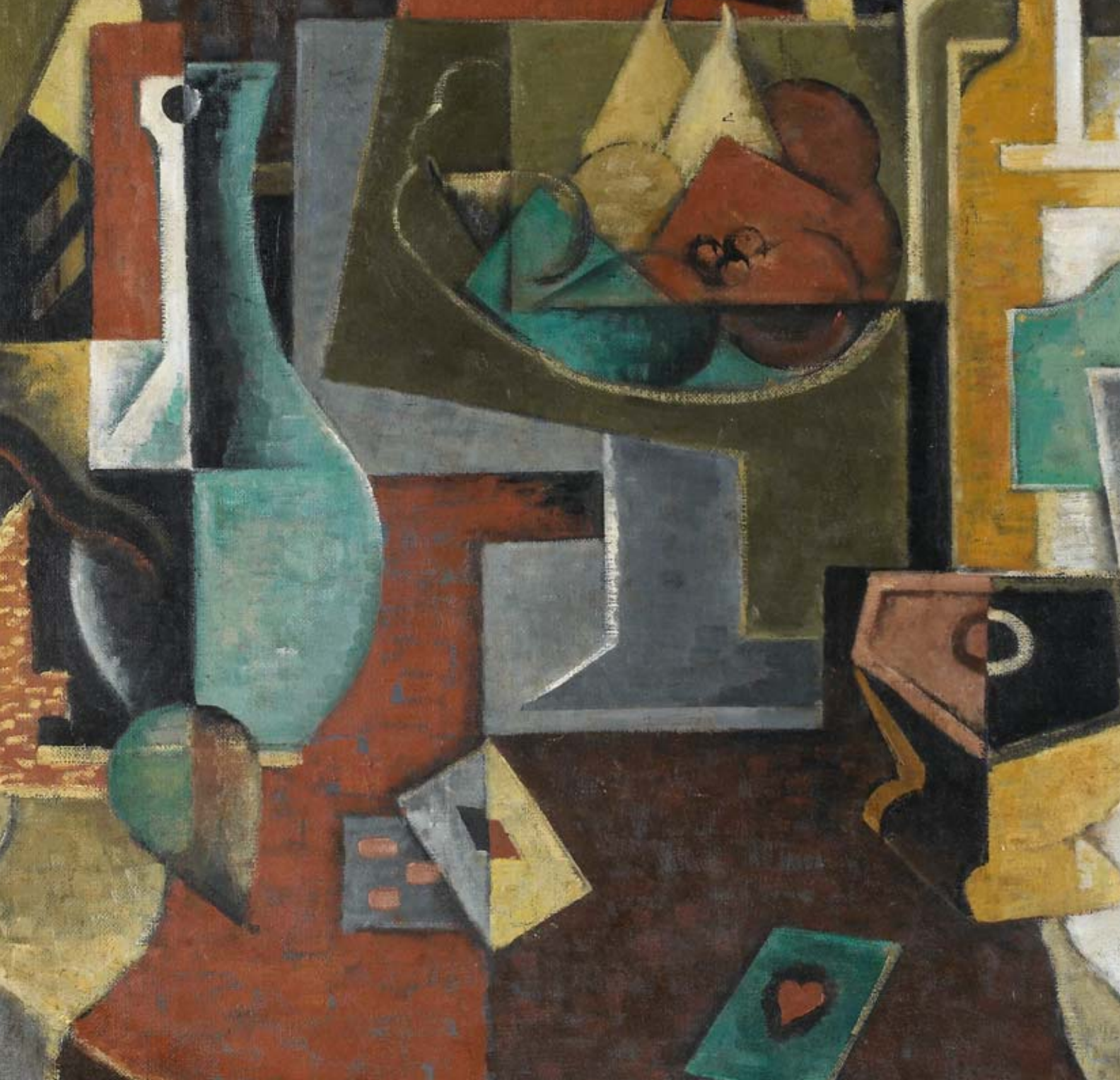


Fig. 1

JEAN METZINGER NATURE MORTE, 1918

Co-auteur avec Albert Gleizes en 1912 de l'ouvrage *Du Cubisme* et acteur majeur de la Section d'Or, Jean Metzinger est aujourd'hui l'un des peintres les plus secrets et les plus forts du mouvement cubiste. Très peu d'études et d'expositions existent actuellement sur cet artiste, doté d'une grande sensibilité littéraire et dont les écrits (souvenirs et articles théoriques) jalonnent le parcours.

En 1903, à l'âge de vingt ans, il s'installe à Paris décidé à devenir peintre. Robert Delaunay est l'un de ses premiers amis et vers 1906 il rencontre l'écrivain Max Jacob grâce auquel il entre dans le cercle de Guillaume Apollinaire qui lui fait rencontrer Georges Braque et Pablo Picasso. Ce dernier aura une influence décisive sur son œuvre jusqu'en 1923 environ.

Son œuvre se divise en quatre grandes périodes. La première, néo-impressionniste, commence vers 1905 avec essentiellement des paysages. De 1904 à 1910, Metzinger participe régulièrement à des expositions de groupes à la galerie Berthe Weil. A partir de 1909 environ, ses œuvres très colorées rejoignent l'écriture cubiste par leur composition fragmentée et géométrique. Cette période s'étendra sur une quinzaine d'années, avec des œuvres superbes comme le *Gôûter* de 1911, le *Portrait de Max Jacob* de 1913 que Salmon baptisa de « Joconde du cubisme » (fig.1). Suivront, après la guerre, une série de *Natures mortes*, dont la nôtre, exécutée en 1917, qui séduira le marchand Léonce Rosenberg.¹

Avant la guerre, son succès s'était déjà confirmé grâce à des expositions à l'étranger. Guillaume Apollinaire écrivait à son propos dans *Paris Journal* le 3 juillet 1914 : « A la galerie *Der Sturm* de Berlin, exposent en ce moment Albert Gleizes, Jean Metzinger, Duchamp-Villon et Jacques Villon. Jean Metzinger est le représentant d'un art extrêmement raffiné. Il achève ce qu'il peint et, ne se contentant pas de dessiner, il précise. Si M. Ingres, malgré beaucoup de réclame, n'avait pas une presse assez réservée, je lui trouverais les qualités japonaises de la peinture ingresque. *Fumeur, Tête de femme, Marine, Nuit, Paysage, La Liseur* et *En canot*, qui est avec le *Fumeur* précité et que l'on dit être mon portrait, son chef-d'œuvre, voilà ce que les connaisseurs vont se disputer avec acharnement. »

Après la guerre, l'entente cordiale qui unissait les peintres, notamment Jean Metzinger et Albert Gleizes, se délita. Philippe Dagen², dans son ouvrage intitulé *Le silence des peintres*, écrit : « Quant à ceux qui ont rejoint le cubisme au début des années 1910 – les cubistes dits « français » - ils ne préservent pas davantage leur cohésion. Jean Metzinger est mobilisé en qualité d'infirmier à Sainte-Menehould et réformé dès 1915, si bien qu'il peut signer un contrat avec le marchand Léonce Rosenberg le 19 juin 1916. Il s'est établi alors à Loches, où il reçoit Juan Gris et Jacques Lipchitz.³ Cependant, Albert Gleizes, après six mois au front, est rappelé à Paris à la fin du printemps de 1915 et rapidement réformé. Après son mariage avec Juliette Roche il part pour New York et y demeure jusqu'à la fin de 1918, fréquentant le cercle de Picabia, Duchamp, participant avec ce dernier à l'exposition des Quatre Mousquetaires à la Montross Gallery en avril 1916 – exposition où figurent des toiles de Metzinger.

[...] « Là encore, le conflit a provoqué l'éclatement d'un milieu artistique, éclatement sans remède. Metzinger et Gleizes ne renouèrent pas l'amitié qui leur avait permis de composer leur traité. »



Fig. 2



Fig. 3

On pense généralement que dès la fin de la Grande Guerre, où même dès 1917-1918, l'artiste s'éloigne du cubisme. En fait les années qui suivent sa démobilisation sont extrêmement riches en œuvres parfaitement cubistes et ceci jusqu'en 1921. L'artiste multiplie les natures mortes inspirées par celles de Juan Gris dont *Le petit déjeuner* (fig.2). Le peintre réunit dans cette œuvre des objets de la vie quotidienne, un morceau de journal plié, une coupe, un gobelet, une cafetière et enfin une bouteille, tous représentés selon diverses techniques et sur des fonds différents.

Notre *Nature morte* exécutée en 1918 illustre cette époque de renouveau et d'enthousiasme intellectuel. La réflexion de Metzinger était la suivante :

« Alors je tentais de décomposer les volumes naturels en plans qui, par leurs différences d'éclairage, de mesure, de situation, devaient permettre aux spectateurs de reconstruire mentalement ces volumes, d'imaginer dans l'espace le corps considéré. »

Comme tous les peintres cubistes, Metzinger trouve la matière première de son tableau dans la vie de tous les jours : pipe, carafe, bouteille, cartes à jouer, fruits (poires et prunes?), morceaux de papiers avec quelques lettres, compotier; mais à la différence de Juan Gris, il multiplie les objets, certains faciles à reconnaître, d'autres presque indiscernables. Les objets identifiés sont posés sur une table dont on distingue les plis de la nappe. Quant aux lettres peintes sur deux feuilles de journaux de teintes différentes, grise et blanche, l'I et EANT, il faut y reconnaître les deux premières lettres et les quatre dernières du quotidien *L'intransigeant*. Ceci est un clin d'œil à Guillaume Apollinaire, dont Metzinger fit le portrait en 1912, et qui écrivait sur l'artiste des propos élogieux dans *L'intransigeant* lors des comptes-rendus de Salons. Le peintre a construit sa *Nature morte* selon un réseau de lignes complexes, la surface ovoïdale de la table étant le point d'ancrage de l'ensemble. Couverte d'objets associés à des surfaces géométriques subtiles, Metzinger équilibre son tableau par un chromatisme osé, les couleurs chaudes et froides, ou claires et foncées s'affrontant sur toute la composition. Ainsi, la carafe, divisée en quatre surfaces peintes vert clair et vert foncé avec un filet blanc pour le col, est posée sur un coin de nappe rouge et jaune recouvert de pointillés cubistes. A droite, Metzinger crée un jeu original de surfaces s'imbriquant et se mordant les unes les autres : la bouteille, les feuilles de journaux et le compotier auquel il adjoint des formes géométriques insolites.

Léonce Rosenberg acquiert cette *Nature morte*, présentée dans l'exposition qu'il consacre à Metzinger dans sa galerie L'Effort Moderne du 6 au 31 janvier 1919 (fig.3). « Chez Léonce Rosenberg, dans son hôtel particulier, écrit Bissière dans *L'Action* du 28 janvier 1919, l'exposition Metzinger s'abrite mystérieusement. On sonne à une petite porte qui s'entrebâille pour les seuls initiés et l'on pénètre dans ce paradis du cubisme. M. Metzinger réunit un nombre assez considérable de toiles où il demeure fidèle à ses théories qui datent déjà de longtemps, car il y aura bientôt dix ans que ce peintre commença à consacrer ses jours au cubisme. » La *Nature morte* était l'une de celles qui fit écrire à Bissière la belle expression de *paradis du cubisme*.

Fig. 1 : Jean Metzinger, *Portrait de Max Jacob*, 1913, huile sur toile, 92,7x65,4cm. Collection Mr and Mrs Joseph Randall Shapiro.

Fig. 2 : Juan Gris, *Le petit déjeuner*, 1915, huile et fusain sur toile, 92x73 cm. Paris, musée national d'art moderne, centre Georges Pompidou.

Fig. 3 : Reproduction de l'invitation de l'exposition des *Œuvres par A. Metzinger* (sic) à la galerie « L'Effort Moderne ».

BIBLIOGRAPHIE :

Guillaume Apollinaire, *Chroniques d'art 1902-1918*, Idées/Gallimard, 1960.
Philippe Dagen, *Le silence des peintres*, Fayard, Paris, 1996.
20 octobre 2006 - 27 janvier 2007, Paris, galerie Berès, *Au temps du cubisme*.

¹ 1877-1945.

² Né en 1959, normalien, romancier et critique d'art au journal *Le Monde*, il enseigne l'histoire de l'art contemporain à Paris 1 - Sorbonne.

³ Il est certain que la présence de Juan Gris ainsi que celle de Jacques Lipchitz l'encouragea à peindre des natures mortes jusque là inexistantes dans son œuvre. Jean Metzinger en exécuta de nombreuses qui feront son succès auprès des marchands et des collectionneurs.



139

JEAN METZINGER

1883-1956

NATURE MORTE, 1918

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

PROVENANCE :

Galerie de l'Effort Moderne, Léonce Rosenberg, Paris
Galerie Simone Heller, Paris

Acquis auprès de celle-ci par l'actuel propriétaire en mai 1963

EXPOSITION :

Paris, Galerie de l'Effort Moderne, novembre 1919
Paris, Galerie de l'Effort Moderne, « Les maîtres du cubisme », novembre 1921
New York, K.S. Dreier, Société Anonyme, 1926-1927
Paris, Galerie Georges Petit, juin 1930

300 000 / 400 000 €



G.B

GEORGES BRAQUE

LE CANARD, 1956

Le thème de l'oiseau par Georges Braque en 1950 est en histoire de l'art aussi important que celui de la colombe de Picasso en 1949 pour le Congrès de la Paix¹. Frank Elgar a écrit un très beau texte sur l'oiseau dont nous citons un extrait :

« Quels que furent les aspects et les formes dont il est revêtu, l'oiseau a inspiré presque tous les peuples de la terre et presque tous les créateurs. Les mythologies bruisantes de gazouillements, d'appels, de battements d'ailes et les palais, les tombes, les sanctuaires, les cathédrales, les bas-reliefs, les fresques, les manuscrits avec leurs ornements inépuisables renaissantes de becs, de cous, de rémiges et de griffes entremêlés, nous disent que, point des millénaires depuis l'aurore du monde jusqu'à la fin du Moyen Age, l'oiseau n'a cessé d'être au centre des croyances et de l'imagination de l'homme. Et puis, soudain, l'oiseau est mort... Certes, nous devons à Braque le retour de l'oiseau légendaire, mais encore cette preuve réconfortante qu'il est possible de revivre le commencement du monde dans ce monde finissant. La résurrection de l'oiseau est aussi celle de l'Espoir. »²

Braque joue un rôle déterminant à la création de la Fondation Maeght³, car il est lié d'une réelle amitié pour Aimé et Marguerite Maeght. Il exécute pour eux un étrange tableau, intitulé *Oiseau 1- Oiseau 2* présentant un face à face des deux animaux (fig.1). Le format original de l'œuvre vient de la courbe de la voûte d'une porte du mas Bernard, propriété des Maeght à Saint-Paul pour laquelle le tableau fut exécuté. Braque emprisonne les volatiles dans deux surfaces rectangulaires, tandis que la surface de la voûte au-dessus peinte en camaïeux de gris simule l'effet de profondeur.

Le canard entre dans cette constellation d'œuvres (tableaux, dessins, lithographies, bijoux) consacrées à l'oiseau, sujet d'inspiration fertile. Il suffit de regarder la photographie de l'atelier de l'artiste prise entre 1960 et 1962 : sur dix-huit œuvres, l'oiseau figure sept fois dans des poses et des dessins divers (fig.2).

Fig. 1



Le canard, exécuté en 1956, se présente sous une forme originale. L'animal, aux formes épurées, l'aile déployée, le cou étiré, l'œil à l'affût, est travaillé en épaisseur pour feindre le plumage. Braque a divisé en deux parties presque égales le fond qu'il peint de deux couleurs, la partie gauche en noir et celle de droite en bleu ciel. Ce rapprochement du noir et du bleu se retrouve dans d'autres œuvres comme *Les Oiseaux noirs* ou *A Tire-d'aile* (fig.3). La symbolique de ces couleurs peut s'expliquer de deux manières, soit Braque veut signifier le jour et la nuit, soit l'eau et la terre. Cette structure géométrique très simple met en valeur la puissance aérodynamique du canard.

Ce superbe tableau fut choisi par Georges Braque pour représenter son œuvre à la XXIX^e Biennale Internationale d'Art à Venise en 1958 où deux salles lui étaient réservées. Jacques Lassaing, conservateur du Musée d'art moderne de Paris, présenta les œuvres dans le catalogue.

Fig. 1: Georges Braque, *Oiseau 1 – Oiseau 2*, 1954, huile sur toile, 80x285cm. Galerie Maeght, Paris.

Fig. 2: Photographie de l'atelier de Georges Braque, 1960-1962.

Fig. 3: Georges Braque, *A Tire-d'aile*, 1956-1961, Huile et sable marouflée sur panneau, 114,5 x 170,5cm. Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Donation Mme Georges Braque, 1963.

BIBLIOGRAPHIE:

13 juin – 8 novembre 1992, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, G. Braque.
5 juillet – 15 octobre 1994, Saint-Paul, Fondation Maeght, Georges Braque, Retrospective.

¹ Picasso exécuta en janvier 1949 une lithographie *La Colombe*. Repérée par Aragon, cette lithographie fut choisie comme affiche pour le Congrès de la paix qui devait s'ouvrir à Paris en avril 1949. Elle devient la « colombe de la paix » tirée à plusieurs millions d'exemplaires dans le monde entier.

² Extrait de *Résurrection de l'oiseau* Maeght Editeur, Paris, 1958; (citation prise dans le catalogue de l'exposition *Georges Braque*, Fondation Maeght, Saint-Paul, 5 juillet – 15 octobre 1994).

³ La Fondation fut inaugurée par André Malraux, alors ministre de la culture, le 28 juillet 1964.

Fig. 2



Fig. 3



140

GEORGES BRAQUE

1882-1963

LE CANARD, 1956

Huile et gouache sur carton maroufflé sur panneau, signé du monogramme en bas à droite
59 x 84 cm (23,01 x 32,76 in.)

PROVENANCE:

Collection de l'artiste
Cadeau de l'artiste à l'actuel propriétaire

EXPOSITION:

Venise, XXIX Biennale internationale d'art, 15 juin-19 octobre 1958, n°28
Rome, Palais Barberini, décembre 1958
Cincinnati, The Contemporary Arts Center, «Homage to Georges Braque», 1962, n°2025
Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, Strasbourg, Musée d'Art Moderne, «Braque en Europe», 14 mai-28 novembre 1982
Bâle, Kunsthalle, n°0097

BIBLIOGRAPHIE:

Jean Laude et Nicole Worms de Romilly, «Catalogue de l'oeuvre de Georges Braque, peintures 1948-1957», Maeght éditeur, Paris, 1959, page 108, reproduit page 109

120 000 / 160 000 €



Fig. 1

141

HENRI MATISSE

1869-1954

FEMME ASSISE, 1938

Fusain sur papier
signé et daté «5/38» en bas à droite
61 x 41 cm (23,79 x 15,99 in.)

PROVENANCE :

Collection particulière, Paris

Un certificat de Madame Wanda de Guébriant sera remis à l'acquéreur

300 000 / 400 000 €

À l'automne 1938, Henri Matisse présente deux rétrospectives de ses œuvres, l'une à la galerie Paul Rosenberg à Paris, l'autre à la galerie Pierre Matisse Gallery de New York. Les critiques français et américains évaluent son travail en termes similaires, saluant ses couleurs intenses et expressives, ses formes rythmiques et son sens de l'unité picturale. Louis Cheronnet définit Matisse à propos des *Odalisques* des années trente « à la fois comme un héritier de la tradition française et comme un prince de la liberté et de l'individualisme ».

Femme, exécutée en mai 1938, illustre sa grande maîtrise de la technique du dessin dans la sobriété du noir et du blanc, dans la puissance de son trait, moyen privilégié de son talent. Qu'il utilise la plume, le crayon ou le fusain, Matisse cherche la justesse d'une pose et la singularité d'un mouvement pour atteindre la perfection. Le peintre sait jouer avec les droites et les courbes dans une rare élégance de style.

Plusieurs éléments font l'intérêt et la beauté de *Femme assise*. D'abord un érotisme discret venu de la pose alanguinée du modèle, cuisses nues

avec la robe dénouée à partir de la taille, le grand décolleté en V, puis les arabesques de la robe. Matisse utilise le fusain dont le trait est plus ou moins appuyé pour les contours du corps du modèle et les plis de sa robe. Il se sert également de l'estompe pour créer une ombre généreuse sur l'ensemble.

À la fin des années trente, le dessin au fusain devenait pour Matisse une préoccupation dominante, un art indépendant qui lui permettait de mieux exprimer ses émotions. Lydia Delectorskaya¹ écrit :

« Matisse vise trois buts :
- le dessin en tant qu'œuvre aboutie,
- une observation, une étude extrêmement poussée de son sujet, et,
- (le plus important) ce travail devait servir de tremplin qui – à force d'observations du modèle et d'exaltation accumulées au cours des séances [...] – lui permettrait de s'exprimer totalement et d'une manière inspirée, par des dessins rapides au trait.

Notre dessin fut probablement travaillé de cette manière. On retrouve la même robe au large décolleté en V dans plusieurs autres œuvres dont deux tableaux de 1941 intitulés *Robe jaune* et *Robe arlequin*, (*Nézy et Lydia*) et *La robe jaune* et *la robe écossaise* (fig 1).

De nombreuses séances à chaque fois étaient nécessaires. Henri Matisse rectifiait, effaçait, reprenait, sans relâche pour aboutir à une œuvre finie. Dans ces remaniements successifs, il enregistrerait consciemment et inconsciemment la structure de son sujet, son expression générale et ses caractéristiques profondes. »

Cette robe jaune faisait partie, avec d'autres robes, de la collection personnelle d'Henri Matisse. Depuis quelques années l'artiste achetait des robes du soir, et c'est la belle Lisette qui autour de 1930 provoqua leur éclosion dans la peinture, les dessins et les lithographies, puis la brune Hélène Galitzine en 1936-1937, et enfin Micheline Payot. Les robes acquises, parfois durant ses voyages, étaient rangées par Matisse dans une armoire avec tout son attirail de peintre. Dès la première séance Matisse faisait essayer les robes et arrêtait son choix dès qu'il jugeait que le modèle et la robe se mettaient mutuellement en valeur. Le modèle qui posa pour notre dessin est Lydia.

En dessinant *Femme*, Henri Matisse avait-t-il déjà le projet de son ouvrage *Thèmes et Variations*² où sont reproduits cent cinquante-huit dessins exécutés entre 1940 et 1942 et présentés par thème ? Pourquoi pas ? *Femme assise* est l'expression de sa méthode et de la joie qu'il avait à dessiner.

Fig. 1 : Henri Matisse, *La robe jaune et la robe écossaise*, 1941, Huile, 61x50cm, Travaillé du 2 au 16 novembre 1941. Paris, Musée national d'art Moderne, Centre Georges Pompidou.

BIBLIOGRAPHIE :

Lydia Delectorskaya, *Henri Matisse, Contre vents et marées*, Peintures et livres illustrés de 1939 à 1943, Editions Iru et Vincent Hansma, Paris, 1996.

¹ Née à Tomsk en Russie en 1910, elle commence à travailler en octobre 1932 pour Matisse comme une aide d'atelier, l'artiste peignant alors sur son immense panneau *La Danse* pour la Fondation Barnes de Philadelphie. Puis, elle devint demoiselle de compagnie et garde-malade auprès de Madame Matisse.

À partir d'octobre 1933, elle devient le modèle et la secrétaire du peintre et restera vingt-deux ans auprès de lui.

² Paru en 1943.





142

HENRI LAURENS

1885-1954

PETITE TABLE CARIATIDE (MAQUETTE), 1938

Bronze à patine noire

numéroté 0/6

signé du monogramme au dos, cachet du fondeur «c. valsuani cire perdue»

20 x 61 cm (7,80 x 23,79 in.)

PROVENANCE :

Galerie Louise Leiris, Paris (n° de stock: 174760)

A l'actuel propriétaire par cessions successives

EXPOSITION :

Paris, Grand Palais, «Henri Laurens, Exposition de la donation aux musées nationaux», Mai-août 1967, reproduit page 58 (un exemplaire similaire)

BIBLIOGRAPHIE :

Werner Hofmann, «Henri Laurens. Sculptures»

Editions Arthur Niggli, S.A., Teufen, 1970, page 218, reproduit page 166 -167 (le grand modèle)

120 000 / 180 000 €

« Comme l'ont fait beaucoup d'artistes de cette époque, depuis *L'Art Nouveau* jusqu'aux *Arts Déco*, et ceux des années de l'avant et de l'après-guerre, Laurens, qui avait réalisé des cartons de tapis et de tapisseries, conçoit aussi des meubles. Il ne semble pas qu'il s'agisse là de commande d'un particulier, mais bien du désir qu'a souvent exprimé le sculpteur d'associer son art aux réalisations de l'architecture moderne. Il était du reste un artiste reconnu et respecté de la revue *Architecture d'aujourd'hui*.

Cette œuvre, *Petite table cariatide*, est un pari d'une audace, mais aussi d'une parfaite réussite de grâce et d'équilibre. Le titre qui lui est donné semble relever du paradoxe, car les cariatides sont faites pour se tenir droites : elles doivent soutenir de leur tête, de leurs épaules, l'architrave du monument qui les domine. Ici, l'audace est de nous présenter une cariatide couchée, dans cette position accoudée, et néanmoins tendue, qu'il a si souvent donnée à ses personnages féminins. Croirait-on qu'elle est censée porter quelque chose, qu'elle est faite pour soutenir le dessus d'un meuble? Oui, elle le peut fort bien grâce à l'exquise disposition de l'épaule et des genoux – pourtant soumis, par nécessité, à une faible, très faible distorsion. Ce corps magnifique, mais stylisé, n'a plus rien de la massivité de certaines œuvres du passé ; si l'impression d'étirement domine, les membres de la femme demeurent fermes et forts, car ce sont des cariatides... [...] »¹

On peut rapprocher cette œuvre surprenante du *Ruban* exécutée l'année précédente (fig.1). Dans cette œuvre, Laurens sculpte un animal marin imaginaire, mi-méduse, mi-pieuvre, où la tête domine un corps à l'allure de ruban reposant sur des bras en forme d'arabesques. La tête et les bras de la *Petite table Cariatide* nous troublent par la similitude avec le *Ruban* : la pointe du sein pourrait être l'œil d'une pieuvre et les bras des tentacules. On peut ici citer Hofman² qui parle d'une « tridimensionnalité dynamique, d'une interpénétration flottante du tronc et des membres dans les sujets représentés » qui définit le changement stylistique de Laurens. On constate en effet que le statisme des sculptures antérieures comme dans *Femme assise au bras levé* de 1930 disparaît au profit d'ondulations et de postures en torsion. Il en résulte ainsi une ambiguïté qui fait la force de la *Petite table cariatide*.

Fig. 1 : Henri Laurens, *Le Ruban*, 1937, Bronze à patine brune, 24,8x18,8cm.

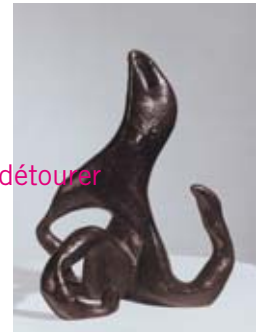
BIBLIOGRAPHIE :

20 octobre 2004 - 8 janvier 2005, Paris, galerie Berès, Henri Laurens.

¹ Extrait du catalogue de l'exposition *Henri Laurens*, galerie Berès, Paris, 20 octobre 2004 - 8 janvier 2005, p. 180.

² Werner Hofman, *Henri Laurens. Sculptures*, Teufen (Suisse), éd Arthur Niggli S.A., 1970, p. 143 (citation prise dans le catalogue de l'exposition *Laurens*, galerie Berès, 20 octobre 2004- 8 janvier 2005, p. 54).

Fig. 1



A détourner

MARC CHAGALL

PASTORALE, ESQUISSE, CIRCA 1957

Il faut rapprocher cette toile des œuvres précédentes, notamment de celles que Marc Chagall exécuta pour l'illustration de *Daphnis et Chloé* qui parut aux éditions Tériade¹ en 1961. Né à Varia sur l'île de Lesbos, Tériade, historien d'art et éditeur pensait que personne d'autre que Chagall ne pouvait mieux transcrire la belle histoire d'amour de son île natale. La Grèce, mère d'une civilisation et d'une culture, à la vérité, mythiques, devait ébranler l'imaginaire chagallien. Tériade l'avait fort bien compris.

Daphnis et Chloé, célèbre pastorale de Longus², datée du IIe ou IIIe siècle de notre ère, comporte quatre livres. Dans un décor bucolique, près de la cité de Mytilène, Daphnis, un jeune chevrier, et Chloé une bergère, deux enfants trouvés, s'éprennent l'un de l'autre. De multiples rebondissements les empêchent de vivre leur amour. C'est avant tout leur aventure qui est décrite dans le livre. A la fin du roman, chacun retrouve ses parents et la noce peut avoir lieu.

Fig. 1



« Chagall est à l'intérieur de sa couleur, il est le peintre de toutes les grâces et de toutes les amours. »

Marc Chagall parcourt la Grèce en 1952 et en 1954, visite Olympie, Delphes, Athènes et séjourne dans l'île enchantée de Poros, « verdoyante au fond de l'eau bleue sous le ciel bleu ». Il en rapporte des gouaches gorgées de couleurs où la terre et la mer se marient, où les collines, le vent et les arbres s'harmonisent dans la lumière. La gouache *Daphnis et Chloé au bord de la fontaine* (fig.1) montre les deux adolescents, lui, nu à la carnation très claire, elle, à la chevelure et à la robe rouge laissant entrevoir ses seins. Sur un fond jaune, un arbuste de couleur bleue, une cascade d'eau claire, et l'esquisse d'un temple grec, disent succinctement l'environnement lyrique où vivent les jeunes amoureux.

Dans notre tableau, *Pastorale*, la bergère nue allongée à l'ombre d'un arbre bleu, et le berger assis entonnent le même chant poétique. Chagall dessine une chèvre, l'arbre bleu aux fleurs rouges, et la courbe d'une colline. Les couleurs orange et carmin battent le sol de la campagne tandis qu'un ciel bleu aux multiples nuances souffle la lumière de la Grèce. Chagall sait que sa couleur à lui c'est le bleu, celle d'une nuit d'été. Il est à l'intérieur de sa couleur, il est le peintre de toutes les grâces et de toutes les amours.

Fig. 1 : Marc Chagall, *Daphnis et Chloé au bord de la fontaine*, 1954-1956, gouache sur papier, 42x32,1cm. Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne.

BIBLIOGRAPHIE :
2 juillet – 30 octobre 1994, Nice, Musée national message Biblique, Marc Chagall, *Marc Chagall, Les années méditerranéennes*, 1949, 1985.
Franz Meyer, *Marc Chagall*, Flammarion, Paris, 1995.
Jean Leymarie, *Eloge de Tériade*, Langres, 2002.

¹ Elstratos Eleftheriades, dit Tériade, né le 2 mai 1897 à Varia, décède à Paris le 23 octobre 1982. Pour connaître sa vie et son œuvre, se reporter au catalogue de la Vente de la collection Alice Tériade, Paris, Artcurial, Hôtel Dassault, 20 octobre 2007.

² Auteur grec dont ne sait presque rien.



143

MARC CHAGALL

1885-1954

PASTORALE, ESQUISSE, CIRCA 1957

Huile sur toile
39 x 47,30 cm (15,21 x 18,45 in.)

PROVENANCE :

Offert par l'artiste à l'actuel propriétaire
Un certificat du comité Marc Chagall sera remis à l'acquéreur

120 000 / 160 000 €



Fig. 1

144

KEES VAN DONGEN

1877-1968

BOUQUET DE TULIPES, CIRCA 1908

Huile sur toile
signée en haut à droite
73 x 60 cm (28,47 x 23,40 in.)

PROVENANCE :

Collection particulière, Paris
Acquis auprès de celle-ci par l'actuel propriétaire en janvier 1964

EXPOSITION :

Paris, Galerie Druet, 21 décembre 1908-16 janvier 1909
Paris, Galerie Georges Petit, juin 1930
Paris, Galerie Zalber, «Van Dongen, Dessins et importants tableaux»,
juin-octobre 1963

600 000 / 800 000 €

En 1982, Eric Hild, conservateur du musée de l'Annonciade à Saint-Tropez, avait conçu l'exposition *Fleurs de Fantin-Latour à Marquet* qui montrait l'évolution du traitement des fleurs de 1860 à 1930 environ. Plusieurs auteurs de grande renommée présentaient dans le catalogue leurs analyses : *Fleurs savantes, Les fleurs et les hommes, La fleur chez les symbolistes français*. Elisabeth Hardouin-Fugier¹, dans *Les fleurs et la peinture au Musée de l'Annonciade* nous montre que le motif floral, qui avait inspiré des générations de peintres hollandais au XVIIe et XVIIIe siècles, ne fut pas oublié par les artistes français de la fin du XIXe et du début du XXe siècle. Malgré l'engouement pour les paysages et les nus qui porta les peintres impressionnistes et fauves vers la gloire - citons parmi eux Manet, Monet, Matisse, Derain, Manguin, Vlaminck, Marquet, Camoin... - les fleurs ne furent jamais délaissées. Le *Bouquet de tulipes* de Kees van Dongen est là pour nous le démontrer.

A l'automne 1905 le déchaînement de la presse² que provoque le Salon d'Automne assure d'un coup la célébrité des peintres fauves et finit de persuader Van Dongen d'orienter sa peinture vers les couleurs chaudes et les juxtapositions osées. Il rejoint donc le mouvement par une palette brutale et excessive en même temps qu'il élargit le choix de ses sujets : aux portraits, nus ou paysages³ s'ajoutent acrobates, clowns, écuycères.

Les œuvres magnifiques qu'il va peindre au cours des années suivantes sont majoritairement des portraits, dont ceux de Fernande Olivier, la compagne de Pablo Picasso qui sera son premier grand modèle (fig.2) ou celui de Daniel-Henry Kahnweiler (fig.3). L'utilisation outrancière des couleurs et l'habileté de son dessin mettent en lumière la personnalité du modèle. Cela est particulièrement vrai pour le portrait de Kahnweiler dont les yeux mi-clos maquillés de cils noirs et la bouche pincée rouge vif bordée de moustaches tombantes laissent entrevoir un caractère peu amène. Le critique Saint-Georges de Bouhelier écrivait justement que les « portraits [de Van Dongen] dégagent quelque chose du grand secret ».⁴

En 1908, la galerie Bernheim-Jeune organise une exposition avec soixante-quatre peintures, dix aquarelles, un pastel et trois sculptures et confirme la gloire naissante de l'artiste. Le succès commercial est important; la préface du catalogue de l'exposition de Marius et Ary Leblond dit l'essentiel dès sa première phrase : « Le talent et l'originalité de Kees van Dongen, en des ondulations de lignes et d'arquinades de vives couleurs, atteignent à leur plus complexe virtuosité dans ses portraits de visages, de corps en mouvements d'acrobates, clowns, pitres et écuycères. » A l'inverse, Guillaume Apollinaire, qui n'appréciait pas Van Dongen, porta sur les œuvres exposées au Salon des Indépendants un jugement indigné.⁵





Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

Point de tableaux de fleurs en effet, mais des apparitions çà et là dans les paysages de Fleury-en bière comme *Blé et coquelicot* en 1905⁵ où l'artiste sème quelques touches de couleur rouge dans un champ jaune d'or. Plus tard, en 1907, Van Dongen fleurit les capelines des élégantes telle *Stella au chapeau fleuri* (fig. 4). Exécuté vers 1908, à l'époque fauve, notre *Bouquet de tulipes*, est l'un de ses premiers tableaux de fleurs.

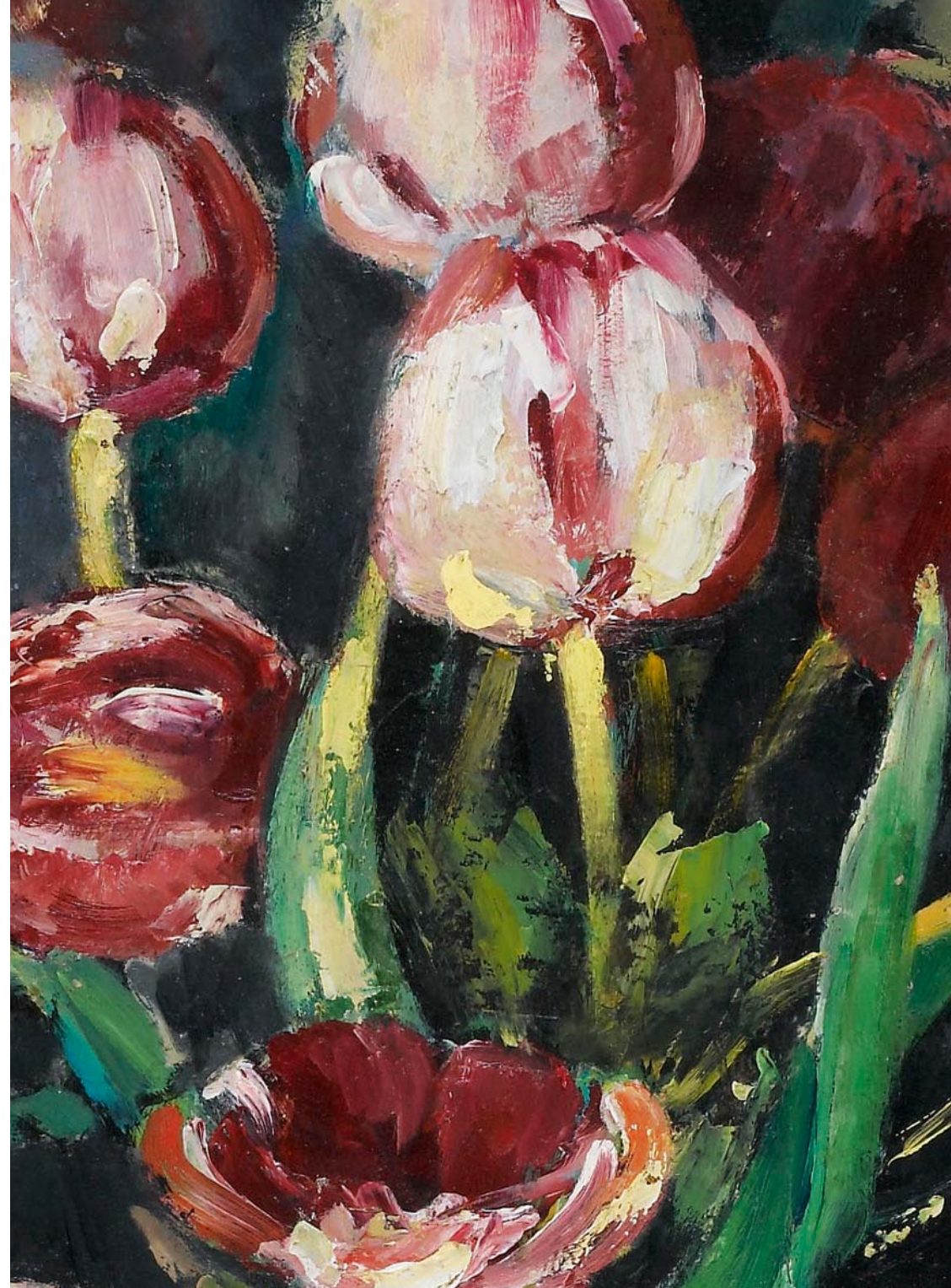
Il faut remarquer d'abord dans cette œuvre une résurgence de ses racines hollandaises avec le choix des fleurs : les tulipes. Deux sortes de tulipes composent ce bouquet, les tulipes classiques et les tulipes perroquet. Ouvertes ou fermées, tombantes ou droites, elles sont de couleur prune. Si Van Dongen préserve les fleurs de ses violences chromatiques, il ne se prive pas de les mettre en exergue. Le travail du fond du tableau dans des couleurs pures de bleus, de gris et de noir génère une puissance comme l'aime Van Dongen à cette époque. Par ailleurs, des halos lumineux jaune et blanc, posés en couronne autour du bouquet, irradiant les fleurs qui, pour quelques unes, s'ouvrent. De violettes, certaines tulipes deviennent presque blanches. Cet éclairage cru avait déjà converti le maquillage des filles publiques, des demi-mondaines, des actrices ou des travestis en excentricités vert pomme ou bleu dur bordées de noir, alors que l'artiste réserve au vase une couleur noble, le bleu de Sèvres. Posé sur une étoffe décorée d'arabesques rouges et vertes, le vase fait écho au coussinet rouge vif posé à droite. Dans une œuvre contemporaine, *Nu et femme en chemise*, Van Dongen avait déjà choisi cette étoffe et ce coussin comme environnement pour les modèles.

Les artistes de cette période abordèrent tous le bouquet, avec rareté, mais toujours avec un certain classicisme, ce qui en fait aussi leur prix. Parmi les contemporains de Van Dongen, citons Picasso qui en 1907-1908 peint deux bouquets, *Fleurs sur une table* et *Fleurs et verre* (fig.5). Tandis que le maître s'ouvre au cubisme, il peint fleurs et feuilles dans une écriture picturale non déformante. Les œuvres florales de van Dongen à l'époque fauve sont toutes aussi rares. La galerie Bernheim-Jeune en expose trois du 25 novembre au 8 décembre 1908, *Fleurs imaginaires*, *Œillets* et *Le géranium*. La galerie Druet, qui lui consacre une exposition fin 1908 début 1909 expose notre *Bouquet de tulipes*, la galerie Kahnweiler du 2 au 28 mars expose un *Marchand de fleurs*,

enfin il faudra attendre 1911 pour voir en fin catalogue de Bernheim-Jeune la mention *Quelques tableaux de fleurs*. Notre *Bouquet de tulipes*, magnifique et puissant tableau de l'époque fauve, est donc exceptionnel.

Fig. 1 : Kees van Dongen, *Fernande Olivier*, c. 1907, huile sur carton, 39x35cm. Montpellier, Musée Fabre.
 Fig. 2 : Kees van Dongen, *Daniel-Henry Kahnweiler*, 1907, huile sur toile, 65x54cm. Genève, Musée du Petit Palais.
 Fig. 3 : Kees van Dongen, *Stella au chapeau fleuri*, 1907, huile sur toile, 65x54cm. Dublin, National Gallery of Ireland.
 Fig. 4 : Pablo Picasso, *Fleurs et verre*. La rue des Bois. Été 1908, 81x65cm. Moscou, Musée d'art moderne.
 BIBLIOGRAPHIE :
 26 juin – 27 septembre 1982, Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade, *Fleurs de Fantin-Latour à Marquet, France 1865-1925*.
 22 mars – 17 juin 1990, Paris, Musée d'art moderne de la ville, *Van Dongen, le peintre*.
 Philippe Dagen, « Un fauve impudique et mondain », *Le Monde*, 22 mars 1990.
 Philippe Dagen, *Pour ou contre le fauvisme*, Somogy, Paris, 1994.
 25 janvier – 9 juin 2002, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, *Kees van Dongen*.
 Emmanuelle Capra, « Chronologie illustrée », Catalogue de l'exposition *Van Dongen*, Monaco, 25 juin – 7 septembre 2008.

¹ En 1982, Elisabeth Hardouin-Fugier était Maître Assistant à l'Université de Lyon III, spécialiste du thème floral en peinture avec plusieurs publications dont *Peintres de fleurs en France, De Redouté à Odilon Redon*, paru en 2003.
² Louis Vauxcelles était loin d'être le plus violent On pouvait lire dans le reste de la presse : « les plus abracadabrantes productions des brosses en délire », « des bariolages informes », « mélanges de cires à bouteilles et de plumes de perroquet ». Tous les quotidiens dénoncent la « grosse farce » de ces peintures dont les couleurs offusquent par leur intensité et leur franchise.
³ Van Dongen passe l'été 1905 à Fleury-en-Bière où il peint essentiellement des paysages qui feront l'objet d'une exposition au mois de novembre à la galerie Druet, *Kees van Dongen. Une saison*.
⁴ Dans la préface du catalogue de l'exposition Van Dongen, galerie Kahnweiler, mars 1908.
⁵ « M. Van Dongen manifeste brutalement des appétits formidables. Il se plaît dans le tumulte et semble exposer ses opinions politiques... [I]l nous transpose chez des géants qui résolvent la question sociale par l'impudeur. Il nous laisse toujours sus une impression pénible. Il prostitue ses plus nobles et ses plus belles couleurs à des hontes citadines qu'il remarque en étranger. Le séjour de Paris n'est pas favorable à M. Van Dongen. » (Apolinaire, *Chroniques d'art*, « Le Salon des Indépendants », in *La Revue des arts et des lettres*, 1er mai 1908).
⁶ Exposé et reproduit en couleurs dans le catalogue de l'exposition *Kees van Dongen*, Paris, Musée d'art moderne de la ville, 22 mars – 17 juin 1990.
⁷ Ce tableau, huile sur toile, 65x51cm, fut exposé à l'exposition *Kees van Dongen*, Fondation Pierre Gianadda, 25 janvier – 9 juin 2002, n° 40 (Galerie Kahnweiler, Daniel Malingue, Paris).



146

JACQUES-EMILE BLANCHE

1861-1942

LA PARTIE DE TENNIS, 1882

Huile sur toile
signée et datée «1882» en bas à droite
220,50 x 285,50 cm (86 x 111,35 in.)

PROVENANCE:

Don de Jacques-Emile Blanche à Pierre Gilou, en 1934
Legs de Pierre Gilou au Racing club de France, en 1946
Collection Racing Club de France

EXPOSITION:

Paris, 1er Salon des Arts Décoratifs, Section: classe III -
Peinture décorative, 1 er mai-15 juillet 1882, n°88
Paris, Hôtel Charpentier, «Mes modèles, images pour
l'illustration des mémoires 1881-1929», 2-26 mai 1929
Paris, Galerie de l'Orfèvrerie Christofle, «Les sports et leurs
trophées de la Grèce antique aux temps modernes»,
20 mars-15 avril 1944, n°206, page 83, reproduit page 85
Rouen, Musée des Beaux-Arts, «Jacques-Emile Blanche»,
1997, reproduit page 150

BIBLIOGRAPHIE:

Jacques-Emile Blanche, Album II, folio 33
Revue du Racing, n°318 (spécial), septembre 1975,
reproduit
Mireille Bialek, «Jacques-Emile Blanche à Offranville, peintre-
écrivain», Marie d'Offranville-Musée Jacques-Emile Blanche,
1997, reproduit page 28
Cette oeuvre sera incluse au catalogue raisonné actuellement
en préparation par Madame Jane Roberts

Cette œuvre est vendue en collaboration avec DAGUERRE

Nous tenons également à remercier Madame Jane Roberts
pour sa précieuse collaboration.

[Estimate on request](#)



En 1882, Jacques-Émile Blanche exécute un tableau intitulé par lui en anglais *Lawn Tennys*¹ (*La partie de tennis*) et le propose au premier Salon des Arts Décoratifs à Paris qui l'accepte. Sans le savoir, il vient de peindre une œuvre historique. *La partie de tennis* est la première représentation artistique du tennis, sport d'origine anglaise arrivé en France en 1878² et devenu aujourd'hui un sport international accompagné d'enjeux financiers importants. De nombreuses capitales et villes s'enorgueillissent de recevoir un tournoi. Citons les quatre tournois majeurs du circuit international, constituant le Grand Chelem : Melbourne, Paris, Londres et New York.

En 1882, âgé de vingt et un ans, Jacques-Émile Blanche est un débutant mais possède déjà le profil du grand peintre qu'il va devenir. Né en 1861 à Paris dans une famille fortunée, il reçoit une éducation achevée, à la hauteur des exigences de son père, le Docteur Blanche, médecin aliéniste réputé. Le Docteur et son épouse invitent le Tout-Paris de la peinture, de la musique et de la littérature, dans leur hôtel particulier de Passy³ et à Dieppe sur la côte normande (fig.1) : des peintres comme Monet, Degas, Puvis de Chavannes, Gervex, Fantin-Latour, Berthe Morisot, Renoir des musiciens et des écrivains, parfois patients du Docteur, tels Gérard de Nerval ou Guy de Maupassant fréquentent leurs salons. Baigné dans une atmosphère propice à un éveil artistique, Jacques-Émile Blanche manifesta dès l'adolescence une attirance certaine pour la peinture. Il commence par copier les maîtres au musée du Louvre et dans différents musées parisiens, recevant de plus à cette époque les conseils légèrement acerbes d'Edgar Degas. Vers 1874-1875, sa première visite à l'atelier d'Edouard Manet le confirme dans sa vocation naissante : « On traversait un vestibule sombre, racontera Blanche, dont le seul ornement était un Courbet, *Diogène*, accroupi à côté d'une écuelle et d'une jarre de terre. Dans l'atelier plein de soleil et donnant sur les lignes du chemin de fer de l'Ouest, peu de tableaux. Sur les murs le Zacharie Astruc jouant de la guitare, à côté de sa femme, un des plus médiocres de sa période noire, et quelques études de chevaux de course. [...] Mais quel choc recevaient les visiteurs en apercevant sur un autre cheval, le vrai « plein air » où baignaient la femme en bleu, l'enfant en sarrau blanc, les serviettes séchant sur une corde, la baquet rose jaunâtre, le paysage étincelant de cette étonnante peinture : *Le linge* (fig. 2) ! Ce dut être la plus travaillée, la plus recommandée, la plus douloureuse. »⁴

En 1881, Manet demande au jeune Blanche de lui peindre une brioche : « Je veux vous en voir peindre une, disait-il; la nature morte est la pierre de touche du peintre. »⁵ Le 19 octobre, chez Manet⁷, Blanche peint et date la toile : « Cet animal-là, dit Manet en parlant de Blanche, il vous fait une brioche comme père et mère ! » Et Blanche d'obtenir son sésame pour une carrière artistique... Au même moment, il entre dans l'atelier d'Henri Gervex⁸; il fréquentera l'Académie Gervex, créée en 1885, où il fera la connaissance de Seurat, Signac et Angrand.

Entre-temps, en juin 1880, élève au Lycée Condorcet⁹, Jacques-Émile Blanche avait obtenu son baccalauréat. Cette précision n'est pas sans importance pour notre tableau car ce sont les élèves du Lycée Condorcet qui fondèrent le 20 avril 1882 à Paris le Racing Club et qui, en 1886, obtinrent une concession de plusieurs hectares dans le bois de Boulogne. Dans l'état de nos connaissances actuelles, il est impossible d'affirmer que Jacques-Émile Blanche ait participé à cet épisode, mais il faut cependant noter la convergence entre l'année de naissance du Racing Club¹⁰, aujourd'hui l'un des plus célèbres clubs omnisports, et l'exécution de *La partie de tennis*. Jacques-Émile Blanche aurait-il voulu saluer ses camarades par une œuvre commémorant cet événement ? Ce tableau, qui rencontra un certain succès lors de son exposition au premier Salon des Arts Décoratifs en 1882, fut présenté ainsi dans le catalogue : *La partie de tennis, Panneau pour un pavillon de jeu*. Cette indication signifie qu'il était destiné à un lieu sportif et non à orner le salon d'une demeure.

Toujours en 1882, il se rend avec Paul Helleu et Giovanni Boldini à Sydenham pour pique-niquer avec James Tissot, puis revoit¹¹ le peintre américain, James McNeill Whistler. Jacques-Émile Blanche séjournera régulièrement en Grande-Bretagne, tout au long de sa vie, aimant dire qu'« il avait un pied de chaque côté de la Manche »¹². Le tennis est donc pour l'artiste chose connue. Rappelons ici qu'il fit son premier voyage en Angleterre en 1870.¹³

En peignant *La partie de tennis*, Jacques-Émile Blanche rend hommage à la Grande-Bretagne mais aussi à son « dieu », Edouard Manet, en s'inspirant de la célèbre toile du *Déjeuner sur l'herbe* (fig.3). Peinte et exposée au Salon des refusés en 1863, elle fut l'objet d'une presse virulente à cause de la présence du modèle nu au premier plan.





Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

Ce tableau qui n'avait pas trouvé d'acquéreur¹⁴ resta dans l'atelier de Manet jusqu'en 1878 où Jacques-Émile Blanche le vit lors de ses visites. Aux dimensions très proches 220 x 285 cm (Blanche) pour 208 x 264 cm (Manet) s'ajoutent une construction et une composition similaires. Comme Manet, Blanche peint un premier plan sombre pour réserver le deuxième à la lumière. Comme Manet encore, il encadre la composition par des troncs d'arbres, peint trois personnages au premier plan dont un à droite dans la même position (allongé, appuyé sur le bras gauche) et fait figurer une nature morte tout devant : au panier de pique-nique à gauche chez Manet répond un plateau d'argent avec verres et bouteilles de soda-water à droite chez Blanche. En outre, le modèle allongé et appuyé sur le bras gauche que nous venons de citer, Henriette Chabot¹⁵, était probablement aussi celui de Manet dans *L'Amazone*. « C'est à la fin de sa vie, écrit Blanche, en le surprénant à son chevalet, que j'ai pu quelquefois observer le scrupuleux, le consciencieux dessinateur, toujours dominé par la nature. Son *Amazone*, j'ai vu Manet l'effacer, gratter le chapeau « haut-de-forme », le redessiner au trait, pour le faire « tenir » sur son chignon. »

La partie de tennis entre deux hommes, dont l'un est au service, se joue sur une pelouse. Seul le filet les sépare, le terrain de jeu n'étant pas délimité. Le peintre place ses joueurs en pleine lumière, leurs tenues blanches, ainsi que celles des joueuses à leurs côtés, faisant écho aux robes des spectateurs du premier plan. Afin d'éviter toute mauvaise interprétation, Jacques-Émile Blanche peint deux raquettes¹⁶ de tennis en bas à droite. C'était ainsi titrer son œuvre. Et pour souligner la grâce de l'instant, l'artiste fait appel au japonisme, à la mode à cette époque, et pose deux tabourets japonais en porcelaine, l'un servant d'accoudoir à la jeune femme à l'éventail, l'autre au pied d'un arbre, une raquette posée devant. Au sport et à l'élégance, Blanche insère naturellement l'objet d'art et sa fragilité. Un chromatisme nuancé, en harmonie parfaite avec l'ambiance du jeu, ajoute à la perfection de cette œuvre qui se lit en deux temps : au devant, conversation entre jeunes filles en robes rose et blanche à l'ombre d'un marronnier, et derrière, place au sport sur une grande étendue d'herbe blanchie par le soleil et bordée de grands arbres ivres de lumière. Devant encore, deux massifs de pivoines et d'hortensias vibrent de leurs couleurs douces rose et bleu, tandis qu'au fond, la toiture rosée d'une maison tranche sur l'horizon bleuté. Va-et-vient de couleurs à l'image d'une balle de tennis ...

Cette œuvre, que Jacques-Émile Blanche a beaucoup travaillée (de nombreux dessins, dont certains mis au carreau, témoignent de son ardeur), annonce son extraordinaire carrière. Le 11 mai 1929, le critique Louis Vauxcelles lui consacre un article pénétrant dans le quotidien *Excelsior*, à l'occasion de l'exposition *Mes Modèles* où figure *La partie de tennis*. Selon lui, l'artiste est « multiple, complexe, insaisissable. Sa personnalité est composée d'éléments dosés et fondus avec un déconcertant brio. Qu'il ait butiné son miel en France et en Angleterre, cela ne fait point de doute. Il a flâné du côté de Chelsea – chez Whistler –, pris des leçons de technique et d'élégance chez les maîtres du XVIIIe siècle britannique, raffolé de Manet et de Degas. Plutôt que de lui en faire grief, mieux vaut dégager ce qui lui appartient en propre. Sa vertu essentielle est l'intelligence. Ce témoin ironique – d'une impertinence à la Wilde – de deux générations les a bien regardées. Un de ses plus avisés commentateurs a pu écrire avec justesse : sa faculté de sentir est subordonnée dans son œuvre à la faculté de comprendre [...]. Intelligence supérieure, lecture des âmes. Blanche portraitiste, prince de l'esprit, a recherché la société des premiers de ce temps. »

Ainsi peint-il les portraits des plus renommés, des plus riches, des plus courtisés, dans tous les domaines. Citons le plus célèbre d'entre eux, celui de *Marcel Proust* peint en 1892 (fig.5), conservé au Musée d'Orsay, mais aussi ceux d'*Anna de Noailles* (fig.6), de *Colette*, de *Nijinsky* (fig.7), de *Jean Cocteau*, de *Paul Claudel*, d'*André Gide*, d'*André Maurois*, de *Max Jacob*, de *Rodin*, de *Boni de Castellane*, de *Debussy*, de *Poulenc*... La liste est interminable. Jacques-Émile Blanche laisse derrière lui une exceptionnelle galerie de portraits des plus belles intelligences et des plus belles femmes de son temps.

Le tableau *La partie de tennis*, qui fut la propriété du Racing Club de France, est aujourd'hui l'une des œuvres et les plus exceptionnelles de Jacques-Émile Blanche mise sur le marché. Outre son intérêt artistique, ce tableau qui porte en lui les qualités du tennis contemporain rapproche le sport, la fête et l'élégance dans un environnement prestigieux.

Fig. 1: Photographie du chalet normand du Docteur Blanche à Dieppe, fin du XIXème siècle.
Fig. 2: Edouard Manet, *Le lingé*, 1875, huile sur toile, 145 x 115cm. Merion, The Barnes Foundation Museum of Art.
Fig.3: Edouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1863, huile sur toile, 208x564cm. Paris, Musée d'Orsay.

Fig. 4: Jacques-Émile Blanche, *Jeune femme étendue dans l'herbe* (décor d'éventail), 1885, aquarelle, 31x62cm. Collection particulière.

Fig. 5: Jacques-Émile Blanche, *Marcel Proust*, 1892, huile sur toile; Paris, Musée d'Orsay

Fig. 6: Blanche, *Anna de Noailles*, 1912; Rouen, Musée des Beaux-Arts

Fig. 7: Jacques-Émile Blanche, *Nijinsky*, vers 1910, huile sur toile, 120x50cm; vente Christie's, New-York, 25 mai 1995; collection particulière, USA

BIBLIOGRAPHIE :

Georges-Paul Collet, *Jacques-Émile Blanche, Le peintre-écrivain*, Editions Bartillat, 2006.

¹ Ainsi écrit dans le catalogue.

² Dinard, Cannes et Le Havre abritèrent les premiers clubs français. Pierre de Coubertin organisa les premiers championnats français sur l'île de Puteaux en 1891.

³ Quartier élégant de Paris aujourd'hui dans le XVIe arrondissement.

⁴ Blanche a rencontré Renoir à Dieppe en 1879.

⁵ Citation extraite de *Manet*, collection « Maîtres de l'art moderne », F Rieder et Cie, 1924.

⁶ Manet usa du même enseignement pour sa seule élève, Eva Gonzalès.

⁷ La toile est également située : 77 rue Saint-Petersbourg, adresse de l'atelier de Manet.

⁸ 1852-1929. Henri Gervex était déjà, malgré son jeune âge, un artiste réputé avec une carrière de peintre mondain et officiel. Fait Chevalier de la Légion d'Honneur en 1882, il fonde une Académie de peinture avec le peintre Jacques Fernand Humbert (1842-1934) rue Vernier dont Jacques-Émile Blanche fut massier. (Un massier est un élève d'un atelier de peinture qui est chargé de recueillir les cotisations mensuelles (masse) et de pourvoir aux dépenses de l'atelier, (Grand Larousse, 1963). Jacques-Émile Blanche était entré à contre cœur dans l'atelier de Gervex, forcé par sa mère.

⁹ Au Lycée Condorcet, Jacques-Émile Blanche nourrissait une admiration pour son camarade Henri Bergson qu'il nommait *as de la philosophie*. Blanche fera son portrait en 1911.

¹⁰ Devenu en 1885 le Racing Club de France.

¹¹ Jacques-Émile Blanche avait rencontré James Whistler chez Edgar Degas en 1881.

¹² Georges-Paul Collet, *Jacques-Émile Blanche, le peintre – écrivain*, Bartillat, 2006, p. 107.

¹³ Afin de fuir la guerre, Jacques-Émile Blanche fut envoyé la première fois en Angleterre en 1870 à l'âge de neuf ans accompagné de sa nourrice. Là, il avait appris la langue et grâce aux relations de son père fréquenté le monde aristocratique et fortuné de l'époque victorienne.

¹⁴ Le Docteur Blanche voulut aussi acquérir *Le déjeuner sur l'herbe* mais en fut empêché par son épouse à cause de la nudité de la jeune femme au premier plan. Le tableau fut acquis en 1878 par le chanteur J.-B. Faure.

¹⁵ Henriette Chabot posa plusieurs fois pour J.E Blanche, vêtue de la même robe blanche : *A la fenêtre* en 1884, *Modèle*, 1884, *Modèle au piano*, 1884, *Jeune femme étendue dans l'herbe* (décor d'éventail) (fig. 4), *Henriette Chabot aux pivoines*. La robe blanche avait été donnée à Blanche par Lucy Prévost-Paradol, membre de la famille Halévy, qui l'avait rapportée d'Amérique.

¹⁶ A l'époque les raquettes étaient plus lourdes : manche de bois habillé de cuir, cadre en bois et cordage en boyau.



Fig. 7



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

147

PABLO PICASSO

1881-1973

EUGENIA ERRÁZURIZ ET SA FILLE CARMEN, CIRCA 1919

Dessin au fusain sur papier

signé et dédié «A mis amigas Eugenia y Carmen» en bas à droite
61 x 40,50 cm (23,79 x 15,80 in.)

PROVENANCE :

Ancienne collection Madame Errázuriz

Collection particulière, Paris

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

250 000 / 350 000 €

Eugenia Errázuriz (1860-1952) fut l'égérie de Pablo Picasso de 1917 à 1925 environ, ce qui lui valut dans le Paris d'après-guerre un prestige considérable. Le peintre, à la trentaine affirmée, et la belle Chilienne¹ d'une cinquantaine d'années (fig.1) entretenirent de constantes relations d'affection et de travail : fierté pour elle de côtoyer celui qu'elle considérait comme le plus grand artiste au monde, satisfaction pour lui de fréquenter une femme distinguée et, par elle, l'élégante société parisienne.

Qui était Eugenia Errázuriz? Eugenia Huici Arguedas, originaire d'une riche famille bourgeoise du Chili, avait épousé le peintre chilien, José Thomas Errázuriz², dont elle eut trois enfants, un garçon, Max, et deux filles, Carmen et María, dite Baby. Jeunes mariés, ils partirent en 1880 pour l'Europe où ils menèrent une existence mondaine à Paris et à Londres. Au d'un court séjour à Venise, ils firent la connaissance de Claude Monet et de John Singer Sargent qui réalisa plusieurs portraits d'elle (fig.2). Le couple Errázuriz, très cultivé, au goût raffiné et tourné vers la modernité, menaient grand train et cherchaient à rencontrer de jeunes artistes et le Tout-Paris à la mode. Parmi les proches d'Eugenia, figuraient les peintres Paul Helleu et Jacques Emile Blanche qui la portraiturèrent (fig.3). Les musiciens Arthur Rubinstein, Igor Stravinsky

et Frédéric d'Erlanger³, à qui elle inspira une grande passion, faisaient également partie de leur cercle intime. Eugenia Errázuriz était aussi contemporaine de Gertrude Stein, écrivaine américaine et collectionneuse de tableaux modernes, dont elle fut un peu la rivale. L'amusante anecdote du couvre-lit de Picasso à Montrouge, racontée dans l'*Autobiographie d'Alice Toklas*⁴, est éloquente sur leurs relations.

Eugenia, veuve⁵, fit la connaissance de Picasso vers 1915-1916. On sait qu'elle l'emmena à la soirée Babel qu'Etienne de Beaumont⁶ donna en octobre 1916 en son magnifique hôtel particulier. Le bal fut à la hauteur de son nom, raconta Jean Cocteau : « Madame Errázuriz bavardait avec Picasso en espagnol, Serge Diaghilev en russe avec Massine, et Satie en Sauternes avec moi!⁷. Sa première lettre⁸ est datée du 22 novembre 1916 : « Cher Ami/ Samedi prochain, Si Dieu le veut, je viendrai déjeuner avec vous. Je suis ravie à l'idée de passer un si agréable moment avec celui qui est mon grand maître. / Votre vieille admiratrice, Eugenia. »

Elle s'impliquera dans tous les domaines pour la réussite de son jeune protégé. Elle lui envoia régulièrement 1000 francs en achetant ses tableaux⁹ plus chers que la cote de l'époque¹⁰, elle prête le salon de sa résidence avenue Montaigne pour les réunions préparatoires du Ballet *Parade*¹¹ dont Picasso exécute les décors et les costumes ; enfin, elle fait jouer ses relations dans toutes les couches de la société, aristocratie, grande bourgeoisie, culture et marchands. Au printemps 1917, elle initie Marcel Proust à l'écriture picassienne. Dans son appartement peint en blanc, décoré dans le style minimaliste qu'elle mit à la mode à Paris¹² et dont Jean-Michel Franck et Cecil Beaton reconnaîtront en elle une pionnière, elle lui montra les « extraordinaires compositions cubistes blanches et bleues que Picasso [lui] envoyait et qui étaient les décors de *Parade*¹³ ». Picasso était alors à Rome, à la demande de Jean Cocteau, et travaillait au ballet *Parade*. En 1918, chez elle à Biarritz, Eugenia présentera Picasso à Paul Rosenberg qui sera, avec Georges Wildenstein, l'un de ses marchands. Ils se chargeront de le faire connaître au monde entier.

Eugenia veillera également sur la tenue vestimentaire de Picasso, notamment pour sa présentation à Madrid au roi Alfonso XIII, fervent admirateur et bienfaiteur de Diaghilev.





Fig. 4



Fig. 5

Protectrice elle aussi des Ballets Diaghilev, elle avait organisé cette rencontre, « suppliant [son amie Tolita¹⁴] pour qu'elle [lui] rende ce service »¹⁵. Elle entreprit donc la transformation de la garde-robe du peintre pour la réception donnée en son honneur à la cour d'Espagne, et plus tard, la fréquentation de son cercle d'amis.

Les Ballets russes, créés par le visionnaire Serge Diaghilev¹⁶, se produisaient à Paris au Châtelet depuis 1909 mais ce n'est qu'en 1915, par l'intermédiaire de Jean Cocteau, que le créateur entra en contact avec Picasso pour réaliser *Parade*. Ce fut là pour l'artiste une activité inhabituelle et il s'y lança avec ferveur. La préparation de ce ballet eut lieu à Rome, du 17 février 1917 au début du mois de mai, et fut d'une importance capitale pour l'évolution stylistique de l'artiste. Le contact avec l'Antiquité classique, la visite des musées, le voyage à Pompéi lui donnèrent matière à approfondir la réflexion, engagée depuis 1915 qui le conduisit sur l'abandon du cubisme au profit d'une écriture picturale néo-classique. Une autre conséquence de ce voyage en Italie fut d'être emporté dans une séquence amoureuse qui devait l'amener à épouser la danseuse Olga Kokhlova le 12 juillet 1918, à la mairie du 7ème arrondissement et à l'Eglise Orthodoxe russe. Les témoins de cette union furent Jean Cocteau, Guillaume Apollinaire et Max Jacob. La jeune mariée prêta son visage pour de nombreux portraits qui restèrent les emblèmes de la période néoclassique de Picasso, comme le tableau *Olga dans un fauteuil* peint en 1917 (fig. 4).

Eugenia Errázuriz invite Olga et Pablo Picasso à venir passer leur lune de miel à Biarritz dans la villa « La Mimosaiera » qu'elle loue à partir du printemps 1918. Située dans la pinède, sur la route de Bayonne, la maison, qu'elle nomme dans ses lettres *La cabane*, est prête après quelques travaux pour accueillir les jeunes époux en juillet 1918. Le voyage de noce dura deux mois. A cette époque Eugenia est au faite de sa réputation et de son élégance : ses soirées sont incontournables et son « jeune génie » se tient sur les marches de la célébrité.

La vie balnéaire et la fréquentation des plages ne devaient pour autant rendre Picasso oisif. Il découvre les femmes en maillots bien plus légers et plus courts que ceux de son enfance. Il trouvera à son goût ces récréations estivales qui devaient inspirer le ballet *Train Bleu* (1924) dont le fameux rideau montre deux femmes-colosses courant sur un bord de mer. Il peint nombre de dessins, certains restés inédits jusqu'à la parution de l'ouvrage de Douglas Cooper *Pour Eugenia*, en 1976, et des toiles dont la très célèbre *Baigneuse* (fig.5). Il brosse également

cinq fresques sur les murs de la villa juste passés à la chaux¹⁷. Sur l'une d'entre elles, *Hommage à Apollinaire*, il écrivit : « Je vois du beau monde. J'ai décoré une chambre où ici j'ai mis des vers de toi. Je ne suis pas trop malheureux et je travaille comme je te dis. »

Picasso exécute de plus d'admirables portraits des jeunes femmes séduisantes dont il était entouré, dans lesquels émerge le raffinement ingresque de sa période néo-classique que Max Jacob nomme « époque duchesses ». En font partie, par exemple, le portrait que Pablo fit de *Madame Georges Wildenstein* et celui de son hôtesse *Madame Eugenia Errázuriz* (fig. 6), assise de profil, en robe légère d'été, au décolleté arrondi, dont il dessine d'une ligne souple les traits altiers.

Le dessin que nous vendons, *Eugenia Errázuriz et sa fille Carmen*¹⁸, fut probablement exécuté en 1919, d'après les lettres d'Eugenia à Picasso. Elle ne cite pas précisément la séance de pose, mais nous savons que Carmen réside avec sa sœur et son père à Londres¹⁹. Or, Eugenia part pour Londres au printemps 1919, voit sa fille chaque jour. Elle écrit à Picasso, l'invitant avec Olga à venir la rejoindre²⁰ : « Vous n'imaginez pas avec quel plaisir je compte les jours avant votre arrivée. J'espère et compte que vous viendrez dans cette maison, votre maison. Il y a deux bons lits qui ne sentent pas mauvais et si vous n'êtes pas assez bien installés vous pourrez ensuite chercher un hôtel, mais je crois qu'il vous sera possible de rester avec moi ». Picasso arriva à Londres au début du mois de mai. Il logera à l'Hôtel Savoy²¹ avec Serge Diaghilev et y restera jusqu'en juillet 1919. Ensemble ils préparent *Tricorne* pour les Ballets russes.

En robes du soir, enturbannées, *Eugenia Errázuriz et sa fille Carmen* sont mises en valeur par la finesse du tracé. L'artiste s'est attaché à rendre sobrement les plis des étoffes et les attributs de leur élégance : sautoir, châle, bijoux et éventail. Le regard d'Eugenia, légèrement tournée vers sa fille, dit avec justesse sa fierté. Picasso lisse le visage de son hôtesse âgée de cinquante-neuf ans car selon Marcel Proust, Eugenia était « simplement indéformable ». L'artiste s'emploie là, dans sa manière ingresque, à exprimer d'une ligne précieuse les atours de deux femmes pour lesquelles il a le plus grand respect.

Deux autres portraits d'Eugenia, exécutés en 1921, sont répertoriés par Pierre Daix. Le premier, de profil, est daté du 10.1.21. Ce portrait est, d'après l'historien, l'un des plus grands et des plus élégants de la période (fig.7). L'autre, de face, lui donne davantage son âge. Il appartient à l'Art Institute de Chicago. Dans notre dessin, le seul portrait en pied d'Eugenia, Picasso rapproche la mère et la fille dans la complicité et le bonheur d'un grand soir.

L'amitié forgée autour des Ballets russes et qui s'était affirmée durant ces deux mois à Biarritz devait durer jusqu'au départ d'Eugenia de France, en 1949. Les soirées mondaines dont elle était, avec ses amies la princesse de Polignac, la comtesse Greffuhle et la comtesse Etienne de Beaumont, souveraine, furent fréquentées par Picasso et Olga dans les années qui suivirent. Picasso ne fut pas le seul à bénéficier des largesses de cœur de la belle Chilienne : elle accueille Blaise Cendrars pour de longs séjours à la Mimosaiera, elle lui fait rencontrer ses éditeurs et le fait publier en espagnol, elle verse une rente mensuelle à Igor Stravinski qui, lui aussi, séjourne très souvent à la Mimosaiera avec Vera son épouse, enfin, elle lance Arthur Rubinstein dans sa prodigieuse carrière de pianiste de renom international.

Cecil Beaton qui la photographia disait d'elle : « Comme les tournesols se tournent vers le soleil tout le monde regarde Madame Errázuriz pour redéfinir l'élégance et la beauté ».

Eugenia repart au Chili en 1949, malade et appauvrie. Avant son départ, Picasso, au sommet de sa gloire, lui fait ses adieux par l'intermédiaire de Marie-Thérèse Walther et de sa fille Marie Conception (dite Maya). « Elles m'ont couverte de fleurs, de fruits, de gourmandises, écrivait Eugenia le 3 avril, me laissant ensuite toute heureuse dans ma solitude, désormais comblée par les souvenirs dont votre lettre est le témoignage. Cette lettre est aussi merveilleuse qu'un être admirable peut l'être ».

Entre temps, Eugenia, s'était séparée de deux de ses plus célèbres peintures, *Portrait de Jeune fille* (fig.8) et *l'Homme accoudé à une table* exécuté en Avignon en 1914 offert par Picasso après sa lune de miel passée à La Mimosaiera.

Nous terminerons ce propos en citant Douglas Cooper : « Il est, je l'espère évident, qu'à un certain moment dans l'évolution de Picasso, la présence d'Eugenia Errázuriz à ses côtés a été déterminante pour son épanouissement. Le Picasso des années de l'après-guerre, l'innovateur cubiste révolutionnaire [...] respecté et recherché dans le monde, quoique restant en lui-même un génie rebelle, fut indéniablement pour une bonne part, la création de son égérie chilienne. »

Notre portrait, inconnu jusqu'à aujourd'hui, permet de rappeler qui elle fut pour Picasso : une muse.

Fig. 1: William Orpen, *Portrait d'Eugenia Errázuriz*, c. 1900, huile sur toile, 76x63,5cm. Collection particulière.

Fig. 2: John Singer Sargent, *Mme Errázuriz*, 1882.

Fig. 3: Jacques Emile Blanche, *Portrait d'Eugenia Huici d'Errázuriz*, 1890, Pastel, 163,8x97,8cm. Collection particulière.

Fig. 4: Pablo Picasso, *Olga dans un fauteuil*, 1917, huile sur toile, 130x88,8cm. Paris, musée Picasso.

Fig. 5 Pablo Picasso, *Baigneuse*, 1918, huile sur toile, dimensions et localisation à compléter

Fig. 6: Pablo Picasso, *Madame Eugenia Errázuriz*, 1918, dessin au crayon sur papier, 33x22,5cm.

Fig. 7: Pablo Picasso, *Madame Eugenia Errázuriz*, 1921, crayon sur papier, 105x74cm. Collection particulière.

Fig. 8: Pablo Picasso, *Portrait de jeune fille*, été 1914, huile sur toile, 130x97cm. Paris, Musée national d'art moderne. Centre Georges Pompidou.

Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



BIBLIOGRAPHIE :

- Douglas Cooper, *Pablo Picasso, Pour Eugenia*, Berggruen, Paris, 1976.
- Pierre Daix, *Dictionnaire Picasso*, Robert Laffont, Paris, 1995.
- Picasso et le portrait*, sous la direction de William Rubin, Réunion des musées nationaux, Flammarion, 1996.
- Marcel Proust, l'écriture et les arts*, sous la direction de Jean-Yves Tadié, Gallimard. Bibliothèque nationale de France. Réunion des musées nationaux, 1996.
- John Richardson, *A Life of Picasso*, volume II, Jonathan Cape, Londres, 1996.
- Picasso et les femmes*, edited by Ingrid Mossinger, Beate Ritter and Kerstin Dreschel, Kunstsammlungen Chemnitz, 2003.
- Gertrude Stein Pablo Picasso Correspondance*, Edition de Laurence Madeline, Gallimard, Paris, 2005.

¹ La famille d'Eugenia Errázuriz, née Huici y Arguedas, avait construit sa fortune dans les mines d'argent.

² Il participa au Salon en 1888 où il obtint une mention honorable.

³ Baron Frédéric d'Erlanger, compositeur (1868-1943).

⁴ Visitant la nouvelle maison de Picasso à Montrouge, Gertrude découvre « un merveilleux dessus de lit de soie rose. « D'où ça vient-il Pablo? » demanda Gertrude Stein. Ah, ça, dit Picasso avec beaucoup de satisfaction, c'est une dame. »

⁵ « C'était une dame chilienne bien connue qui le lui avait donné » (*Gertrude Stein Pablo Picasso /Correspondance*, Gallimard, 2005, p. 206, note 4).

⁶ José Thomas Errázuriz est décédé en 1913.

⁷ Comte Etienne de Beaumont, collectionneur et mécène français (Paris, 1883-1956).

⁸ Citation prise dans *A Life of Picasso* par John Richardson, p. 391.

⁹ Les lettres d'Eugenia Errázuriz à Pablo Picasso, conservées au Musée Picasso à Paris, furent traduites et éditées par le Centre d'Etudes de la traduction de l'Université de Metz en 2001.

¹⁰ Dans sa lettre à Picasso du 27 février 1917, Eugenia écrivait : « Vos tableaux sont chez moi le seul vrai soutien contre tous mes maux et je rends grâce à Dieu de vous avoir rencontré ». Ceci prouve qu'Eugenia possède de nombreux tableaux de Picasso, sans que jamais elle en donne les titres, excepté pour deux d'entre eux : *L'Homme accoudé à une table*, 1915 et *Portrait de jeune fille*, 1914.

¹¹ Durant un trimestre de l'année 1917, elle lui a fait verser l'équivalent aujourd'hui d'environ 10,000 Euros.

¹² Ballet en un acte, argument de Jean Cocteau modifié par Picasso qui exécute les décors et les costumes, musique d'Erik Satie, chorégraphie de Léonide Massine, créé au Châtelet le 18 mai 1917.

¹³ En cela, elle se différencie de l'autre grande prêtresse parisienne, son amie Misia Sert.

¹⁴ Citation de Nicole Savy dans *Marcel Proust, l'écriture et les arts*, 1996, p. 56.

¹⁵ Nous ne connaissons pas l'identité de Tolita.

¹⁶ Lettre d'Eugenia à Picasso, Paris, le 17.7.17. Picasso est à Barcelone.

¹⁷ Créateur des Ballets russes (Novgorod, 1872, Venise, 1929)

¹⁸ Les fresques furent par la suite déposées et montées sur toile (Daix, p. 379).

¹⁹ Mariée en Angleterre, elle s'appellera Carmen d'Ogilvy Braun.

²⁰ Note 22 de la lettre écrite depuis Biarritz le 15 septembre 1917 d'Eugenia à Picasso

²¹ Lettre d'Eugenia à Picasso, Chelsea, daté 1919 [janvier-avril]

²² Nous savons que Picasso loge à l'Hôtel Savoy grâce à une lettre de Gertrude Stein envoyée à Picasso à cette adresse le 2 juin 1919.

○ 147A

PABLO GARGALLO

1881-1934

FEMME AU MIROIR, 1934

Bronze à patine brune
signé et numéroté «277», cachet du fondeur «Alexis Rudier»
93 x 57 x 65,50 cm (36,27 x 22,23 x 25,55 in.)

PROVENANCE :

Madame Pierrette Gargallo Anguera

Fuji Television Gallery

EXPOSITION :

Barcelone, Sala Pares, «Gargallo, Expositio d'Escultures», décembre 1934, no. 32 (un exemplaire similaire)

Reus, Centre de Lectura Seccio d'Art, «Gargallo», 25 décembre 1934 (un exemplaire similaire)

Barcelone, Sala Pares, «Expositio d'Homenatge a l'escultur Pablo Gargallo», 26 janvier-8 février 1935, no.3 (un exemplaire similaire)

Madrid, Museo del Arte Moderno, «Pablo Gargallo, escultor, Expositio postuma de sus obras», 6-21 mars 1935, no. 3 (un exemplaire similaire)

Paris, Petit Palais, «Les maîtres de l'art indépendant, 1895-1937», juin-octobre 1937, no. 30 (un exemplaire similaire)

Paris, Arcades des jardins du Petit Palais, «Gargallo», 9-24 mai 1947, no. 11 (un exemplaire similaire)

Paris, Musée Rodin, «Pablo Gargallo», 23 avril- 8 juin 1970, no. 88 (un exemplaire similaire)

Madrid, Museo Espanol de Arte Contemporaneo, «Gargallo, 1881-1934», 23 octobre-5 décembre 1971, no. 77 (un exemplaire similaire)

Barcelone, Palacio de Virriena «Gargallo, 1881-1934», 14 décembre 1971-15 janvier 1972, no. 77 (un exemplaire similaire)

Calais, Musée de Calais, «De Rodin à nos jours», juillet-septembre 1973 (un exemplaire similaire)

Madrid, Galeria Theo, «Gargallo», 7 avril 1975 (un exemplaire similaire)

Barcelone, Galeria Theo, «Gargallo», octobre-novembre 1975 (un exemplaire similaire)

Mont de Marsan, Musée Despiou-Wlerick, «Cinq sculpteurs catalans: Fenosa-Fargallo-Gonzales-Manolo-Picasso», juillet-août 1978, no. 27 (un exemplaire similaire)

Barcelone, Palau de Virreina, «Gargallo, Expositio del Centenario», 1er avril-24 mai 1981, no. 125 (un exemplaire similaire)

Lisbonne, Fundacao Calouste Gulbenkian, «Pablo Gargallo», juin-juillet 1981, no. 111 (un exemplaire similaire)

Saragosse, La Lonja «Gargallo 1881-1981, Expositio del Centenario», 7 décembre-10 janvier 1982, no. 188 (un exemplaire similaire)

Tokyo, Fuji Television Gallery, «Pablo Gargallo», 10 janvier-1er février 1986, no. 32 (un exemplaire similaire)

Saragosse, La Lonja, «Artistas Agoneses, Desde Goya a nuestros dias», 8 mai-23 juin 1991 (un exemplaire similaire)

Saint Rémy les Chevreuse, Jardin des bronzes, Fondation Courbatin, «Hommage à Etienne Hajdu», 15 septembre-14 novembre 1993 (un exemplaire similaire)

Madrid, Galerie Marlborough, «Pablo Gargallo», 26 janvier-26 février 1994 (un exemplaire similaire)

L'Isle sur la Sorgue, Association Campredon, Art et culture, «Pablo Gargallo», 1er juillet-29 octobre 1995 (un exemplaire similaire)

BIBLIOGRAPHIE :

Pierrette Anguera-Gargallo, «Pablo Gargallo - L'œuvre complète, catalogue raisonné», Paris, 1989, page 121, reproduit page 161

Rafael Ondonez-Fernandez, «Catalogo del Museo Pablo Gargallo», Barafoza, Spain, pages 158-159, reproduit

150 000 / 200 000 €





Fig. 1

Fig. 2

La grande originalité de Pablo Gargallo, sculpteur aragonais, est de maîtriser deux écritures totalement différentes pour rendre son inspiration. Il tord le métal et sculpte la pierre. L'artiste mena de front ces deux activités, alternant le travail sur métal, dont il est un précurseur, et la ronde bosse. Sculpteur dans l'âme, il partit d'abord de la matière brute, celle-ci lui étant nécessaire pour mener à bien ses recherches abstraites. La consultation du *Catalogue raisonné* nous apprend qu'il fit néanmoins davantage de sculptures métalliques.

C'est en 1907, lors des travaux d'une commande de grandes sculptures en pierre pour le théâtre Bosque à Barcelone, qu'il modèle pour la première fois une petite figurine de terre. Il en exagère les formes, augmente le volume des seins, arrondit le ventre, amincit la taille et galbe les cuisses. Naissait alors une *Petite volupté à genoux*, admirable de sensualité et de plénitude (fig.1). Cette sculpture tenait en elle les canons de la beauté féminine selon Gargallo. Il ne se démentit jamais de son credo.

Alors que les sculptures de fer nourrissaient bien davantage la prose des historiens, tels Tériade, Zervos, Raynal ou Courthion par exemple, jusque dans les années 1925, Gargallo, qui avait surpris par ses *Masques* revient à la ronde bosse avec portraits d'amis et nus féminins de taille moyenne. Ses *Baigneuses*, *Tête levée*, *Tête baissée* de 1924, font l'objet de commentaires encourageants lors de sa participation au Salon des Tuileries : « Enfin, Gargallo exposant, je m'attendais à trouver de lui quelque'une de ces joyeuses combinaisons en fil de fer et tôle où il met tant de malice. Mais cette fois il expose un nu en marbre où il se montre un sculpteur véritable et trapu. »

Quelques années plus tard, en 1931, il sculpte la *Maternité* (fig.2). L'impulsion des bras, le mouvement de la mère vers l'enfant et l'exquis rapprochement des deux têtes finissent de convaincre que Gargallo pouvait aussi approcher la perfection : « Quand Gargallo manipule la terre, il le fait puissamment : il donne à la matière une forme riche et généreuse, pleine sans être lourde » écrivait Maurice Raynal.

La reconnaissance internationale lui vint l'année de son décès en 1934, qui est aussi celle de l'exécution de la *Femme au miroir*. Son marchand parisien Georges Bernheim organise pour lui une exposition à la galerie Brummer à New York. La fréquentation et la presse sont excellentes. Pas moins d'une dizaine d'articles dans les feuilles new-yorkaises ! Dans le même temps, Gargallo, qui voulait aussi affronter le public de Barcelone à la fin de l'année, exécute un certain nombre de sculptures dont la *Femme au miroir*¹. Elle est donc l'une de ses dernières avec *Jeune homme à la plage*, *David* ou bien *Torse de jeune fille*, et ne doit pas être comprise comme un testament, mais comme une sculpture au fil de l'œuvre, le décès brutal de l'artiste ne pouvant être assimilé à une maladie qui aurait pu l'inciter à clore son message. A cette époque, Gargallo était revenu aux sources de l'art hellénique.

Assise, un bras levé et l'autre tenant le miroir, un linge posé sur le poignet, la *Femme au miroir* présente une attitude nouvelle dans l'œuvre de Gargallo. Elle est le premier modèle assis. Cette pose permet à l'artiste de dévoiler la nudité de la jeune femme aux formes voluptueuses. Les cheveux noués à l'ancienne, les traits réguliers, le modèle examine son visage dans le miroir qu'elle tient de sa main gauche, pendant que la droite vérifie la tenue de sa chevelure. Le bronze, par sa douceur au toucher et par ses reflets lumineux, achève l'œuvre par la sensualité qu'il génère.

A l'exposition de 1934, la *Femme au miroir* était présentée en terre cuite ou en plâtre.

Fig. 1 : Pablo Gargallo, *Petite volupté à genoux*, 1907, terre cuite, 23x8,8x15cm. Succession Gargallo.

Fig. 2 : Pablo Gargallo, *Maternité*, 1931, terre cuite, 20x21,5x18,3cm. Succession Gargallo.

BIBLIOGRAPHIE :
18 décembre 1980 – 1er mars 1981, Paris, Musée d'art moderne de la ville, *Pablo Gargallo*.
Pierrette Anguera-Gargallo, *Pablo Gargallo, Catalogue raisonné*, Les Éditions de l'amateur, Paris, 1998.

¹Pablo Casals en fit la commande en pierre. Cette commande sera annulée.



148

PIERRE-AUGUSTE RENOIR

1841-1919

FLEURS, 1915

Huile sur toile

cachet de l'atelier en bas à gauche

32,40 x 28,50 cm (12,64 x 11,12 in.)

PROVENANCE: Ancienne collection Ambroise Vollard, Paris

Resté par descendance dans la famille jusqu'à ce jour

60 000 / 80 000 €





Fig. 1

PAUL SERUSIER LES CUEILLEURS DE POMMES

Les peintres nabis¹ ont participé à la vie du théâtre avec, dans un premier temps, des spectacles de marionnettes. Ainsi, le 22 mars 1892 ils jouent *Les sept Princesses* de Maeterlinck dans les salons du conseiller d'Etat Georges Coulon, rue de La Faisanderie. Maurice Denis dessine les costumes, Georges Lacombe sculpte les marionnettes, Jan Verkade peint le rideau de scène, Paul Sérusier et Edouard Vuillard confectionnent le décor. Puis ils participèrent aux représentations théâtrales de Paul Fort au Théâtre d'Art en exécutant des décors, des rideaux de scène et des projets d'affiches, de Lugné Poe au Théâtre de L'Œuvre, puis d'Antoine au Théâtre Libre. En décembre 1896, ils donnent au théâtre de L'Œuvre *Ubu roi*. Les décors et les masques sont de Bonnard, Sérusier, Toulouse-Lautrec, Vuillard, Ranson et Jarry. Les représentations se poursuivront les années suivantes.

C'est dans cet esprit qu'il faut analyser le tableau intitulé *Les Cueilleurs de pommes*, exécuté vers 1898. Cette œuvre possède des dimensions importantes qui permettent à l'artiste de peindre des scènes successives.

A gauche un jeune homme, un genou à terre, offre des pommes à deux nobles dames. L'une d'entre elles, la tête penchée, les prend dans ses mains. Vêtues de robes d'une belle matière parées de broderies, elles portent la même coiffe pointue que la Duchesse Anne dans le tableau intitulé *Dans la forêt de Brocéliande, Hommage à la Duchesse² en sabots³* de 1894 (fig.1).

Au centre, un homme barbu debout sous un pommier regarde droit devant lui et lève la main gauche tel un prophète, tandis que sa main droite recueille les pommes comme une manne bénie. Cet homme incarne la pensée symboliste : exprimer l'indicible et les profondeurs du moi inconnu.

A droite, Sérusier peint une vieille femme portant un nourrisson ; devant elle, une jeune fille de dos lui tend une écuelle de lait. Les coiffes et le pignon de la maison permettent de situer la scène en Bretagne. Enfin, une scène mystérieuse montre une vache et sa belle vachère, tête nue, vêtue d'une élégante robe jaune à motifs gris ceinturée de noir.

Un dénominateur commun lie l'ensemble, celui de la vie représentée d'un côté par les fruits de l'arbre et de l'autre par le lait de vache ; ces éléments nourriciers sont mis en exergue par ceux qui les portent, tous habillés de couleurs vives : robes rouge et bleue pour les dames, bonnet rouge pour la jeune fille, chemise verte pour les cueilleurs de



pommes, enfin robe jaune pour la vachère. Les personnages évoluent dans un paysage en demi-teintes, dans un décor de soir naissant, lorsque les collines boisées se parent de tons d'automne sous les derniers rayons du soleil. Seul le ciel et son ultime clarté offrent un décor lumineux aux branches serpentine du pommier. Au fond émerge un petit château qui nous rappelle que Sérusier à cette époque vit en Bretagne à Châteauneuf. Ce site magnifique avait fait sa conquête.

Les cueilleurs de pommes rassemble les deux existences de Sérusier : la vie de théâtre à Paris où il habite près de L'Œuvre, rue de Turgot, pour l'ordonnance du tableau, et la vie à Châteauneuf pour les admirables et mystérieuses scènes qu'affectionnait la société secrète, d'allure mystique, constituée par le groupe des nabis.

Ce tableau appartient à Georges Lacombe, peintre et sculpteur du groupe nabi. Ce dernier acheta une maison, L'Ermitage, près d'Alençon en avril 1897. En 1898, Sérusier décore la salle à manger de l'Ermitage

avec trois panneaux qui seront reproduits dans l'*Art décoratif : L'inutile Travail, La Fatigue et La Source*. Vers 1899, Lacombe peint à son tour un tableau intitulé *Cueilleur de pommes* qui représente uniquement le personnage central. Cette œuvre est conservée à Quimper au Musée des Beaux-Arts.

Fig. 1 : Paul Sérusier, *Dans la forêt de Brocéliande, Hommage à la Duchesse en sabots*, 1894, huile sur toile, 130x162cm.

BIBLIOGRAPHIE :
Paul Sérusier, *ABC de la peinture*, Paris, Librairie Floury, 1942.
Marcel Guicheteau, *Paul Sérusier*, Editions Sidé, Paris, 1976.
Blandine Salmon, Olivier Meslay, *Georges Lacombe*, Charles et André Bailly Editeurs, Paris, 1991.

¹ Nom hébreu qui veut dire prophète.

² La duchesse est reconnaissable aux armoiries qu'elle porte sur sa robe.

³ Ce tableau, ancienne collection Boutaric, fut mis aux enchères à la vente de la succession P. Sérusier et de Mademoiselle Boutaric, Paris, Nouveau Drouot, 19-20 juin 1984.

○ 149

PAUL SERUSIER
1864-1927

LES CUEILLEURS DE POMMES, CIRCA 1898

Huile sur toile
115 x 225,70 cm (44,85 x 88,02 in.)

PROVENANCE :

Dr. A. Offret, Paris / Georges Lacombe /
Hirschl & Adler Galleries, New York
Ancienne collection Fannie Joseph

EXPOSITION :

New York, Albert Loeb & Krugier Gallery, 1969

BIBLIOGRAPHIE :

«Selections from the Collection of Hirschl & Adler Galleries», vol. III,
1961, reproduit page 58

120 000 / 160 000 €

150

PIERRE BONNARD

1864-1927

LE PRESOIR AU GRAND LEMPS, 1893

Huile sur toile
37 x 29 cm (14,43 x 11,31 in.)

PROVENANCE:

Marc Ottavi, Paris
Par cessions successives à l'actuel propriétaire

BIBLIOGRAPHIE:

Cette oeuvre sera incluse dans le supplément du catalogue raisonné
actuellement en préparation par Messieurs Guy-Patrice
et Michel Dauberville

55 000 / 65 000 €



151

HONORÉ DAUMIER

1808-1879

L'AMATEUR D'ESTAMPES

Huile sur panneau
31 x 25 cm (12,09 x 9,75 in.)

PROVENANCE :

Ancienne collection Docteur Albert Charpentier, Paris
Resté par descendance dans la famille jusqu'à ce jour

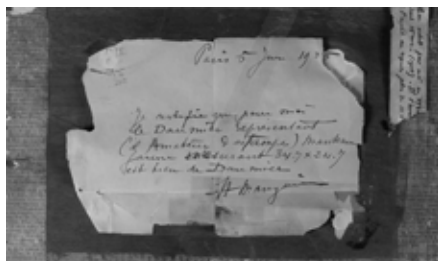
BIBLIOGRAPHIE :

Cette oeuvre sera incluse dans le supplément du catalogue raisonné de l'oeuvre de Daumier par K.E Maison, actuellement en préparation par le comité Honoré Daumier

Un certificat du comité Daumier sera remis à l'acquéreur

300 000 / 400 000 €

« Ce qui surprend généralement dans l'œuvre de Daumier, c'est qu'il n'entre jamais dans le déroulement des chapitres de l'histoire de nos arts, écrit Jacques Lassaigne. Nous ne savons rien sur la formation de l'artiste, sinon qu'enfant il dût fréquenter les galeries du Louvre et dessiner d'après les antiques. Il n'a pas voyagé, on sent cependant qu'il avait compris et assimilé les œuvres flamandes et italiennes. Nous ne savons rien de ses préférences, de ses goûts. Il n'eut pas de maîtres, même pour apprendre les techniques de son art. A peine débute-t-il dans la caricature politique qu'il y est déjà un maître. D'emblée il a le sens de la mise en page et des proportions; il a surtout un don véritablement sculptural des volumes, qui s'est du reste manifesté chez lui par l'usage du modeler d'après le souvenir tout frais de ses victimes de petites statuettes en terre cuite qui lui servaient ensuite de modèles pour ses lithographies. Ainsi furent exécutées ses galeries de portraits politiques. [...] Quelques années plus tard, empêché de poursuivre son œuvre sur le plan politique, il crée avec la même facilité un nouveau genre, la caricature de mœurs. Plus tard enfin, alors que la mode a changé et l'ignore, il trouve de nouveau les accents les plus vengeurs pour stigmatiser la lâcheté de l'empire finissant, les horreurs de la guerre et la défaite. On a dit souvent que les dernières productions lithographiques de Daumier, œuvre de lassitude et de vieillesse, n'avaient pas su éviter les répétitions et le relâchement du trait. Rien n'est plus inexact. [...] Jusqu'à son dernier jour de travail, Daumier ne cessait d'aiguiser et d'assouplir son dessin, d'amplifier son style et, avec la plus grande économie de moyens, d'exprimer davantage. C'est du reste le moment où il pouvait se livrer enfin à la peinture et au dessin et on sait quels sommets d'expression triomphante il atteignait dans ces domaines.



Étiquette au dos du tableau





Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

On pense que Daumier se mit à peindre vers la fin de la monarchie de Juillet¹, mais c'est surtout à partir de 1860² qu'il eut le loisir (loisir forcé car il trouvait de plus en plus difficilement du travail), de se livrer tout entier à son art. Sa peinture est encore bien plus surprenante que son œuvre gravé et rentre plus difficilement encore dans les classifications auxquelles historiquement elle correspondrait. Daumier peignit dans la seconde moitié du XIXe siècle entre le moment où triomphaient Corot et l'école de Barbizon et dans le moment où naissait l'impressionnisme. Il ne se montre en rien influencé par les courants nouveaux.³

Ses peintures, peu nombreuses, peuvent être rassemblées autour de plusieurs thèmes : les sujets allégoriques et mythologiques, dont le célèbre tableau *La République*⁴ (fig.1), les scènes de la vie familière et artistique comme *Un wagon de troisième classe*⁵ (fig.2), *Le peintre*⁶, *L'amateur d'estampes*⁷, le théâtre avec par exemple la *Scène du Malade imaginaire*⁸ (fig.3), la foire avec *Les saltimbanques au repos*, et les œuvres illustrant *Don Quichotte*, enfin le monde de la justice.

La rétrospective *Daumier*⁹ qui eut lieu à Paris aux Galeries Nationales du Grand Palais du 5 octobre 1999 au 3 janvier 2000 a présenté de nombreuses œuvres traitant de *L'Amateur* dont deux versions de *L'Amateur d'estampes*⁸, l'une au musée du Petit Palais à Paris (fig.4), l'autre au Philadelphia Museum of Art (fig.5) avec le personnage penché sur un carton à dessins. Notre tableau en est une nouvelle version.

Sous le même titre, Daumier peint aussi une œuvre différente¹⁰ présentant un homme debout dans une pièce décorée de nombreux tableaux, le regard fixé sur une sanguine au mur. Suivent *Devant un marchand d'estampes* où quelques passants regardent avec curiosité un étalage de gravures, appartenant au Dallas Museum of Art, et enfin *Les amateurs d'estampes*, qui, contrairement au précédent, présente quatre collectionneurs avisés penchés sur une œuvre. Ce dernier tableau appartient au Sterling and Francine Clark Art Institute de Williamstown. Tous ces tableaux, huiles sur toiles ou sur bois, de petites dimensions, sont datés « vers 1860-1863 ».

De nombreux dessins sur le même thème confirment que le regard de Daumier sur l'art prend une place importante dans son œuvre et fixe sa propre attention. *Les Amateurs* (fig.6), crayon, fusain, lavis et aquarelle

sur papier, montre les attitudes des différents personnages qui donnent beaucoup de vie à la scène : un homme trapu se penche pour scruter un petit tableau, les deux autres debout derrière gardent quelque retenue, semblant néanmoins très intéressés par les œuvres accrochées aux cimaises bien éclairées. Dans une autre aquarelle, *Trois Amateurs devant « La revue nocturne »* de Raffet (fig.7), Daumier crée une autre ambiance avec l'examen d'une seule œuvre par plusieurs personnages penchés vers elle. L'éclairage ici est centré sur les trois amateurs et la gravure examinée. Leur appréciation bienveillante se lit aux expressions des visages, à leurs rictus et à leurs yeux rivés sur la gravure. Le dessin exposé au Salon de 1869, l'un des plus élaborés de Daumier, *Visiteurs dans l'atelier d'un peintre*, montre cinq personnages examinant un tableau dans un atelier d'artiste. Daumier envoie la lumière sur trois amateurs qui semblent être les plus importants de par leur regard et leurs costumes clairs, tandis que les deux autres en costumes sombres, probablement des conseillers, se tiennent légèrement en retrait. Atmosphère grave et réfléchie au premier plan, sensible aux expressions arrogantes des acheteurs et dans l'ombre derrière, le peintre, palette à la main, devisant avec un autre client.

A la première *Exposition des peintures et dessins de Honoré Daumier* de janvier 1878¹¹, Marius Vachon dans son compte-rendu soulignait que le thème des amateurs d'art se retrouve dans bon nombre de travaux. Il écrit que Daumier campe avec « une vérité étonnante les variétés nombreuses de cette classe sociale : l'amateur passionné, l'amateur banal, l'amateur homme du monde, l'amateur sceptique, l'amateur blasé, l'amateur pour rire, enfin l'amateur populaires d'images »

Notre tableau, *L'Amateur d'estampes*, huile sur panneau, se rattache aux deux œuvres de même titre citées plus haut (fig.4 et 5), par une ordonnance analogue : un homme chapeauté se penche sur le carton à dessins dans une pièce dont les murs sont couverts d'estampes. Michael Pantazzi, conservateur du musée des Beaux-Arts du Canada et commissaire général de la rétrospective *Daumier*, écrit que le tableau du musée de Philadelphie (fig.5) serait le premier exécuté : « L'œuvre de Philadelphie possède un important repentir autour de la tête du personnage ainsi qu'un deuxième tracé au niveau du dos, indiquant qu'à l'origine le personnage n'était pas aussi voûté [...] »

Notre tableau diffère de celui du Petit Palais par plusieurs points de détails : le banc sur lequel est posé le carton à dessins, la disposition



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

générale des estampes, moins nombreuses sur le mur, et le tableau en bas à gauche absent de la version du Petit Palais. Notre tableau mesurant 31 cm par 25 cm est le plus petit. Il pourrait être une œuvre préparatoire de la version de Philadelphie, d'autant que Daumier use d'une grande liberté chromatique.

Daumier utilise des couleurs vives, du jaune pour le manteau du personnage, du vert pour la ceinture, un mélange verdoyant et bleuté pour les estampes, du carmin pour le visage, enfin un blanc cru pour mettre en valeur l'essentiel et porter l'attention du spectateur sur le coin gauche, là où se passe l'action. Nuances subtiles des tonalités et rapprochements osés produisent des contrastes surprenants d'une grande beauté. Claude Roger-Marx, préfaçant le catalogue de l'exposition *Honoré Daumier. Peintures, aquarelles, dessins* au musée de l'Orangerie à Paris en 1934 écrivait : « Existe-t-il des toiles de jeunesse ? Il semble, en tous cas, que ce soit à partir de 1848, et, plus particulièrement vers 1860, que congédié pour trois ans par le *Charivari*, Daumier ait été rendu à la peinture. A ce moment, d'ailleurs, la fréquentation plus intime de Corot lui enseigne ces fluidités, ces modulations, cette légèreté de pâte qui nous vaudront des chefs-d'œuvre comme *L'Amateur d'estampes* du Petit Palais. » Notre tableau aux valeurs chromatiques multiples n'est-il pas celui qui porte cette émotion artistique venue du premier jet ?

Les collectionneurs des tableaux intitulés *L'Amateur d'estampes* portent tous des noms célèbres dans le monde artistique : Georges Viau, le comte Doria, Madame Jacques Doucet, le marchand Brame, le peintre Camille Corot. Le tableau ici présent appartient au Docteur Albert Charpentier qui fit un premier don au musée du Louvre en 1937 d'un tableau de Claude Monet, *La Seine à Vétheuil*. Deux donations suivirent, la première en 1951, la seconde en 1955, d'œuvres de superbe qualité : citons les *Danseuses bleues* d'Edgar Degas et *Anguille et rouget* d'Edouard Manet, Armand Guillaumin, *Paysage de Hollande*, Henri Fantin-Latour, *Le Christ entre les larrons* ou encore Camille Pissarro, *La diligence, Route d'Ennery à l'Hermitage, Pontoise*. La vente de la collection du Docteur Albert Charpentier qui eut lieu le 30 mars 1954 dispersa des œuvres de tout premier rang, tel des aquarelles de Cézanne et Monet, ou des tableaux par Bonnard, Marquet, Matisse, Monticelli et Vuillard. Les notices du musée d'Orsay nous indiquent que le Docteur Albert Charpentier achetait dans les plus grandes ventes, telles que celles de Georges Viau, Jacques Zoubaloff, etc.

Ainsi l'historique et la beauté de l'œuvre étaient les vecteurs essentiels dans la construction de sa magnifique collection, dont faisait partie *L'Amateur d'estampes* d'Honoré Daumier. Un « must ».

- Fig. 1: Honoré Daumier, *Esquisse de « La République »*, 1848, huile sur toile, 73x60cm. Paris, Musée d'Orsay.
 Fig. 2: Honoré Daumier, *Un wagon de troisième classe*, vers 1862-1864, huile sur toile. Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada.
 Fig. 3: Honoré Daumier, *Scène du Malade imaginaire*, vers 1860-1863, huile sur bois, 27x35cm. Philadelphie, Philadelphia Museum of Art.
 Fig. 4: Honoré Daumier, *L'Amateur d'estampes*, vers 1860-1862, huile sur toile, 41x33,5cm. Paris, Musée du Petit Palais.
 Fig. 5: Honoré Daumier, *L'Amateur d'estampes*, vers 1860-1862, huile sur bois, 35x26cm. Philadelphie, Philadelphia Museum of Art.
 Fig. 6: Honoré Daumier, *Les Amateurs*, vers 1862, crayon, fusain, lavis et aquarelle sur papier blanc, 26,2x 19,3cm. Cleveland, The Cleveland Museum of Art.
 Fig. 7: Honoré Daumier, *Trois amateurs devant « La revue nocturne »* de Raffet, vers 1863-1865, pierre noire, sanguine, encre et aquarelle sur papier. Paris, musée du Louvre, Départements des Arts Graphiques, fonds du musée d'Orsay.

BIBLIOGRAPHIE :
 Jacques Lassaing, *Daumier*, Paris Editions Hypérior, 1938.
 Daumier raconté par lui-même et par ses amis, Pierre Cailler, Paris, 1945.
 Tout l'œuvre peint de Daumier, Les Classiques de l'art, Flammarion, Paris, 1972.
 11 juin – 6 septembre 1999, Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada, 5 octobre 1999 – 3 janvier 2000, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 19 février – 14 mai 2000, Washington, The Phillips Collection, *Daumier*.

¹ Proclamée le 9 août 1830.
² En mars 1860, après vingt-sept ans de service, Daumier est licencié du *Charivari* pour trois ans. Le 11 mars, Baudelaire écrivait : « Et à ce sujet, pensez à Daumier ! l'amier libre et foulu à la porte du *Charivari*, au milieu d'un mois et n'ayant été payé qu'un demi-mois ! Daumier est libre et sans occupation que la peinture ».
³ Citation de Jacques Lassaing extraite de *Daumier*, Hypérior, Paris, 1938, pp.19-20.
⁴ Paris, Musée d'Orsay, Donation Etienne Moreau-Nélaton.
⁵ Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada.
⁶ Reims, Musée des Beaux-Arts.
⁷ Paris, Petit Palais.
⁸ Philadelphie, The Philadelphia Museum of Art.
⁹ Exposition itinérante, Ottawa, Paris, Washington, 11 juin 1999 – 14 mai 2000.
¹⁰ Chicago, Art Institute.
¹¹ Pour cette exposition tant attendue pour honorer « le bon et brave Daumier, un des méconnus de notre époque », un comité de trente personnes fut constitué avec des artistes et des journalistes. Victor Hugo en accepta la présidence d'honneur.
¹² Citation prise dans le catalogue de l'exposition *Daumier*, Grand Palais, Paris, 5 octobre 1999 – 3 janvier 2000, p. 398.
¹³ Corot fut un véritable ami de Daumier au moment notamment de ses gênes financières, en 1860 et en 1870. Corot lui acheta la maison de Valmondois où il passait chaque été depuis 1864. « Ah ! Corot, s'écria Daumier, tu es le seul de qui je puisse accepter un pareil cadeau sans me sentir humilié ».

152

EUGÈNE BOUDIN

1824-1898

BERCK, LA PLAGE A MAREE BASSE, 1882

Huile sur toile
signée, datée «30 juin 82» et située en bas à droite
46 x 65 cm (17,94 x 25,35 in.)

PROVENANCE:

Erwin Davis, New York
Galerie Durand-Ruel, New York
acquis auprès de celui-ci, 7 janvier 1899
Mrs. William A. Delano, acquis auprès de celle-ci, 11 février 1929
Wildenstein & Co., New York

BIBLIOGRAPHIE:

Ruth L. Benjamin, «Eugène Boudin»,
Raymond & Raunond, New York, 1937, page 189
Robert Schmit, «Eugène Boudin, catalogue raisonné de l'oeuvre peint»,
volume II, Paris, 1973, n°1656, reproduit page 140

110 000 / 130 000 €



EVA GONZALES

1824-1898

LE SOMMEIL, CIRCA 1877-1878

Huile sur toile
cachet de l'atelier en bas à droite
81 x 100 cm (31,59 x 39 in.)

PROVENANCE :

Moniard, 1885

Vente, Paris, Hôtel Drouot, 20 février 1885, Lot 59 (adjudé 920 francs probablement à Henri Guérard)

Henri Guérard, Paris

Jeanne Guérard-Gonzalès, Paris, 1897

On lit dans l'inventaire après décès d'Henri Guérard le 24 mai 1897 :

« Peinture par Mme Eva Gonzalès, Le coucher, prisee cinq francs, ou Jeune femme couchée, peinture par Mme Eva Gonzalès, prisee huit francs », inventoriées dans la deuxième chambre à coucher, ou bien encore « Jeune femme couchée, prisee quinze francs » inventoriée dans l'atelier.

L'une de ses trois œuvres est *Le Sommeil*.

Jean-Raymond Guérard, Paris, 1924

Collection particulière, Paris

EXPOSITION :

Paris, Salons de la « Vie Moderne », 1885, « Eva Gonzalès », n° 66

Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, « Salon d'automne », 1907, n° 4 (« Jeune fille endormie »)

Paris, Bernheim-Jeune, « Eva Gonzalès », mars-avril 1914, n° 4, reproduit Principauté de Monaco, Sporting, « Eva Gonzalès », 3-23 mars 1952, n° 4

Paris, Musée Marmottan, « Les Femmes Impressionnistes, Mary Cassat, Eva Gonzalès, Berthe Morisot », 1993, n° 37, reproduit San Francisco, Museum of Art, De Young, « Women Impressionists », 21 juin-21 septembre 2008, h.c.

BIBLIOGRAPHIE :

Octave Mirbeau, « Eva Gonzalès », in *La France*, 21 février 1885, page 2

Le Masque de Fer, « A travers Paris », in *Le Figaro*, 221 février 1885, page 1

Edmond Bazire, Préface du Catalogue de vente des Tableaux, pastels-Aquarelles par Eva Gonzalès, Paris, 1885, page 11

Arsène Alexandre, « La vie artistique, Exposition Eva Gonzalès », in *Le Figaro*, 6 avril 1914, page 2

Claude Roger-Marx, « Eva Gonzalès », *Arts*, 14 juillet 1950, page 8

Sophie Monneret, « L'impressionnisme et son époque », tome 1, Paris, 1978, page 251

Marie-Caroline Sainsaulieu et Jacques de Mons, « Eva Gonzalès, Etude critique et catalogue raisonné », La Bibliothèque des Arts, Paris, 1990, n° 82, reproduit

s.a., « Les femmes impressionnistes, Mary Cassat, Eva Gonzalès, Berthe Morisot », in *Le Point*, 16 octobre 1993

Marc Hérisse, « Les femmes impressionnistes », in *La Gazette de l'hôtel Drouot*, 22 octobre 1993, page 89

Valérie Collet, « Impressions de femmes », in *Valeurs actuelles*, 25 octobre 1993, page 72

Krista Bugnara, « Four Women Impressionists in Paris », Fine Arts Museum of San Francisco, 2008, reproduit en couleurs page 30

250 000 / 350 000 €



« Manet me fait de la morale
et m'offre cette éternelle
Mlle 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. »

EVA GONZALES

LE SOMMEIL, CIRCA 1877-1878

Le Sommeil est l'un des tableaux les plus forts d'Eva Gonzalès, peintre impressionniste et unique élève d'Edouard Manet (fig.1). Exécuté en 1877-1878 dans une technique virtuose, il forme une paire avec le *Réveil*.

Née à Paris en 1847, Eva Gonzalès est la fille du romancier Emmanuel Gonzalès¹, auteur de nombreux ouvrages à succès, président de la Société des Gens de Lettres, et d'une harpiste amateur. Elle vécut son enfance dans un milieu raffiné et cultivé, aux côtés de sa jeune sœur, Jeanne, qui fut son modèle de prédilection et son élève. D'un caractère impétueux et déterminé, Eva abandonne en mai 1867 son maître Charles Chaplin, dont elle suivait l'enseignement depuis le 3 janvier 1866, et entre en février 1869 dans l'atelier d'Edouard Manet. Reniant l'académisme tranquille des premières leçons, elle se tourne vers l'avant-garde aux côtés du grand Manet, incompris de ses confrères. Eva Gonzalès commence par copier deux œuvres, *Le Fifre*² et *La Femme au perroquet*³. Pour augmenter ses chances d'être reçue au Salon de 1870, elle se présente encore comme élève de Charles Chaplin; elle expose *Le Clairon*⁴ directement inspiré du *Fifre* (fig.2). Les critiques d'art démasquèrent la ruse et ne l'épargnèrent pas: «[...] Ce qui est le plus pressé pour Mlle Gonzalès, c'est qu'elle laisse à M. Manet ses défauts. Elle fait un peu noir et incline comme cet artiste à supprimer les demi-teintes. C'est une pente périlleuse en bas de laquelle il y a non pas la pratique sincère de l'art mais une manière.

Fig. 1



Fig. 2



Pour y couper court, la première recette, ce serait de supprimer les fonds et de peindre au grand air, sous la belle et vraie lumière du jour », écrivait Castagnary le 3 juin 1870 dans *Le Siècle*. Eva expose aussi un pastel, *Portrait de mademoiselle J.G.* [Jeanne Gonzalès]⁵ qui, lui, avait enthousiasmé le jury. Jeanne posera pour *Le Sommeil*.

En 1869, Manet commence un portrait d'Eva Gonzalès (fig.3)⁶. Berthe Morisot ne dissimule pas sa jalousie et écrit à sa sœur Edma: « Manet me fait de la morale et m'offre cette éternelle Mlle 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, sa tête est lavée au savon noir. Voilà qui est encourageant pour demander aux gens de poser. » Il fallut quarante séances, Manet était « le premier à en rire ». Le portrait d'Eva Gonzalès fut terminé en 1870 en même temps que celui de Berthe Morisot, exécuté plus rapidement. Rivaless, Eva et Berthe se connaissent, se croisent et s'évitent, se jaugent et ne s'aiment pas. Trop de mimétisme dans leur vies, trop d'attente pour réussir, trop d'admiration surtout pour le même homme, font sourdre une mésentente poliment invouée jusqu'en 1874, date de la première exposition impressionniste.

Eva Gonzalès s'inspire des tableaux de son maître pour exécuter des œuvres ravissantes comme *Les pivoines et le henneton* en 1871-1872 (fig.4)⁷, d'après *Branches de pivoines et sécateur* (fig.5)⁸, ou deux ans plus tard la *Jeune fille aux cerises*, d'après *Jeune homme à la poire*⁹. Manet, gai, jeune d'allure, explique et conseille, allant et venant dans l'atelier, arrangeant sur un coin de nappe blanche une grappe de raisins. Il disait: « Faites-moi ça vivement; ne vous préoccupez pas du fond. Cherchez-en seulement les valeurs. Vous comprenez? Quand vous regardez cela, et surtout quand vous pensez à le rendre tel que vous le sentez, c'est-à-dire pour que cela fasse sa même impression sur le public que sur vous, vous ne regardez pas les raies du papier qui est là-bas. Hein? [...] Et les raisins? Est-ce que vous comptez les grains? Ce qui est frappant, c'est ce ton à déterminer dans cette nappe, c'est le clair et puis les plans qui sont touchés par la lumière. Les demi-teintes, c'est pour les graveurs du *Magazin pittoresque*. Les plis s'indiqueront d'eux-mêmes si vous les placez bien à leur place. »





Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

Plusieurs tableaux illustrent cette leçon comme *Pêches et raisins*¹¹. En 1874, elle peint *Une loge aux Italiens*. Sur un fond très sombre, pratiquement noir, se détachent Jeanne, de face, en robe du soir bleue, main droite gantée de blanc, l'autre posée sur le rebord en velours rouge, et Henri Guérard en habit, dont on ne voit que le profil, le plastron blanc et une main. A gauche, le rideau de velours grenat bordé de fils d'or et le bouquet ajoutent à la magie de cette scène exécutée dans la manière noire tant prisée de Manet. L'œuvre *Une loge aux Italiens* est refusée par le Jury du Salon de 1874. Le romancier et critique de théâtre Jules Clarétie¹² est scandalisé : « Le refus de ce tableau n'est explicable que par la manetophagie¹³ qui s'est emparée du jury, mais ce n'en est pas moins la plus criante des injustices. » Suivant le choix de Manet qui cherchait un succès officiel et important que seul le Salon pouvait lui apporter, Eva ne participera pas non plus à la première exposition qui portera le nom d'*Impressionniste* qui ouvre ses portes boulevard des Capucines à Paris le 15 avril 1874, où Berthe Morisot, seule femme, participera avec neuf œuvres, peintures, pastels et aquarelles.

Eva, mystérieuse et solitaire, s'abandonne à sa passion loin des affaires de la ville et consacre son temps à peindre des scènes intimistes ou en extérieur qui mettent en scène sa sœur Jeanne, des natures mortes et des paysages. La paire constituée par *Le Sommeil* et *Le Réveil*, exécutée en 1877-1878, ouvre une nouvelle ère dans son œuvre. L'artiste dut travailler avec ferveur, Manet connaissait sans doute les projets de son élève car il lui écrit le 19 avril 1877 : « Vos deux tableaux sont-ils finis ? Vous savez que si vous avez besoin de moi, je suis tout à fait à votre disposition. » Il semble probable qu'il fasse allusion au *Sommeil* et au *Réveil* (fig. 6), qui constituent la seule paire de l'œuvre du peintre.

Le Sommeil représente Jeanne allongée dans un lit, yeux clos, les cheveux bruns dénoués, la tête et le buste hors des draps.

Devant elle, une chaise à dossier lyre sur laquelle un bas est posé. Peu d'éléments pour cette scène de genre. Elle peint les étoffes, draperies et tissus dans un style cristallin : les oreillers moelleux, les draps dont on perçoit la douceur, les voiles transparents dont on aime l'immatérialité.

La carnation rose nacrée de Jeanne fait corps avec les draperies qui protègent son intimité. Aucune couleur pure en aplat mais un travail original du blanc et des bleus raffinés, mêlés aux gris, bruns clairs ou foncés, donne naissance à une œuvre empreinte de mystère. Nous sommes à la tombée de la nuit, au moment de l'endormissement. Ici règne une paix bleutée. Eva Gonzalès s'est servie de son pinceau comme elle utilisera son pastel, avec des va-et-vient formant des zébrures pour les plis des tissus. Selon son habitude, Eva rapproche les tonalités rose et vert pâle sur le bas rayé et sur la tapisserie du siège pour introduire la petite note chaude qui fait vibrer l'ensemble¹⁴. *Le Sommeil* annonce les œuvres à venir, où le noir tant apprécié disparaît au profit d'une écriture plus claire. Les dernières œuvres d'Eva Gonzalès témoignent de la même maturité, d'une étonnante dextérité et surtout d'une volonté d'aller plus loin dans sa réflexion picturale que nous illustrons avec *La Femme en rose* (fig. 7).

Le Sommeil, demeuré dans son atelier, fut montré pour la première fois à l'exposition rétrospective de janvier 1885 qui lui était consacrée dans les salons du journal *La Vie Moderne*. On le voit accroché aux cimaises sur une photographie de l'époque. Alphonse Daudet, Pierre-Auguste Renoir, Coquelin-Cadet, Octave Mirbeau, Bracquemond, Stéphane Mallarmé ou encore Edgar Degas assistèrent au vernissage de l'exposition, qui fut saluée par une presse élogieuse. *Le Sommeil* fit notamment l'objet d'un commentaire d'Octave Mirbeau¹⁵ dans le journal *La France*. A la vente d'atelier du 20 février 1885, le tableau fut acheté par Moniard¹⁶.



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

Il revint ensuite dans la collection d'Henri Guérard, puis Jeanne Guérard Gonzalès en hérita, enfin, Jean-Raymond Guérard, fils d'Eva qui le prêta à partir de 1952 pour des expositions consacrées à sa mère.

Le thème de la jeune femme ou jeune fille allongée dans un lit fut traité par les plus grands artistes. La pose du modèle, parfois érotique, - l'érotisme est exclu des motifs des femmes impressionnistes - est autant travaillée que les draperies du baldaquin qui forment l'alcôve. Fragonard a réalisé quelques chefs-d'œuvre sur ce sujet, qu'il appelle « polissonneries » et que nous illustrons avec *La chemise enlevée* (fig. 8) où la légèreté d'exécution, les plis et les mouvements des étoffes, les tons « bonne mine » des chairs et des tissus donnent naissance à une œuvre vaporeuse. Dans un tout autre genre, quelques traits suffisent à Henri de Toulouse-Lautrec pour sa *Femme sur le dos* où quatre couleurs disent l'essentiel : bleu foncé pour les contours, blanc gris pour les draps et la chemise, noir pour les bas et brun roux pour les cheveux. L'œuvre fut exécutée avec une spontanéité saisissante. Ici aussi, le modèle fait corps avec les draps. Pour Eva Gonzalès, l'harmonie fusionnelle des couleurs entre Jeanne et les étoffes annonce aussi le futur de son expression picturale.

Marie-Caroline SAINSAULIEU

Fig. 1 : Edouard Manet, *Eva Gonzalès peignant dans l'atelier de Manet*, 1870, huile sur toile, 56x46cm. Collection particulière.

Fig. 2 : Edouard Manet, *Le Filre*, 1866, huile sur toile, 160x98 cm. Paris, musée d'Orsay.

Fig. 3 : Edouard Manet, *Portrait d'Eva Gonzalès*, 1870, huile sur toile 191x133cm. Londres, National Gallery of Art.

Fig. 4 : Eva Gonzalès, *Les pivoines et le henneton*, vers 1871-1872, huile sur toile, 26x35cm. Collection particulière.

Fig. 5 : Edouard Manet, *Branche de pivoines et sécateur*, 1864, huile sur toile, 30x46cm. Paris, musée d'Orsay.

Fig. 6 : Eva Gonzalès, *Le réveil*, 1877-1878, huile sur toile, 81x100cm. Brème, Kunsthalle.

Fig. 7 : Eva Gonzalès, *La Femme en rose*, 1879, pastel, 46x38cm. (Vente, Paris, Christie's, 22 mars 2007, n° 346).

Fig. 8 : Jean-Honoré Fragonard, *La chemise enlevée*, 1761-1765, huile sur toile ovale, 35x42. Paris, musée du Louvre.

BIBLIOGRAPHIE :

John Rewald, *Histoire de l'Impressionnisme*, Paris, Albin Michel 1955.
Marie-Caroline Sainsaulieu et Jacques de Mons, *Eva Gonzalès, Etude critique et catalogue raisonné*, La Bibliothèque des Arts, 1990.
13 octobre - 31 décembre 1993, Paris, Musée Marmottan, *Les Femmes Impressionnistes, Mary Cassatt, Eva Gonzalès, Berthe Morisot*.
22 février - 1er juin 2008, Francfort Schirn Kunsthalle, San Francisco, *Women Impressionists*.

¹ 1816-1887, d'origine monégasque, il fut un romancier célèbre en son temps. C'est Emile Zola qui prononça le discours lors de l'inauguration du buste d'Emmanuel Gonzalès dans les jardins Saint-Martin de la Principauté.

² D. Rouart et D. Wildenstein, *Edouard Manet, Catalogue raisonné*, n° 113.

³ Ibidem, n° 115.

⁴ M.-C. Sainsaulieu et J. de Mons, *Eva Gonzalès, Etude critique et Catalogue raisonné*, n° 18.

⁵ Ibidem, n° 20.

⁶ D. Rouart et D. Wildenstein, n° 154.

⁷ M.-C. Sainsaulieu et J. de Mons, n° 33.

⁸ D. Rouart et D. Wildenstein, n° 88.

⁹ Ibidem, n° 130.

¹⁰ Extrait de P. Burty, « Eva Gonzalès », *La République Française*, 8 janvier 1885, p. 3.

¹¹ M.-C. Sainsaulieu et J. de Mons, n° 29.

¹² 1840-1913, Jules Clarétie fut aussi chroniqueur de la vie parisienne et administrateur général de la Comédie Française. Il fut élu membre de l'Académie Française en 1888.

¹³ Souligné dans la lettre du 25 mai 1874 de Jules Clarétie à Emmanuel Gonzalès.

¹⁴ Se reporter à la préface dans le catalogue de l'exposition des *Femmes Impressionnistes, Berthe Morisot, Mary Cassatt, Eva Gonzalès et Marie Bracquemond*, Francfort, 22 février - 1er juin 2008.

¹⁵ Octave Mirbeau, « Eva Gonzalès », *La France*, 17 janvier 1885, p. 2.

¹⁶ Malgré les recherches entreprises, le nom de Moniard reste inconnu.

154

AUGUSTE RODIN

1840-1917

LA JEUNESSE TRIOMPHANTE, 1894

Bronze à patine brune
signé, numéroté «19e épreuve» et cachet du fondeur «Thiébauld Frères;
Paris/Fumière et Cie Sucrs». Porte le n°8389 frappé au tas à l'intérieur
Hauteur: 52,1 cm. (20,51 in.)

Conçu en 1894 ; cette épreuve en bronze a été réalisée
entre 1898 et 1918

PROVENANCE :

Collection particulière, Paris

BIBLIOGRAPHIE :

L. Maillard, «Auguste Rodin. Statuaire: études sur quelques artistes
originaux», Paris, 1899, page 141 (la version en plâtre)

G. Grappe, «Catalogue du Musée Rodin», 1944, n°270
(la version en plâtre)

I. Jianou et C. Goldscheider, «Rodin», Paris, 1967, page 106
(un exemplaire similaire)

J.L. Tancock, «The Sculpture of Auguste Rodin», Philadelphia, 1976,
pages 225-226, n°26, reproduit page 227 (un exemplaire similaire)

J. de Casi et P.B. Sanders, «Rodin's sculpture. A Critical Study
of Spreckels Collection», San Francisco, 1977, n°3, reproduit
(un exemplaire similaire)

A.E. Elsen, «In Rodin's Studio», Oxford, 1980, pages 171-172,
n°50 (la version en plâtre)

Une attestation de Monsieur Jérôme Le Blay, comité Rodin,
sera remise à l'acquéreur

130 000 / 180 000 €



L'assemblage de deux figures antagonistes n'a pas manqué de susciter
les plus divers commentaires rattachant le baiser de « La Jeunesse
Triomphante » au thème de la mort et de la résurrection. Le succès que
rencontre la sculpture conduit Rodin à envisager sa commercialisation
par l'édition en bronze. Le 24 octobre 1898, il signe avec la fonderie
Fumière et Guignot un contrat d'édition sur les dix ans à venir ; contrat
qui sera renouvelé à nouveau dix ans plus tard. Tancock suggère que
l'édition en bronze du groupe a été réalisée d'après un marbre (dont un
exemplaire est répertorié par Cécile Goldscheider dans les collections
du California Palace of the Légion of Honour de San Francisco).
Cette suggestion s'appuie à l'évidence sur l'aspect relativement lisse
et poli des surfaces, l'absence d'aspérité propre aux cires ou aux
terres-cuites. Il en magnifie d'autant la puissance émotive du sujet
et donne à « La Jeunesse Triomphante » une pureté à l'égale de celle
de « L'Age d'Airain », du « Baiser » ou de « L'Eternel Printemps ».

BIBLIOGRAPHIE :

Athena Tacha Spear, "Rodin sculpture in the Cleveland Museum of Art",
Cleveland 1967

John L. Tancock, "The sculpture of Auguste Rodin", Philadelphia 1976

Nicole Barbier, «Marbres de Rodin», Musée Rodin, Paris 1987

Antoinette Le Normand-Romain, «Rodin en 1900», Musée du Luxembourg,
Paris 2001



155

CAMILLE CLAUDEL

1864-1943

LE DIEU ENVOLE

Bronze à patine nuancé brun
signé en creux sur le bord de la terrasse, cachet du fondeur
«A. Valsuani Cire perdue», numéroté «IV/IV» sur le bord arrière
de la terrasse
Edition à 8 exemplaires numérotés de 1 à 8 et de 4 exemplaires
numérotés de I à IV
Hauteur: 67,5 cm (26,57 in.)

BIBLIOGRAPHIE:

Reine-Marie Paris et Arnaud La Chapelle,
«L'oeuvre de Camille Claudel», Ahris-Biro, 1990, n°1, page 168
(un exemplaire similaire)
Reine-Marie Paris, «Camille Claudel re-trouvé, catalogue raisonné»,
Editions Aittouarès, Paris, 2000, n°37, reproduit page 333
(un exemplaire similaire)
Gérard Bouté et Camille Claudel, «Le miroir et la nuit»,
Editions de l'Amateur, 1995, page 229 (un exemplaire similaire)
Céline Lefranc, «Très Chère Camille», in *Connaissance des arts*,
n°523, pages 132 et 133 (un exemplaire similaire)
Anne Rivière, Bruno Gaudichon et Danielle Ghanassia,
«Camille Claudel, catalogue raisonné», A. Biro, 1996, n°7,
page 117 (un exemplaire similaire)

130 000 / 180 000 €

Note: «On reconnaît *La Suppliante du Dieu Envole*, beaucoup plus droite que *L'Implorante*, et les bras plus levés, les mains recourbées. Mais cette œuvre diffère de toutes les autres suppliantes par l'extravagante chevelure qui s'enroule comme des serpents sur l'épaule et sur les seins à l'instar de la Clotho. Les cheveux sont animés comme une guirlande d'algues, et donnent à la jeune fille l'aspect d'une noyée. On voit que Camille comme le faisait systématiquement Rodin, reprend une œuvre précédente, en modifie un élément, en l'occurrence la chevelure, pour créer une œuvre nouvelle. Il est significatif qu'elle accentue toujours dans le déroulement d'un même cycle l'étrangeté et l'extravagance de son héroïne»...

...«Les héroïnes de Camille Claudel ne regardent ni le spectateur, ni leur partenaire. Dans cet univers aux yeux clos ou morts, deux héroïnes ont levé leur regard vers le monde extérieur pour dire la douleur ou l'effroi: *L'Implorante* ou *Le Dieu Envole* voit en vain l'homme qui ne la regardera plus»...

... «Les longs bras de l'implorante et du Dieu envolé dessinent la courbure plaintive d'un gémissement...et les mains aux doigts repliés semblent quêter la cueillette d'un fruit. Camille Claudel privilégie le mouvement comme la marque du grand art. S'éloignant de Rodin, Camille présente les êtres et les choses de cette déformation qu'impriment leur mobilité et leur précarité. Les disproportions que crée le mouvement abondent dans son œuvre. Ainsi les bras de l'implorante et du Dieu envolé sont démesurés pour accentuer le geste de la supplique»...

Extrait de l'ouvrage *L'oeuvre de Camille Claudel, catalogue raisonné*
par Reine-Marie Paris et Arnaud de La Chapelle, Editions Arhis, 1990



156

PAUL GAUGUIN

1848-1903

CHANGEMENT DE RESIDENCE, MARS 1902

Dessin-empreinte, ou monotype en noir et brun, sur simili Japon, signé et dédié à l'encre brune, en bas au centre « à Monsieur Fayet amicalement ceci Paul Gauguin »

Au dos, le dessin à la mine de plomb et au crayon de couleur brun ayant servi à l'impression

37,50 x 54,90 cm (14,63 x 21,41 in.)

PROVENANCE :

Ancienne collection Gustave Fayet

EXPOSITION :

Paris, Galeries nationales du Grand Palais, «Gauguin Tahiti l'atelier des tropiques», 30 septembre 2003-19 janvier 2004, n°181, page 379

Boston, Museum of Fine Arts, «Gauguin Tahiti», 29 février-20 juin 2004, n°181, reproduit page 259

BIBLIOGRAPHIE :

Richard S. Field, «Paul Gauguin: Monotypes», Philadelphia Museum of Art, 1973, n°95, reproduit page 118

180 000 / 220 000 €

Gauguin s'engage une dernière fois dans la voie de l'estampe à Tahiti, vers 1900, pour produire un groupe d'images uniques et impressionnantes, auxquelles on a donné divers noms : « monotypes tracés », « dessins-empreintes » ou encore « dessins imprimés ». L'auteur lui-même considère ses œuvres comme des dessins, qui ressemblent peut-être à des gravures, mais qui n'en sont pas, « l'encre épaisse remplace le crayon, voilà tout ».¹

Septembre 1901, Gauguin quitte Tahiti (Changement de résidence) et s'embarque pour les Marquises où sa santé va décliner rapidement. Il s'installe à Atuona sur l'île d'Hiva Oa où il achète un terrain et construit sa maison et son atelier baptisés « Maison du Jouis ». Si l'artiste s'entoure d'œuvres d'art de production artisanale espérant y puiser de nouvelles impulsions créatrices, il reprend ses monotypes qu'il désire envoyer en nombre à Vollard. Gauguin réalise là, d'après Barbara Stern Shapiro « des monotypes d'une force remarquable, réunissant plusieurs figures et liés à des tableaux existants. Les nus debout d'autrefois font place à des compositions de groupe. »

En février 1902, il écrit depuis sa hutte d'Atuona à Gustave Fayet. Il lui expose en détail le procédé novateur du « dessin-empreinte » qu'il a mis en place :

« On enduit une feuille de papier quelconque d'encre d'impression avec un rouleau puis sur une autre feuille appliquée dessus vous dessinez ce que bon vous semble.

Plus votre crayon est dur et mince ainsi que votre papier plus le trait sera fin cela va de soi [...] si les taches déposées sur le papier vous gênent vous n'avez qu'à surveiller que la surface de votre encre soit sèche sans l'être totalement. Tout cela est au grès du tempérament de chacun. Excusez-moi c'est probablement un secret de Polichinelle que je vous livre ; cependant, je ne l'ai pas encore vu employer ».

Accompagnant sa lettre et pour illustrer son explication, Gauguin avait joint le monotype² *Changement de résidence*, que nous présentons, et un autre, *La Nativité*, ces deux œuvres ayant la particularité d'être de plus grande taille que les autres.



Monotype



Dessin figurant au verso

« Les “dessins-empreintes” se composent donc par nature de deux faces : d’un côté le dessin à la mine de plomb et de l’autre, l’empreinte que le dessin a permis par contact avec l’encre humide et grasse appliquée sur une autre feuille. »



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

Peu de monotypes peuvent être identifiés de la sorte et liés à un document écrit de cette valeur. Les « dessins-empreintes » se composent donc par nature de deux faces : d’un côté le dessin à la mine de plomb et de l’autre, l’empreinte que le dessin a permis par contact avec l’encre humide et grasse appliquée sur une autre feuille.

Paul Gauguin traita à plusieurs reprises le sujet *Changement de résidence*. Les techniques comme leur support varient, cependant, ce sujet apparaît comme l’un des thèmes récurrents de son œuvre. (fig.1) Gauguin collera même un dessin titré de sa main représentant «Changement de résidence» sur son manuscrit Avant et Après. Outre le dessin, la gravure et le monotype, une première variante apparaît dans le tableau intitulé *Rupe Rupe* de 1899 (fig.2), puis différents tableaux achevés aux Marquises en 1902-1903, dont *Changement de résidence* (fig.3).

Les historiens spécialistes de Gauguin, s’interrogent sur l’ordre d’exécution : un dessin-empreinte est-il préparatoire à une toile ? Est-il exécuté d’après un tableau ? Les avis divergent, mais chacun s’accorde à penser que les dessins-empreintes dépassent ces querelles. Leur extrême originalité en fait des « intouchables ».

Fig.1: Paul Gauguin, *Changement de résidence*, 1899, gravure sur bois en couleurs, tirée sur papier japon ; 22,5 x 29,5cm. Boston, Museum of Fine Arts.
 Fig.2: Paul Gauguin, *Rupe Rupe*, 1899, huile sur toile, 128 x 200 cm. Moscou, Musée d’Etat des Beaux-Arts Pouchkine.
 Fig.3: Paul Gauguin, *Changement de résidence*, 1902, huile sur toile, 28 x 46cm. Stockholm, Nationalmuseum.

BIBLIOGRAPHIE:

Georges Wildenstein, *Gauguin*, Les Beaux-Arts, Paris, 1964.
 Richard S. Field, *Paul Gauguin: Monotypes*, Philadelphia Museum of Art, 1973.
Gauguin, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 janvier – 24 avril 1989.
Gauguin, Tahiti, l’atelier des tropiques, Paris, galeries nationales du Grand Palais, 30 septembre 2003 – 19 janvier 2004, Boston Museum of Fine Arts, 29 février – 20 juin 2004.

¹Lettre de Paul Gauguin à Ambroise Vollard, janvier 1900.
²L’envoi postal explique les traces discrètes d’anciens plis (feuille pliée en 4).



à Monsieur Fayot amicalement Cels
 Paul Gauguin



Fig. 1

HENRI MATISSE LA VIOLONISTE, 1924

Le tableau le plus célèbre d'Henri Matisse avec un violon est *Intérieur au violon* exécuté vers 1917-1918 (fig.1), qualifié par les historiens d'art de « tableau-clé ». Dans cette œuvre se joue le drame puissant de la lumière et de l'obscurité. Matisse lui-même déclarait :

« Dans ce tableau, j'ai peint la lumière en noir. Il a été peint à Nice pendant la guerre dans un petit hôtel. Il y avait des stores à la fenêtre, le soleil brillait au dehors, mais il faisait sombre dans la chambre; on avait ouvert un petit panneau dans l'un des volets pour que la lumière entre dans la chambre comme une flamme ».

Le choc de la lumière et de l'obscurité se joue dans l'affrontement intime du noir et du blanc que propose notre dessin au fusain. Matisse aime dessiner car il cherche à saisir le caractère essentiel d'un visage. Sa sensibilité exacerbée l'amène à rendre les expressions humaines les plus profondes. Ainsi le visage de *La Violoniste* n'a-t-il aucun secret pour l'artiste qui perçoit l'extrême attention avec laquelle elle joue de son instrument. Chacun sait combien attaquer juste est difficile au violon, chacun sait que le son émis est dû au génie musical de l'interprète. Matisse use du fusain pour s'emparer des états d'âme de la musicienne. Le trait et les modulations tonales du fusain estompé font de ce dessin un portrait juste : les ombres sur le front, les yeux fixes et la bouche fermée traduisent sa concentration : la violoniste est tout à son art. Matisse s'est incliné devant la puissance et la beauté de ce moment.

Le modèle qui a posé est Henriette.

Fig. 1: Henri Matisse, *Intérieur au violon*, 1917-1918, huile sur toile, 116x89cm. Copenhague, Statens Museum for Kunst.

BIBLIOGRAPHIE:
14 octobre - 11 décembre 2000, Nice, *Matisse, un siècle de couleurs, Le Noir et le blanc de l'automne*.



157

HENRI MATISSE 1869-1954

LA VIOLONISTE, 1924

Fusain sur papier
signé en bas à droite
47 x 62 cm (18,33 x 24,18 in.)

PROVENANCE :

De Andino Fine Arts, Washington
AH, New York

Vente, Paris, Hôtel Drouot, Guy Loudmer, 18 Novembre 1992, lot 82

Acquis au cours de cette vente par l'actuel propriétaire

Un certificat de Madame Duthuit sera remis à l'acquéreur

L'authenticité de cette œuvre a été verbalement confirmée
par Madame Wanda de Guébriant

80 000 / 100 000 €

« Si l'on considère le cubisme comme une école plastique moderne qui a renouvelé l'esthétique picturale et rendu à la poétique les honneurs de la conception, Jean Lurçat est avec Picasso, Braque, Léger, Marcoussis, de La Fresnaye, Gris, Lhote un des maîtres les plus incontestables de cette école ».

158

ANDRÉ LHOTE

1885-1962

BOUQUET DE TULIPES

Huile sur toile
signée en bas à droite
81 x 65 cm (31,59 x 25,35 in.)

PROVENANCE :

Galerie des Granges, Genève
Simone Heller, Paris

Acquis auprès de celle-ci par l'actuel propriétaire en février 1965

50 000 / 70 000 €

L'historien d'art et éditeur Tériade écrivait dans la revue *Sélection* en 1926 :

« Si l'on considère le cubisme comme une école plastique moderne qui a renouvelé l'esthétique picturale et rendu à la poétique les honneurs de la conception, Jean Lurçat est avec Picasso, Braque, Léger, Marcoussis, de La Fresnaye, Gris, Lhote un des maîtres les plus incontestables de cette école ».

C'est surtout à partir de 1917, lorsqu'André Lhote revient à Paris réformé pour une affection de la rétine, qu'il prend son essor dans le groupe cubiste.

A cette époque, il retrouve Georges Braque, Maria Blanchard, Jean Metzinger et contribue avec ses amis à la création du cubisme synthétique dont la rigueur constructive par teintes plates se complique de subtiles recherches de matières. Le tableau *Bouquet de tulipes* en est un exemple avec ses aplats de couleurs vives qui régissent l'architecture géométrique du tableau.

Les tonalités vertes, jaunes et rouges, de valeurs diverses, sont peintes en une série de surfaces verticales recevant chacune d'elles une tulipe. Le volume des fleurs est sculpté par un jeu de lignes verticales. Le vase jaune, avec une moitié de face et l'autre de profil, le jeu de dames, la flûte, sont autant d'attributs cubistes qui font entrer cette composition dans l'esprit du temps. Lhote sut se réapproprier cette discipline pour forger sa théorie qui fera l'objet de son enseignement à l'Académie qu'il crée en 1926 à Paris.

BIBLIOGRAPHIE :

Octobre – novembre 1981, Paris, Artcurial, *André Lhote, Rétrospective 1907-1962, Peintures, Aquarelles, Dessins*.





COLLECTION
DE
MONSIEUR X

5



○ 159

ANDRÉ LHOTE

1885-1962

MIRMANDE, 1928

Huile sur papier marouffé sur toile
signé en bas à droite
64 x 110 cm (24,96 x 42,90 in.)

PROVENANCE :

Ancienne collection famille de l'artiste
Acquis directement par l'actuel propriétaire

BIBLIOGRAPHIE :

Cette oeuvre sera incluse dans le catalogue raisonné actuellement
en préparation par Monsieur Jean-François Aittouarès
et Madame Bermann Martin
Un certificat de Madame Suzanne Bermann sera remis à l'acquéreur

45 000 / 60 000 €

ANDRÉ LHOTE

LE RIVAGE, 1912

L'importante participation d'André Lhote au Salon de la Section d'Or en 1912 avec dix toiles, soit presque autant que les organisateurs Gleizes, Metzinger, Duchamp, Picabia et Valensi, s'explique par le rôle qu'il entendait tenir dans les manifestations artistiques de son temps. Sur les dix œuvres exposées, cinq sont des paysages, le n° 87, *Vue de la ville de Nevers*, le n° 92 *Port de Bordeaux*, le n° 93 *Paysage de la Dordogne*, le n° 94 *Paysage nivernais* et le n° 95 *Paysage de la Côte-d'Or*.

Toujours en 1912, il participe au Salon d'Automne avec *Le Port de Bordeaux* et l'année précédente, il montrait ses œuvres au Salon des Indépendants et au Salon d'Automne, enfin à la galerie Hedelbert au mois de novembre avec le concours de la Société normande de peinture moderne

Le paysage chez Lhote occupe une place quantitativement égale, ou presque, aux scènes animées ou aux natures mortes, mais il ne correspond pas aux mêmes périodes de création. Comme chez beaucoup de peintres, c'est au début et à la fin de son activité que se place la majeure partie de ses toiles et de ses dessins de paysages. Les critiques de l'époque tel Gustave Kahn écrivait: M. Lhote n'est pas tout fait un cubiste, il est leur voisin tout proche ». En réalité, le peintre a gardé une part d'originalité et de sensibilité traditionnelle, ce qu'atteste Françoise Lucbert: « Il est même celui qui illustre le mieux la recrudescence de l'esprit classique manifeste chez plusieurs d'entre eux. Avec Metzinger, Gleizes, La Fresnaye et Villon, il est d'ailleurs considéré comme l'un des représentants de la branche dite « française » du cubisme pour avoir opposé à l'hermétisme

analytique de Braque et de Picasso une synthèse entre cubisme et tradition. »

Le rivage, exécuté en 1912, présente au premier plan un tronc d'arbre dessiné en ligne brisée et des feuillages simplifiés peints en demi sphères s'imbriquant les unes dans les autres; au second plan, un découpage du paysage en formes plus ou moins géométriques avec la rivière en aplat bleuté nous proposent une lecture immédiate de l'oeuvre. Par ailleurs, des couleurs vives confortent cette analyse. Lhote peint de rouge et de mauve les toits et les murs des maisons, de violet le tronc à gauche et d'orange l'intérieur d'une barque au premier plan. Ce chromatisme ardent joue un rôle déterminant car il établit un semblant de perspective: les collines verdoyantes et le ciel, travaillé en bleus nuancés, apparaissent distants du bord du tableau.

André Lhote mènera parallèlement sa carrière de peintre et de professeur. Il publiera de nombreux livres, conçus à la fois comme des traités d'esthétique et des ouvrages didactiques, dont le *Traité du Paysage* en 1939.

BIBLIOGRAPHIE:
21 septembre – 3 décembre 2000, Musées de Châteauroux,
15 décembre 2000 – 18 mars 2001, Montpellier, Musée Fabre, La Section d'Or, 1925, 1920, 1912.
15 juin – 28 septembre 2003, Musée de Valence, *Rétrospective André Lhote*.

¹Maître de conférences, Université du Maine, Le Mans.
Citation extraite du catalogue de l'exposition La Section d'Or, Châteauroux, Montpellier, 22 septembre 1999 – 18 mars 2001, p. 210.



○ 160

ANDRÉ LHOTE

1885-1962

LE RIVAGE, 1912

Huile sur papier marouffé sur toile
signé en bas à droite
50 x 73 cm (19,50 x 28,47 in.)

PROVENANCE :

Ancienne collection famille de l'artiste
Acquis directement par l'actuel propriétaire

BIBLIOGRAPHIE :

Cette oeuvre sera incluse dans le catalogue raisonné actuellement en préparation par Monsieur Jean-François Aittouarès et Madame Bermann Martin
Un certificat de Madame Suzanne Bermann sera remis à l'acquéreur

60 000 / 70 000 €



○ 161

ANDRÉ LHOTE

1885-1962

NU ALLONGE, CIRCA 1930

Pastel sur papier
signé en bas à droite
46 x 62 cm (17,94 x 24,18 in.)

PROVENANCE :

Ancienne collection famille de l'artiste
Acquis directement par l'actuel propriétaire

BIBLIOGRAPHIE :

Cette oeuvre sera incluse dans le catalogue raisonné actuellement
en préparation par Monsieur Jean-François Aittouarès
et Madame Bermann Martin
Un certificat de Madame Suzanne Bermann sera remis à l'acquéreur

12 000 / 16 000 €



○ 162

ANDRÉ LHOTE

1885-1962

LE PETIT ARBRE, 1960

Huile sur toile
signée en bas à gauche
38 x 46 cm (14,82 x 17,94 in.)

PROVENANCE :

Ancienne collection famille de l'artiste
Acquis directement par l'actuel propriétaire

BIBLIOGRAPHIE :

Cette oeuvre sera incluse dans le catalogue raisonné actuellement
en préparation par Monsieur Jean-François Aittouarès
et Madame Bermann Martin
Un certificat de Madame Suzanne Bermann sera remis à l'acquéreur

15 000 / 20 000 €



○ 163

ANDRÉ LHOTE

1885-1962

LA LECTURE, CIRCA 1942

Huile sur papier marouffé sur toile
signé en bas à droite
61 x 75,50 cm (23,79 x 29,45 in.)

PROVENANCE :

Ancienne collection famille de l'artiste
Acquis directement par l'actuel propriétaire

BIBLIOGRAPHIE :

Cette oeuvre sera incluse dans le catalogue raisonné actuellement
en préparation par Monsieur Jean-François Aittouarès
et Madame Bermann Martin
Un certificat de Madame Suzanne Bermann sera remis à l'acquéreur

45 000 / 60 000 €



Fig. 1

O 164

ANDRÉ LHOTE

1885-1962

LES VOILIERS, CIRCA 1935-1940

Huile sur toile
signée en bas à droite
54,50 x 45,50 cm (21,26 x 17,75 in.)

PROVENANCE :

Ancienne collection famille de l'artiste
Acquis directement par l'actuel propriétaire

BIBLIOGRAPHIE :

Cette oeuvre sera incluse dans le catalogue raisonné actuellement en préparation par Monsieur Jean-François Aittouarès et Madame Bermann Martin

Un certificat de Madame Suzanne Bermann sera remis à l'acquéreur

60 000 / 80 000 €

André Lhote est un artiste complet car à l'instar de Maurice Denis et d'Albert Gleizes, il mène parallèlement à sa carrière de peintre et de professeur une intense activité de théoricien d'art. Outre les nombreux textes parus entre 1917 et 1940 dans la *Nouvelle Revue Française*, il publie des livres importants, conçus à la fois comme des traités d'esthétique et des ouvrages didactiques : *La Peinture, le cœur et l'esprit* en 1933, *Traité du Paysage* en 1939, *Peinture d'abord* en 1942 et *Traité de la figure* en 1950. En qualité de professeur, il ouvre en 1926 l'Académie Lhote rue d'Odessa à Paris et participe en tant que peintre à de nombreuses expositions en France et à l'étranger. En 1937, il reçoit une commande pour les décors du Palais de la Découverte, *Le gaz et la Houille : les fours à coke*¹ et en 1938, il en réalise un autre pour l'Ecole des Arts et Métiers, *La Seine*.

Malgré ses nombreuses occupations, André Lhote, qui vivait à Paris, restait très attaché à sa ville natale, Bordeaux et son port. Cette œuvre, *Les Voiliers*, dont on ne connaît exactement le lieu, traduit l'aisance de

l'artiste à peindre les ports, les voiliers et remorqueurs. L'originalité de ce tableau réside dans son chromatisme subtil qui évolue autour de dégradés de bleus et de verts ainsi que dans l'élégance des mâts élancés vers le ciel. Ceux-ci, avec en contre-point les deux tours du pont transbordeur à droite, apportent un rythme à la vue de ce port tranquille. Les bateaux du premier plan semblent immobiles malgré leurs voiles légèrement gonflées. Une ordonnance rigoureuse complice d'une symphonie inhabituelle de couleurs froides est juste rehaussée de trois touches rouges : celui de trois drapeaux français.

Il est intéressant de comparer ce paysage nautique avec ceux de deux autres peintres originaires, comme André Lhote, d'une ville portuaire : Albert Marquet, natif lui aussi de Bordeaux et Raoul Dufy, du Havre. Le premier, qui a peint tout au long de sa vie les ports de l'Europe entière, aime les rades vivantes où s'enchevêtrent les bâtiments, les quais et les bateaux, ou bien par temps calme lorsque nulle anecdote ne vient contrarier leurs eaux dormantes. Raoul Dufy a préféré peindre les régates, les bateaux pavoisés, les plages. Toutefois, il faut rappeler qu'en 1910, André Lhote et Raoul Dufy séjournaient ensemble à la Villa Médicis Libre à Orgeville. Ils travaillent ensemble et forcément échangent sur leur art.

Le tableau *Les voiliers* peint vers 1935-1940 rappelle une œuvre de Dufy peinte en 1908, *Bateaux à quai à Marseille* (fig.1). Si la technique diffère (car l'œuvre de Raoul Dufy se ressent de l'influence de Cézanne), et si les chromatismes s'opposent, ces deux œuvres présentent une analogie troublante dans la manière de présenter les bateaux. Leur alignement, leurs proues arrogantes, leurs mâts et leurs vergues donnent naissance à un rythme architectural d'une grande beauté. Le même amour de la mer les a conduits à écrire ce poème pictural dédié à la vie portuaire.

Fig. 1 : Raoul Dufy, *Bateaux à quai à Marseille*, 1908, huile sur toile, 73x60cm. Paris, Musée d'art moderne/ Centre de création industrielle, Centre George Pompidou.

¹Combustible résultant de la pyrogénéation de la houille et qui sert de réducteur lors de l'élaboration de la fonte (Dictionnaire Hachette).





Fig. 1

○ 165

ANDRÉ LHOTE

1885-1962

LE MARIN ET LA MARTINICAISE,
CIRCA 1918-1920

Huile sur papier marouffé sur toile
signé en bas à droite
92 x 73 cm (35,88 x 28,47 in.)

PROVENANCE :

Ancienne collection famille de l'artiste
Acquis directement par l'actuel propriétaire

BIBLIOGRAPHIE :

Cette œuvre sera incluse dans le catalogue raisonné actuellement
en préparation par Monsieur Jean-François Aittouarès
et Madame Bermann Martin
Un certificat de Madame Suzanne Bermann
sera remis à l'acquéreur

70 000 / 90 000 €

Avec des peintres comme Henri Le Fauconnier et Albert Gleizes, André Lhote veut ouvrir l'écriture cubiste à de nouveaux thèmes. A la nature morte, le paysage et le portrait tant prisés par Braque et Picasso, Lhote et ses amis ajoutent les scènes de genre, voire le nu, qui fut réhabilité par Fernand Léger. François Fossier¹ écrit : « Scènes de chasse, travaux des champs, sports collectifs, noces ou scènes de café sont quelques uns des thèmes qui ont leurs faveurs et qui connaissent alors un traitement cubiste à grande échelle parfois, puisqu'ils marquent souvent leur prédilection pour le grand format ». Lhote adhère à ces principes et envoie au Salon des Indépendants et au Salon d'Automne des années 1912, 1913 et 1914 *La partie de plaisir* (sujet littéraire inspiré d'un conte d'Alain-Fournier) *Le jugement de Paris*, *La convalescente*, *La brodeuse* et *Escale* (fig.1) qui évoque le thème de la prostitution féminine dans un port. L'action se passe probablement à Bordeaux, ville natale d'André Lhote. Dans le coin droit figurent deux personnages, un marin de profil, et à ses côtés une jeune

femme habillée d'une blouse jaune à trois boutons.
Ce couple forme le sujet du tableau *Le marin et la Martinicaise*.

Ce thème est l'un des plus « fameux » de Lhote selon François Fossier. En effet, l'artiste le reprendra dans une gravure sur bois, à la gauche et sur plusieurs toiles².

Notre tableau, peint vers 1918-1920, présente dans un rapprochement intime *Le marin et la Martinicaise*. Le profil du jeune homme vient effleurer la joue de la jeune femme. Aucune vulgarité dans cette œuvre, mais une tendresse latente exprimée aussi par leurs regards pudiques. Un contraste naît de la différence de carnation des visages, d'un rose soutenu pour lui, d'une blancheur opaline pour elle faisant ressortir sa bouche charnelle et sensuelle. L'environnement est presque identique à celui du tableau *Escale* avec la plante verte en bas à gauche et la banderole orange. Une différence essentielle cependant : le drapeau anglais visible derrière le couple dans *Escale* disparaît au profit du drapeau français déployé sur toute la largeur de tableau. Cette œuvre fut peinte peu après la fin de la guerre de 1914-1918. La victoire était encore présente dans tous les esprits.

Rappelons que Lhote, réformé à cause d'une maladie évolutive de la rétine qui l'obligera à porter une visière toute sa vie, fut nommé en mission officielle en 1917 pour peindre les ports de guerre : la Rochelle, Marseille et Bordeaux. *Le marin et la Martinicaise*, aux couleurs patriotiques, dans sa belle écriture picturale issue d'un cubisme doux rehaussé par les aplats de couleurs vives, est presque un tableau d'histoire.

Fig. 1 : André Lhote, *Escale*, 1912, huile sur toile, 215x190cm. Genève, Petit Palais, Musée d'art moderne.

BIBLIOGRAPHIE :

15 juin – 28 septembre 2003, Musée de Valence, *André Lhote*.

¹ Professeur des universités. Auteur de trois essais *Lhote et le paysage*, *Un cubisme sensuel: nus et portraits*, *Du pinceau à la gouge: Lhote et les arts graphiques* dans le catalogue de l'exposition *André Lhote*, Musée de Valence, 15 juin – 28 septembre 2003.

² Un autre tableau *Le marin et la Martinicaise* fut exécuté en 1930 (collection particulière).





○ 166

ANDRÉ LHOTE

1885-1962

PAYSAGE DE MIRMANDE, 1940

Gouache sur papier
signé en bas à gauche
38 x 28 cm (14,82 x 10,92 in.)

PROVENANCE :

Ancienne collection famille de l'artiste
Acquis directement par l'actuel propriétaire

BIBLIOGRAPHIE :

Cette oeuvre sera incluse dans le catalogue raisonné actuellement
en préparation par Monsieur Jean-François Aittouarès
et Madame Bermann Martin
Un certificat de Madame Suzanne Bermann sera remis à l'acquéreur

5 000 / 7 000 €



○ 167

ANDRÉ LHOTE

1885-1962

NATURE MORTE

Gouache sur papier
signé en bas à droite
29,50 x 36,20 cm (11,51 x 14,12 in.)

PROVENANCE :

Ancienne collection famille de l'artiste
Acquis directement par l'actuel propriétaire

BIBLIOGRAPHIE :

Cette oeuvre sera incluse dans le catalogue raisonné actuellement
en préparation par Monsieur Jean-François Aittouarès
et Madame Bermann Martin
Un certificat de Madame Suzanne Bermann sera remis à l'acquéreur

8 000 / 12 000 €



○ 168

ANDRÉ LHOTE

1885-1962

L'ILE SAINT-LOUIS, 1920

Pastel sur papier maroufflé sur toile
signé en bas à gauche
27 x 43 cm (10,53 x 16,77 in.)

PROVENANCE :

Ancienne collection famille de l'artiste
Acquis directement par l'actuel propriétaire

BIBLIOGRAPHIE :

Cette oeuvre sera incluse dans le catalogue raisonné actuellement
en préparation par Monsieur Jean-François Aittouarès
et Madame Bermann Martin
Un certificat de Madame Suzanne Bermann sera remis à l'acquéreur

10 000 / 12 000 €



○ 169

ANDRÉ LHOTE

1885-1962

L'OUVRIER

Huile sur papier maroufflé sur toile
signé en bas à droite
116 x 89 cm (45,24 x 34,71 in.)

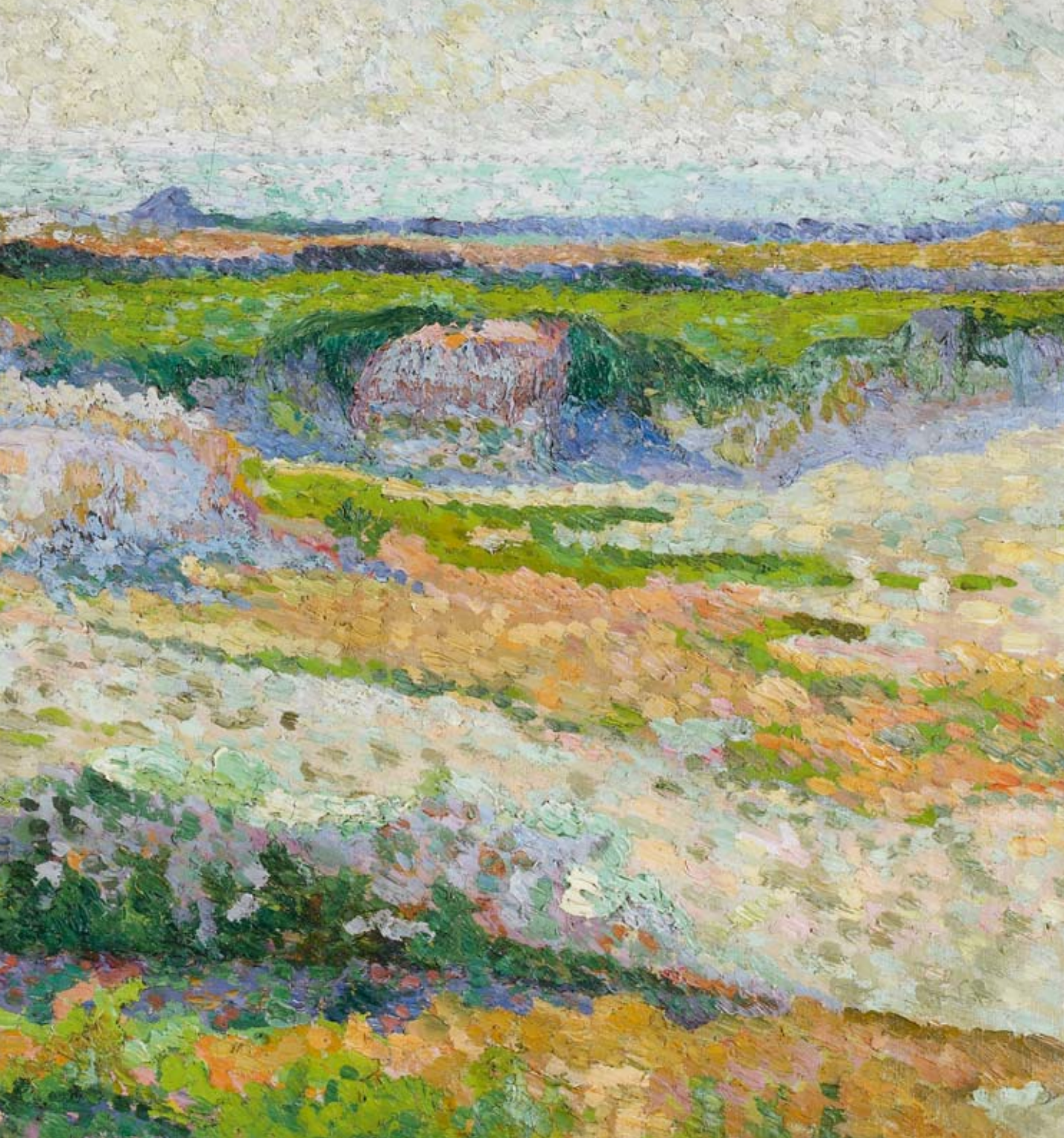
PROVENANCE :

Ancienne collection famille de l'artiste
Acquis directement par l'actuel propriétaire

BIBLIOGRAPHIE :

Cette oeuvre sera incluse dans le catalogue raisonné actuellement
en préparation par Monsieur Jean-François Aittouarès
et Madame Bermann Martin
Un certificat de Madame Suzanne Bermann sera remis à l'acquéreur

50 000 / 60 000 €



LOTS
170-178

6

« Organiser d'abord le plan sensible comme il convient, la couleur dans les limites de figures géométriques harmonisées par des accords d'intensité pour les couleurs proprement dites et par des accords de mesures pour les cadres figurés qu'elles occupent. »

○ 170

ALBERT GLEIZES

1881-1953

COMPOSITION, 1936

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

PROVENANCE :

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

BIBLIOGRAPHIE :

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

65 000 / 80 000 €

Albert Gleizes s'intéresse très tôt au cubisme et il publie en 1912 avec Jean Metzinger « Du cubisme ». A partir des années 1920, il s'attache à rendre plus complexe l'organisation du tableau en délimitant sur une même toile, souvent de grand format, plusieurs compartiments, qu'il tentera de relier entre eux par de larges cercles gris au début des années 30. Les années autour de 1930 sont marquées par un fort ancrage dans l'abstraction, cependant Gleizes n'abandonne jamais la figuration et de 1934 à 1942 il réalise des compositions sur des thèmes figuratifs ou chrétiens. Le cercle entier ou en segment devient un élément récurrent comme le montre cette composition de 1936.

En 1937 dans *Homocentrisme; Le retour de l'Homme chrétien; Le Rythme dans les Arts plastiques*, Albert Gleizes explique comment il a envisagé la peinture dans ses années 30 : « Organiser d'abord le plan sensible comme il convient, la couleur dans les limites de figures géométriques harmonisées par des accords d'intensité pour les couleurs proprement dites et par des accords de mesures pour les cadres figurés qu'elles occupent. Puis de faire passer dans le mouvement cette organisation plastique statique, en l'enveloppant d'un réseau de cercles concentriques où les couleurs de l'accord central se retrouvent tout en étant modifiées pour obéir à l'ordre régulier de ce que rien ne peut changer : le flux moiré du cercle chromatique... »





171

CLAUDE-EMILE SCHUFFENECKER

1851-1934

CHAUMIERES AU BORD DE MER, 1886

Huile sur toile
54 x 73 cm (21,06 x 28,47 in.)

PROVENANCE:
Collection Dr Moreau, Moret-sur-Loing
Collection particulière, Paris

BIBLIOGRAPHIE:
Cette oeuvre sera incluse au supplément du catalogue raisonné actuellement en préparation par Madame Jill-Elyse Grossvogel
Un certificat de Madame Jill-Elyse Grossvogel sera remis à l'acquéreur

40 000 / 60 000 €

... « Claude-Emile Schuffenecker suit les cours de l'Académie suisse en 1872 de l'académie Calarossi en 1883. Proche de Paul Gauguin avec qui il a travaillé chez l'agent de change Bertin, il part lui aussi en Bretagne mais n'ira jamais à Pont-Aven et ne sera pas sensible à ses recherches. Cette composition exécutée en 1886 a certainement été réalisée en Bretagne. Cela peut-être établi grâce aux maisons dont les toits comportent deux cheminées, détail architectural typique des habitations en bord de mer dans le Finistère. Cette œuvre peut même être plus précisément située dans la région de Concarneau où l'artiste séjourne à la fin de l'été 1886, période à laquelle il rencontre Emile Bernard à qui il présente Gauguin. Schuffenecker a été influencé par le pointillisme de Seurat au Salon des Indépendants en juin 1884 où il vit « Les Baigneuses » pour la première fois. On retrouve cette influence dans le traitement du ciel qui est similaire à la technique « tachiste » qui consiste à peindre par taches de couleur. La palette utilisée ici se rapproche de celle qu'il utilise pour les paysages bretons plutôt que les couleurs rose et lavande des paysages de Normandie. »...
(Extrait du certificat de Madame Jill-Elyse Grossvogel.)



172

J. PINCAS DIT PASCIN

1885-1930

FEMME ALLONGEE, 1929

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

BIBLIOGRAPHIE:
Yves Hemin, Guy Krohg, Klaus Perls, Abel Rambert, « Pascin, catalogue raisonné, peintures, aquarelles, pastels, dessins », Tome II, Editions Abel Rambert, 1987, no 923, reproduit page 266

Un certificat de Madame Lucy Krohg sera remis à l'acquéreur
Un certificat de Monsieur Hervé Odermatt sera remis à l'acquéreur

80 000 / 100 000 €

«la sculpture est le seul art où il est interdit d'avoir tout de suite du génie. Elle exige, avant toute tentative de création viable, l'étude consciencieuse de la nature.»



173

EMILE-ANTOINE BOURDELLE

1861-1929

GRAND TORSO D'ADAM

Bronze à patine brun-vert
signé au dos, cachet du fondeur «E. Godard Fondeur Paris»
et numéroté «6» sur le côté
78 x 62 x 26 cm (30,71 x 24,41 x 10,24 in.)
Edition à 8 exemplaires plus 2 épreuves d'artiste
Un certificat de Madame Rhodia Dufet Bourdelle sera remis
à l'acquéreur

100 000 / 120 000 €

Antoine Bourdelle commence à travailler dans l'atelier de menuiserie de son père en 1874.

Il part ensuite à l'École des Beaux Arts de Toulouse et arrive à Paris en 1884. Pendant de longues années, Bourdelle fut le praticien et l'ami de Rodin. Il subit d'abord son influence et partagea sa lutte pour le renouveau de la sculpture. Mais profitant de la leçon de Rodin, il suit sa propre voie et son propre destin.

Pour Bourdelle «la sculpture est le seul art où il est interdit d'avoir tout de suite du génie. Elle exige, avant toute tentative de création viable, l'étude consciencieuse de la nature. Il n'y a pas, il ne peut y avoir de sculpture impressionniste ayant haute valeur : improviser en sculpture est une preuve d'absolue ignorance au regard des voyants».

Le Torsse d'Adam que nous présentons ici s'impose par la puissance du modelé. On y retrouve l'intérêt pour Bourdelle d'une sculpture dynamique.





174

HENRY MOORE

1898-1986

FIGURE ETENDUE V, 1952

Bronze à patine verte nuancée de brun

Edition à 9 exemplaires

9 x 21 cm (3,51 x 8,19 in.)

BIBLIOGRAPHIE :

H. Read, «Henry Moore: a study of his life and works», Londres, 1965, n°165, reproduit page 182 (un exemplaire similaire)

R. Melville, «Henry Moore, Sculptures and Drawings 1921-1969», Londres, 1970, n°433 (un exemplaire similaire)

David Mitchinson, «Henry Moore, Sculpture», Editions Cercle d'art, Paris, 1984, n°228, reproduit page 115 (un exemplaire similaire)

A. Bowness, «Henry Moore, Complete Sculptures 1949-1954», volume II, Éditions Lund Humphries, Londres, 1986, n°333, page 45, reproduit page 44 et planche 99 (un exemplaire similaire)

40 000 / 50 000 €



175

HENRI MATISSE

1869-1954

NU ASSOUPI, CIRCA 1908

Dessin au crayon sur papier

signé en bas à droite

22 x 34 cm (8,58 x 13,26 in.)

PROVENANCE :

Vente, Paris, Me Cornette de Saint-Cyr, 6 décembre 1992, lot 27

Acquis au cours de cette vente par l'actuel propriétaire

Un certificat de Madame Wanda de Guébriant se trouve au dos de l'oeuvre

30 000 / 40 000 €



176

ANDRÉ MASSON

1896-1987

SPECTRE PAYSAN SOUS L'ORAGE, 1978

Huile sur toile
signée en bas au centre, titrée et datée
«78» sur le châssis
73 x 60 cm (28,47 x 23,40 in.)

PROVENANCE:

Galerie Louise Leiris, Paris; stock n°17116, n° photo 58511
Collection particulière, Paris
Un certificat de Monsieur Maurice Jardot sera remis à l'acquéreur
Un certificat du comité Masson sera remis à l'acquéreur

35 000 / 45 000 €



○ 177

BERNARD BUFFET

1928-1999

NATURE MORTE AU POISSON, 1948

Huile sur toile
signée et datée «48» en haut
97 x 130 cm (37,83 x 50,70 in.)

PROVENANCE:

Galerie Tamenaga, Tokyo
Cette œuvre est répertoriée dans les archives photographiques
de la galerie Maurice Garnier

40 000 / 60 000 €



fig.1

BERNARD BUFFET AUTOPORTRAIT, 1952

Bernard Buffet est né le 10 juillet 1928. Après avoir étudié au lycée Carnot, il entre à l'École supérieure des Beaux-Arts de Paris en décembre 1943 dans l'atelier du peintre Eugène Narbonne. Il expose son premier tableau en 1946 au Salon des moins de trente ans à la galerie des Beaux-arts et reçoit en 1948 le prix de la critique. Il obtient un contrat d'exclusivité avec la galerie Drouant-David et devient à moins de trente ans l'un des représentants de la peinture réaliste, qui d'après lui oblige le spectateur à s'engager. Son contrat avec sa galerie sera partagé avec Maurice Garnier avant que ce dernier ne le reprenne entièrement.

Bernard Buffet adopte très tôt un style qui lui est propre et qui rend sa peinture reconnaissable au premier coup d'œil. On retrouve ainsi une schématisation du dessin, un allongement systématique du visage, un graphisme noir et rigide, l'usage de couleurs froides et des formes soulignées par un cerne noir. La notion de temps est également omniprésente dans son œuvre. Pour Henri Perrier il y règne un silence troublant « qui nous entraîne dans un temps immobile » et pour Alin-Alexis Avila : « la peinture de Bernard Buffet se démarque des conceptions contemporaines de l'art, elle se fonde comme dans tous les grands exemples des siècles passés sur un besoin intérieur qui échappe au temps. Elle ne s'appuie sur rien, ni de social, ni de culturel, sur aucune pensée, aucun mouvement, aucun mot. Elle n'a point de commanditaire ; il ne s'est livré à personne ». Ainsi les objets, les paysages ou les personnages de Buffet semblent être dans une perpétuelle attente. Ils sont là hors du temps. Ici le personnage hors du temps est le peintre lui-même.

Le thème de l'autportrait est présent dans l'œuvre de Bernard Buffet depuis 1946 et il reprendra tout au long de sa carrière. Réalisé en

1952, l'autportrait que nous présentons se situe dans l'atelier. L'artiste se représente debout de face au centre de son atelier, un pinceau à la main. On retrouve une composition assez similaire (fig.1) où le peintre porte la même écharpe et la même veste. Ici Bernard Buffet semble se dévoiler totalement en montrant la vétusté de son atelier et en se présentant la main sur le torse. Cette œuvre poignante constitue l'un des plus beaux autoportraits exécutés par l'artiste.

Pour Yann le Pichon, Bernard Buffet dans ses autoportraits « reprend possession, non pas de son image réelle [...], mais de l'icône de son visage dont il use et abuse comme support prototypique de sa réflexion interminable sur l'essence de son existence de créateur ». Quant à Annabel Buffet, Bernard Buffet « redonne une raison d'être au portrait peint. Au siècle de la photographie, il ne sert plus à rien de faire du ressemblant. La représentation humaine doit être le reflet de la vie intérieure du modèle [...]. Il y a dans ces regards une lucidité sans merci qui ne demande ni pitié, ni admiration. La douleur pure de la passion ».

Ainsi comme chez Van Gogh ou Rembrandt on retrouve dans les autoportraits de Bernard Buffet, une absence totale de complaisance dont le personnage devient un symbole, « le symbole de l'homme d'aujourd'hui, nu et désarmé dans un univers hostile, apeuré aussi et tentant d'échapper par cette sorte de mouvement ascendant, aux forces mauvaises qui le guettent ».

Bibliographie: Yann le Pichon, « Bernard Buffet », Edition Maurice Garnier, 1986
Jean-Claude Lamy, « Bernard Buffet, Le samouraï », Albin Michel, Paris, 2008

fig 1.: Bernard Buffet, *Le peintre*, 1953



○ 178

BERNARD BUFFET 1928-1999

AUTOPORTRAIT, 1952

Huile sur toile
signée et datée «52» en haut à droite
206 x 198 cm (80,34 x 77,22 in.)

EXPOSITION :

Genève, Musée d'art et d'histoire, «Le visage de l'homme dans l'art moderne», n°8 (étiquette au dos)
Cette œuvre est répertoriée dans les archives photographiques de la galerie Maurice Garnier

180 000 /220 000 €



50 ŒUVRES DE
JEAN FAUTRIER
PROVENANT
DE LA FAMILLE
DE L'ARTISTE

7



179

JEAN FAUTRIER - ROBERT GANZO

LESPUGUE

S.l. (Paris), s.n. (chez les auteurs), 1942

In-4° oblong (290 x 358), en feuilles, sur Chine, sous couverture de Vergé d'Auvergne rempliée et estampée du titre en rose pâle

- 11 lithographies en bleu-gris et ocre, dont 10 hors-texte

- 1 suite des 11 lithographies sur Chine, présentée sous feuillet de Vergé d'Auvergne ocre, titré sur le front - 28 x 34,5 cm - 1 feuillet de justification indique que Fautrier a fait tirer quinze suites pour quelques amis, non mentionnées dans la justification de l'ouvrage

Edition totale à 123, celui-ci « exemplaire marqué U », signé par l'auteur et l'artiste, 1 des 20 exemplaires (de C à V) sur Papier de Chine, réservés à l'auteur et l'artiste

Mason 74 à 84

PROVENANCE:

Collection Famille de l'artiste

BIBLIOGRAPHIE:

Mason 74 à 84

L'authenticité de cette oeuvre a été verbalement confirmée par le comité Jean Fautrier

4 000 / 5 000 €



180

JEAN FAUTRIER - ROBERT GANZO

ORENOQUE

S.l. (Paris), Librairie Auguste Blaizot, 1942

In-4° (395 x 292), en feuilles, sur Vergé d'Auvergne Richard de Bas au filigrane « Orenoque », sous couverture de Vergé d'Auvergne brun, rempliée, imprimée du titre et des noms de l'auteur et de l'artiste

et illustrée d'une eau-forte et aquarelle en gris-violet sur le front

12 eaux-fortes et aquarelles en couleurs dont couverture et 10 in-texte

Edition totale à 84, celui-ci n° 67, 1 des 50 exemplaires sur papier d'Auvergne

PROVENANCE:

Collection Famille de l'artiste

BIBLIOGRAPHIE:

Mason 63 à 73

L'authenticité de cette oeuvre a été verbalement confirmée par le comité Jean Fautrier

2 500 / 3 500 €





181

JEAN FAUTRIER - ROBERT GANZO

L'ALLELUIAH CATÉCHISME DE DIANUS

S.l. (Paris), Librairie Auguste Blaisot, 1947

Petit In-4° (291 x 220), en feuilles, sur Vergé d'Auvergne à la forme au filigrane « L'Alleluiah », sous couverture de Vergé d'Auvergne blanche rempliée, imprimée du titre en noir et illustré d'une lithographie en violet sur le front

9 dessins originaux à l'encre, libres, dans les tons gris ou rose, sur chine, chacun monogrammé et daté « 44 » - 26,2 x 20,5 cm environ l'un

18 lithographies in-texte en violet (couverture, têtes de chapitres et culs de lampe) et lettrines lithographiées

La suite de 18 eaux-fortes sur vergé de papier Japon

Edition totale à 92, celui-ci n° 26, 1 des 20 exemplaires sur Auvergne contenant 9 dessins originaux et 1 suite à l'eau-forte

PROVENANCE:

Collection Famille de l'artiste

BIBLIOGRAPHIE:

Mason 170 à 187

L'authenticité de cette oeuvre a été verbalement confirmée par le comité Jean Fautrier

30 000 / 40 000 €



9 dessins originaux.

Fig. 1



Fig. 2



L'Alleluiah, écrit par Georges Bataille¹ en 1944, est illustré en lithographie, à l'eau-forte et, chose rarissime, tous les exemplaires sont enrichis de dessins originaux, 9 pour les exemplaires de tête, 3 pour les autres. L'ouvrage sera publié en 1947 à la librairie Auguste Blaizot. Ce livre est une série de réponses adressées à une femme dont les questions sont absentes. Cette absence avive chacun des fragments du texte, lui donnant un caractère abrupt, éclatant. Il s'agit non pas d'enseigner la paix ou le repos, mais de découvrir une obscénité qui met en cause le monde et soi-même ; la « fêlure » du sexe découvert est analogue à la « fêlure infinie du ciel ». Dénuder cette « fêlure », c'est ainsi dénuder l'univers, et l'effroi qui s'empare alors de vous au rythme même du désir est le sommet de l'érotisme.

En 1944, à la fin du mois de mars ou dans les premiers jours d'avril, Jean Fautrier, qui avait été arrêté en janvier 1943 par la police allemande, s'installe sous le pseudonyme de Jean Faron dans la clinique - maison de repos, fondée par le Docteur Le Savoureux, à Châtenay-Malabry. Cette maison et son vaste parc, situés précisément dans la Vallée aux Loups et rattachés à l'époque au hameau d'Aulnay, furent acquis le 22 août 1907 par François René de Chateaubriand qui y écrivit notamment *Les Mémoires d'Outre-tombe*². Au fond du parc s'élevait un petit pavillon qui lui servait de cabinet de travail et de bibliothèque. Ce pavillon, baptisé « Tour Velleda » par le romancier en souvenir de l'une des héroïnes des *Martyrs*, roman épique écrit également à la Vallée aux Loups, sera le sinistre théâtre d'exécutions durant la dernière guerre mondiale (fig.1). Les Allemands venaient y fusiller les prisonniers emmenés en camion depuis la prison voisine de Fresnes.

Jean Fautrier, en 1944, exécutera dans la Tour Velleda une grande partie de sa série des *Otages*. Si ce n'est dans la tour elle-même, c'est aussi à la Vallée aux Loups qu'il réalise les dessins à l'encre noire et rouge destinés à illustrer *L'Alleluiah* de Georges Bataille. Fautrier associe aux corps des femmes offertes les couleurs symboles de la vie et de la mort.

Dans le catalogue de l'exposition *Jean Fautrier*³, Krisztina Passuth écrit un article sur les nus de Fautrier :

« Des nus de 1925 aux nus sur papier buvard de 1960, sans oublier les dessins à la plume de 1946-47, Fautrier regardera le corps féminin avec humanité dans les nus noirs (fig.2), avec lucidité dans les nus de bordel, avec obsession érotique dans *L'Alleluiah*⁴, et avec nostalgie dans les nus sur buvard. [...] »

La technique de l'encre, avec ses pleins et ses déliés, accentue l'expression érotique recherchée par l'artiste. Dans cette série, le trait ardent libère une expression poétique, sensuelle et douloureuse. Les femmes s'offrent mais leurs visages se tortent et disent la souffrance. Leurs têtes sont des têtes d'otages que Fautrier dessine. « Vibration du trait de la gravure, du corps ; incision, cri muet »⁵.

Fig. 1 : Photographie de la « Tour Velleda ».
Fig. 2 : Jean Fautrier, Nu noir, 1926, huile sur toile, 116 x 89 cm. Paris, Musée national d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.

BIBLIOGRAPHIE :
Rainer Michael Mason, *Nouvel essai de catalogue raisonné, Jean Fautrier les estampes*, Paris, Genève, 1986.
20 juin – 15 septembre 1996, Biot, Musée national Fernand Léger,
15 octobre – 10 novembre 1996, Budapest, M&Sarnok, Jean Fautrier.

¹ 1897-1962, Écrivain français. Georges Bataille entre au séminaire de Saint-Flour qu'il abandonne pour devenir archiviste-paléographe en 1922. Il perd définitivement la foi en 1924. En 1929, il dirige la revue *Documents* (archéologie, Beaux-Arts, ethnographie) et en 1935 il fonde avec Breton, Eluard, Klossowski et Tanguy le groupe « Contre-attaque ». En 1937, après avoir publié *Madame Edwarda* sous le pseudonyme de Pierre Angélique, il quitte Paris pour des raisons de santé et s'installe à Vézelay. Durant sa vie, il publie un certain nombre de récits ou de textes dont *L'anus solaire* (1938), *L'abbé C.* (1950), *Les larmes d'Eros* (1961) etc. A cela s'ajoutent plusieurs essais sur Nietzsche. La pensée de Bataille, qui a touché les domaines les plus divers, de la mystique à l'économie, a pour centre ce qu'il appelle *L'Expérience intérieure* (1943), c'est-à-dire un « voyage au bout du possible » (*Dictionnaire des auteurs*, Robert Laffont, 1952).

² « Ce lieu me plaît, il a remplacé les champs paternels ; je l'ai payé de mes rêves et de mes veilles. C'est au grand désert d'Atala que je dois le petit désert d'Aulnay. » L'endroit, appelé aujourd'hui Maison de Chateaubriand, propriété du Conseil général des Hauts-de-Seine, se visite.

³ Jean Fautrier, exposition itinérante ; se reporter à la bibliographie.

⁴ Latin ecclésiastique *alleluia* ; hébreu *hallelou-yah*, qui signifie « louez le Seigneur ».

⁵ Citation de Castor Seibel, *Bataille et Fautrier : vers la liberté de l'impossible*, in l'ouvrage de Rainer Michael Mason, *Jean Fautrier. Les estampes*, 1986, p. 180.

Dessin original





183

183

JEAN FAUTRIER

1898-1964

AUTRES STRIES, CIRCA 1960

Lithographie en couleurs, avec interventions à la gouache bleue et ocre de la main de l'artiste, épreuve signée et numérotée 85/100
54,2 x 74,7 cm.

PROVENANCE :

Collection Famille de l'artiste

BIBLIOGRAPHIE :

Mason R 11

L'authenticité de cette oeuvre a été verbalement confirmée par le comité Jean Fautrier

1 000 / 1 200 €



184

184

JEAN FAUTRIER

1898-1964

AUTRE BUVARD, CIRCA 1960

Lithographie en couleurs (ocre et différents tons de gris), avec interventions à la gouache bleue de la main de l'artiste, épreuve signée et numérotée 32/100
54 x 75,5 cm.

PROVENANCE :

Collection Famille de l'artiste

BIBLIOGRAPHIE :

Mason R 12

L'authenticité de cette oeuvre a été verbalement confirmée par le comité Jean Fautrier

700 / 800 €



185

185

JEAN FAUTRIER

1898-1964

PROJECTIONS, CIRCA 1960

Eau-forte, aquatinte, lavis et gaufrage en noir-violet, lie de vin et gris, épreuve annotée «essai» et signée à l'encre
56,5 x 75,8 cm

PROVENANCE :

Collection Famille de l'artiste

BIBLIOGRAPHIE :

Mason 270

L'authenticité de cette oeuvre a été verbalement confirmée par le comité Jean Fautrier

700 / 800 €



186

186

JEAN FAUTRIER

1898-1964

VISAGE DE L'HOMME, 1950

Original multiple en couleurs sur papier imprimé marouffé sur toile, sans rehaut (édition à 300 dont certaines avec rehauts).
Cachet rouge au recto, daté 1966.

29 x 27 cm

PROVENANCE : Collection Famille de l'artiste

BIBLIOGRAPHIE :

Mason OM 4

L'authenticité de cette oeuvre a été verbalement confirmée par le comité Jean Fautrier

2 000 / 3 000 €



187

187

JEAN FAUTRIER

1898-1964

COMPOSITION, CIRCA 1940

Impression en couleurs sur Vergé d'Auvergne à la main. (Cleps de repérage)

20 x 28,6 cm

A rapprocher du Mason 255

PROVENANCE : Collection Famille de l'artiste

tirage unique ou à deux exemplaires non référencé dans le Mason

L'authenticité de cette oeuvre a été verbalement confirmée par le comité Jean Fautrier

400 / 500 €



188

188

JEAN FAUTRIER

1898-1964

COMPOSITION, CIRCA 1940

Impression en couleurs sur Vergé d'Auvergne Richard de Bas. (Cleps de repérage)

20,3 x 28,5 cm

Non référencée au Mason

PROVENANCE : Collection Famille de l'artiste

L'authenticité de cette oeuvre a été verbalement confirmée par le comité Jean Fautrier

400 / 500 €



189

JEAN FAUTRIER

1898-1964

L'ENFER, CHANT XXIII - 2ÈME ÉTAT, CIRCA 1930

Lithographie en couleurs sur Vergé, épreuve annotée «chant 23», «essai... l'enfer» et signée à l'encre.

(Clefs de repréage)

28 x 38 cm

PROVENANCE:

Collection Famille de l'artiste

BIBLIOGRAPHIE:

Mason 51

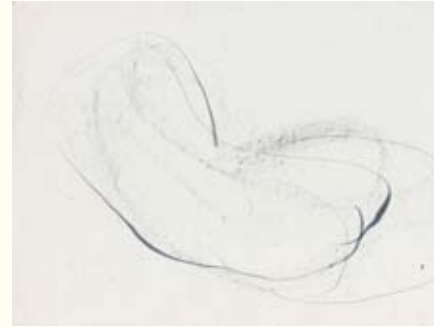
L'authenticité de cette oeuvre a été confirmée par le comité Jean Fautrier

700 / 900 €

« L'Enfer est la première partie de *La Divine Comédie* de Dante, où le poète est guidé par Virgile à travers les neuf cercles de l'Enfer avant d'entre au Purgatoire où il retrouvera Béatrice, qui le mènera ensuite au paradis.

Le cycle de trente-quatre lithographies en couleur composé par Fautrier répond à une initiative d'André Malraux. [...] Jean Fautrier se consacre entièrement pendant deux ans à cet ensemble historique emblématique où s'affirme, héroïque et brûlant, l'univers plastique habité dont ont admirablement parlé André Berne-Joffroy et Rainer Michael Mason. [...] Chacune de ces planches participe aujourd'hui à la compréhension de l'évolution picturale de l'artiste solitaire. »

Daniel Marchesseau, in Catalogue de l'exposition *Jean Fautrier*, Fondation Pierre Gianadda, 2005.



190

JEAN FAUTRIER

1898-1964

NU

Fusain et encre sur papier
21,50 x 32 cm (8,39 x 12,48 in.)

PROVENANCE:

Collection Famille de l'artiste

L'authenticité de cette oeuvre a été verbalement confirmée par le comité Jean Fautrier

2 500 / 3 500 €



191

JEAN FAUTRIER

1898-1964

SANS TITRE

Encre bleue sur papier buvard
27 x 24 cm (10,53 x 9,36 in.)

PROVENANCE:

Collection Famille de l'artiste

L'authenticité de cette oeuvre a été verbalement confirmée par le comité Jean Fautrier

1 800 / 2 500 €



192

JEAN FAUTRIER

1898-1964

ETUDE POUR LA FEMME DE MA VIE,

CIRCA 1944-1945

Encre sur papier
17,50 x 22,70 cm (6,83 x 8,85 in.)

PROVENANCE:

Collection Famille de l'artiste

L'authenticité de cette oeuvre a été verbalement confirmée par le comité Jean Fautrier

1 800 / 2 500 €



C'est entre 1942 et 1944 qu'une grande partie des œuvres réunies sous le nom d'*Otages* ont été exécutées, mais un certain nombre d'entre elles furent signées et datées en 1945 pour l'exposition *Les otages, peintures de sculptures de Fautrier* de la galerie René Drouin à Paris. André Malraux écrivit la préface du catalogue. En voici les premières lignes :
 « *L'Otage* qui donne la clef des autres, c'est le grand otage sculpté (fig.1). Plutôt que des tableaux de Fautrier, ces figures viennent de sa sculpture. De sa sculpture qui a trouvé, dans le supplice, ce qu'elle a longtemps cherché en vain : un moyen d'incarnation. L'art des premiers *Otages* est encore « rationnel » : des figures mortelles qu'un trait simplifié, mais directement dramatique, tente de réduire à leur plus simple expression – ces couleurs plombées, depuis toujours celle de la mort [...] »



Fig. 1



Fig. 2

Le dessin *Têtes d'otage*, daté 1943, illustre le propos d'André Malraux. Seules, deux lignes ondulées, et plus bas, trois lignes ondulées à l'encre bleue occupent la page blanche. Il faut rapprocher ce dessin du tableau *Tête d'otage* de 1944 (fig.2). Son profil est souligné des mêmes ondulations : front, nez, menton. Malraux parle de « profil ravagé ». Fautrier défie l'horreur en choisissant la couleur bleue, celle de la paix.

Dans ce dessin, sec comme un cri, mais lyrique par sa pureté, l'artiste a dit l'essentiel. A la fin de sa préface, André Malraux disait que Fautrier avait su décharner la douleur contemporaine par des idéogrammes pathétiques.

Fig. 1 : Jean Fautrier, *Otage*, 1943, Plomb, H 48,5cm. Collection Gunter Sachs.
 Fig. 2 : Jean Fautrier, *Tête d'otage*, n°22, [1944], huile sur toile marouflée sur toile, datée 45. Fribourg-en-Brigau, Collection Galerie Limmer.

BIBLIOGRAPHIE :
 25 mai – 24 septembre 1989, Paris, Musée national d'art moderne de la Ville de Paris, *Fautrier*.
 17 décembre – 13 mars 2005, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, *Jean Fautrier*.

193

JEAN FAUTRIER

1898-1964

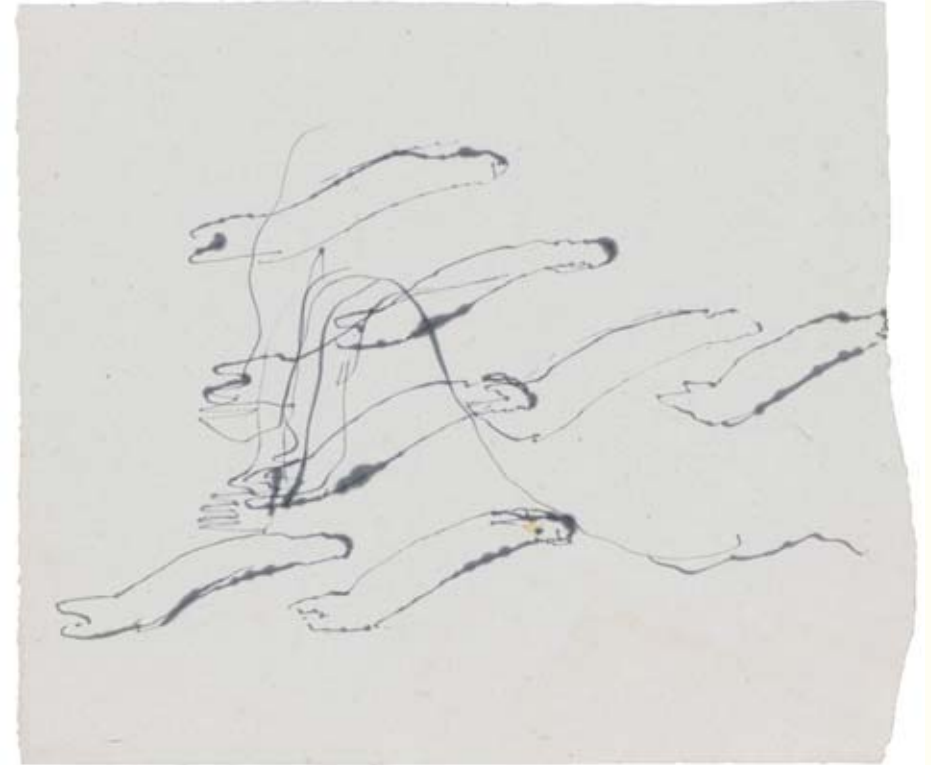
TÊTES D'OTAGE, 1943

Encre bleue sur papier
 signé du monogramme et daté «43» en bas à droite
 27,50 x 22,50 cm (10,73 x 8,78 in.)

PROVENANCE :

Collection Famille de l'artiste
 L'authenticité de cette œuvre a été verbalement confirmée par le comité Jean Fautrier

3 000 / 4 000 €



194

JEAN FAUTRIER

1898-1964

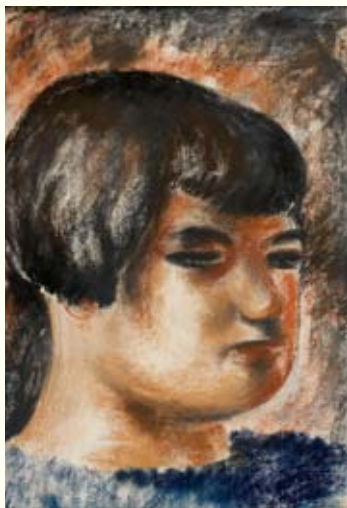
SANS TITRE, CIRCA 1944

Encre sur papier
 15,50 x 18,50 cm (6,05 x 7,22 in.)

PROVENANCE :

Collection Famille de l'artiste
 L'authenticité de cette œuvre a été verbalement confirmée par le comité Jean Fautrier

1 500 / 2 000 €



195

JEAN FAUTRIER

1898-1964

FEMME A LA FRANGE EN TROIS QUART, 1925

Pastel sur papier
signé par deux fois en haut à droite
44,50 x 29,80 cm (17,36 x 11,62 in.)

PROVENANCE :

Galerie Prazan-Fitoussi, Paris
Collection Famille de l'artiste
L'authenticité de cette oeuvre a été verbalement confirmée
par le comité Jean Fautrier
Un certificat de la galerie Jeanne Castel sera remis à l'acquéreur

10 000 / 15 000 €

« Les études de nus, fort nombreuses, préludent à la période noire » proprement dite et des dessins sur papier Rives très fin, au fusain d'abord, puis au pastel, qui apparaît en 1926 leur font écho. On constate à cette époque un double mouvement d'extension de l'espace autour des motifs (tels vases de fleurs) et des figures, et au contraire, de gros plan ramassé à la surface de la toile dans portraits et études de têtes ; on peut voir là une influence du gros plan cinématographique, en vogue à l'époque, et Fautrier, comme tous les artistes de sa génération, était passionné par la photographie qu'il a d'ailleurs utilisé comme point de départ dans des tableaux. »

Citation de Marcel-André Stalter, *Fautrier du permanent au fugace : de quelques aspects de son art entre 1920 et 1943*, in catalogue de l'exposition *Jean Fautrier*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1989.



196

JEAN FAUTRIER

1898-1964

SANS TITRE

Huile, encre et pastel sur papier marouffé sur toile
27 x 22 cm (10,53 x 8,58 in.)

PROVENANCE :

Collection Famille de l'artiste

BIBLIOGRAPHIE :

Ce tableau sera inclus dans le catalogue raisonné actuellement en préparation par Madame Marie-José Lefort

40 000 / 60 000 €

« Le problème de Fautrier est parallèle : dans plusieurs de ses toiles, le sujet devient prétexte à une écriture purement picturale, qui explique les toiles précédentes. Il y a là un tempérament très riche, d'une résonance presque constante, due sans doute à la nature même de l'artiste mais aussi à une double recherche : pousser à l'extrême l'intensité de la couleur, et parvenir à l'essentiel à force de sacrifices. Chacune de ces toiles semble violemment spontanée ; et celles qui la précèdent montrent que sa force est faite de suppressions, de refus, de la volonté de ne conserver que le plus ou plus aigu. D'où la puissance d'affirmation de cette peinture. »

Extrait de la préface d'André Malraux, *Galerie de la Nouvelle Revue Française*, Paris, février 1933.



197

JEAN FAUTRIER

1898-1964

SANS TITRE, 1938

Huile, détrempe et badigeon sur papier
signé et daté « Fautrier 38 » en bas à droite
34,50 x 41,80 cm (13,46 x 16,30 in.)

PROVENANCE :

Collection Famille de l'artiste

BIBLIOGRAPHIE :

Ce tableau sera inclus dans le catalogue raisonné actuellement en préparation par Madame Marie-José Lefort

35 000 / 45 000 €

« A une époque où d'autres artistes cherchaient à se débarrasser du tableau de chevalet pour affronter le mur, la décoration monumentale, Fautrier, lui, fuyait le panneau décoratif. Il revenait à la Botte d'asperges, à la Pomme d'Edouard Manet : il isolait un élément de la nature morte classique : il prenait comme les cubistes un objet commun, un ustensile de cuisine, mais il l'inscrivait sur la toile plus grand, plus épais que nature pour mieux faire imposer les quatre côtés du petit châssis. [...] Il renouvelait les vertus incantatoires d'un art fondé sur la série qui donnait à ses tableautins un caractère envoûtant, mystique »

Citation de Christian Derouet, *Préface de l'exposition Fautrier*, Galerie Di Meo, Paris, 1990.

« Mais les choses ne sont pas aussi simples. Le génie de l'ambiguïté est toujours aux aguets, et quand la vie a un contenu d'angoisse, la vérité d'un théorème géométrique ne suffit pas à la rendre claire comme du cristal. »

JEAN FAUTRIER

VISAGE TRISTE, CIRCA 1953

En 1950, Fautrier avait mis au point avec sa compagne, Jeanine Aeply, une technique complexe mêlant reproduction chalcographique et peinture. Ce procédé, appelé le « procédé Aeply », fut utilisé pour exécuter en tout vingt-deux répliques de tableaux contemporains (de Picasso, Juan Gris, etc.). De son côté, Fautrier tire les *Originaux multiples*, résultats d'un procédé identique appliqué à ses propres œuvres. Exposés une première fois en novembre et décembre 1950 à la galerie Billiet-Caputo à Paris, ils seront à nouveau montrés en 1953 à la Galerie de la Nouvelle Revue Française. L'échec est complet et André Breton, sollicité pour une préface, n'avait pas répondu aux demandes réitérées de Fautrier. Le peintre abandonne la réalisation des *Multiples* en 1954.

Les *Multiples* (fig.1), nouvelle forme de travail, unique dans son œuvre, étaient peut-être nécessaires pour retrouver une sorte de repos après la réalisation des *Otages*. Entre les *Otages* de 1944 et les *Partisans* de 1956, où il est question de guerre, d'horreur et de mort, un peu plus de dix ans de création s'écoulaient. Fautrier peint alors des natures mortes : *Les boîtes en carton*, (1947), *Les bobines* (1947), *Le Flacon de cristal* (1948) *La cruche blanche*, (1948)¹. Avec eux, il oriente sa recherche sur la représentation de la lumière et de l'espace, il travaille la pâte dans sa matière et dans sa consistance pour en extraire le principe créateur. Avec eux il s'abstrait des horreurs du passé. « Mais les choses ne sont pas aussi simples. Le génie de l'ambiguïté est toujours aux aguets, et quand la vie a un contenu d'angoisse, la vérité d'un théorème géométrique ne suffit pas à la rendre claire comme du cristal. »

Une œuvre comme *L'homme qui est malheureux* exécutée en 1947 rappelle le désespoir existentiel de Jean Fautrier (fig.2). Tout comme le tableau *Visage triste*, peint en 1954.

Peint dans la matière rugueuse qu'il travaille en relief aux couleurs douces, notamment le rouge qu'il réserve à de nombreuses œuvres, le *Visage triste* se lit facilement : yeux grand ouverts, ligne du nez marquée et bouche sensuelle. Il est intéressant de rapprocher ce visage de la photographie de Jean Fautrier prise vers 1958 (fig.3) et de l'eau-forte de 1923 intitulée *Fautrier gravant* (fig.4) : la bouche large et charnue fait penser au visage de l'artiste.

Le *Visage triste* n'est pas un autoportrait, mais il est l'expression des échecs des *Multiples* en 1954, et de son exposition consacrée aux *Objets* à la Galerie Rive Droite en 1955 où il ne vend aucun tableau.

Fig. 1 : Jean Fautrier, *Le visage de l'homme*, 1950, Original multiple, 290x270mm. Collection Castor Seibel.
 Fig. 2 : Jean Fautrier, *L'homme qui est malheureux*, 1947, huile sur papier maroufflé sur toile, 44x69cm. Collection Gunter Sachs.
 Fig. 3 : Photographie de Jean Fautrier prise vers 1958.
 Fig. 4 : Autoportrait : *Fautrier gravant*, 1923. Collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE :
 17 décembre 2004 – 13 mars 2005, Fondation Pierre Gianadda, *Jean Fautrier*.

¹Tous ces tableaux appartiennent à des particuliers et furent exposés en 2005 à la Fondation Pierre Gianadda.

Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



198

JEAN FAUTRIER

1898-1964

VISAGE TRISTE, CIRCA 1953

Huile, encre et pastel sur papier maroufflé sur toile
 27 x 22 cm (10,53 x 8,58 in.)

PROVENANCE :

Collection Famille de l'artiste

EXPOSITION :

Parme, Fondazione Magnani-Rocca, «Jean Fautrier e l'informale in Europa», 14 septembre-1er décembre 2002, page 84

BIBLIOGRAPHIE :

Ce tableau sera inclus dans le catalogue raisonné actuellement

en préparation par Madame Marie-José Lefort

Un certificat de la galerie Jeanne Castel sera remis à l'acquéreur

50 000 / 70 000 €



199

JEAN FAUTRIER

1898-1964

SANS TITRE, CIRCA 1943

Huile sur papier marouffé sur panneau
signé en bas à droite
27 x 35 cm (10,53 x 13,65 in.)

PROVENANCE :

Acquis en 1951 à Michel Tapié
Collection Famille de l'artiste

BIBLIOGRAPHIE :

Ce tableau sera inclus dans le catalogue raisonné actuellement
en préparation par Madame Marie-José Lefort

60 000 / 80 000 €

En 1943 la galerie Drouin présente la première rétrospective de l'œuvre de Jean Fautrier. Jean Paulhan préface le catalogue. L'historien fait le bilan et expose la nouvelle technique de l'artiste qui fait, entre autre, sa renommée aujourd'hui. Notre tableau *Sans titre* exécuté vers 1943 est peint, comme la série des *Otages*, de cette manière.

Jean Paulhan écrit :

« C'est une étrange pâte, et fort déplaisante à regarder. Ce qui forme tant de vapeurs et de poudroiments, les plus subtils peut-être mais les plus violents qu'on ait jamais vus dans un tableau, ce sont d'épais grumeaux aplatis, un badigeon de fard, tout un sabrage de craie grasse. L'on découvre alors que Fautrier s'est fabriqué une matière à lui, qui tient de l'aquarelle et de la fresque, de la détrempe et de la gouache; où le pastel broyé se mêle à l'huile, à l'encre à l'essence. Le tout s'applique à la hâte sur un papier gras, qu'un enduit colle à la toile. L'ambiguïté en quelque sorte y quitte le sujet. Elle se fait peinture. »

Plus proche de nous Sami Tarica¹ écrira que » pareille innovation réunissant bas-relief et couleur, rompt avec la tradition classique de la peinture à l'huile devenue une sorte d'argot universel ».

Fautrier peint *Sans titre* en deux tonalités, blanche et verte, et réalise une œuvre décharnée où la violence, constamment présente dans ses œuvres de guerre, se lit dans la torture qu'il a fait subir à la pâte pour exorciser les douleurs et les larmes de l'homme assassiné.

¹ *Fautrier: un peintre insolite* dans le catalogue de l'exposition *Jean Fautrier*, Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 17 décembre 2004 – 13 mars 2005.



200

JEAN FAUTRIER

1898-1964

SANS TITRE, CIRCA 1944

Encre bleue sur papier buvard
23,50 x 27,20 cm (9,17 x 10,61 in.)

PROVENANCE :

Collection Famille de l'artiste
L'authenticité de cette œuvre a été verbalement confirmée
par le comité Jean Fautrier

1 200 / 1 500 €

201

JEAN FAUTRIER

1898-1964

TORSE, CIRCA 1944-1945

Encre de chine et lavis sur papier
15,70 x 18 cm (6,12 x 7,02 in.)

PROVENANCE :

Collection Famille de l'artiste
L'authenticité de cette œuvre a été verbalement confirmée
par le comité Jean Fautrier

2 000 / 3 000 €



202



203

202

JEAN FAUTRIER

1898-1964

NU COUCHÉ, CIRCA 1956-1959

Fusain sur papier
32,50 x 50 cm (12,68 x 19,50 in.)

PROVENANCE:

Collection Famille de l'artiste

L'authenticité de cette oeuvre a été verbalement confirmée
par le comité Jean Fautrier

3 000 / 4 000 €

203

JEAN FAUTRIER

1898-1964

SANS TITRE, CIRCA 1959-1960

Huile sur papier
33 x 50 cm (12,87 x 19,50 in.)

PROVENANCE:

Collection Famille de l'artiste

L'authenticité de cette oeuvre a été verbalement confirmée
par le comité Jean Fautrier

2 000 / 3 000 €



204



205

204

JEAN FAUTRIER

1898-1964

SANS TITRE, CIRCA 1960

Fusain et gouache sur papier
32,50 x 49,50 cm (12,68 x 19,31 in.)

PROVENANCE:

Collection Famille de l'artiste

L'authenticité de cette oeuvre a été verbalement confirmée
par le comité Jean Fautrier

3 500 / 4 500 €

205

JEAN FAUTRIER

1898-1964

SANS TITRE, CIRCA 1960

Encre et lavis d'encre sur papier
32,50 x 50 cm (12,68 x 19,50 in.)

PROVENANCE:

Collection Famille de l'artiste

L'authenticité de cette oeuvre a été verbalement confirmée
par le comité Jean Fautrier

2 500 / 3 500 €



206

206

JEAN FAUTRIER

1898-1964

SANS TITRE, CIRCA 1960

Fusain et gouache sur papier
32,50 x 49,50 cm (12,68 x 19,31 in.)

PROVENANCE:

Collection Famille de l'artiste

L'authenticité de cette oeuvre a été verbalement confirmée
par le comité Jean Fautrier

3 500 / 4 500 €



Fig. 1

JEAN FAUTRIER PETIT NU NOIR, 1926

En ces années 1925 – 1926, au moment où le *Petit nu noir* fut exécuté, Jean Fautrier marche vers la célébrité : il participe régulièrement au Salon des Tuileries à partir de 1926 et rencontre Paul Guillaume et Léopold Zborowski, les galeristes les plus influents de son temps. Il signe un contrat en 1927 avec le premier, qui lui avait été présenté par Jeanne Castel et expose ses œuvres chez le second aux côtés de Soutine, Kisling, Utrillo et Derain. En 1926, il reprend l'ancien atelier de Marcel Gromaire, 30 rue Delambre, dans le quartier de Montparnasse.

Après sa deuxième exposition personnelle à la galerie Fabre en décembre 1925, l'art de Fautrier évolue. On constate une véritable mutation dans les œuvres qu'il expose aux Salons¹ à partir de 1926 : les sanguines font place aux pastels, surtout des portraits, entre autres celui de Jeanne Castel². Le futur académicien, J.-L. Vaudoyer en fait l'éloge dans *Le Crapouillot* de juin 1926 : « Une grande femme vêtue de noir sur fond bleu. Je pense devant elle à la *Paulina* de Jouve que consume sa propre flamme. Les traits du visage ont un accent pathétique qui va plus loin que l'apparence ». Marcel-André Stalter³, dans son étude *Fautrier revisité*, ajoute que la « dynamique du fond met en évidence un tracé sinueux, montueux, largement expérimenté dans des études de nus toutes récentes [...] La longue suite des nus, souvent de petites dimensions [...] avouent leur dette envers l'art africain, parfois de la manière la plus explicite qui soit (fig. 1). » Fautrier possédait un exemplaire de la deuxième édition de *Negerplastik* par Carl Einstein (Leipzig, 1921). Cet ouvrage suit la première exposition de *Sculptures nègres* à la galerie Paul Guillaume en 1917 destinée à présenter l'art africain en Europe⁴.

Les *Nus noirs* proprement dits, exécutés vers 1927, sont probablement les plus tardifs de cette série. Notre *Petit nu noir*, peint vers 1926, s'apparente à ces *Nus noirs* dont le Centre Pompidou conserve un exemple⁵. Comme dans l'œuvre du Centre Pompidou, l'ombre d'un corps de femme surgit d'un fond bleu noir qui évoque les ténébres. Compris comme une sculpture lisse, d'ébène polie, il est présenté frontalement et livré sans pudeur au regard de l'humanité. A l'inspiration africaine s'ajoute le regard clinique du visiteur d'hôpitaux : Fautrier accompagne régulièrement le Docteur Paul Chevallier⁶,

« Une grande femme vêtue de noir sur fond bleu. Je pense devant elle à la *Paulina* de Jouve que consume sa propre flamme. Les traits du visage ont un accent pathétique qui va plus loin que l'apparence »

collectionneur et amateur de ses œuvres, à l'Hôpital de la Salpêtrière. De plus, Fautrier avait pu obtenir et conserver des photographies⁷ de corps malades, femmes et enfants, nus et allongés, d'après lesquelles il aimait travailler. Comme le médecin, il pose sur eux un regard d'où sont exclues les émotions. En adhésion avec le réel, Fautrier a peint le *Petit nu noir* dépouillé de sensualité, dépossédé de son âme. Selon le processus habituel de l'artiste.

Fig. 1 : Jean Fautrier, *Art nègre et fruits*, 1923, Huile sur toile, 100x81cm. Collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE :
17 décembre 2004 – 13 mars 2005, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, *Jean Fautrier* (Marcel-André Stalter, *Fautrier revisité*).

¹ Fautrier expose aux deux Salons saisonniers : Tuileries au mois de mai et Automne en novembre.

² Jeanne Castel à la *mantille*, 1926, pastel sur papier marouffé sur toile, 125x80cm. Collection particulière.

³ Professeur émérite à l'Université Charles-de-Gaulle – Lille 3.

⁴ Guillaume Apollinaire signe la préface du catalogue.

⁵ Ce tableau, *Nu noir*, 1926, illustre aussi le texte accompagnant *L'Alleluiah*, n°181 de ce catalogue.

⁶ Paul Chevallier (1884-1960) était un médecin réputé, spécialiste des maladies du sang et un collectionneur avisé d'art africain.

⁷ Photographies provenant des archives de l'Hôpital de la Salpêtrière.



207

JEAN FAUTRIER

1898-1964

PETIT NU NOIR, 1926

Huile sur toile
signée en haut à gauche
35 x 27 cm (13,65 x 10,53 in.)

PROVENANCE :

Paul Guillaume, Paris
Racheté par l'artiste
Collection Famille de l'artiste

EXPOSITION :

Stockholm, Moderna Museet et Göteborg, Konstförening-Konsthallen,
«Jean Fautrier Målningar 1921-1963», septembre-octobre 1963, n°6
Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, «Jean Fautrier

Rétrospective», avril-mai 1964, n°7

Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, «Fautrier 1898-1964», 25 mai-24 septembre 1989, n°21, reproduit en couleurs page 64

BIBLIOGRAPHIE :

Palma Bucarelli, «Jean Fautrier pittura e materia», Editions Il Saggiatore, Milan, 1960, n°35
Marcel-André Stalter, «Recherches sur la vie et l'œuvre de Jean Fautrier (1898-1964) de leurs commencements à 1940. Essai de catalogue méthodique et d'interprétation», thèse de doctorat d'Etat, université de la Sorbonne, Paris IV, 1982, n°194
Yves Peyré, «Fautrier ou les outrages de l'impossible», Editions du Regard, Paris, 1990, reproduit en couleurs page 61
Ce tableau sera inclus dans le catalogue raisonné actuellement en préparation par Madame Marie-José Lefort

20 000 / 30 000 €



208

JEAN FAUTRIER

1898-1964

NATURE MORTE, 1939

Huile sur papier marouflé sur toile
signé et daté «39» en haut à droite
39 x 54 cm (15,21 x 21,06 in.)

PROVENANCE :

Collection Famille de l'artiste

EXPOSITION :

Parme, Magnani-Rocca, «Jean Fautrier e l'informale
in Europa», 14 septembre-1er décembre 2002, page 75

BIBLIOGRAPHIE :

Marcel-André Stalter, «Recherches sur la vie
et l'oeuvre de Jean Fautrier (1898-1964) de leurs commencements
à 1940. Essai de catalogue méthodique et d'interprétation», Thèse
de doctorat d'Etat, Université de la Sorbonne, Paris IV, 1982, n°549
Ce tableau sera inclus dans le catalogue raisonné actuellement
en préparation par Madame Marie-José Lefort

25 000 / 35 000 €



209

JEAN FAUTRIER

1898-1964

PORTRAIT DE JEUNE FILLE, 1925

Huile sur toile
signée et datée «25» en haut à gauche
35 x 27 cm (13,65 x 10,53 in.)

PROVENANCE :

Collection Famille de l'artiste

BIBLIOGRAPHIE :

Ce tableau sera inclus dans le catalogue raisonné actuellement
en préparation par Madame Marie-José Lefort
Un certificat de la galerie Jeanne Castel sera remis à l'acquéreur

20 000 / 30 000 €



210

JEAN FAUTRIER

1898-1964

LE LAPIN ECORCHE, 1926

Huile sur toile
signée en bas à gauche
65 x 80 cm (25,35 x 31,20 in.)

PROVENANCE :

Paul Guillaume, Paris
Racheté par l'artiste

EXPOSITION :

Stockholm, Moderna Museet et Göteborg, Konstförening-Konsthallen,
«Jean Fautrier Målningar 1921-1963», septembre-octobre 1963, n°5
Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, «Jean Fautrier
Rétrospective», avril-mai 1964, n°4, reproduit
Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, «Fautrier 1898-1964»,
25 mai-24 septembre 1989, n°4, reproduit en couleurs page 78
Aoste, Museo Archeologico Regionale, «Montmartre 1880-1930,
les débuts de l'Art Moderne», 11 juillet - 18 octobre 1998, page 126
Martigny, Fondation Pierre Gianadda, «Jean Fautrier», 17 décembre
2004-13 mars 2005, n°21, reproduit en couleurs page 71

BIBLIOGRAPHIE :

Palma Bucarelli, «Jean Fautrier pittura e materia», Editions Il
Saggiatore, Milan, 1960, n°32
Marcel-André Stalter, «Recherches sur la vie et l'oeuvre de Jean
Fautrier (1898-1964) de leurs commencements à 1940. Essai de
catalogue méthodique et d'interprétation», Thèse de doctorat d'Etat,
Université de la Sorbonne, Paris IV, 1982, n°260
Yves Peyré, «Fautrier ou les outrages de l'impossible»,
Editions du Regard, Paris, 1990, reproduit en couleurs page 60
Ce tableau sera inclus dans le catalogue raisonné actuellement
en préparation par Madame Marie-José Lefort

20 000 / 30 000 €

*« Il me plaît d'imaginer que le premier tableau « important »
de M. Fautrier représentait une surface d'un noir opaque. A peu près
comme le monde sorti du chaos, l'œuvre de M. Fautrier sortit des
ténèbres; ce fut une évolution singulière et bien digne d'intérêt.
On vit des sangliers écorchés et pendus, des moutons écorchés, des
lapins aussi écorchés et pendus – aucun vent n'aurait ces dépouilles, -
et des peaux de lapins sur un rang qui séchaient sur un fond
de ténèbres. [...]»*

*De quelles coulisses venaient ces créatures, de quels replis de
l'inconscient. Peaux de lapins, femmes empaillées – cruelles railleries
– écorchements, pendaisons, décollations aux oubliettes des abattoirs,
rondes de fantômes – et dans cette obscurité! [...] Mais je le dis bien
haut, ce peintre qui a traversé notre univers et, croyant que c'était
l'enfer, s'occupait seulement d'en extraire les traits d'horreur, s'il avait
le cœur angoissé, était soutenu par un talent original. »*

Citation de Marcel Zahar, «Fautrier ou la puissance des ténèbres»
in *Formes*, n° 7, juillet 1930.



211



212

211

JEAN FAUTRIER

1898-1964

SANS TITRE, CIRCA 1960

Fusain et gouache sur papier
32,50 x 49,50 cm (12,68 x 19,31 in.)

PROVENANCE : Collection Famille de l'artiste
L'authenticité de cette oeuvre a été verbalement confirmée
par le comité Jean Fautrier

3 500 / 4 500 €

212

JEAN FAUTRIER

1898-1964

SANS TITRE, CIRCA 1954

Pastel et fusain sur papier gris
32,50 x 37,50 cm (12,68 x 14,63 in.)

PROVENANCE : Collection Famille de l'artiste
L'authenticité de cette oeuvre a été verbalement confirmée
par le comité Jean Fautrier

2 000 / 3 000 €



213



214

213

JEAN FAUTRIER

1898-1964

SANS TITRE, CIRCA 1960

Lavis d'encre et encre sur papier
32,50 x 50 cm (12,68 x 19,50 in.)

PROVENANCE : Collection Famille de l'artiste
L'authenticité de cette oeuvre a été verbalement confirmée
par le comité Jean Fautrier

2 500 / 3 500 €

214

JEAN FAUTRIER

1898-1964

SANS TITRE, CIRCA 1956-1957

Fusain et encre sur papier
32,50 x 50 cm (12,68 x 19,50 in.)

PROVENANCE : Collection Famille de l'artiste
L'authenticité de cette oeuvre a été verbalement confirmée
par le comité Jean Fautrier

2 000 / 3 000 €



215

215

JEAN FAUTRIER

1898-1964

SANS TITRE, 1959

Fusain et encre sur papier
signé et daté «59» en bas à droite
50 x 31,50 cm (19,50 x 12,29 in.)

PROVENANCE :
Collection Famille de l'artiste
L'authenticité de cette oeuvre a été verbalement confirmée
par le comité Jean Fautrier

2 000 / 3 000 €



216

216

JEAN FAUTRIER

1898-1964

LES ARBRES I, 1937

Huile sur enduit sur papier contrecollé sur carton
signé et daté «37» en bas à droite
39,70 x 40,10 cm (15,48 x 15,64 in.)

PROVENANCE :
Collection Famille de l'artiste
BIBLIOGRAPHIE :
Giorgio Galansino, «Jean Fautrier,
A chronologie of his Early Paintings», Thèse de doctorat en philosophie,
Université de Chicago, 1973, page 127
Marcel-André Stalter, «Recherches sur la vie et l'œuvre de Jean
Fautrier (1898-1964) de leurs commencements à 1940. Essai de
catalogue méthodique et d'interprétation», thèse de doctorat d'Etat,
université de la Sorbonne, Paris IV, 1982, n°528
Ce tableau sera inclus dans le catalogue raisonné actuellement
en préparation par Madame Marie-José Lefort

12 000 / 15 000 €



217

JEAN FAUTRIER

1898-1964

PEINTURE EN JAUNE ET GRIS, 1929

Huile sur toile
signée en bas à gauche
33 x 41 cm (12,87 x 15,99 in.)

PROVENANCE:

André Schoeller, Paris
Galerie Ariet, Paris
Collection Jean Fautrier
Collection Famille de l'artiste

EXPOSITION:

Kunstverein, Fribourg-en-Brisau, «Fautrier»,
25 mai-22 juin 1958, n°1, reproduit
Apollo, juillet 1958, page 81
Milan, Galerie Apollinaire, «Mostra di Jean Fautrier con opere dal 1928
ad oggi», 31 octobre-15 décembre 1958, reproduit
Leverkusen, Städtisches Museum, Schloss Morsbroich, «Jean Fautrier»,
11 novembre-30 décembre 1958, reproduit (non exposé)
Venise, 30e Biennale, invité d'honneur «Jean Fautrier, grand prix
international», salle XXXVII, avril-juin 1960, n°21
Bergens, Kunstforening et Oslo, Kunstneres Hus, «Fautrier
1921-1963», 22 février-15 avril 1963, n°10
Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, «Jean Fautrier
Rétrospective», avril-mai 1964, n°12, reproduit
Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, «Fautrier 1898-1964»,
25 mai-24 septembre 1989, n°49, reproduit en couleurs page 85

Aoste, Museo Archeologico Regionale, «Montmartre 1880-1930,
Les débuts de l'art moderne», 11 juillet-18 octobre 1998, page 127
Martigny, Fondation Pierre Gianadda, «Jean Fautrier»,
17 décembre 2004-13 mars 2005, page 20

BIBLIOGRAPHIE:

Palma Bucarelli, «Jean Fautrier pittura e materia», Editions Il
Saggiatore, Milan, 1960, n°91
Marcel-André Stalter, «Recherches sur la vie et l'oeuvre
de Jean Fautrier (1898-1964) de leurs commencements à 1940.
Essai de catalogue méthodique et d'interprétation», Thèse de doctorat
d'Etat, Université de la Sorbonne, Paris IV, 1982, n°458
Yves Peyré, «Fautrier ou les outrages de l'impossible», Editions
du Regard, Paris, 1990, reproduit en couleurs page 102
Ce tableau sera inclus dans le catalogue raisonné actuellement
en préparation par Madame Marie-José Lefort

20 000 / 30 000 €

«Quant à la Peinture en jaune et gris, Fautrier n'en n'avait pas gardé
le souvenir; elle est avec quelques lithographies de L'Enfer l'oeuvre qui
accréditera plus tard l'antériorité de l'Informel chez Fautrier. En effet,
il écrivait le 22 avril au président du Kunstverein de Fribourg: «Nous
venons de trouver à Paris un tableau à l'huile excessivement rare et
datant de 1929»; le 12 mai Fautrier donnait le titre, Peinture en jaune
et gris; le 5 août, il ajoutait cette précision à un autre correspondant:
«il est daté au dos, en tout cas, de 1929».

Citation de Marcel-André Stalter, Fautrier revisité in Catalogue de l'exposition
Jean Fautrier, Fondation Pierre Gianadda, 2005.



218

JEAN FAUTRIER

1898-1964

VISAGE (PROFIL 2), 1952

Huile sur papier imprimé marouflé sur toile
cachet de l'atelier Fautrier 7 mars 1966
Tirage original multiple à 300 exemplaires
22 x 26 cm (8,58 x 10,14 in.)

PROVENANCE:

Collection Famille de l'artiste

BIBLIOGRAPHIE:

Mason [OM] 9
Palma Bucarelli, «Jean Fautrier Pittura e Materia», Editions Il
Saggiatore, Milan, 1960, n°694
L'authenticité de cette oeuvre a été verbalement confirmée
par le comité Jean Fautrier

2 500 / 3 000 €



219



220



221



222



223



224

219

JEAN FAUTRIER

1898-1964

SANS TITRE, CIRCA 1956-1957

Fusain et encre sur papier
32,50 x 50 cm (12,68 x 19,50 in.)

PROVENANCE:

Collection Famille de l'artiste
L'authenticité de cette oeuvre a été verbalement confirmée
par le comité Jean Fautrier

2 000 / 3 000 €

221

JEAN FAUTRIER

1898-1964

COMPOSITION, 1959

Fusain sur papier
signé et daté «59» en bas à droite
35,50 x 50 cm (13,85 x 19,50 in.)

PROVENANCE:

Collection Famille de l'artiste
L'authenticité de cette oeuvre a été verbalement confirmée
par le comité Jean Fautrier

1 500 / 2 000 €

222

JEAN FAUTRIER

1898-1964

NU, 1958

Fusain sur papier
signé et daté «58» en bas à droite
32,50 x 50 cm (12,68 x 19,50 in.)

PROVENANCE:

Collection Famille de l'artiste
L'authenticité de cette oeuvre a été verbalement confirmée
par le comité Jean Fautrier

2 000 / 3 000 €

220

JEAN FAUTRIER

1898-1964

SANS TITRE, CIRCA 1960

Fusain et encre sur papier
32,50 x 50 cm (12,68 x 19,50 in.)

PROVENANCE:

Collection Famille de l'artiste
L'authenticité de cette oeuvre a été verbalement confirmée
par le comité Jean Fautrier

2 000 / 3 000 €



225



226



227 RECTO

223

JEAN FAUTRIER

1898-1964

NU, 1958

Fusain sur papier
signé et daté «58» en bas à droite
32,50 x 50 cm (12,68 x 19,50 in.)

PROVENANCE:

Collection Famille de l'artiste
L'authenticité de cette oeuvre a été verbalement confirmée
par le comité Jean Fautrier

2 000 / 3 000 €



227 VERSO

224

JEAN FAUTRIER

1898-1964

SANS TITRE, CIRCA 1956

Fusain sur papier
signé «Faut» et daté «56» en bas à droite
30,50 x 33,70 cm (11,90 x 13,14 in.)

PROVENANCE:

Collection Famille de l'artiste
L'authenticité de cette oeuvre a été verbalement confirmée
par le comité Jean Fautrier

2 000 / 3 000 €

226

JEAN FAUTRIER

1898-1964

SANS TITRE, CIRCA 1959

Fusain sur papier
32,50 x 50 cm (12,68 x 19,50 in.)

PROVENANCE:

Collection Famille de l'artiste
L'authenticité de cette oeuvre a été verbalement confirmée
par le comité Jean Fautrier

2 000 / 3 000 €

225

JEAN FAUTRIER

1898-1964

SANS TITRE, CIRCA 1959

Fusain sur papier
signé et daté «58» en bas à droite
32,50 x 50 cm (12,68 x 19,50 in.)

PROVENANCE:

Collection Famille de l'artiste
L'authenticité de cette oeuvre a été verbalement confirmée
par le comité Jean Fautrier

2 000 / 3 000 €

227

JEAN FAUTRIER

1898-1964

SANS TITRE, CIRCA 1959-1960

Dessin double face au fusain sur papier
32,50 x 50 cm (12,68 x 19,50 in.)

PROVENANCE:

Collection Famille de l'artiste
L'authenticité de cette oeuvre a été verbalement confirmée
par le comité Jean Fautrier

2 000 / 3 000 €



106
ALBERTO GIACOMETTI
COIN D'ATELIER, 1957

"There seems to be a kind of exchange that one could almost call Osmosis between the artist's studio' which it shows once and for all and almost never left as he pursued his most strange adventures and the artist himself. Alberto Giacometti, who had the habit of running his hand along some surface such as the paper tablecloth in a restaurant or the edges of "Série Noire" novels, covered all four walls with sketches (designs for works, graffiti, or tiny insect-like writing of phone numbers or other utilitarian inscriptions), while sometimes a work with several figures would be inspired by the completely random grouping of figures sitting on the floor. His studio, crowded with such a wealth of fabricated pieces was not only a place to work, but, if only as a background, a source of motifs for future projects, collaborating fully with the man who had gradually made it a part of himself."

Thus did Michel Leiris² describe Alberto Giacometti's studio with both poetry and insight. The drawing *Coin d'atelier*, executed in 1957, illustrates the art critic's carefully chosen words.

Alberto Giacometti first exhibited with the Galerie Maeght in 1951, 1954, 1957, and finally in 1961. *Coin d'atelier* is dedicated "Pour Marguerite" and dated December 20, 1957. It is probable that Giacometti dedicated it to Marguerite, the wife of his art dealer, Aimé Maeght.

The Centre Pompidou in Paris organized an exhibit end 2007-early 2008 on his studio, *L'atelier d'Alberto Giacometti*. Here we reproduce a photograph of Alberto Giacometti in the courtyard outside his studio, taken in 1957 (fig.1).

Fig. 1: Photograph by Robert Doisneau of Alberto Giacometti in the studio courtyard, December 18 or 19, 1957. silver print on paper, 22x20.6.

LITERATURE:
8 July – 30 September 1978, Saint-Paul, Fondation Maeght, *Alberto Giacometti*.
17 October 2007 – 11 February 2008, Paris, Centre Pompidou, *L'atelier d'Alberto Giacometti*.

¹46, rue Hippolyte Maïndron in Paris in the 14th arrondissement.
² (1901-1990), Michel Leiris was a writer and ethnologist. Through his marriage, he became the son-in-law of Daniel-Henry Kahnweiler, art dealer, especially for Picasso.



109
JOAN MIRO
TETE, 1937

Jacques Dupin describes the hyperactivity that took possession of Miró at the end of his life, paradoxically born of frustration. His great age prevented him from using the steep staircase of his huge studio, the studio he had dreamed of for so long.

"A window, a board on trestles, a stool – and pencils, brushes, ink, a few tubes of color, reams of paper on the couch... the painter's last years, where he drew and drew endlessly to hold out. He would grab any paper within reach, letters, envelopes, brochures, wrapping paper, newspapers and cardboard that were mixed in with expensive papers from Auvergne, Japan, China, and Madagascar. All the papers from his mail and the kitchen fed his voracity for paper and his frenetic need to draw.

"The drawings all have a number of traits in common, such as the oppositional play contrasting precise lines and energetic brushstrokes. Thus, contrasts arose through the simultaneous use of different techniques. Other oppositions arose through the use of flat areas of pure color and a wide variety of uses of blacks, sometimes liquid and opaque, sometimes linear, sometimes smeared, often thrown down as simple punctuation. The ingenuity he deployed to make the blacks express different material sensations gradually resulted in creating a space [...] "And all this with the energy of a young man.

"The vehemence of Miró's last years unveils the obscure side of his art, where the sleep of reason engenders monsters in these desolate parts where men become stranglers and birds eaters of carrion. The poetry of Miró, which may have appeared pleasant and candid, now takes on an epic dimension and spirit"¹

We have chosen these quotes because they are an excellent comment on the drawing *Bête*, executed in 1973 when Miró was already eighty years old.

¹Jacques Dupin, *Miró*, Paris, Flammarion, 1993 (quote from the catalogue of the exhibit *Miró*, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 6 June – 11 November 1997).



110
ANDRÉ MASSON
LA SUPPLICIÉE, 1944

Born in 1886, André Masson fought in World War I and was wounded in 1917. In 1936, he joined an anarchist group in Barcelona, expressing his commitment in a large number of anti-Fascist drawings.

Following the defeat of France in World War II, Masson, like many other Surrealist artists, fled to the United States in 1941 and remained there until the end of the war. This drawing, executed in 1944, represents a woman tortured by flames.

On June 10, 1944, S.S. soldiers under the command of General Lammerding entered the village of Oradour-sur-Glane in the Limousin region. The soldiers collected the inhabitants, dividing the men into six groups. Each group was put in a barn into which the soldiers pitched grenades. The women and children were locked in the church that the Nazis subsequently burnt to the ground. The total number of victims was 642.

André Masson learned about this tragic massacre through photographs in the American press of men and women who died by fire. This magnificent work, executed in his vigorous, dense style, stigmatizes the barbaric brutality of the Nazis.

We would like to thank the comité Masson for the valuable information they were willing to share with us.



LÉONARD TSUGUHARU FOUJITA
JEUNE FILLE AU CHAT, 1959

Jeune fille au chat (1959) goes back to a theme he dealt with in the early 1920s in a graphic, pared-down style. Redolent of an unfathomable melancholy, the work is one of many from this fertile period of production, the painter's last years, where he reinterpreted the major themes of his iconography: nudes, portraits, and cats, with the last two often being combined.

Although this is a non-religious subject, we must note the golden background, reminiscent of Italian Primitives, that is also used in the painter's religious works starting in 1959, especially in his Virgin and Child paintings. Recognized by official institutions, awarded the Legion of Honor in 1957, he was elected member of the Royal Academy of Belgium the following year. The painter, printmaker, and illustrator also arrived at the end of a spiritual journey that led him, in October 1959, to convert to Catholicism.



117
MARC CHAGALL
LE VIOLONCELLISTE, 1964

Marc Chagall's work was particularly influenced by music during the year 1964 due to two major commissions. In June 1964, the artist presented the final version of the new ceiling of the Palais Garnier to André Malraux and General de Gaulle. It had been executed between January and June 1964 in a studio of the Manufacture des Gobelins. In September, the new ceiling was inaugurated and was a major triumph. Rudolf Bing, director of the Metropolitan Opera of New York, commissioned two huge mural paintings as well as the décor and costumes for Mozart's *Magic Flute*.

The gouache painting entitled *Le violoncelliste*, executed in 1964, was part of a musical cycle where the artist honors such composers as Debussy, Ravel, Mussorgsky, Tchaikovsky, and Mozart in many small studies and drawings. In addition to the instrument, we can see in the work the entire range of Chagall's vocabulary: the sun, a crescent moon, flowers, animals, especially birds, a woman and child, and finally,

the musician, his cheek against the neck, making herself one with his instrument which he embraces as if it were a woman. And to enhance the magic created by the sound of the cello, Chagall colors both the sun and the instrument yellow, color of light and life.

LITERATURE:
11 March – 23 June 2003, Paris, Galeries nationales du Grand Palais,
26 July – 4 November 2003, San Francisco Museum of Modern Art
Chagall, connu et inconnu.



118
MAURICE UTRILLO
EGLISE DE GROSLAY, c. 1912

Little is known about Maurice Utrillo's first experiences as a painter. Francis Carco, his friend and first biographer¹, explains in his work *Maurice Utrillo et son oeuvre* how he rejected Impressionism, judging it too "miserable" to paint according to his feeling for truth: "He went so far that on certain days he would throw onto a fresh preparation of oil, dirt, and moss to use as new materials. Some have told how after painting a wall on cardboard with a mixture of plaster and a combination the secret of which he refused to reveal, he challenged some friends to demolish the wall with a hammer. These extravagant gestures are not as comical as they may appear at first sight, and although they arise from a paradox and a certain lack of balance, they do not seem at all unreasonable here. Haunted by a desire for direct composition and a sincerity so great that it would be incomprehensible to any ordinary understanding, Utrillo started painting again. Churches, barracks, public schools, hospitals, and factories attracted him. He constructed their large, uniform masses by analyzing the planes, supporting volumes and surfaces, and then, disgusted by anything that was not the precise object of his dream, would continue to pursue that dream through a prodigious variety of whites."

When Maurice Utrillo painted *l'Eglise de Groslay* around 1910, he had only exhibited once at the Salon d'Automne of 1909. In spite of his limited reputation, many supported him during the remarkable pictorial style known as the "white period", to which *Eglise de Groslay* belongs. The artist was also encouraged by his mother, Suzanne Valadon (who hoped to free him from alcoholism), and his friends Emile Bernard², Louis Libaude, who directed a literary magazine at that time, Francis Jourdain³, Elie Faure⁴, Octave Mirbeau, and Gustave Coquiot⁵.

In *Eglise de Groslay*⁶, Utrillo mixes his whites with plaster, glue, and even sand with a painting knife to get closer to the reality. He paints the walls of the church with this mixture, allowing the greenish and bluish colors of the stained glass windows and roofs to produce a harmonious contrast.

The painting comes from the collection of Dr. Albert Charpentier, who donated a painting by Monet, *La Seine à Vétheuil* (fig.1), to the Louvre Museum in 1937. He also made two other donations of prestigious paintings to the Louvre, one in 1951, and the second 1955 which included, among others, *Nu couché, vu de dos* by Renoir. Finally, part of his collection was sold in an auction organized by the Charpentier gallery on March 30, 1954.

Thirty-two works were sold, all first-class, including *Intérieur d'atelier* by Henri Matisse, *Intérieur de village*, a watercolor by Paul Cézanne, *le Pont Saint Michel* by Albert Marquet, four paintings by Renoir, and *Portrait de Thadée Natanson* by Vuillard.

Fig. 1: Claude Monet, *La Seine à Vétheuil*, 1879, oil on canvas, 43x70cm. Paris, Musée d'Orsay.
 Fig. 2: Pierre Auguste Renoir, *Nu couché vu de dos*, c. 1909, oil on canvas, 41x52 cm. Paris, Musée d'Orsay.

LITERATURE:

Francis Carco, Maurice Utrillo et son œuvre, Gallimard, 1921.

¹Francis Carco, Maurice Utrillo et son œuvre, Gallimard, 1921.

²Nabi painter.

³1876-1958, painter and creator of furniture and decorative objects.

⁴Doctor and art historian.

⁵Writer and art historian.

⁶Commune located north of Paris.



119 KEES VAN DONGEN UN CHEVAL DANS UN CHAMP DE BLES MURS

The theme of the horse entered the work of Kees van Dongen at a very early stage. Beginning with his first participation at the 1904 Salon d'Automne in Paris, the artist submitted a large-scale canvas entitled *Chevaux* presenting "two old horses in the street in the evening". Van Dongen believed this to be an important painting, and he also exhibited it in a retrospective of his work organized by Ambroise Vollard in his gallery at the end of the year¹. A critic described the work in the following terms: "These are two cart-horses, side by side, eyes hidden by uncomfortable blinders [...]. The grey atmosphere of dusk, with the lights of the shop windows shining like stars and the black shapes of passers-by against the light, successfully conveys the melancholy of the evening."

At the beginning of his career, Van Dongen produced a large number of drawings, often executed in Conté pencil and black ink, sometimes emphasized with a touch of black gouache. Many were drawn outside, showing scenes from the street with cart- and draft-horses often seen circulating in the city streets during this period. All these works, which can be grouped together as a series following a drawing dated 1900 entitled *Les chevaux de Paris*², communicate the effort the animals must expend to draw the carts and also the difficult daily labor of the men and women by their side (fig.1).

The theme of the horse in the field generated a series during the summer of 1905. Kees van Dongen and his wife, Guus, accepted an invitation from Dutch artist friends³ who had rented a farm in the Seine et Marne area at Fleury-en-Bière, at the borders of the forest of Fontainebleau. From June to September, Van Dongen executed a series of landscapes in pastel or oil, beginning with fields of ripe wheat and finishing with the harvest. The workhorses were the subjects of superb drawings such as *Faucheuse avec chevaux dans un champ de blé* (fig.2). In oil, in representing the fields, Van Dongen follows the natural architecture created by three superimposed horizontal planes. The tones are vigorous with green, yellow, and light grey for the prairie, the field of rapeseed, and the sky, with a horizon line broken by the roof of

a castle, as illustrated by *Les vaches au château* (fig.3). Our painting uses the same compositional device with two fields in the middle of which a draft-horse is walking. In the distance, a thin horizon line from which emerge the roofs of a village, and finally, the sky.

According to historians, it would appear that Van Dongen's Fleury series was influenced by the works of Van Gogh (fig.4), to whom the Salon des Indépendants paid tribute in 1905. This connection to the artist is seen both in the choice of subjects – isolated trees, golden wheat fields, harvesters – and the technique. At the end of the year, his summer paintings were shown at the Druet gallery in an exhibit entitled *Van Dongen, une saison*. One critic described⁴ *La récolte* (fig.5), undoubtedly reminiscent of the Arles landscapes by Van Gogh: "Récolte shows a field near Barbizon with the forest of Fontainebleau lying in the background as a blue band. Between this distant blue and the stiff tufts of fields yellow with wheat, three heavily laden carts – reds against the slate-colored sky – move away in the same direction. [...] To the left in the foreground, a farm hand leads two unyoked draft-horses. The paintings tones and drawing make it something magnificently primitive." Other critics made similar comments on the exhibit, adding that the bright colors set down side by side with an impetuous brush could be compared to medieval stained glass windows.⁵ In actual fact, this placed Van Dongen at the very heart of the avant-garde movement.

Kees van Dongen returned to the theme of the harvest several years later.

Our painting, *Un cheval dans un champ de blés murs*, is composed in three horizontal superimposed planes as above with a single yellow color in three values: orange yellow, golden yellow, and pale yellow. The horizon line, in two colors, green and blue, defines their position. During the same period, Nicolas de Staël began painting landscapes from life in the Paris suburbs and in Normandy (fig.6). Often using small formats, these abstract landscapes, constructed in bands of varying widths, left it up to the color to convey the underlying realities, especially that of the horizon line from which everything could "extend upwards, downwards, to the right, and to the left." The dominant colors are blue, green, and grey, and sometimes the abrupt presence of a red warms the whole. "When I think of de Staël's paintings," reports Kees van Dongen, "I think of a horizontal line, an incredibly broad horizon. Above the horizon is an immense sky, below, a prairie, a simple tapestry of green and moiré where the tulips were shaken with black and white cows [...].". The horizon line led both artists, in their own style, to create landscapes in all their purity and grandeur.

As opposed to Nicolas de Staël, who never includes detail in his emotional pictorial impulse, in our painting Kees van Dongen includes a horse with a fiery red collar, ridden bareback by a young farmer. An old love affair. The horse, reinvented by the artist in *La chimère-pie* in 1895 (fig.7), also celebrated in works devoted to the circus or to elegant riders in the Bois de Boulogne, again makes its traditional appearance.

In a letter to Félix Fénéon dated 1904⁶, Van Dongen mentions his childhood: "Thus I was always alone [...] I went into the fields to draw horses who were a bit sad, like me, but who had beautiful eyes."

Fig. 1: Kees van Dongen, *Scène de rue avec charrette et cheval*, 1900, Conté pencil, watercolor, white gouache, 27.5x37cm. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen.

Fig. 2: Kees van Dongen, *Faucheuse avec chevaux dans un champ de blé*, 1905, pastel, 28,6x34cm. Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen.

Fig. 3: Kees van Dongen, *Les vaches au Château*, 1905, oil on canvas, 50x65cm. Collection Carmen Thyssen-Bornemisza.

Fig. 4: Vincent van Gogh, *Soir d'été, champ de blé au soleil couchant*, June 1888, oil on canvas, 74x91cm. Winterthur, Kunstmuseum.

Fig. 5: Kees van Dongen, *La récolte*, 1925, oil on canvas, 73x92cm. Private collection.

Fig. 6: Nicolas de Staël, *Mantes*, 1952, oil on canvas, 89x116cm. Private collection.

Fig. 7: Kees van Dongen, *La chimère-pie*, 1895, oil on canvas, 199x286cm. Nice, (Private collection, on deposit in the museum).

LITERATURE:

22 March – 18 June 1990, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, *Van Dongen, Le peintre*.

20 May – 25 July 1992, Geneva, Galerie Daniel Malingue, *Staël, Priorité peinture*. 1996-1997, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen,

Lyon, Musée des Beaux-Arts, Paris, Institut Néerlandais, *Van Dongen retrouvé, l'œuvre sur papier, 1895-1912*.

12 March – 30 June 2003, Paris, Centre Pompidou, Galerie I, *Nicolas de Staël*.

¹ Kees van Dongen, Paris, Galerie Volland, 15-25 November 1904 (125 issues).

² Private collection.

³ Otto van Rees and Adya Dutilh.

⁴ Quote from the catalogue of the exhibit *Van Dongen retrouvé, l'œuvre sur papier* 1895-1912, Rotterdam, Lyon, Paris, 1996-1997, p.66.

⁵ Jean-Luc Daval, *Priorité peinture*, Galerie Daniel Malingue, 1992, p.113.

⁶ Félix Fénéon, 1861-1944: Director of about ten art magazines, especially *Revue blanche*.



120 ALBERT MARQUET JARDIN SUR LE BASSIN D'ARCACHON, 1935

Albert Marquet¹'s world is a world of water. The artist, a native of Bordeaux, constantly traveled in search of its subtleties, nuances, and reflections. His first paintings were executed at Teich (1895-1897), a commune of the bay of Arcachon where his mother was born. Beginning in 1898, Marquet, who had become Parisian, enrolled in the studio of the painter Gustave Moreau at the Ecole des Beaux-Arts where he studied with Matisse, Manguin, Puy and Camoin, sketching along the banks of the Seine. He soon took an apartment along the quays and began to paint the river. He completed *L'Abside de Notre Dame de Paris* in 1901 (fig.1). This youthful effort already shows his taste for representing water, always painted from a distance from above with some vegetation in the foreground to give a support to contemplation and the illusion of depth. Our painting, *Jardin sur le bassin d'Arcachon*, executed in 1931, has a similar composition.

Albert Marquet painted seaside towns throughout his life – the harbors and seaside, always in this style. His many voyages to European and Mediterranean harbors led him to Hamburg, Naples, Rotterdam, Algiers, Bougie, Venice, Constantinople ... and let us not forget the harbors of France: Rouen, Marseilles, Bordeaux... "Marquet paints water in all its states: the yellowish water of rivers after a storm or transparent under the light, the heavy waters of harbors in a grey light, water under the sun or in the snow, the warm rains of the Midi or the icy rains of Hamburg. He almost never paints a restless sea. It was the calm waters of the harbor that particularly captivated him, or the leisurely progression of rivers."²

The painting *Jardin sur le bassin d'Arcachon* presents this miraculous vision of water seen through the pines. In 1905, the Fauve painters had already created admirable works of the bay of Saint-Tropez with the pink reflections of the sunset on the waters rippling in a slight breeze. Henri Manguin³ also painted, like other Fauve painters, a sublime work in 1905 entitled *Les pins au-dessus de Saint-Tropez* (fig.2).

In 1935, Marquet took his wife to visit the country of his childhood to introduce her to Le Pyla⁴: "We rented a house in the pines with a small wooden staircase leading to the beach," wrote Marcelle Marquet. "Sailboats passed by from morning to night on a usually calm sea. At low tide a broader swath of pale yellow sand separated us from the sea, but it was so luminous that it seemed to exist only to enhance the games that, for our enchantment, it would play."⁵ Although the small wooden staircase does not appear on our painting, we can guess its position by the difference in levels between the barrier and the sea, here at high tide. Marquet paints a sailboat, ships, and a small tug in the center of the bay. The sea and sky are distinguished by very slight difference in color. In the foreground, the bright red of an umbrella and garden table shine, while in the sky the shadowy greens of the umbrella pine echo a reply.

The artist returned only rarely to his native province. He was in Bordeaux and the Arcachon basin in 1921⁶, again in Bordeaux in 1924, and at Pyla in 1935. Its uniqueness in Albert Marquet's *oeuvre* adds to the remarkable beauty of the painting.

Fig. 1: Albert Marquet, *L'abside Notre Dame de Paris*, 1901, oil on canvas, 50x61cm. Besançon, Musée des beaux-Arts

Fig. 2: Henri Manguin, *Les pins au-dessus de Saint-Tropez*, 1905, oil on canvas, 55x43cm. Private collection.

LITERATURE:

12 February – 22 May 1988, Lausanne, Fondation de l'Hermitage, *Albert Marquet*. 27 June – 1st November 1998, Musée de Lodève, *Marquet*.

¹Albert Marquet was born on March 26, 1875. He died in Paris on June 14, 1947.

²Malthé Vallès-Bled, Albert Marquet, une poésie de la peinture, Catalogue of the exhibit Marquet, Musée de Lodève, 27 June – 1st November 1998, p. 19.

³Henri Manguin (1874-1949) and Albert Marquet met in 1894 in Gustave Moreau's studio at the Ecole des Beaux-Arts of Paris. They remained friends for life.

⁴Seaside commune located at the entry to the Arcachon basin.

⁵Marcelle Marquet, Marquet, Voyages, Lausanne, 1968, p. 48 (quote from the catalogue of the exhibit Albert Marquet, Fondation de l'Hermitage, Lausanne, 12 February – 22 May 1988).

⁶In 1921, Marquet passed his driving test and received a driver's license. He practiced driving by taking a trip from Paris to Bordeaux and then to Arcachon.

"After this," writes Marcelle Marquet, "he would torpedo his way across France, Spain, North Africa, and Italy." (Quote from the catalogue of the exhibit Marquet, Musée de Lodève, 27 June – 1st November 1998).



121 PIERRE BONNARD DANS LA RUE, DEUX FIGURES, 1906

Place Clichy, near Pierre Bonnard's studio, was a never-ending source of inspiration. The painter observed the behavior of the passers-by, especially the attitudes of the women when they adjust a hat, whisper under their umbrellas, or cross the street with fragile step. Here two

elegant women have fallen under the insatiable gaze of the artist. One is seen face-on, with a red hat, the other in profile, bare-headed, offering their faces. Bonnard enjoys bringing together faces of women in a close-up¹, capturing the instant of a whispered conversation. Behind the women glitter the multicolored lights of the city. The artist avoids painting any detail to better convey the atmosphere of the place.²

In 1906, the painter, who until then had only exhibited in group shows at the Bernheim-Jeune Gallery, had his first one-man show. He became attached to this gallery where he was to exhibit throughout his life. An amusing anecdote is told about the "contract" Bonnard signed with the brand new director of the gallery, Félix Fénéon. "I've been looking for Bonnard's contract," Gruet said³. "He was with the gallery for forty years. Well, I never found it, because there was never a contract [written]. Bonnard was a friend of Fénéon, and a simple exchange of words sufficed. Bernheim went to visit Bonnard, took what he wanted for the gallery, and left the rest for the painter to do with as he chose."⁴

LITERATURE:
Jean et Henry Dauberville, *Bonnard, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Volumes 1 and 2, Editions J. et H. Bernheim-Jeune, Paris, 1968.

¹ Yet another work from 1906 shows two close-up faces, but this time in an interior: *Les deux amies avec chat à table* (Dauberville, n° 399).
² A famous work from the same period uses the same device: *Place Clichy ou Les deux élégantes Dauberville*, n° 317
³ Gilbert Gruet, devoted secretary of the Bernheim-Jeune gallery during the second half of the 20th century.
⁴ Quote from Joan U. Halperin, *Félix Fénéon*, Gallimard, 1988, p. 388.



125
ALBERT MARQUET
L'ARRIERE PORT C.
1941 or 1944-1945

This painting represents the inner harbor of the town of Algiers where Albert Marquet often stayed for over twenty years. To put an end to the winter flu he suffered from, his friend Elie Faure¹ advised him to spend each winter in a warmer climate. "Leave?" wrote Marcelle Marquet later², "Marquet saw no objection, but where to go? He had worked in Menton, at Saint-Tropez, in Agay, Collioure, Marseilles. Full of curiosity, he was looking for an unknown country. He had already made a quick trip to Morocco, so why not Algeria?"

Marquet embarked for Algiers in January of 1920. He wrote a long letter to Matisse several weeks later describing the beauties of the Casbah, and lived in the Royal Hotel from which he had a view overlooking the harbor and where painted his first canvases. Algiers became his home base every year for the next twenty years, and the artist never tired of painting the town and the harbor from every angle and in every weather. "Every winter we returned to Algiers, changing hotels or houses. Marquet knew that I was much attached to my country and that he would never lack motifs to paint," wrote Marcelle Marquet.

Marquet and his wife left Collioure for Algeria end September 1940 and moved into a small apartment with a view to enable the artist to paint. He spent the year 1941 there, purchased a house in the country a quarter of an hour from Algiers, "Djenan Sidi-Saïd", paid for with the

earnings from his May exhibit at the Minaret gallery. End 1941, the painter moved into a new apartment boulevard Carnot in Algiers which had a magnificent panoramic view. The artist, who remained in Algiers throughout the war³, executed many works either at Djenan Sidi-Saïd, from his apartment, or in the town.

Painted from life, *L'arrière port* shows the famous roadstead throughout its length. The weather is cloudy and gives him an opportunity to play with the barely contrasted nuances of grays, whites, and pale greens. The cypresses, which Marquet never omitted to paint in the foreground, emphasize the elegance of the sky. A view of the open sea is exceptional in the work of Marquet. The painter usually painted harbors, almost always closed (The Old Port in Marseilles, La Rochelle), or cluttered and blocked (Algiers, Rotterdam, Hamburg). Here, no confusion of buildings or ships either in the roadstead or along the docks, but only a symbolic escape expressed in a fusion of the sea, hills, and sky.

LITERATURE:
2 June – 1st October 2001, Saint-Tropez, L'Annonciade, Albert Marquet, *Journal de bord en Méditerranée*.
Jean-Claude Martinet and Guy Wildenstein, *Marquet, l'Afrique du Nord*, Catalogue de l'œuvre peint, Skira/Seuil, Wildenstein institute, Paris, 2001.

1873-1937. Physician and art historian specialized in French art, he authored the monumental *Histoire de l'art*. He was a military doctor during World War I. Born Marcelle Martinet, a young Frenchwoman living in Algiers, she married Albert Marquet in February 1923.
Marquet returned to France in May 1945.



126
LOUIS VALTAT
VASE DE CHARDONS, 1934

Raymond Cogniat, author of a monograph on Louis Valtat, believes that the painter's career began in 1898 with a painting of flowers. He writes: "With *Tulipes et Narcisses* dated 1898, we are truly in possession of a style that maintains the spontaneity of the initial sensation, as with the masters of the preceding generation, but at the same time the artist seems to want to grasp the most definite aspect of the forms. Thus this is indeed the moment the painter's destiny became conscious: he became aware of the approach to which he was to remain faithful thereafter [...]. This desire for synthesis never degenerated into a system. We can even ask ourselves if it was premeditated. When Valtat used this technique on a more regular basis in the 1920-1930's, it was not a completely novelty."

Before that time, Louis Valtat studied in Gustave Moreau's studio between 1887 and 1891. Beginning in 1903, he exhibited paintings in the Fauve style¹, and in 1905 he participated in the Salon d'Automne with a *Marine* that caused a scandal and was reproduced in *Illustration*. His talent also moved him towards sculpture which he practiced with Renoir. That same year he executed a bust of Cézanne with the latter, currently in the Bibliothèque Méjanes in Aix-en-Provence. He worked in the south of France until 1914 and between 1915 and 1924 in Normandy and Sologne, painting landscapes, genre scenes (especially of his family), still lifes, and flowers. In 1924, he purchased a property at Choiseil in the Vallée

de Chevreuse where he spent much time until the end of his life.

The Vase de Chardons is one of a series of flower and still life paintings from 1933 and 1934. The color, used to draw the objects and suggest space, has lost nothing of its original power, and thus its role. The Chinese lantern and thistles are worked in pure orange, yellow, and blue tones. Their radiance is enhanced by a background worked in the abstract style with blue and green tones. Clearly the artist enjoys using color expressively with its oppositions, demands, and play. He is one of the most well-known colorists of the period.

LITERATURE:
Raymond Cogniat, *Louis Valtat, Ides Calendes*, Neuchâtel, 1963.
26 June – 21 September 1969, Geneva, Petit Palais, Louis Valtat, *Rétrospective centenaire*.

Ambroise Vollard, who acquired works by Louis Valtat from 1900 until 1911, sold his paintings to the Russian collector Ivan Morosoff. This is why the Hermitage Museum in St. Petersburg has seven canvases by the artist.



127
ALBERT MARQUET
LA VILLE ET LA MOSQUEE, 1923

Albert Marquet wrote this short and amusing letter to Henri Manguin: "I'm completely crazy and don't know if I'll recover. Since you'll never guess, let me tell you right away that I just got married." Although Manguin had wedded early at age 25, Marquet waited until he was almost fifty¹ before marrying Marcelle Martinet, a young French woman living in Algiers, on February 10, 1923.

The just-married couple left for Tunis where they spent a few days, and then traveled on to Carthage and discovered Sidi-bou Saïd (fig.1). Planning to remain only a short time, they ended up staying for several months. Located on the west side of a rocky spur, Sidi-bou Saïd provided the artist with an exceptional view of the sea. In the foreground was the white town with its burgeoning flowers and islands of green, providing Marquet with an excellent occasion to express his talent. The artist couldn't resist the charm and the magnificence of the place.

Albert Marquet painted some fifty paintings there, of which twenty-six were sold at the Druet gallery, as the painter traveled briefly to France at the end of May to buy fresh canvases. He also sold twenty works to the Bernheim-Jeune gallery as well as a series of watercolors. Success was immediate with the art dealers and collectors, but Marquet kept back a number of works for himself, including our painting, *La ville et la mosquée*.

Located on a road that overlooked roofs and terraces, the artist paints a bird's-eye view of the cubic architecture of the city rising against the sea. The whiteness of the houses and turquoise color of the sea are highlighted by the dark green of the cypresses and vegetation in the foreground. The leaden sky with its gray tones enhances our appreciation of the warm colors of the sea and town.

After six months, Marquet admitted to his wife that they would never return. "It's too beautiful, too perfect. There's nothing to add. It's definitive and sufficient."

Fig. 1: Map of the bay of Tunis.

LITERATURE:
2 June – 1er October 2001, Saint-Tropez, L'Annonciade, Albert Marquet, *Journal de bord en Méditerranée*.
Jean-Claude Martinet and Guy Wildenstein, *Marquet, l'Afrique du Nord*, Catalogue de l'œuvre peint, Skira/Seuil, Wildenstein Institute, 2001.

¹ *Marquet was 48.*



128
EUGÈNE BOUDIN
ENVIRONS D'HONFLEUR,
MAREE BASSE,
c. 1854-1857

The canvas *Environs d'Honfleur, marée basse*, executed around 1854-1857, is one of the earliest works by Eugène Boudin, who only officially participated in the Salon much later and was surprised by sudden fame in 1859 arising from an enthusiastic review by Charles Baudelaire.

Eugène Boudin was a self-taught painter who never followed the rules of any teacher, entirely guided by his personal intuition. He took lessons from the Old Masters: "Lost in the middle of this large city [Paris], our only resources are cafés and restaurants [...] I prefer to take advantage of my days by copying a Ruysdael. I won't be bringing back very many studies because I've been looking more than painting, but I've been looking to some advantage..."

During the second half of the 19th century, Normandy attracted many painters and Boudin had no difficulty meeting Eugène Isabey, Courbet, Troyon, and Thomas Couture. They introduced him to the Société des Amis des Arts du Havre who recognized his talent: "He took up a pencil, grasped a brush, and, without any lesson other than remarkable sensitivity and stubborn willpower, he became a painter."

On July 18, 1854, Eugène Boudin stayed at the Saint-Siméon farm in Honfleur for the first time during part of the summer¹. The country inn, located on the Grâce coast, had a sublime view of the sea all the way to Le Havre. During the following years, the painter occasionally stayed at Saint-Siméon, sharing his time between Paris and Brittany, exhibiting his work in Rouen, Le Havre, and the Salle Musard² in Paris, where the son of Alexandre Dumas fils purchased two paintings from him in 1857.

In this work, Eugène Boudin deals with the theme of a beached boat, a theme already painted by Eugène Isabey (fig.1). The subject was also tackled by the Impressionist painters that succeeded Boudin, such as Edouard Manet with *Le bateau goudronné* (fig.2), Eva Gonzalès with *Bateau à marée basse* (fig.3), and Claude Monet with *Bateaux échoués à Fécamp* (fig.4). For all these artists, the harmony between the mood of the skies and wide swatches of sand limited only by the sea gave birth to delicately nuanced seascapes. Like the Impressionists, Eugène Boudin, in his *Environs d'Honfleur, marée basse*, creates a harmony of soft chromatic tones. The colors of wet sand and transparent blue contrast with the turquoise sky, echoing some touches of bright color on the beached boat and the cap of the fisherman to the left. The clouds, which Baudelaire refers to as "meteorological beauties" and none of

which are reflected in the water, are remarkably rendered to convey their lightness and subtle shades. A slight anecdotic touch completes the painting with a few seagulls posing on the sand with their immaculate white plumage.

Fig. 1: Eugène Isabey, Barques échouées, oil on canvas, 32x46cm. Evreux, Musée de L'Ancien Evêché.
 Fig. 2: Edouard Manet, Le bateau goudronné, 1873, oil on canvas, 59x60cm. Merion (Pennsylvania), The Barnes Foundation Museum of Art.
 Fig. 3: Eva Gonzalès, Bateau à marée basse, circa 1877-1878, oil on canvas, 19x26cm. (Sale, Paris, Hôtel des ventes, 20 June 1995, n° 29). Private collection.
 Fig. 4: Claude Monet: Bateau échoué 1881, 80x60cm. Tokyo, Tokyo Fuji Art Museum.

LITERATURE:
 11 April – 12 July 1992, Honfleur, Greniers à Sel, Musée Eugène Boudin, Eugène Boudin.

¹ He left the farm on October 22, 1854 and paid out 115 francs (artist's account book).
² Philippe Musard (1792-1859), composer and conductor, created the Musard concerts in a concert hall in the rue Saint-Honoré which was named after him.



133
DIEGO GIACOMETTI
TABLE A DEUX OISEAUX
ET COUPELLE, c. 1972

Diego and Alberto Giacometti worked together during the 1930's for the famous decorator, Jean-Michel Frank, who commissioned created vases, light fittings, and various other decorative pieces. It was only after the death of Alberto in January 1966 that Diego began his personal career.

Having already lived for several years in a house on the rue du Moulin-Vert in the 14th arrondissement of Paris where he had established a wrought iron workshop, Diego began designing the furniture for the open-air bar of the Maeght Foundation¹ in Saint Paul de Vence in 1962, and in 1964 the decoration for a restaurant in Zurich, "La Kronenhalle".

Animals appear in his earliest sculptures. As a young boy, "he grew up among the village animals² - dogs and cats at home, goats and sheep at the farm, various species of owl in the barns, frogs in the ponds, squirrels and birds in the trees."³ Among his earliest sculptures were birds, such as these variations on stool décors, *hibou*, *harpie et moineau* executed around 1960. He represents them everywhere, on andirons, bookshelves, consoles, coat stands, and tables. The possibilities are endless. Diego would sculpt one or several birds that he placed in different areas, and a unique work emerged every time.

According to Daniel Marchesseau's book on Diego Giacometti, begun in 1984 in collaboration with the artist, tables decorated with two birds and a small dish appeared around 1972. There were many variations, depending on the client's desires and the sculptor's genius. *Table à deux oiseaux et coupelle* cannot be dated precisely. Diego Giacometti reserved the place of honor for the bird in placing it on the crosspieces. The other bird is positioned somewhat further away, turning his head towards his fellow avian. The cup is placed between the two. The originality of Diego Giacometti is to have located decorative animal elements in unusual places – also a sign of his elegant style.

Table à deux oiseaux et coupelle belonged to Jacqueline Baudrier who acquired it directly from the artist in 1975. Well-known as a highly placed official at the O.R.T.F. and President of Radio France, she was friend to many artists and a passionate collector. She commissioned many works from designers and artists for various projects involving the decoration of offices and other public spaces – among others, Mathieu, Folon, Bezombes, Picard Le Doux, Lurçat, Hamburg, Moretti... Ultimately she went on to become ambassador and French delegate to UNESCO.
 LITERATURE:
 Daniel Marchesseau, Diego Giacometti, Hermann, Paris, 2005.

¹After the Liberation, Diego created some decorative pieces for Marguerite Maeght's apartment located avenue Foch in Paris, such as a stair banister, various consoles and wall sconces.

²Stampa (Italy).

³Preface by Jean Leymarie in the book by Daniel Marchesseau, *Diego Giacometti*, Hermann, 1986, p. 13.



136
MARC CHAGALL
BOUQUET D'ARUMS, 1952

Marc Chagall lived up to his reputation in this watercolor executed in 1952, the year he married Valentine (Vava) Brodsky, born in Russia, on July 12th at Clairefontaine near Rambouillet. "I simply opened the window of my room," Chagall explains on the day they became engaged, "and blue air, love, and flowers flowed in."

Ever since he began to paint in his native Russia, everywhere he went he painted flowers, incarnations of color and messengers of love. But, as he himself admitted, he only became completely open to their essence in Mediterranean countries, first in the south of France in the spring of 1926, and later in Greece in 1952. They ultimately signified landscape itself and combined with the lovers and flying figures, penetrating the entire space with their luminous scent and the gentle emotions they engender.

Quote from *Marc Chagall* by Jean Leymarie. Grand Palais, Paris, 1969.



137
YVES TANGUY
POUR ROMPRE L'EQUILIBRE, 1937

We can write with no fear of contradiction that Yves Tanguy's painting *Pour rompre l'équilibre* was executed at a time when Surrealism was becoming better known to the general public thanks to the famous *Exposition surréaliste d'Objets* organized at Charles Ratton's gallery in Paris in May, 1936. Tanguy participated with two pieces, *L'industrie du pays* and *De l'autre côté du pont*. In June, the *International Surrealist Exhibition* at the New Burlington Galleries in London also enabled the artist to present two paintings executed between 1929 and 1936, including *Je vous attends*, *L'inspiration*, *Le Regard d'ambre*, *L'Envol des ducs*, *L'Extinction des espèces*... Tanguy followed this burgeoning movement and his own reputation began to gain a certain permanence.

Tériade, one of the most famous art historians and critics of the period, chose three important works, among the last to be executed – *Les Nouveaux nomades*, *Nid de l'amphioxus*, and *L'Hérité des caractères acquis* to illustrate an article entitled *La peinture surréaliste* published in the magazine *Minotaure* on June 15, 1936:

"From the fluid and musical inventions of Paul Klee to the mysterious metaphysical landscapes of de Chirico, so miraculously successful... without end and deploys a variety of means that reveal the diversity of its sources. In the end, it brings together an astonishing number of proposals, developments, and creations all lying on the frontier between the precise and the limitless, the immediate and the imaginary."

Internationally, the interest of the American milieu in Yves Tanguy was confirmed by two personal exhibits, the first in March 1936 at the Julien Levy Gallery in New York with ten paintings, drawings, and gouaches, and the second at the Howard Putzel Galleries in Hollywood and San Francisco. Moreover, Georges Hugnet, who wrote the preface to the catalogue of the exhibition *Fantastic Art, Dada and Surrealism* held in New York at the Museum of Modern Art, focused on the fully automatic, and therefore Surrealist, aspect of Tanguy's work.

All these artistic events coincided with a change in Tanguy's daily life. He moved to another apartment in the same street – where he had lived since 1931 – keeping his neighbors Victor Brauner and Alberto Giacometti. Marcel Jean, in his article entitled *Yves Tanguy, peintre de la voie lactée*¹, wrote:

"In 1936, he occupied another studio in the same street, rue du Moulin-Vert (fig.1), n°23, with a magnificent terrace with a view of all of Paris, and above that a fenced-in belvedere where Breton wanted to put a species of wild cat he had seen in the Pet department of the Samaritaine department store, a strange feline with blue-white eyes like Yves. Tanguy was not persuadable and preferred to rent the ground floor of the building with a narrow but light courtyard and a small glassed-in space where he could retire to paint."²

The beginning of 1937 was marked by an event that was, to say the least, quite violent, as told by his friend and historiographer, Patrick Waldberg³. Reading this story will help us penetrate the décor, the atmosphere of the period when the painting *Pour rompre l'équilibre* was executed.

"Tanguy was brought to my place in the spring of 1937 by a mutual friend, an electrifying young woman called L. ... I lived in an apartment whose windows overlooked the square de la Mosquée, in the Jardin des Plantes. After dinner, we were expecting a few friends. L. had huge green eyes shadowed with long eyelashes, hair tinted with henna, a slight, svelte figure, and perfume of essence of geranium. She liked to wear dresses in immaculately white linen decorated with necklaces of claws, teeth, or shells. Tanguy had done the engraving for the frontispiece of a slim volume of her poetry published by the Editions Surréalistes. It was clear that he found her attractive. Tanguy had brought a bottle of cognac with which he immediately teased me. Sitting at a table facing each other, we had to – so he had decided – empty the bottle without batting an eyelid before we said anything. 'We shall see,'

he said, 'if an Irishman can match a Breton.' At the end of the ordeal, which I endured with honors, we were both, I must admit, somewhat excitable. Then the others arrived. There was Camille Bryen, René Buffet and very probably Oscar Dominguez, Jean Atlan, and Jacques Hérold, whom I saw every day. Bryen also had feelings for L. ... feelings that he had trouble hiding. The night wore on, the empty bottles piled up in the corridor, some of us even bought a bottle of ether and a wave of madness swept through the party. Tanguy suddenly rose and insisted that we "defenestrate" Bryen. At that moment I was right there next to the window. Did I make a false move? Was I hypnotized? I'll never know the truth. But in any case my arm crashed through the glass which burst into pieces with a noise that terrifies me even today. In the appalled silence that followed, blood began to flow heavily down my forearm as a shard had cut a vein. The white dress of L., who had thrown herself into my arms, instantly turned red. Bryen, who liked to pretend to be a vampire, went off to find some sugar that he dipped in my blood and then crunched with delight. Later, after I had been clumsily bandaged, Tanguy and Bryen took me to the nearest hospital [...] For a certain time we were almost never, so to speak, out of each other's sight. Yes, as I knew him then, was not the easiest person to get along with. Although sensitive and subtle when calm, able to discourse on this and that with airy grace, he would become foul-tempered, violent, even tyrannical in a geometrical progression as he became drunker and drunker."

The story conveys the tense atmosphere that could also become the source of his inspiration. The title *Pour rompre l'équilibre* is indeed evocative of a state of mind contemplating a rupture, a dislocation of beings and things. The artist is freeing himself from all constraints in accordance with the principle of surrealism. He himself used to say how much this freedom was the source of his pictorial *oeuvre*. No advance sketches, according to him, but the desire for a "self-imprisonment" where unexpected forms, painted or drawn, issuing from the dream world, develop independently and without any limits in a completely hermetic universe. Our painting shows objects of unknown form in the foreground, freeing the viewer to escape his earthly limits. Pierre Mabille⁴ compares the uniform light of Tanguy's paintings to the nocturnal space of Paolo Uccello (fig.2). In an article entitled *La conscience lumineuse* published in Number 10 of *Minotaure* in 1937⁵, this eminent scholar writes:

"For Tanguy, the lighting is uniform, the sky merging with the earth. The highly larval forms emerge independently from neighboring forms. They are not a whole in which the light plays an organizing role. In my opinion, the disorientation is not so much due to the strangeness of the objects as the way they are situated in their atmosphere. [...] The most ancient painters who did not work from nature but only following their imagination are very close to our modern artists but with, nevertheless, a different spirit. The use of uniform backgrounds, either gold or black, was the rule. The very uniform light in the recent works was replaced by a not less uniform night.

"No other example is as significant as that of Paolo Uccello, an artist at the crossroads of different currents, straddling the ancient techniques and those of the Renaissance that would emerge in his work. In this painting, the figures stand out against a black beach (fig.2); a black that does not correspond to a shadow but that is much more representative of interplanetary shadows charged with non-visible light.

The figures are redolent of images that emerge from the unconscious.”

This article was published in December 1937 while the exhibition *E.L.T. Mesens présente trois peintres surréalistes: René Magritte, Man Ray, Yves Tanguy* opened in Brussels at the Palais des Beaux-Arts. Yves Tanguy chose seventeen works painted between 1927 and 1937, including our painting, *Pour rompre l'équilibre*. Pierre Mabille's text combined with the Brussels exhibition definitively established his reputation. In 1938, he participated in the *Exposition internationale du Surréalisme* at the Galerie des Beaux-Arts organized by André Breton (fig.3). He also illustrated the cover of the *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* for José Corti in 1938 (fig.4). Finally, Peggy Guggenheim devoted an exhibit to the artist with 25 works including oils, objects, watercolors, drawings, and etchings in her new Guggenheim-Jeune gallery in London.

Fig. 1: Photograph. Rue du Moulin-Vert, around 1931. Yves Tanguy with his wife Jeannette and an unidentified woman.

Fig. 2: Paolo Uccello, *La bataille de San Romano, second episode, La contre-attaque de Micheletto da Catignola*, 1456, oil on board, 315x180cm. Paris, Musée de Louvre.

Fig. 3: Photograph of the *Exposition du Surréalisme*, Galerie des Beaux-Arts. In the foreground, Tanguy's mannequin.

Fig. 4: Cover illustration by Tanguy for the *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*.

LITERATURE:

Patrick Waldberg, *Yves Tanguy*, André De Rache, Éditeur, Bruxelles, 1977. 1982-1983, Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, *Yves Tanguy, Rétrospective 1925-1955*. Pierre Mabille, *Conscience lumineuse, Conscience picturale*, José Corti, Paris, Reissued in 1989.

¹ *Les Lettres Nouvelles*, n° 25 March 1955, p. 377.

² Quote from the catalogue of the exhibit *Yves Tanguy*, Centre Pompidou, Paris, 1982, p. 206.

³ Art historian, born in April 1913 in Santa Monica, California. He studied in Paris. (1904-1952), Pierre Mabille, doctor, anthropologist, and writer, who shared the concerns of the Surrealists, became a member of the Surrealist group in 1934 and contributed to the magazine *Minotaure*.

⁴ Reissued by José Corti in 1989.

⁵ Here it would seem that Pierre Mabille is referring to the *Battle of San Romano*, Paolo Uccello's most famous work, of which one panel hangs in the Louvre Museum.



138
HENRI LAURENS
FLÛTE ET GUITARE, 1917

Georges Braque's neighborhood near the rue Cortot in Paris gave Henri Laurens an opportunity to encounter the Cubist style; it was in his studio that he discovered the *papiers collés* (paper collage) works hanging on the wall and strewn all over the floor. This was happening end 1911, early 1912. Marthe Laurens, Henri's wife, recounts her husband's emotional shock in her book, *Henri Laurens sculpteur* published by Berès in 1955:

"At that moment Laurens was living in a state of anxiety, like everyone else. He wanted to escape the rules imposed by direct representation of objects, he desired, without knowing how, to add new and fuller sensations. It was suddenly an open window onto freedom, and the

beginning of the sculptures that we now call Cubists, and the *papiers collés*"

Cubism was an "illumination" for Laurens, who expressed it as follows: "the first Cubist works were for me an hallucination. I did not understand them immediately, but I felt seized by an inexpressible emotion. They emitted something miraculous that completely bewildered me."

Indeed, Henri Laurens only fully adopted this approach several years later, as indicated by his participation in the Salon des Indépendants of 1913 where he exhibited to sculptures, *Tombeau and Tête d'homme*, as well as some framed sketches. At the 1914 Salon, he presented decorative work and jewelry that still revealed his attachment to traditional art. At the same time, Braque and Picasso, the inventors of Cubism, were innovating with new assemblage techniques using paper and cardboard. In 1912-1913, Picasso made his first construction in sheet metal and wire entitled *Guitare* (fig.1).

Musical instruments, especially the guitar¹, flute, and clarinet, were one of Cubism's fetish themes. They inspired many works by the greatest Cubist painters – Braque, Picasso, and Juan Gris. The warm, dense colors of the materials composing these instruments (wood and copper); as well as their rounded volumes, fed these young artists' thirst for invention. A lover of classical and modern music, Henri Laurens would go to the Opéra Comique to hear Gluck with Kahnweiler who said, "Henri Laurens loved music. I'd even say that among the artists of his generation, only he was truly sensitive to it."

His first collages date from 1915, built around a combination of geometric forms, primarily the triangle and the circle, as in *Joséphine Baker* (fig.2). The role of color is minimal with three plain tones opposing each other – black, ochre, and beige. At the same time, Henri Laurens began to develop the theme of music that we can find in his *papiers collés* such as *Femme à la guitare*, 1915, *Instruments de musique, Guitare et papier à musique*, 1916, and *Nature morte à la musique*, 1916. Our piece, *Flûte et guitare*, executed in 1917, is part of this cycle, rich in major works as it belongs to the artist's purist Cubist period and dealt with one of his favorite themes.

Wind and string instruments were the subjects of many drawings and *papiers collés* by Henri Laurens, as shown in the catalogue of the exhibit *Henri Laurens, Constructions et papiers collés 1915-1919*. The instruments are always distinguished from each other in spite of the simplification of their shape. This is the case in our present work. The superposition of collage papers indicates the volume and shape of the instrument, while the charcoal and white chalk are used subtly to complete the work. Two guitars are superimposed, the first in dark brown paper, the second in three colors of paper – light brown, dark brown, and deep blue, glued on top of each other. The hole and the strings are drawn in charcoal while four bars are indicated with white chalk. The flute lying behind the guitar is made with beige paper with a mouthpiece and six holes drawn in charcoal and chalk. On either side of the flute, a few lines of white chalk indicate the lines of a musical score. This collection of glued papers is enhanced by white-colored oval shape emphasized along the lower edge with a shadow in charcoal.

This remarkable work belonged to the Vicomte de Léché, a collector of Fernand Léger's work. He began purchasing paintings in 1925 along with other collectors such as Baron Gourgaud and Alphonse Kann. The Vicomte de Léché had acquired, among others, *La Balustrade* (fig.4), currently in the collection of the Museum of Modern Art of New York. It was during a visit with Fernand Léger to Henri Laurens' studio at Etang La Ville², in 1930, that the latter dedicated *Flûte et guitare* to the collector.

Fig. 1: Pablo Picasso, *Guitare*, 1912-1913, sheet metal, 77.5 cm, New York, The Museum of Modern Art.

Fig. 2: Henri Laurens, *Joséphine Baker*, 1915, *papiers collés*, pencil and gouache highlights, 22.5x18cm. Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou.

Fig. 3: Henri Laurens, *Construction*, 1917-1918, wood and painted sheet metal, 19x27.7x10.4cm. Former Tériade collection.

Fig. 4: Fernand Léger, *La Balustrade*, 1925, oil on canvas, 129,5x97cm. New York, The Museum of Modern Art.

LITERATURE:

18 December 1985 – 16 February 1986, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, *Henri Laurens, Le cubisme, Constructions et papiers collés 1915-1919*.

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

¹ Henri Laurens made two sculptures of a guitar. One, *La Guitare*, [1917-1918], in polychrome sheet metal, 50x76x27cm, Cologne Musée Ludwig, and the other, *Construction*, 1917-1918, in wood and painted sheet metal, 19x27.7x10.4cm, former collection of Alice Tériade, sold by Artcurial, Paris, 20 October 2007, n° 8 (776.800 € including fees) (fig. 3).

² Henri Laurens stayed for the first time at l'Etang La Ville (near Marly-le-Roi) during the summer of 1926, a village that was recommended to him by Paul Dermée, a contributor to the magazine Nord-Sud. He set up his studio there starting in 1920 and stayed until 1935.



139
JEAN METZINGER
NATURE MORTE, 1918

Co-author with Albert Gleizes in 1912 of the book *Du Cubisme* and an influential member of the Section d'Or, Jean Metzinger today is one of the least well-known yet most important painters of the Cubist movement. Very few studies and exhibits currently exist on this artist who was highly sensitive to literature and whose writings (memoirs and theoretical articles) cover his entire career.

In 1903, at the age of twenty, he moves to Paris, determined to become a painter. Robert Delaunay was among his first friends, and around 1906 he met the writer Max Jacob thanks to whom he entered the circle of Guillaume Apollinaire, who in turn introduced him to Georges Braque and Pablo Picasso. The latter had a decisive influence on his work until about 1923.

His work is divided into four main periods. The first, Neo-impressionist, began around 1905, primarily with landscapes. From 1904 to 1910, Metzinger regularly participated in group exhibits at the Berthe Weil gallery. Beginning in 1909, his highly colored works joined the Cubist style with their fragmented and geometrical composition. This period extended over about fifteen years, producing such superb works as *Goûter* from 1911 and *Portrait de Max Jacob* from 1913 that Salmon baptized the "Mona Lisa of Cubism" (fig.1). After the war he began a

series of *Natures mortes* (still lifes), including the present painting, executed in 1917, which captivated the art dealer Léonce Rosenberg¹.

Before the war, his success was already confirmed thanks to exhibits outside of France. Guillaume Apollinaire wrote about the artist in *Paris Journal* on July 3, 1914: "Albert Gleizes, Jean Metzinger, Duchamp-Villon, and Jacques Villon are currently exhibiting at the *Der Sturm gallery* in Berlin. Jean Metzinger represents an extremely sophisticated art. He goes all the way in what he paints – not content to simply draw, he clarifies his intentions. If Mr. Ingres, in spite of his considerable reputation, did not have somewhat restrained press, I would say he has the Japanese qualities of Ingresque painting. *Fumeur, Tête de femme, Marine, Nuit, Paysage, La Liseuse, and En canot* – the *Fumeur* is said to a portrait of myself and his masterpiece."

After the war, the friendly relations that united the painters, especially Jean Metzinger and Albert Gleizes, began to deteriorate. Philippe Dagen², in a book entitled *Le silence des peintres*, writes: "As for those who joined the Cubist movement in the beginning of 1910 – the so-called "French" Cubists – they did no better in maintaining unity. Jean Metzinger was called up as a nurse in Sainte-Menehould and invalidated out in 1915, enabling him to sign a contract with the art dealer Léonce Rosenberg on June 19, 1916. He then moved to Loches, where he invited Juan Gris and Jacques Lipchitz³. However, Albert Gleizes, after six months at the front, was called back to Paris in the late spring of 1915 and rapidly discharged. After his marriage with Juliette Roche he left for New York and lived there until the end of 1918, frequenting the circle of Picabia and Duchamp, participating with the latter in the exhibit *Quatre Mousquetaires* at the Montross Gallery in April 1916 – an exhibit that also included canvases by Metzinger.

[...] "Here again, the conflict led to the break-up of an artistic circle, a break-up with no possible solution. Metzinger and Gleizes never renewed the friendship that had enabled them to draft their treatise."

It is generally believed that by the end of the Great War, or even by 1917-1918, the artist distanced himself from Cubism. But in fact, the years following his discharge were very rich in pure Cubist works until 1921. The artist continued painting still lifes inspired by the work of Juan Gris, such as *Le petit déjeuner* (fig.2). In this work, the painter combines objects from daily life, such as a folded newspaper, a cup, a goblet, a coffee pot, and finally a bottle, all represented using various techniques and different backgrounds.

Our *Nature morte*, executed in 1918, illustrates this period of renewal and intellectual enthusiasm. Metzinger commented as follows: "At the time I was trying to break down the natural volumes into planes whose differences in terms of lighting, size, and position would enable the viewer to mentally reconstruct these volumes, to imagine the body under examination in space."

As for all Cubist painters, Metzinger sought the raw material for his paintings in everyday life: a pipe, carafe, bottle, playing cards, fruits (pears and plums?), pieces of paper with a few letters visible, a fruit bowl. But contrary to Juan Gris, he multiplies the objects, some easy to recognize, but others almost impossible to discern. The objects identified are placed on a table where the folds of the tablecloth can be seen. As for the letters painted on the two sheets of newspaper each in a different tone, gray and

white, "LI" and "EANT", we can recognize the first two and last four letters of the daily newspaper *L'intransigeant*. This is an allusion to Guillaume Apollinaire, of whom Metzinger painted a portrait in 1912 and who wrote articles praising the artist in *L'intransigeant* when reviewing the Salons.

The painter has composed his *Nature morte* following a network of complex lines, the oval surface of the painting being the anchoring point of the whole. Covered with objects associated with subtle geometrical surfaces, Metzinger balances his painting with a daring color scheme where cool and warm colors as well as light and dark values confront each other throughout the composition. Thus the carafe, divided into four surfaces painted light and dark green with a white contour for the neck sits on the corner of a red and yellow tablecloth covered with Cubist stippling. To the right, Metzinger creates an original structure of interpenetrating surfaces – the bottle, sheets of newspaper and fruit bowl combined with unusual geometrical forms.

Léonce Rosenberg acquired this *Nature morte*, presented in the exhibit he organized for Metzinger in his gallery, L'Effort Moderne, from January 6 to 31, 1919 (fig.3). Bissière wrote in *L'Action* on January 28, 1919: "At Léonce Rosenberg's gallery in his townhouse, the location of the Metzinger exhibit is mysteriously obscure. You ring the bell at a little door that opens for initiates, and you penetrate into this Cubist paradise. Mr. Metzinger has provided a fairly large number of canvases where he remains faithful to the theories he developed some time ago, as this painter began to devote his days to Cubism some ten year ago." *Nature morte* was one of the paintings that elicited the expression *Cubist paradise* from Bissière.

Fig. 1: Jean Metzinger, Portrait de Max Jacob, 1913, oil on canvas, 92.7x65.4cm. Collection Mr. and Mrs. Joseph Randall Shapiro.
 Fig. 2: Juan Gris, Le petit déjeuner, 1915, oil and charcoal on canvas, 92x73 cm. Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou.
 Fig. 3: Reproduction of the invitation to the exhibit Œuvres par A. Metzinger (sic) at the gallery "L'Effort Moderne".

LITERATURE:
 Guillaume Apollinaire, Chroniques d'art 1902-1918, Idées/Gallimard, 1960.
 Philippe Dagen, Le silence des peintres, Fayard, Paris, 1996.
 20 October 2006 - 27 January 2007, Paris, Galerie Beres, Au temps du cubisme.

¹ 1877-1945.
² Born in 1959, educated in France's Ecole Normale, novelist and art critic for the newspaper *Le Monde*, he taught the history of contemporary art at Paris 1 - Sorbonne.
³ It is certain that the presence of Juan Gris as well as that of Jacques Lipchitz encouraged him to paint still lifes, which until that time were not present in his work. Jean Metzinger executed many still lifes, which were a great success with art dealers and collectors.



140
GEORGES BRAQUE
LE CANARD, 1956

George Braque's bird theme, which emerged in 1950, is as important in the history of art as the theme of the dove in the art of Picasso that began in 1949 in a work produced for the Peace Congress¹. Frank Elgar wrote a wonderful text on birds in art, as follows:
 "Whatever aspects and forms express the bird, it is a theme that has inspired almost all the peoples of the world and almost all artists.

Mythologies redolent of twittering, birdcalls, the sound of wings beating, as well as palaces, tombs, sanctuaries, cathedrals, bas-reliefs, frescos, and manuscripts covered with inexhaustibly renewed ornamentation of beaks, necks, feathers, and claws all interlaced demonstrate to what extent, over millennia since the birth of time to the end of the Middle Ages, the bird has always lain at the heart of mankind's beliefs and imagination. And then, suddenly, the Bird was dead...

"We certainly owe Braque a debt of gratitude for the return of the legendary Bird, but also for the comforting proof that it is possible to relive the beginning of the world as it winds down to its end. The resurrection of the bird is also that of Hope."²

Braque played an essential role in the creation of the Maeght Foundation due to his fast friendship with Aimé and Marguerite Maeght. He painted a strange canvas for them entitled *Oiseau 1 - Oiseau 2* showing two animals face to face (fig.1). The work's original format was determined by the curve of the arch over the door of the Bernard Provençal farmhouse that belonged to the Maeght family at Saint-Paul for which the painting was initially executed. Braque imprisons the birds in two rectangular surfaces, while the surface of the arch above is painted in grey monochrome shades that create a three-dimensional effect.

Le canard is among a constellation of works (paintings, drawings lithographs, jewelry) devoted to the bird, a fertile source of inspiration. A look at a photograph of the artist's studio taken between 1960 and 1962 shows 18 works with the bird appearing seven times in various poses and drawings (fig.2).

Le canard, executed in 1956, is presented in an original way. The clean lines of the animal, wings spread, neck extended and an alert eye, are painted thickly to imitate plumage. Braque divides the background into two equal sections and paints them in two colors, the left side black and the right sky blue. The combination of black and blue can also be seen in other works such as *Les Oiseaux noirs* or *A Tire-d'aile* (fig.3). The symbolic meaning of these colors can be explained in two ways: Braque is signifying night and day or water and earth. This very simple geometric structure enhances the aerodynamic power of the duck.

This superb work was chosen by Georges Braque to represent his oeuvre at the 29th International Venice Biennial in 1958 where two rooms were devoted to his art. Jacques Lassaigue, curator at the Musée d'art moderne de Paris, presented the works in the catalogue.

Fig. 1: Georges Braque, *Oiseau 1 - Oiseau 2*, 1954, oil on canvas, 80x285cm. Galerie Maeght, Paris.
 Fig. 2: Photograph of Georges Braque's studio, 1960-1962.
 Fig. 3: Georges Braque, *A Tire-d'aile*, 1956-1961, Oil and sand glue onto panel, 114.5 x 170.5cm. Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Donation Mme Georges Braque, 1963.

LITERATURE:
 13 June - 8 November 1992, Martigny, Pierre Gianadda Foundation, *G. Braque*.
 5 July - 15 October 1994, Saint-Paul, Maeght Foundation, *Georges Braque, Retrospective*.

¹ In January of 1949, Picasso executed a lithograph, *La Colombe*. Noted by Aragon, this lithograph was chosen as a poster for the Peace Congress held in Paris in April, 1949. It became the "dove of peace" and was published in millions

of copies sold all over the world.
² Quote from *Résurrection de l'oiseau* Maeght Editeur, Paris, 1958 ; (quote taken from the catalogue of the exhibit *Georges Braque*, Fondation Maeght, Saint-Paul, 5 July - 15 October 1994).
³ The Fondation was inaugurated by André Malraux, Minister of Culture during that period, on July 28, 1964.



141
HENRI MATISSE
FEMME, 1938

In the autumn of 1938, Henri Matisse presented two retrospectives of his works, one at the Paul Rosenberg gallery in Paris, and the other at the Pierre Matisse Gallery in New York. Both French and American critics praised his work in similar terms, saluting his intense, expressive colors, his rhythmical forms and his sense of pictorial unity. Louis Cheronet defines Matisse, speaking of the *Odaliskes* of the Thirties, "as both the heir to the French tradition and a prince of liberty and individualism."

Femme, executed in May 1938, illustrates his considerable mastery of the technique of drawing in sober black and white through the strength of his line, a powerful resource of his great talent. With pen, pencil, or charcoal, Matisse always sought the accuracy of a pose and the uniqueness of a movement to reach perfection. The painter plays on straight and curved lines with a rare elegance of style.

Many elements contribute to the interest and beauty of *Femme*. First of all, a discrete eroticism conveyed by the model's languishing pose, bare thighs with the gown untied from the waist and the deep V-shaped neckline. Matisse uses charcoal with greater or lesser pressure for the contours of the model and the folds of her dress. He also uses the stump to create generous shadows throughout.

By the end of the 1930's, charcoal drawing became for Matisse a major preoccupation, an independent art form that helped him to better express his emotions. Lydia Delectorskaya¹ writes:
 "Matisse has three goals:
 - drawing as a finished work,
 - an observation, a very thorough study of his subject, and,
 - (most importantly) the work must serve as a springboard that, thanks to close observation of the model and accumulated exaltation during the sessions [...] - enabling him to express himself completely in an inspired way through rapidly executed line drawings.

¹Born in Tomsk, Russia, in 1910, she began working for Matisse in October 1932 as a studio assistant while the artist was painting his immense panel, *La Danse* for the Barnes Foundation in Philadelphia. She then became companion and nurse to Mrs. Matisse. Starting in October 1933, she became model and secretary to the painter and remained with him for twenty-two years.

Many sessions were always required. Henri Matisse corrected, erased, and began again, relentlessly, until he arrived at a finished work. During these successive modifications, he consciously and unconsciously registered the structure of the subject, its general expression and fundamental characteristics."

The present drawing was probably worked in this way. We can see the same dress with the V-shaped plunging neckline in many other works, including two paintings from 1941 entitled *Robe jaune* et *Robe arlequin*, (*Názy* et *Lydia*) and *La robe jaune* et *la robe écossaise* (fig.1).

This yellow dress was among the many in Henri Matisse's personal collection. For several years the artist had been purchasing evening dresses, and around 1930 the lovely Lisette triggered their appearance in paintings, drawings, and lithographs, followed by the brunette model Hélène Galitzine in 1936-1937, and finally Micheline Payot. The dresses he acquired, often during his travels, were carefully stored in a cupboard with the rest of his painting materials. The first session began with Matisse asking the model to try on the dresses, and he would make his decision when he felt that the dress and model enhanced each other. The model who posed for the present drawing is Lydia.

In drawing *Femme*, did Henri Matisse already have in mind the project of *Thèmes et Variations*² where 158 drawings executed between 1940 and 1942 were reproduced and presented by theme? Perhaps so. *Femme* is the expression of his method and the joy he experienced in drawing.

Fig. 1: Henri Matisse, *La robe jaune* et *la robe écossaise*, 1941, Oil, 61x50cm, Executed from November 2 to 16, 1941. Paris, Musée national d'art Moderne, Centre Georges Pompidou.

LITERATURE:
 Lydia Delectorskaya, Henri Matisse, Contre vents et marées, Peintures et livres illustrés de 1939 à 1943, Editions Irus et Vincent Hansma, Paris, 1996.

Born in Tomsk, Russia, in 1910, she began working for Matisse in October 1932 as a studio assistant while the artist was painting his immense panel, *La Danse* for the Barnes Foundation in Philadelphia. She then became companion and nurse to Mrs. Matisse. Starting in October 1933, she became model and secretary to the painter and remained with him for twenty-two years. Published in 1943.



142
HENRI LAURENS
PETIT TABLE CARIATIDE, 1938

"Like many other artists of the period stretching from *Art Nouveau* to *Arts Déco*, and also during the years before and after the war, Laurens, who had already designed carpets and tapestries, also designed furniture. In the present case we are not dealing with a commission from a private client, but rather a desire, often expressed by the sculptor, to associate his art with the achievements of modern architecture. In fact, he was a recognized and respected artist in the magazine *Architecture d'Aujourd'hui*.
 "This work, *Petite table cariatide*, was something of a gamble, but a perfect success thanks to its grace and balance. The title given to the work seems to express a paradox, as caryatids are usually made to stand straight, since their head and shoulders support the architrave of the monument that dominates them. Here, the daring innovation lies in presenting a recumbent caryatid lying on her elbows, but nevertheless full of tension, similarly to positions he often gave to his feminine figures.

Can we believe that she is supposed to be supporting something, that she is designed to sustain the weight of the top of a piece of furniture? She can indeed achieve her task thanks to the exquisite positioning of her shoulder and knees, somewhat distorted by necessity, but only very slightly. This magnificent body, although stylized, no longer expresses the massiveness of former works. Although a feeling of lengthening predominates, the woman's limbs remain firm and strong, as she is, in spite of everything, a caryatid... [...]”¹

We can compare this remarkable piece with another sculpture, *Ruban*, executed the preceding year (fig.1). In the latter, Laurens has sculpted an imaginary marine denizen, half jellyfish, half octopus, where the head dominates the ribbon-like body resting on arms in the shape of arabesques. The head and arms of *Petite table Cariatide* have a troubling similarity to *Ruban*. The tip of the breast could be the eye of an octopus and the arms tentacles. Here we must quote Hofman², who speaks of “three-dimensional dynamics, a floating interpenetration of the trunk and limbs in the subjects represented” in defining Laurens’ stylistic development.

We can thus see that the static nature of previous sculptures such as *Femme assise au bras levé* from 1930 has disappeared to make place for wavy forms and twisted positions. The result: a certain ambiguity that gives strength to the work.

Fig. 1: Henri Laurens, *Le Ruban*, 1937, Bronze with brown patina, 24.8x18.8cm.

LITERATURE

20 October 2004 – 8 January 2005, Paris, Berès gallery, Henri Laurens.

¹ Quote from the catalog of the exhibit *Henri Laurens*, Berès gallery, Paris, 20 October 2004 - 8 January 2005, p. 180.

² Werner Hofman, *Henri Laurens*, Sculptures, Teufen (Switzerland), published by Arthur Niggli S.A., 1970, p. 143 (quote taken from the catalogue of the exhibit Laurens, Berès gallery, 20 October 2004 - 8 January 2005, p. 54).



143
MARC CHAGALL
PASTORALE, c. 1957

This canvas must be understood in the context of earlier works, especially those executed by Marc Chagall as illustrations of *Daphnis et Chloé* published by Tériade¹ in 1961. Born in Varia on the Island of Lesbos, Tériade, art historian and publisher, believed that no one but Chagall would be able to transcribe the wonderful love story from his native island. Greece, mother of a truly mythical civilization and culture, was to shake the foundations of Chagall’s imaginary world. Tériade thoroughly understood that potential.

Daphnis et Chloé, Longus’s² famous pastoral, dates back to the second or third century A.D. and includes four books. In a bucolic décor, near the city of Mytilene, Daphnis, a young goatherd, and Chloé, a shepherdess, both foundlings, fall in love. Many twists and turns of the plot prevent them from coming together, and the book is mainly devoted to their adventures. At the end of the story, both discover their long-lost parents and their marriage can finally be celebrated.

Marc Chagall traveled in Greece in 1952 and 1954, visiting Olympia, Delphi, and Athens, as well as the enchanting island of Poros, “shining green at the bottom of blue water under a blue sky”. He returned with gouache paintings saturated with color where earth and sky are merging, where the hills, wind, and trees harmoniously come together in the light. The gouache *Daphnis et Chloé au bord de la fontaine* (fig.1) shows the two adolescents – Daphnis, nude with a very light skin color, Chloé with red hair and dress showing a glimpse of her breasts. On a yellow background, a blue-colored bush, a waterfall of clear water, and a sketch of a Greek temple, succinctly convey the lyrical environment the two young lovers inhabit.

In the present painting, *Pastorale*, the shepherdess is lying nude in the shade of a blue tree, and the seated shepherd sings the same poetic chant. Chagall draws a goat, a blue tree with red flowers, and the curve of a hill. The orange and carmine tones beat out the country earth while a sky in multiple shades of blue shines with the light of Greece. Chagall knows that his signature color is blue, the blue of a summer night. He inhabits his color, painter of all the manifestations of grace and love.

Fig. 1: Marc Chagall, *Daphnis et Chloé au bord de la fontaine*, 1954-1956, gouache on paper, 42x32.1cm. Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d’art moderne.

LITERATURE:

2 July – 30 October 1994, Nice, Musée national message Biblique, Marc Chagall, *Marc Chagall, Les années méditerranéennes*, 1949, 1985. Franz Meyer, *Marc Chagall*, Flammarion, Paris, 1995. Jean Leymarie, *Eloge de Tériade*, Langres, 2002.

¹ Elstratos Eleftheriades, known as Tériade, was born on May 2nd, 1897 in Varis and died in Paris on October 23, 1982. To learn more about his life and work, see the sales catalogue on the Alice Tériade collection published in Paris by Artcurial, Hôtel Dassault, 20 October 2007.

² Greek author about whom almost nothing is known.



144
KEES VAN DONGEN
BOUQUET DE TULIPES, c. 1908

In 1982, Eric Hild, curator of the Musée de l’Annonciade in Saint-Tropez, organized an exhibit entitled *Fleurs de Fantin-Latour à Marquet* that traced the development of the representation of the flower motif from 1860 to about 1930. Many famous authors contributed their analyses to the catalogue: *Fleurs savantes, Les fleurs et les hommes*, La fleur chez les symbolistes français. Elisabeth Hardouin-Fugier¹ concluded her article entitled *Les fleurs et la peinture au Musée de l’Annonciade* as follows: “We have sought for a persistent flower theme in the avant-garde movements of the period, and have found it everywhere, such that we are able to determine the following categories: “Realistic flowers” (Courbet), Impressionist Flowers (Bazille, E. Gonzalès, Monet, Manet) Pointillist flowers (Signac, Laugé, Cross), Fauve flowers (Van Dongen, Manguin, Marquet, Dufy, Camoin), Nabi flowers (Bonnard, and according to certain authors, Le Sidaner), Symbolist flowers (G. Moreau, O. Redon) – and why not Society flowers (J.-E. Blanche, Laprade), and Decorative flowers (Gallé, Majorelle). [...] Already barely recognizable in the brothel in the rue d’Avignon” (fig.1),

bouquets in the studios of the avant-garde became the flowers of derision. Stems in string, petals in newspaper, born of a geometrical network stretched between a knife and carafe, images on the sordid wallpaper in a warehouse, mummified in chalk white by the obsessional Mondrian, fitted with nail stamens and sheetmetal in Picasso’s watering can [...] Dada is not far behind. Dada becomes a gardener and decimates the lovingly planted flowerbeds of Saint-Fiacre”.

Elisabeth Hardouin-Fugier shows us that the floral motif that had inspired generations of Dutch painters in the 17th and 18th centuries was not neglected by French artists at the end of the 19th and 20th centuries. In spite of the enthusiasms for nudes and landscapes that carried the Impressionist and Fauve painters to glory – Manet, Monet, Matisse, Derain, Manguin, Vlaminck, Marquet, and Camoin, to mention only a few – flowers were never forgotten. Kees van Dongen’s *Bouquet de tulipes* is another example that proves the point.

Although he never participated in the 1905 Salon d’Automne where the art critic Louis Vauxcelles baptized the new painting “fauve” (meaning “wild beast”) with a mocking exclamation, “Donatello in a cage of wild beasts,” Kees had already been noticed by Ambroise Vollard, art dealer, for his acute sense of color. Vollard organized the artist’s first one-man show at his gallery in 1904, marking the entry into the Parisian art arena of the painter showing his fundamental qualities; “a keen eye, beautiful texture, solidity and daring in composition, a genius for color, both for calm harmonies and violent combinations”⁵. The works shown, painted between 1892 and 1904, were divided between landscapes from the Dutch tradition and watercolors of Montmartre themes.

In the autumn of 1905, the flood of articles⁶ in reaction to the Salon ensured immediate fame for the Fauve painters and persuaded Van Dongen to move towards warm colors and daring juxtapositions. He joined the movement with his brutal and excessive palette while broadening his choice of subjects. To portraits, women, and landscapes⁷ were added acrobats, clowns, and horsewomen. Van Dongen participated in the 1906 Salon d’Automne with three canvases, all noted by the critics.

The magnificent works that emerged from his studio over the following years primarily included portraits, including one of Fernande Olivier, Pablo Picasso’s companion and first important model (fig.2) and of Daniel-Henry Kahnweiler (fig.3). His extreme approach to color and clever drawing reveal the model’s personality. This is particularly true for Kahnweiler’s portrait, where two half-closed eyes outlined with black eyelashes and a bright red pinched mouth surrounded by drooping mustaches express a personality far from affable. The critic Saint-Georges de Bouhélier wrote, with reason, that the “portraits [de Van Dongen] convey something of a vital secret”⁸.

The year 1907 finished with the promise of a remarkable career: an exhibit in Amsterdam entirely devoted to his drawings was very well received, while the Galerie Berthe Weil in Paris presented his work alongside other Fauve painters. Finally, Daniel-Henry Kahnweiler became his dealer⁹.

The year 1908 was marked by international recognition with the Flechtheim Gallery in Düsseldorf, the 15th Secession of Berlin and the first Salon de la

Toison d’Or in Moscow. In Paris, the Kahnweiler gallery exhibited 27 paintings, the Bernheim-Jeune gallery organized an exhibit with sixty-four paintings, ten watercolors, a pastel, and three sculptures. He had major commercial success – the preface to the catalogue of the exhibit organized by Marius and Ary Leblond says it all right in the first sentence: “The talent and originality of Kees van Dongen, in undulating lines and curves of bright colors, reaches the ultimate virtuosity in his portraits of the faces and bodies of acrobats, female clowns, buffoons, and horsewomen.” On the other hand, Guillaume Apollinaire, who did not appreciate Van Dongen, was indignant in his denunciation of works the painter exhibited in the Salon des Indépendants¹⁰.

No flower paintings here, but apparitions here and there of landscapes representing Fleury-en-bière, such as *Blé et coquelicot* from 1905¹¹ where the artist sprinkles a few touches of red color in a golden yellow field. Later, in 1907, Van Dongen covered the wide-brimmed hats of his elegant models with flowers in paintings such as *Stella au chapeau fleuri* (fig. 4). Executed around 1908, our *Bouquet de tulipes* is one of his first flower paintings.

It must be noted that in this work we find a resurgence of his Dutch roots in the choice of flowers: tulips. Two kinds of tulips compose the bouquet – ordinary and parrot tulips. Open or closed, drooping or straight, they are all purple. Although Van Dongen protects the flowers from his violent colors, he nevertheless does not hesitate to emphasize them. Strong, luminous yellow halos irradiate the flowers, some of which are opening. From violet, certain tulips are almost white. This raw lighting had already metamorphosed the make-up of his street-walkers, demimondaines, actresses, or transvestites with eccentricities in apple green or hard blue, while the artist chooses for the vase a royal color, Sèvres blue. Sitting on a cloth decorated with red and green arabesques, the vase echoes the bright red cushion to the right. In another canvas painted during the same period, *Nu et femme en chemise*¹², Van Dongen had already chosen this material and cushion as a comfortable environment for his models. This similarity confirms that *Bouquet de tulipes* comes from the Fauve period.

Artists from this period all attempted the bouquet, perhaps not often, but always with a certain classicism, accounting for their quality. Among Van Dongen’s contemporaries, Picasso painted two bouquets in 1907-1908, *Fleurs sur une table* and *Fleurs et verre* (fig.5). While the master was opening the door to Cubism, he was also painting flowers and leaves in a non-distorting style. Like Van Dongen.

Fig. 1: Pablo Picasso, *Esquisse pour les Demeiselles d’Avignon*, spring 1907, pencil and pastel, 62.5x47cm.

Fig. 2: Kees van Dongen, *Fernande Olivier*, c. 1907, oil on cardboard, 39x35cm. Montpellier, Musée Fabre.

Fig. 3: Kees van Dongen, *Daniel-Henry Kahnweiler*, 1907, oil on canvas, 65x54cm. Geneva, Musée du Petit Palais.

Fig. 4: Kees van Dongen, *Stella au chapeau fleuri*, 1907, oil on canvas, 65x54cm. Dublin, National Gallery of Ireland.

Fig. 5: Pablo Picasso, *Fleurs et verre. La rue des Bois. Summer 1908*, 81x65cm. Moscow, Museum of Modern Art

LITERATURE:

26 June – 27 September 1982, Saint-Tropez, Musée de l’Annonciade, *Fleurs de Fantin-Latour à Marquet, France 1865-1925*.

22 March – 17 June 1990, Paris, Musée d’art moderne de la ville, *Van Dongen, le peintre*. Philippe Dagen, “Un fauve impudique et mondain”, *Le Monde*, 22 March 1990.

Philippe Dagen, *Pour ou contre le fauvisme*, Somogy, Paris, 1994.
25 January – 9 June 2002, Martigny, Fondation Pierre Gianadda,
Kees van Dongen.
Emmanuelle Capra, "Chronologie illustrée", Catalogue of the exhibit *Van Dongen, Monaco*, 25 June – 7 September 2008.

¹ In 1982, Elisabeth Hardouin-Fugier was Assistant Professor at the University of Lyon III, a specialist in the floral theme in painting with many publications to her credit, including *Peintres de fleurs en France, De Redouté à Odilon Redon*, published in 2003.

² Underlined in the text.

³ An allusion to the *Demaiselles d'Avignon* by Picasso who in a preparatory study presented a jug with flowers instead of the still life in the definitive version.

⁴ Head of the gardeners.

⁵ Quote from the biography by Emmanuelle Capra in the catalogue of the exhibit *Van Dongen*, Salle d'expositions du Quai Antoine 1er, Monaco, 25 June – 7 September 2008.

⁶ Louis Vauxcelles was far from the most virulent critic. In other articles in the press of the time we find "the most bizarre productions of brushes in a frenzy", "formless hodgepodge", "a mixture of bottle wax and parrot feathers". All the dailies denounced the "incredible farce" of the paintings whose colors offered by their intensity and frankness.

⁷ Van Dongen spent the summer of 1905 at Fleury-en-Bière where he primarily painted landscapes that were later exhibited in the month of November at the Galerie Druet. *Kees van Dongen, Une saison*.

⁸ In the preface of the catalogue of the Van Dongen exhibit at the Kahnweiler gallery, March 1908.

⁹ An oral contract similar to those he made with Derain and Vlaminck. The contract became obsolete end 1908 when Kahnweiler turned to Cubism.

¹⁰ "Mr. Van Dongen has suddenly shown signs of formidable appetites. He loves the tumult and seems to exhibit his political opinions. [...] [He] carries us off to the realm of giants who resolve the social question through immodesity. He always leaves a painful impression behind him. He prostitutes his most noble and beautiful colors to urban embarrassments that he observes as a foreigner. His stay in Paris has not done Mr. Van Dongen any good." (Apollinaire, *Chroniques d'art*, "Le Salon des Indépendants", in *La Revue des arts et des lettres*, 1 May 1908.

¹¹ Exhibited and reproduced in color in the catalogue of the exhibit *Kees van Dongen*, Paris, Musée d'art moderne de la ville, 22 March – 17 June 1990.

¹² This painting, an oil on canvas, 65x51cm, was hung in the exhibit entitled *Kees van Dongen*, Fondation Pierre Gianadda, 25 January – 9 June 2002, n° 40 (Galerie Kahnweiler, Daniel Malingue, Paris).



146
JACQUES-ÉMILE BLANCHE
LA PARTIE DE TENNIS, 1882

In 1882, Jacques-Émile Blanche executed a painting he entitled, in English, *Lawn Tennis*¹ and submitted it to the first Salon des Arts Décoratifs in Paris, where it was accepted. Without realizing it, he had just painted an historic work. *Lawn Tennis* is the first artistic representation of this English sport, imported into France in 1878² and today a major international event of considerable financial importance. Many capitals and towns are proud to host a tournament, such as the four major tournaments of the international circuit: Melbourne, Paris, London, and New York, together known as the Grand Slam.

In 1882, at age twenty, Jacques-Émile Blanche was still something of a beginner, but already showed signs of the great painter he was to become. Born in 1861 in Paris to a wealthy family, he had a thorough education supervised by his demanding father, Doctor Blanche, a highly respected psychiatrist. The Doctor and his wife invited the cream of the Paris art world in painting, music, and literature to their townhouses in Passy³ and Dieppe on the Normandy coast (fig.1), including painters such as Monet, Degas, Puvis de Chavannes, Gervey,

Fantin-Latour, Renoir⁴, and Berthe Morisot, as well as musicians and writers that were sometimes the doctor's patients, such as Gérard de Nerval or Guy de Maupassant who often frequented their home. Bathing in an atmosphere conducive to artistic development, beginning in his teens Jacques-Émile Blanche showed a distinct predisposition for painting. He began copying the masters in the Louvre and other Parisian museums, receiving slightly acerbic criticism from Edgar Degas during that time. By 1874-75, his first visit to Edouard Manet's studio confirmed his budding vocation:

"We crossed a dark hall," Blanche recounts, "whose only decoration was a painting by Courbet, *Diogène*, sitting next to a bowl and earthenware jar. In a sunlit studio overlooking the western railway, very few paintings. On the walls Zacharie Astruc played the guitar, next to his wife, one of the most mediocre paintings from his black period, and a few studies of racing horses. [...] "But what a shock the visitors received by seeing on another easel the real "open air" canvas where a woman in blue, a child in a white smock, towels hanging on a rope, the yellowish-pink tub, and sparkling landscape all set in this remarkable painting, *Le litige* (fig. 2)! It had to have been the most reworked painting the one he began again and again, the most painful."

In 1881, Manet asked the young Blanche to paint a brioche. "I would like to see you paint one," he said. "The still life is the touchstone of the painter's art."⁵ On October 19th, at Manet's⁶, Blanche painted and dated the canvas: "This animal," said Manet speaking of Blanche "makes a brioche like a mother and father!", and with these words opened the door to the young man's artistic career. Blanche entered the studio of Henri Gervex⁷, and later frequented the Académie Gervex, founded in 1885, where he met Seurat, Signac, and Angrand.

Back in June of 1880, as a student at the Lycée Condorcet⁸, Jacques-Émile Blanche was awarded his "baccalauréat" degree. This is significant for our painting, as it was students from the Lycée Condorcet who founded the Racing Club of Paris on April 20, 1882 and, in 1886, were granted a concession of several hectares in the Bois de Boulogne. Given our current state of knowledge, it is not possible to claim that Jacques-Émile Blanche participated in this episode, but there is a convergence between the founding year of the Racing Club⁹, today one of the most famous sports clubs, and the execution of *Lawn Tennis*. Did Jacques-Émile Blanche want to salute his comrades with a work that commemorated this event? The painting, which met with a certain success when it was exhibited at the first Salon des Arts Décoratifs in 1882, was presented as follows in the catalogue: *La partie de tennis, Panneau pour un pavillon de jeu* (A tennis game, a panel for a sports pavilion), indicates that it was destined for a sports facility and not to decorate the living room of a home.

Again in 1882, he traveled to Sundenham with Paul Helleu and Giovanni Boldini to have a picnic and met the American painter James McNeill Whistler. Jacques-Émile Blanche often traveled to Great Britain throughout his life. He liked to say that "he had a foot on either side of the English Channel"¹⁰. Tennis is thus something the artist knew well. Note that he took his first trip to England in 1870¹¹.

In painting *La partie de tennis*, Jacques-Émile Blanche is paying

tribute to Great Britain but also to his "god", Edouard Manet, taking as inspiration the famous painting *Déjeuner sur l'herbe* (fig. 3). Painted and exhibited at the Salon des Refusés in 1863, it was virulently denounced by the press due to the presence of a nude model in the foreground. The painting, not finding a buyer, remained in Manet's studio until 1878 where Jacques-Émile Blanche saw it during his visits. The dimensions are very similar, 215 x 285 cm (Blanche) compared to 208 x 264 cm (Manet) as are the construction and composition. Like Manet, Blanche paints a dark foreground so the second plane can be reserved for the light. Like Manet once again, he frames the composition with tree trunks, paints three figures in the foreground, including one to the right in the same position (lying down, leaning on the left arm) and places a still life in the front. Manet's picnic basket is replaced by a silver platter with glasses and bottles of soda-water to the right in Blanche's canvas. In addition, the recumbent model leaning on the left arm just mentioned, Henriette Chabot¹², was probably also Manet's model for his painting *L'Amazone*. "It was at the end of his life," writes Blanche, "surprising him at work before his easel, that I could sometimes observe the scrupulous, conscientious draftsman, always obedient to nature. As for his *Amazone*, I watched Manet rub out, scratch out the top hat and redraw it to make it sit properly on her chignon."

The tennis game between two men, one of who is serving, is being played on a lawn. Only the net separates them, the playing ground not being defined. The painter places the players in the light, their white clothes, as well as those of the women players at their sides, echoing the dresses of the spectators in the foreground. To avoid any misinterpretations, Jacques-Émile Blanche paints two tennis rackets¹³ (fig.6) to the lower right, as a way to title his work. To underline the grace of the moment, the artist uses stylistic devices typical of "Japonism", fashionable during this period, and includes two Japanese supports in porcelain, one under the elbow of the young woman with the fan, the other at the foot of a tree, a tennis racket lying in front of it. Blanche adds, in the most natural way possible, a fragile art object to his environment of sport and elegance. A carefully nuanced color scheme, in perfect harmony with the atmosphere of the game, adds to the perfection of this work that can be read in two phases: in the foreground, a conversation between young girls in white and pink dresses in the shade of a chestnut tree, and in the background, sport is honored on a broad swath of grass whitened by the sun and bordered by huge trees drunk with light. In the front, once again, two masses of peonies and hydrangeas vibrate with soft red and blue tones, while in the background, the pink roof of a house contrasts with the bluish horizon in a back-and-forth movement of color patterns reminiscent of a tennis ball during a game.

This painting, a major effort by Jacques-Émile Blanche (many drawings, some squared away, attest to his enthusiasm), announces his extraordinary career. On May 11, 1929, the critic Louis Vauxcelles wrote a penetrating article on the artist in the daily *Excelsior* for the exhibit *Mes Modèles* that included *La partie de tennis*. According to him, the artist is "multiple, complex, elusive. His personality includes a variety of elements that are dosed and combined with disconcerting brio. There is certainly no doubt that he gathered his honey in France and England. He wandered around Chelsea – with Whistler – taking lessons in technique and elegance from the 18th century British masters, waxed enthusiastic about Manet and Degas. Rather than

criticizing him for this, it would be better to detect what belongs to him per se. His essential virtue is intelligence. This ironic witness – with an impertinence worthy of Wilde – of two generations has studied them with care. One of his more well-advised commentators wrote quite correctly that in his work the faculty of sensing is subordinate to the faculty of understanding I...]. Superior intelligence, reading souls. Blanche as a portrait painter, a prince of the spirit, has sought out the company of the best the period has to offer."¹⁴

Thus he painted portraits of the most famous, wealthy, courted people in all walks of life. We can cite the most famous of all, his portrait of Marcel Proust, painted in 1892 (fig.7), in the collection of the Musée d'Orsay, but also portraits of Anna de Noailles (fig.8), Colette, Niijinsky (fig.9)¹⁵, Jean Cocteau, Paul Claudel, André Gide, André Maurois, Max Jacob, Rodin, Boni de Castellane, Debussy, Poulenc ... the list goes on and on.

The painting *La partie de tennis*, property of the Racing Club de France, is currently one of the most beautiful and exceptional works by Jacques-Émile Blanche to come on the market. In addition to its esthetic quality, the painting that incarnates the qualities of contemporary tennis brings together sport, celebration, and elegance in a prestigious environment.

Fig. 1: Photograph of Dr. Blanche's chalet in the traditional Normandy style in Dieppe at the end of the 19th century.

Fig. 2: Edouard Manet, *Le litige*, 1875, oil on canvas, 145 x 115cm. Merion, The Barnes Foundation Museum of Art.

Fig.3: Edouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1863, oil on canvas, 208x564cm. Paris, Musée d'Orsay.

Fig. 4: Jacques-Émile Blanche, *Jeune femme étendue dans l'herbe* (fan décor), 1885, watercolor, 31x62cm. Private collection.

Fig. 5: Jacques-Émile Blanche, Marcel Proust, 1892, oil on canvas. Paris, Musée d'Orsay.

Fig. 6: Jacques-Émile Blanche, Anna de Noailles, 1912.

Fig. 7: Jacques-Émile Blanche, Niijinsky, around 1910, oil on canvas, 22x120cm.

LITERATURE:

Georges-Paul Collet, *Jacques-Émile Blanche, Le peintre-écrivain*, Editions Bartillat, 2006.

¹ Spelled like this in the catalogue.

² Dinard, Cannes et Le Havre welcomed the first French clubs. Pierre de Coubertin organized the first French championship on the Ile de Puteaux in 1891.

³ An elegant neighborhood in Paris, currently in the 16^e arrondissement.

⁴ Blanche met Renoir in Dieppe in 1879.

⁵ Manet used the same teaching methods for his only student, Eva Gonzalés.

⁶ The canvas is also located: 77 rue Saint-Petersbourg, the address of Manet's studio.

⁷ 1852-1929. In spite of his young age, Henri Gervex was already an artist of repute with a career as an official society painter. Awarded the Chevalier medal of the Legion of Honor in 1882, he founded a painting academy with the painter Jacques Fernand Humbert (1842-1934) rue Verriquet where Jacques-Émile Blanche was the "massier" of the studio (a "massier" is a student in a painting studio in charge of collecting the monthly contributions ("masse") and dealing with the studio's expenses. (Grand Larousse, 1963).

⁸ At the Lycée Condorcet, Jacques-Émile Blanche had considerable admiration for his fellow student, Henri Bergson, whom he called "an ace in philosophy". Blanche painted his portrait in 1911.

⁹ Became the Racing Club de France in 1885.

¹⁰ Georges-Paul Collet, *Jacques-Émile Blanche, le peintre – écrivain*, Bartillat, 2006, p. 107.

¹¹ To avoid the war, Jacques-Émile Blanche was sent to England for the first time in 1870 at the age of nine with his nanny. He learned the language there, and thanks to his father's connections frequented the wealthy and aristocratic world of the Victorian era.

¹² Henriette posed several times for Blanche, wearing the same white dress: *La fenêtre* from 1884, *Modèle*, 1884, *Modèle au piano*, 1884, *Jeune femme étendue dans l'herbe* (décor d'éventail)(Fig. 4), *Henriette Chabot au pivoines*. The white dress was given to Blanche by Lucy Prévost-Paradon, from the Halévy family, which she brought back from America.

¹² At the time, tennis rackets were heavier, with a wooden handle wrapped in leather, a wooden frame and gut strings.

¹³ Quote from Georges-Paul Collet, op.cit. pp. 269-270.

¹⁴ The painting sold on May 25, 1995 in New York at Christie's reached a record of \$662,000.



147

PABLO PICASSO
EUGENIA ERRAZURIZ
ET SA FILLE CARMEN, c. 1918

Eugenia Errázuriz (1860-1952) was Pablo Picasso's muse from 1917 to about 1925, giving her considerable prestige in Paris during the years after the war. The painter, already well into his thirties, and the beautiful woman¹, already in her fifties (fig.1), maintained an ongoing relationship of both work and pleasure; she was proud to rub shoulders with the man she considered the greatest artist in the world, and he was pleased to frequent such a distinguished woman and, through her, elegant Parisian society.

Who was Eugenia Errázuriz? Eugenia Huici Arguedas, born to a wealthy bourgeois family in Chili, married the Chilean painter José Thomas Errázuriz², with whom she had three children, a son, Max, and two daughters, Carmen and Maria, known as Baby. Soon after their marriage, they left for Europe in 1880 where they led the life of socialites, first in Paris and then in London. After a short stay in Venice, they met Claude Monet and John Singer Sargent who painted several portraits of her (fig.2). The highly cultured Errázuriz couple, with their sophisticated tastes and yen for the modern, actively sought to encounter young artists and fashionable smart set. Among Eugenia's closest friends were the painters Paul Helleu and Jacques Emile Blanche who also painted her portrait (fig.3). The musicians Arthur Rubinstein, Igor Stravinsky, and Frédéric d'Erlanger³, who fell passionately in love with her, were also part of their intimate circle. Eugenia Errázuriz was also a contemporary of Gertrude Stein, American writer and collector of modern art, who was in some ways her rival. The amusing story about Picasso's bedspread in Montrouge in *The Autobiography of Alice Toklas*⁴, is an eloquent demonstration of their relationship.

Eugenia, by then widowed (José Thomas Errázuriz died in 1913), met Picasso around 1915-1916. We know she brought him to the Babel party that Etienne de Beaumont⁵ organized in October 1916 in his magnificent town house. The ball certainly lived up to his name and reputation, as Jean Cocteau writes: "Madame Errázuriz was talking with Picasso in Spanish, Serge Diaghilev in Russian with Massine, and Satie in Sauternes with me!"⁶ The first letter⁷ was dated November 22, 1916: "Dear friend, Next Saturday, if God wills, I will come and have lunch with you. I am delighted at the idea of spending such an agreeable moment with the one who is my great master. Your old admirer, Eugenia."

She involved herself in everything that could contribute to the success of her young protégé. She sent him 1000 francs on a regular basis, buying his paintings⁸ at higher prices than they were worth at the time⁹, she lent him the salon of her residence avenue Montaigne for the preparatory

meetings of the Ballet *Parade*¹⁰ project, for which Picasso executed the decors and costumes. Finally, she used her contacts at all levels of society—aristocratic, upper classes, the cultural scene, and art dealers. In the spring in 1917, she introduced Marcel Picasso to Picasso's style. In her white-painted apartment, decorated in the minimalist style that she made fashionable in Paris¹¹ and that Jean-Michel Franck and Cecil Beaton recognized as a pioneering creation, she showed the "extraordinary white and blue Cubist compositions that Picasso sent to her and that were the decor for *Parade*."¹² Picasso was in Rome at the time at the request of Jean Cocteau, working on the *Parade* ballet. In 1918, at her home in Biarritz, Eugenia introduced Picasso to Paul Rosenberg, who, along with Georges Wildenstein, would become his art dealers, making him a household word throughout the world.

Eugenia also kept an eye on the way Picasso dressed, especially for his presentation in Madrid the Spanish king Alfonso XIII, a fervent admirer and benefactor of Diaghilev. As another benefactor of Diaghilev's Ballets, She organized this encounter, "begging [her friend Tolia]¹³ to do [her] this favor"¹⁴. She then organized the transformation of the painter's wardrobe for the reception given in his honor at the court of Spain and, later on, for get-togethers with her circle of friends.

The "Ballets Russes", created by the visionary Serge Diaghilev¹⁵, had been performing in Paris at the Châtelet theater since 1909, but it was only in 1915, with the help of Jean Cocteau, that the producer contacted Picasso to create *Parade*. This was an unusual project for the artist, and he threw himself into it with fervor. The ballet was prepared in Rome, from February 17, 1917 to the beginning of May of the same year, and was of crucial importance in the artist's stylistic development. The contact with classical antiquity, visiting museums, a voyage to Pompeii, all gave him material to continue pursuing the direction he had taken since 1915 that led him to abandon Cubism for a neo-classical approach. Another result of this trip to Italy was to be drawn into a love affair that would lead him to marry the dancer Olga Kokhlova on July 12, 1918, at the Mairie of the 7th arrondissement in Paris and the Russian Orthodox Church. The witnesses of the marriage were Jean Cocteau, Guillaume Apollinaire, and Max Jacob. The young bride lent her face for many a portrait that remain emblematic of Picasso's neoclassical period, such as the painting *Olga dans un fauteuil* executed in 1917 (fig. 4).

Eugenia Errázuriz invited Olga and Pablo Picasso to spend their honeymoon in Biarritz in the villa "La Mimosaerie" that she rented starting in the spring of 1918. Standing in a pine forest on the road to Bayonne, the house, which she referred to in her letters as *La cabane*, was ready to welcome the young couple after some refurbishing in July 1918. The honeymoon lasted two months. At that time Eugenia was at the height of her reputation and elegance. Her evenings were a must and her "young genius" began to climb the steps of fame.

The seaside life and the pleasures of the beach did not, however, make Picasso an idle man. He discovered women in bathing suits that were much shorter and lighter than those of his childhood. He found he enjoyed these summer activities, which later inspired the ballet *Train Bleu* (1924) where the famous curtain shows two women-giants running along a seashore. He executed a number of works, some of which were unknown until the publication of Douglas Cooper's *Pour Eugenia* in

1976, canvases that included the famous *Baigneuse* (fig.5). He also painted five frescoes on the whitewashed walls of the villa¹⁶. On one of them, *Hommage à Apollinaire*, he wrote: "I see high society. I've decorated a room where I've included verses by you. I'm not too unhappy and I'm working as I told you."

Picasso also executed admirable portraits of the alluring young women around him, from which emerged the Ingres-like sophistication of his neo-classical period that Max Jacob baptized "the Duchess period". These portraits include the portrait Pablo painted of *Madame Georges Wildenstein* and that of his hostess, *Madame Eugenia Errázuriz* (fig. 6), seated in profile in a light summer dress with a rounded neckline, drawing with a supple line her distinguished features.

The drawing currently on auction, *Eugenia Errázuriz et sa fille Carmen*,¹⁷ was probably executed in 1919, according to letters from Eugenia to Picasso. She does not mention the posing session, but we know that Carmen lived with her sister and father in London¹⁸. Eugenia left for London in the spring of 1919 and saw her daughter every day. She wrote to Picasso, inviting him to join them with Olga¹⁹: "You can't imagine with what pleasure I'm counting the days until you arrive. I hope and count on your arriving in this house, your house. There are two excellent beds that don't smell bad, and if you are not comfortable enough you can look for a hotel, but I think you will find it is possible to stay with me." Picasso arrived in London at the beginning of May. He stayed at the Savoy Hotel²⁰ with Serge Diaghilev and remained until July 1919, while they prepared *Tricorne* for the Ballets Russes.

In evening dress and turbans, Eugenia Errázuriz et sa fille Carmen are enhanced by the fineness of the line. The artist has carefully rendered the folds of the fabrics and the attributes of their elegant mien: long necklaces, shawls, jewelry, and fans. Eugenia's gaze, slightly turned toward her daughter, accurately conveys her proud demeanor. Picasso smoothes the face of his hostess, then fifty-nine years of age, as, according to Proust, Eugenia was "simply never changed." Here the artist uses his Ingres-like style to express with a sophisticated line the finery of two women for whom he had the greatest respect.

Two other portraits of Eugenia, executed in 1921, are listed by Pierre Daix. The first, in profile, is dated January 10, 1921. According to the historian, this portrait is one of the most important and elegant of that period (fig. 7). The other, in a frontal position, gives more of an impression of her age. It belongs to the Art Institute of Chicago. In our drawing, the only full-length portrait of Eugenia, Picasso brings together mother and daughter in the intimacy and happiness of a marvelous evening.

The friendship forged through the Ballets Russes and which had grown over the two months in Biarritz lasted until Eugenia left France in 1949. The high-profile soirées she reigned over, along with her friends the Princess de Polignac, the Countess Greffuhle and the Countess Etienne de Beaumont, were attended by Picasso and Olga during the years that followed. Picasso was not the only one to benefit from the generous heart of the lovely Chilean. She also invited Blaise Cendrars to spend long periods at the Mimosaerie, introducing him to publishers and publishing him in Spanish. She paid a monthly stipend to Igor

Stravinski, who also often spent time at the Mimosaerie with his wife, Vera, and finally she launched Arthur Rubinstein in his prodigious career as an internationally celebrated pianist. Cecil Beaton, who photographed her, said "Just as sunflowers turn to the sun, everyone turns to Madame Errázuriz to redefine elegance and beauty".

Eugenia returned to Chili in 1949, ill and impoverished. Before her departure, Picasso, then at the pinnacle of his fame, bade her farewell indirectly through Marie-Thérèse Walther and his daughter Marie Conception (known as Maya). "They covered me with flowers, fruits, candies," wrote Eugenia on April 3rd, "then leaving me happily in my solitude, filled with the memories your letter evokes. This letter is as marvelous as an admirable person could be."

In the meantime, Eugenia gave up two of her most famous paintings, *Portait de Jeune fille* (fig.8) and *Homme accoudé à une table* executed in Avignon in 1914 and given to her by Picasso after the honeymoon he spent at La Mimosaerie.

We can conclude this text by quoting Douglas Cooper: "It is, I trust, evident that at a certain moment in Picasso's development the presence of Eugenia Errázuriz at his side was crucial to his growth. The Picasso of the after-war years, the revolutionary Cubist innovator [...] respected and sought after in the best circles, while he remained in essence a rebellious genius, was undeniably to a large extent the creation of his Chilean muse."

Our portrait, unknown until the present time, reminds us that she was that crucial figure for Picasso: a muse.

Fig. 1: William Orpen, *Portrait d'Eugenia Errázuriz*, c. 1900, oil on canvas, 76x63.5cm. Private collection.

Fig. 2: John Singer Sargent, *Mme Errázuriz*, 1882.

Fig. 3: Jacques Emile Blanche, *Portrait d'Eugenia Huici d'Errázuriz*, 1890, Pastel, 163.8x97.8cm. Private collection.

Fig. 4: Pablo Picasso, *Olga dans un fauteuil*, 1917, oil on canvas, 130x88.8cm. Paris, Musée Picasso.

Fig. 5: Pablo Picasso, *Baigneuse*, 1918, oil on canvas,...

Fig. 6: Pablo Picasso, *Madame Eugenia Errázuriz*, 1918, pencil drawing on paper, 33x22.5cm.

Fig. 7: Pablo Picasso, *Madame Eugenia Errázuriz*, 1921, pencil on paper, 105x74cm. Private collection.

Fig. 8: Pablo Picasso, *Portrait de jeune fille*, Summer 1914, oil on canvas, 130x97cm. Paris, Musée national d'art moderne. Centre Georges Pompidou.

LITERATURE:

Douglas Cooper, *Pablo Picasso, Pour Eugenia*, Berggruen, Paris, 1976.

Pierre Daix, *Dictionnaire Picasso*, Robert Laffont, Paris, 1995.

Picasso et le portrait, edited by William Rubin, Réunion des musées nationaux, Flammarion, 1996.

Marcel Proust, *l'écriture et les arts*, edited by Jean-Yves Tadié, Gallimard.

Bibliothèque nationale de France. Réunion des musées nationaux, 1996.

John Richardson, *A Life of Picasso*, volume II, Jonathan Cape, London, 1996.

Picasso et les femmes, edited by Ingrid Mössinger, Beate Ritter and Kerstin Dreschel, Kunstsammlungen Chemnitz, 2003.

Gertrude Stein Pablo Picasso Correspondance, Edition de Laurence Madeline, Gallimard, Paris, 2005.

¹ The family of Eugenia Errázuriz, born Huici y Arguedas, made their fortune with silver mines.

² He participated in the Salon in 1888 and was awarded honorable mention.

³ Baron Frédéric d'Erlanger, composer (1868-1943).

⁴ When visiting Picasso's new house in Montrouge, Gertrude discovered "a wonderful bedspread in pink silk. 'Where did that come from, Pablo?' asked Gertrude Stein. 'Ah yes, that is from a woman,' said Picasso with great satisfaction.

It was a well-known Chilean woman who gave it to him.” (*Gertrude Stein Pablo Picasso /Correspondance*, Gallimard, 2005, p. 206, note 4).

⁵ Count Etienne de Beaumont, collector and French patron of the arts (Paris, 1883-1956).

⁶ Quote from *A Life of Picasso* by John Richardson, p. 391.

⁷ The Letters of Eugenia Errázuriz to Pablo Picasso, conserved at the Musée Picasso in Paris, were translated and published by the Center for Translation Studies at the University of Metz in 2001.

⁸ In her letter to Picasso dated February 27, 1917, Eugenia wrote: “Your paintings are, for me, my only real support against all my difficulties, and I thank God I met you.” This proves that Eugenia owned many paintings by Picasso, without ever giving the titles except for two: *L’homme accoudé à une table*, 1915 and *Portrait de jeune fille*, 1914.

⁹ For three months in 1917, she gave him the equivalent of what today would be 10,000 Euros.

¹⁰ Ballet in one act, story by Jean Cocteau modified by Picasso who designed the décor and costumes, music by Erik Satie, choreography by Léonide Massine, performed at the Châtelet theater on May 18, 1917.

¹¹ In this respect she was different from the other High Priestess of Paris, her friend Misia Sert.

¹² Quote from Nicole Savy in *Marcel Proust, l’écriture et les arts*, 1996, p. 56.

¹³ We do not know the identity of Tolita.

¹⁴ Letter from Eugenia to Picasso, Paris, dated 17.7.17. Picasso was in Barcelona.

¹⁵ Creator of the Ballets Russes (Novgorod, 1872, Venice, 1929)

¹⁶ The frescoes were then removed and mounted on canvas (Daix, p. 379).

¹⁷ Married in England, she became Carmen d’Ogivy Braun.

¹⁸ Note 22 of the letter written from Biarritz on September 15, 1917

from Eugenia to Picasso

¹⁹ Letter from Eugenia to Picasso, *Chelsea*, dated 1919 (January-April)

²⁰ We know that Picasso stayed at the Savoy Hotel thanks to a letter from

Gertrude Stein sent to Picasso at this address on June 2, 1919.



147A
PABLO GARGALLO
FEMME AU MIROIR, 1934

The major claim to originality of Pablo Gargallo, a Spanish sculptor from the Aragon region, is to have mastered two entirely different styles in carrying out his inspiration – bending metal and sculpting stone. The artist pursued both activities simultaneously, alternating between works in metal, where he was a precursor, and sculpting in the round. A sculpture to the core, his taking-off point was the raw material itself, the jumping-off point in creating his abstract pieces. However, a look at the *Catalogue raisonné* tells us that he made more metallic than stone sculptures.

He first modeled a small figurine in clay in 1907 while completing a commission for large stone sculptures for the Bosque theater in Barcelona. He exaggerated the forms – increased the volume of the breasts, rounded the stomach, made the waist thinner, enhanced the curves of the thighs. Thus *Petite volupté à genoux* was born, admirable in its sensuality and plenitude (fig.1). This sculpture embodied Gargallo’s canons of feminine beauty, a credo he never abandoned.

While the iron sculptures have garnered more attention from art historians, such as Tériade, Zervos, Raynal, and Courthion until the year 1925, Gargallo, who had created a sensation with his *Masques*, returned to sculpture in the round with portraits of friends and average-sized female nudes. His *Baigneuses*, *Tête levée*, *Tête baissée* from 1924 elicited encouraging comments when he participated in the Salon des Tuileries. “Finally, Gargallo is exhibiting. I expected to find

something from him like one of those joyful combinations of wire and sheet metal imbued with the artist’s mischievous spirit. But this time he is exhibiting a marble nude through which he shows himself to be a powerful, authentic sculptor.” A few years later, in 1931, he sculpted his *Maternité* (fig.2). The impetus given by the arms, the movement of the mother towards her child, and the exquisite closeness of the two heads, led to the conviction that Gargallo too could approach perfection. “When Gargallo manipulates clay, he does so powerfully. He gives the material a rich, generous form, full without being heavy,” wrote Maurice Raynal.

International recognition came the year he died in 1934, also the year he executed *Femme au miroir*. His Parisian art dealer, Georges Bernheim, organized an exhibit of his work at the Brummer Gallery in New York. Attendance and the press were excellent. Not less than ten articles were published in the New York press! At the same time, Gargallo, who also wanted to confront the public in Barcelona at the end of the year, executed a number of sculptures, including *Femme au miroir*¹ (woman at her mirror). She is one of the last sculptures he made, along with *Jeune femme à la plage*, *David*, and *Torse de jeune fille*. She must not be taken as a testament, but rather a sculpture part and parcel of an ongoing *oeuvre*, as the sudden death of the artist was not due to an illness that would have forced him to bring his message to a logical conclusion. During this period, Gargallo returned to the sources of Greek art.

Seated, with one arm raised and the other holding a mirror, a cloth draping her wrist, *Femme au miroir* introduces a new pose in Gargallo’s work. She is the first seated model. This pose allows the artist to reveal the young woman’s voluptuous nude forms. Her hair, tied back in the classical style, her features regular, the model examines her face in the mirror she is holding in her left hand, while the right touches her hair to make sure it is still impeccable. The bronze surface, with its soft texture and luminous reflections, is the finishing touch on the work through the sensual feelings it arouses

At the 1934 exhibit, *Femme au miroir* was presented in clay or in plaster.

Fig. 1: Pablo Gargallo, *Petite volupté à genoux*, 1907, terracotta, 23x8.8x15cm. Gargallo estate.

Fig. 2: Pablo Gargallo, *Maternité*, 1931, terracotta, 20x21.5x18.3cm. Gargallo estate.

LITERATURE:

18 December 1980 – 1st March 1981, Paris, Musée d’art moderne de la ville, Pablo Gargallo.

Pierrette-Gagallo Anguerra, Pablo Gargallo, *Catalogue raisonné*, Les Éditions de l’amateur, Paris, 1998.

¹ Pablo Casals ordered it in stone, but the commission was cancelled.



149
PAUL SERUSIER
LES CUEILLEURS DE POMMES

The Nabi painters¹ became involved in the life of the theater with, initially, puppet shows. Thus, on March 22, 1892 they performed *Les sept Princesses* by Maeterlinck in the drawing rooms George Coulon, member of the Council of State, rue de la Faisanderie.

Maurice Denis designed the costumes, Georges Lacombe sculpted the marionettes, Jan Verkade painted the curtain, and Paul Sérusier and Edouard Vuillard made the décor. Then they participated in theater performances by Paul Fort at the Théâtre d’Art by designing and executing the décors, curtains, and posters. Next came Lugné Poe at the Théâtre de L’Œuvre, then performances by Antoine at the Théâtre Libre. In December 1896, they gave a performance of *Ubu roi* at the Théâtre de L’Œuvre. The décor and masks were by Bonnard, Sérusier, Toulouse-Lautrec, Vuillard, Ranson, and Jarry. Performances continued during the following years.

The painting entitled *Les Cueilleurs de pommes*, executed around 1898, must be understood in this spirit. The work is large, which enabled the artist to paint a series of scenes. To the left, a young man, kneeling on one knee, is offering apples to two noblewomen. One of them, with a slight curving motion, takes the flowers into her hands. Dressed in robes in rich material decorated with embroidery, they are wearing the same pointed hats as Duchess Anne in the painting entitled *Dans la forêt de Brocéliande*, *Hommage à la Duchesse² en sabots³* from 1894 (fig.1).

In the center, a bearded man standing under an apple tree looks straight ahead and lifts his left hand like a prophet while his right hand picks the apples as if they were manna from heaven. This man incarnates Symbolist thought – to say the unsayable and plumb the depths of the unknown self.

To the right, Sérusier paints an old woman carrying a newborn. In front of her, a young woman seen from the back hands her a bowl of milk. The headgear and gables of the house locate the scene in Brittany.

Finally, a mysterious scene shows a cow with a milkmaid, bare-headed, dressed in an elegant yellow dress with gray patterns outlined in black.

A common denominator connects the whole: life represented on one side by the fruits of the tree and to the other by cow’s milk. These nourishing substances are emphasized by the figures that carry them, all dressed in bright colors; red and blue dresses for the women, a red cap for the young girl, a green shirt for the apple pickers, and finally a yellow dress for the milkmaid. The figures wander in a landscape of the half-tones of early evening, when the wooded hills take on autumnal shades under the last rays of the setting sun. Only the sky and its last light offer a luminous décor to the serpentine branches of the apple tree. In the background a small castle emerges, reminding us that Sérusier was living at Châteauneuf in Brittany at this time. He was completely won over by this magnificent site.

Les cueilleurs de pommes brings together Sérusier’s two lives: the theater life in Paris where he lived near L’Œuvre, rue de Turgot, for its composition, and life at Châteauneuf as the source of the admirable and mysterious scenes beloved of the secret society with its mystical aura of the Nabi group.

The painting belonged to Georges Lacombe, painter and sculptor from the Nabi group. He purchased a house, L’Hermitage, near Alençon, in April 1897. In 1898, Sérusier decorated the dining room of L’Hermitage with three panels that were later reproduced in the magazine *l’Art décoratif: L’inutile Travail, La Fatigue et La Source*.

Around 1899, Lacombe himself painted a canvas entitled *Cueilleur de pommes* representing only the central figure. This painting is part of the collection of the Musée des Beaux-Arts in Quimper.

Fig. 1: Paul Sérusier, *Dans la forêt de Brocéliande, Hommage à la Duchesse en sabots*, 1894, oil on canvas, 130x162cm.

LITERATURE:

Paul Sérusier, *ABC de la peinture*, Paris, Librairie Floury, 1942.

Marcel Guicheteau, *Paul Sérusier*, Editions Sida, Paris, 1976.

Blandine Salmon, Olivier Meslay, *Georges Lacombe*, Charles and André Bailly Editeurs, Paris, 1991.

¹ A Hebrew name meaning prophet.

² The duchess can be recognized by the heraldic arms on her dress.

³ This painting, previously in the Boularic collection, was put up for auction as part of the succession of P. Sérusier and Mademoiselle Boularic, Paris, Nouveau Drouot, 19-20 June 1984.



151
HONORE DAUMIER
L'AMATEUR D'ESTAMPES, circa 1860

“What generally surprises in the work of Daumier is that he never seems to be a part of any of the chapters in the history of our arts,” writes Jacques Lassaigne. “We know nothing about the artist’s training, except that as a child he frequented halls of the Louvre Museum and drew from antique statues. He never traveled, but we knew that he understood and assimilated Flemish and Italian art. We know nothing of his preferences or tastes. He never had any teachers, even to learn the techniques of his art. At the very beginning of his début as a political cartoonist he was already a master. He already had a sense of composition and proportion, and especially a truly sculptural feeling for volume, which was also seen in his habit of modeling from recent memory small statuettes in clay of his victims that he then used as models for his lithographs. This is how he executed his galleries of political portraits. [...] A few years later, prevented from continuing his work in a political vein, he began, with the same facility, to satirize on a new theme, the comedy of manners. Even later, when fashions had changed and passed him by, he once again used the most vindictive accents to stigmatize the cowardice of the last days of the Empire, the horrors of war, and defeat. It is often said that the final lithographs by Daumier, marked by fatigue and age, could not avoid repetition and a somewhat looser line. But nothing could be less true. [...] Until the very last day of work, Daumier continued to sharpen and free his drawing, amplifying his style and, with the greatest economy of effort, increase its expressive potential. Indeed, this was the moment where he could finally concentrate on painting and drawing, and we all know what heights of triumphant expression he achieved in these fields.

It is believed that Daumier began to paint towards the end of the July Monarchy , but it was primarily after 1860² that he had the leisure (forced leisure because he had increasing difficulty finding work) to focus entirely on his art. His painting is even more remarkable than his printmaking and is even more difficult to classify with respect to its historical context.

Daumier painted during the second half of the 19th century between the period of Corot's triumph and the School of Barbizon and the birth of Impressionism. He showed no signs of being influence in any way by these new trends."³

His paintings, although rare, include a number of different themes: allegorical and mythological subjects, such as the famous painting entitled *La République*⁴ (fig.1), scenes of everyday and artistic life such as *Un wagon de troisième classe*⁵ (fig.2), *Le peintre*⁶, *L'Amateur d'estampes*⁷, theater scenes such as *Scène du Malade imaginaire*⁸ (fig.3), the circus and fairs with *Les saltimbanques au repos*, works illustrating *Don Quixote*, and finally the world of the legal professions.

The *Daumier*⁹ retrospective held in Paris at the Galeries Nationales du Grand Palais from October 5, 1999 to January 3, 2000 presented many works on the theme of the connoisseur, *L'Amateur*, including two versions of *L'Amateur d'estampes*, one in the Musée du Petit Palais in Paris (fig.4), the other at the Philadelphia Museum of Art (fig.5) with the main figure scrutinizing a portfolio of drawings. Our painting is a new version of this theme.

Using the same title, Daumier also painted another work¹⁰ showing a man in a room hung with many paintings, his eye fixed on a red chalk drawing on the wall. Then follows *Devant un marchand d'estampes*, belonging to the Dallas Museum of Art, where a few passersby curiously examine a display of engravings, and finally *Les amateurs d'estampes*, which, contrary to the preceding work, shows four collectors leaning over a work. This last painting belongs to the Sterling and Francine Clark Art Institute of Williamstown. All these small paintings, oils on canvas or on wood, are dated "vers 1860-1863".

Many drawings on the same theme confirm that Daumier's approach to art plays an important part in his oeuvre and indeed is one of his main focuses. *Les Amateurs* (fig.6), pencil, charcoal, ink wash, and watercolor on paper, illustrates the attitudes of various figures that give life to the scene: a stocky man leans over to scrutinize a small painting, two others standing behind maintain a certain reserve but nevertheless appear very interested in the works hanging on the well-lit walls. In another watercolor entitled *Trois Amateurs devant "La revue nocturne" de Raffet* (fig.7), Daumier creates another atmosphere showing a single work being examined by several figures leaning over it. Here the lighting is focused on the three connoisseurs and the print they are examining. Their benevolent attitude can be read in the facial expressions, their smiles, and their gaze riveted to the engraving. The drawing exhibited at the 1869 salon, one of Daumier's most elaborate efforts, *Visiteurs dans l'atelier d'un peintre*, shows five figures examining a painting in an artist's studio. Daumier directs the light onto the three connoisseurs who appear to be the most important because of their hefty figures and light suits, while two others in dark suits, probably advisors, hold themselves slightly aloof. A serious, reflective atmosphere in the foreground, sensitive to the arrogant expressions of the buyers, and in the shadows in the background we see the painter, palette in hand, staring at another client.

After the first exhibit, *Exposition des peintures et dessins de Honoré Daumier* held in January 1878¹¹, Marius Vachon underlines in his work that the theme of art collectors can be seen in many of the works. He writes that Daumier represents with "truly astonishing

accuracy the many varieties of this social class, such as the passionate collector, the ordinary collector, the man-of-the-world collector, the skeptical collector, the blasé collector, a collector just-for-the-fun-of-it, and finally, the collector of popular art."¹²

Our painting, entitled *L'Amateur d'estampes*, an oil on panel, is related to two the other works with the same title mentioned above (fig.4 and 5) through a similar composition: a man in a hat leans over a portfolio of drawings in a room whose walls are covered with engravings. According to Michael Pantazzi, curator at the Museum of Fine Arts of Canada and head curator of the *Daumier* retrospective, the painting in the Philadelphia Museum (fig.5) was the first to be painted. "The Philadelphia painting has a major retouched area around the head of the figure as well as a second contour around the back, indicating that the figure was not initially quite so stooped [...]" (fig.4)

There are several differences between this painting and Petit Palais canvas in terms of detail. The bench holding the drawing portfolio, the general arrangement of the prints, fewer hung on the wall, and the small picture to the lower left that is not in the Petit Palais version. Our painting, measuring 31 cm by 25 cm, is smaller. It could be a preparatory work for the Philadelphia version, especially as here Daumier uses color very freely.

Daumier uses bright colors: yellow for the figure's coat, green for the belt, a greenish-bluish mixture for the prints, carmine for the face, and stark white to enhance the essentials and guide the viewer's attention to the left corner where the action is taking place. Subtle color nuances and daring juxtapositions produce striking contrasts of remarkable beauty. Claude Roger-Marx, in his preface to the catalogue of the exhibit *Honoré Daumier. Peintures, aquarelles, dessins* at the Musée de l'Orangerie in Paris organized in 1934, writes: "Are there any paintings from his youth? It would seem, in any case, that beginning in 1848, and especially around 1860, after having been dismissed from Charivari for three years, Daumier returned to painting. At this time, in fact, a more intimate contact with Corot¹³ taught him about these fluidities, these modulations, this light use of paint that resulted in such masterpieces as *L'Amateur d'Estampes* at the Petit Palais." Our painting with its multiple chromatic tones would appear to be the version that carries the artistic emotion of the first attempt.

The art collectors in the paintings entitled *L'Amateur d'estampes* all carry names famous in the art world, such as Georges Viau, Count Doria, Madame Jacques Doucet, Brame, the art dealer, and the painter Camille Corot. The painting here belonged to Dr. Albert Charpentier who donated a painting by Claude Monet, *La Seine à Vétheuil*, to the Musée du Louvre in 1937. Two other donations followed, the first in 1951, and the second in 1955, of a number of superb works, including *Danseuses bleues* by Edgar Degas (fig.8) and *Anguille et rouget* by Edouard Manet (fig.9), *Paysage de Hollande* by Armand Guillaumin, *Le Christ entre les larrons* by Henri Fantin-Latour, and Camille Pissarro, *La diligence, Route d'Ennery à l'Hermitage, Pontoise* by Camille Pissarro. The sale of Dr. Albert Charpentier's collection, held on March 30, 1954, dispersed works from the very first rank such as watercolors by Cézanne and Monet and paintings by Bonnard, Marquet, Matisse, Monticelli, and Vuillard. Articles in the Musée d'Orsay indicate that Dr. Albert Charpentier purchased works in major auctions, such as

those organized by Georges Viau, Jacques Zoubaloff, and others. Thus the history and beauty of the works were an essential part of his choices as he built this magnificent collection which included *L'Amateur d'Estampes* by Honoré Daumier. A "must".

- Fig. 1: Honoré Daumier, *Esquisse de "La République"*, 1848, oil on canvas, 73x60. Paris, Musée d'Orsay.
- Fig. 2: Honoré Daumier, *Un wagon de troisième classe*, around 1862-1864, oil on canvas. Ottawa, Canada Museum of Fine Arts.
- Fig. 3: Honoré Daumier, *Scène du Malade imaginaire*, around 1860-1863, oil on wood, 27x35cm. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art.
- Fig. 4: Honoré Daumier, *L'Amateur d'estampes*, around 1860-1862, oil on canvas, 41x33.5cm. Paris, Musée du Petit Palais.
- Fig. 5: Honoré Daumier, *L'Amateur d'estampes*, around 1860-1862, oil on wood, 35x26cm. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art.
- Fig. 6: Honoré Daumier, *Les Amateurs*, around 1862, pencil, charcoal, wash, and watercolor on white paper, 26.2x 19.3cm. Cleveland, The Cleveland Museum of Art.
- Fig. 7: Honoré Daumier, *Trois amateurs devant "La revue nocturne"* de Raffet, around 1863-1865, graphite, red chalk, ink, and watercolor on paper. Paris, Musée du Louvre, Départements des Arts Graphiques, *Musée d'Orsay collection*.

LITERATURE:

Jacques Lassaigne, *Daumier*, Paris Editions Hypérion, 1938.
Daumier raconté par lui-même et par ses amis, Pierre Cailler, Paris, 1945.
Tout l'œuvre peint de Daumier, Les Classiques de l'art, Flammarion, Paris, 1972.
11 June – 6 September 1999, Ottawa, Museum of Fine Arts of Canada,
5 October 1999 – 3 January 2000, Paris, Galeries nationales du Grand Palais,
19 February – 14 May 2000, Washington, The Phillips Collection, *Daumier*.

- ¹ Proclaimed on August 9, 1830.
- ² In March of 1860, after twenty-seven years of service, Daumier was laid off by Charivari for a period of three years. On March 11, Baudelaire wrote: "And on this topic, think about Daumier! Daumier free and shown to the door of Charivari in the middle of the month and with only a half-month's pay! Daumier is free and has no other occupation than painting."
- ³ Quote from Jacques Lassaigne's *Daumier*, Hypérion, Paris, 1938, pp.19-20.
- ⁴ Paris, Musée d'Orsay, Donation Etienne Moreau-Nélaton.
- ⁵ Ottawa, Canadian Fine Arts Museum.
- ⁶ Reims, Musée des Beaux-Arts.
- ⁷ Paris, Petit Palais.
- ⁸ Philadelphia, The Philadelphia Museum of Art.
- ⁹ Traveling exhibition, Ottawa, Paris, Washington, 11 June 1999 – 14 May 2000.
- ¹⁰ Chicago, Art Institute.
- ¹¹ For this long-awaited exhibition honoring "that good and brave Daumier, one of the neglected geniuses of our time", a committee of thirty people was formed among artists and journalists. Victor Hugo accepted the post of honorary president.
- ¹² Quote from the catalogue of the exhibit Daumier, Grand Palais, Paris, 5 October 1999 – 3 January 2000, p. 398.
- ¹³ Corot was a true friend to Daumier, particularly during the period of financial difficulties in 1860 and 1870. Corot bought him his house at Valmondois where he spent each summer starting in 1864. "Ah, Corot," exclaimed Daumier, "you are the only one from whom I could accept such a gift without feeling humiliated."



153
EVA GONZALES
LE SOMMEIL, c. 1877-1879

Eva Gonzalès was an Impressionist painter, Edouard Manet's only student, and *Le Sommeil* is one of her most powerful works (fig.1). Executed in 1877-1878 in a virtuoso technique, it is one of a pair of paintings, the other one entitled *Réveil* (Sleep and Waking).

Born in Paris in 1847, Eva Gonzalès was the daughter of the novelist Emmanuel Gonzalès¹, author of many successful works, President of

the Société des Gens de Lettres, and an amateur harpist. She spent her childhood in a sophisticated, cultured milieu with her young sister, Jeanne, her favorite model and also her student. With an impetuous and determined personality, Eva left her teacher Charles Chaplin in 1867, with whom she had been working since January 3, 1866, entering Edouard Manet's studio in February of 1869. Renouncing the calm academic tradition of her first lessons, she turned towards the avant-garde by the side of the great Manet, misunderstood by his fellow artists. Eva Gonzalès began by copying two works, *Le Fifre*² and *La Femme au perroquet*³. To increase her chances of being accepted at the 1870 Salon, she continued to present herself as a student of Charles Chaplin. She exhibited *Le Clairon*⁴ directly inspired by Firre (fig.2). The art critics unmasked her ruse and did not spare her: "[...] What is most urgent for Mademoiselle Gonzalès is that she abandon Mr. Manet to his faults. She tends towards black and, like that artist, is inclined to eliminate half-tones. This is a perilous downwards slide towards what is not an authentic practice but rather a mannerism. To cut it short, the first solution would be to eliminate backgrounds and paint outside in the true and beautiful light of day", wrote Castagnary on June 3, 1870 in *Le Siècle*. Eva also exhibited a pastel entitled *Portrait de mademoiselle J.G. [Jeanne Gonzalès]*⁵ which, on the other hand, aroused the jury's enthusiasm. Jeanne was to pose for *Le Sommeil*.

In 1869, Manet began a portrait of Eva Gonzalès (fig.5)⁶. Berthe Morisot did not hide her jealousy and wrote to Edna, her sister: "Manet is always lecturing me and presenting that everlasting Mlle. Gonzalès as a model. She's the one with quality, perseverance, she knows how to carry things through, while I'm incapable of doing anything. Meanwhile, he's redoing her portrait for the twenty-fifth time. She poses every day and evening, her hair is washed with black soap. Now that's encouraging if you want to ask people to pose." He required no less than forty sessions, and was the "first to joke about it". The portrait of Eva Gonzalès was finished in 1870 (fig.3), at the same time as that of Berthe Morisot, executed more quickly. As rivals, Eva and Berthe knew each other, crossing paths but attempting to avoid each other, judging and not liking each other very much. Too much imitation in their lives, too long a wait for success, too much admiration for the same man, cemented politely dissimulated dissension until 1874, the year of the first Impressionist exhibit.

Eva Gonzalès drew on her master's paintings for inspiration in creating such ravishing works as *Les pivoines et le hanneton* in 1871-1872 (fig.4)⁷, from *Branches de pivoines et sécateur* (fig.5)⁸, or two years later *Jeune fille aux cerises*, from *Jeune femme à la paire*⁹. Manet, gay, youthful-looking, explains and advises, comes and goes in the studio, arranging in a corner of a white tablecloth a bunch of grapes. He would say, "Do that for me in a lively way; don't worry about the background. Just look for the values. Do you understand? When you look at this, and especially when you think about how to render it as you feel it, so that it has the same impression on the public as on you, you don't look at the stripes on the wallpaper over there, right? [...] And the grapes? Do you count each one? What is striking is the tone to be determined for the tablecloth, the light part, and the planes reflecting the light. Half-tones are for the printmakers in the *Magazin pittoresque*. The folds will show themselves if you place them in the right position."¹⁰

Many paintings illustrate this lesson, such as *Pêches et raisins*¹¹, or,

in 1874, *Une loge aux Italiens*. On a very dark background, almost black, Jeanne stands out, seen from the front in blue evening dress, her right hand in a white glove, the other resting on the red velvet ledge, and Henri Guérard in evening dress but who we can only see in profile with his white shirt front and one hand. To the left, a dark red velvet curtain held with gold ropes and a bouquet add to the magic of this scene executed in Manet's famous black manner.

The painting *Loge aux Italiens* was refused by the Jury of the 1874 Salon. The novelist and theater critic Jules Clarétie¹² was scandalized: "The refusal of this painting can only be explained by the manetophobia¹³ that has seized the jury, but it is nevertheless the most glaring of injustices." Following Manet's decision to seek official and significant success that only the Salon could provide, Eva did not participate in the first exhibit with the name "impressionist" that opened its doors along the boulevard des Capucines in Paris on April 15, 1874, where Berthe Morisot, the only woman, participated with nine works – paintings, pastels, and watercolors.

Eva, mysterious and solitary, abandoned herself to her passion far from the affairs of the town and devoted her time to painting intimate indoor scenes or outdoor themes that showcase her sister Jeanne as well as still-lives and landscapes. The duo of *Le Sommeil et Le Réveil*, executed in 1877-1878, represents the beginning of a new era in her work. The artist had to work with fervor, and Manet probably knew about his student's project since he wrote on April 19, 1877: "Are your two paintings finished? You know that if you need me, I am of course at your disposition." It seems probable that he was alluding to *Sommeil and Réveil* (fig. 6), the only example of a pair of paintings in the painter's oeuvre.

Le Sommeil shows Jeanne lying in a bed, eyes closed, brown hair loose, head and bust outside of the sheets. In front of her is a chair with a lyre-shaped back with a stocking draped over it. Very few elements are included in this genre painting. She paints fabrics, draperies, and other materials in a translucent style – soft pillows, sheets whose smoothness can be sensed, transparent veils with their seductive immateriality. The pearly pink complexion of Jeanne is one with the draperies that protect her intimacy. No flat areas of pure color but an original working of delicate whites and blues, mixed with grays and light and dark browns, giving birth to a work imbued with mystery. We are present at nightfall, when falling asleep. Blue serenity reigns.

Eva Gonzalès has used her brush as she would pastel, with back-and-forth movements creating a striped effect for the folds of the fabrics. As usual, Eva brings together pink and pale green tones in the striped stocking and on the seat covering to introduce a small warm note that makes the entire painting vibrate¹⁴. *Le Sommeil* announces future works, where the black she once loved disappears into a lighter style. The last works by Eva Gonzalès show the same maturity, an amazing dexterity, and especially a commitment to advancing further in the pictorial approach we are illustrating with the painting *La Femme en rose* (fig. 7).

Le Sommeil, which remained in her studio, was shown for the first time in the retrospective exhibit of January 1885 held in the rooms of the magazine *La Vie Moderne*. We can see it hanging on the walls on a

photograph from that time. Alphonse Daudet, Pierre-Auguste Renoir, Coquelin-Cadet, Octave Mirbeau¹⁵, Bracquemond, Stéphane Mallarmé and even Edgar Degas came to the opening of the exhibit, which garnered enthusiastic reactions from journalists. *Le Sommeil* in particular was mentioned by Octave Mirbeau in the magazine *La France*. At the studio sale of February 20, 1885, the painting was purchased by Moniard¹⁶. It then entered the collection of Henri Guérard, and later Jeanne Guérard Gonzalès inherited it. Finally, Jean-Raymond Guérard, Eva's son, loaned the painting on many occasions to exhibits of his mother's work, beginning in 1952.

The theme of the young woman or young girl lying in bed has been a favorite of the world's greatest artists. The model's pose, often erotic – although eroticism is excluded from women Impressionists' work – is as studied as the draperies of the canopy that form an alcove. Fragonard created several masterpieces on this theme, which he called "naughty tricks", such as the painting reproduced here, *La chemise enlevée* (fig.8) where the lightness of touch, the folds and movements of the fabrics, the "healthy" tones of the flesh and materials creates a diaphanous work. In a completely different vein, a few lines are enough for Henri de Toulouse-Lautrec in his *Femme sur le dos* where four colors say it all: dark blue for the contours, grey-white for the sheets and nightdress, black for the stockings and reddish brown for the hair. The work was executed with striking spontaneity. Here too, the model is one with the sheets. Eva Gonzalès, in a fusion of color between Jeanne and the alcove, is also expressing the future potential of her pictorial language.

Marie-Caroline Sainsaulieu

- Fig. 1: Edouard Manet, *Eva Gonzalès peignant dans l'atelier de Manet*, 1870, oil on canvas, 56x46cm. Private collection.
 Fig. 2: Edouard Manet, *Le Fife*, 1866, oil on canvas, 160x98 cm. Paris, Musée d'Orsay.
 Fig. 3: Edouard Manet, *Portrait d'Eva Gonzalès*, 1870, oil on canvas 191x133cm. Londres, National Gallery of Art.
 Fig. 4: Eva Gonzalès, *Les pivoines et le hanetton*, vers 1871-1872, oil on canvas, 26x35cm. Private collection.
 Fig. 5: Edouard Manet, *Branche de pivoines et sécateur*, 1864, oil on canvas, 30x46cm. Paris, Musée d'Orsay.
 Fig. 6: Eva Gonzalès, *Le réveil*, 1877-1878, oil on canvas, 81x100cm. Brême, Kunsthalle.
 Fig. 7: Eva Gonzalès, *La Femme en rose*, 1879, pastel, 46x38cm. (Auction, Paris, Christie's, 22 mars 2007, n° 346).
 Fig. 8: Jean-Honoré Fragonard, *La chemise enlevée*, 1761-1765, oval-shaped oil on canvas, 35x42. Paris, Musée du Louvre.

LITERATURE:

John Rewald, *Histoire de l'Impressionnisme*, Paris, Albin Michel 1955.
 Marie-Caroline Sainsaulieu and Jacques de Mons, *Eva Gonzalès, Etude critique et catalogue raisonné*. La Bibliothèque des Arts, 1990.
 13 October – 31 December 1993, Paris, Musée Marmottan, *Les Femmes Impressionnistes*, Mary Cassatt, Eva Gonzalès, Berthe Morisot.
 22 February – 1 June 2008, Franconfort Schirn Kunsthalle, San Francisco, Women Impressionists

¹ 1816-1887, originally from Monaco, he was a famous novelist in his time. Emile Zola gave the speech for the inauguration of the bust of Emmanuel Gonzalès in the Saint-Martin gardens of the Principality.
² D. Rouart and D. Wildenstein, *Edouard Manet, Catalogue raisonné*, n° 113.
³ Ibidem, n° 115.
⁴ M.-C. Sainsaulieu and J.de Mons, *Eva Gonzalès, Etude critique et Catalogue raisonné*, n° 18.
⁵ Ibidem, n°20.
⁶ D. Rouart and D. Wildenstein, n° 154.
⁷ M.-C. Sainsaulieu and J. de Mons, n° 33.
⁸ D. Rouart and D. Wildenstein, n° 88.
⁹ Ibidem, n° 130.

¹⁰ Quote from P. Burty, "Eva Gonzalès", *La République Française*, January 8, 1885, p. 3.
¹¹ M.-C. Sainsaulieu and J. de Mons, n° 29.
¹² 1840-1913, Jules Clarétie also chronicled Parisian life and was general administrator of the Comédie Française. He was elected member of the Académie Française in 1888.
¹³ Underlined in a letter dated May 25, 1874 from Jules Clarétie to Emmanuel Gonzalès.
¹⁴ Please refer to the preface of the exhibition catalogue for *Femmes Impressionnistes, Berthe Morisot, Mary Cassatt, Eva Gonzalès et Marie Bracquemond*, Frankfurt, 22 February – 1 June 2008.
¹⁵ Octave Mirbeau, "Eva Gonzalès", *La France*, 17 January 1885, p.2.
¹⁶ In spite of research efforts, the name Moniard is still unknown.



154
AUGUSTE RODIN
LA JEUNESSE TRIOMPHANTE, 1894

A grouping of two antagonistic figures inspired a wide range of commentary, relating the kiss in *La Jeunesse Triomphante* to the theme of death and resurrection. The success of his sculpture led Rodin to consider marketing a bronze edition. On October 24, 1898, he signed a contract with the Fumière et Guignot foundry for an edition to be made over the next ten years, a contract that was renewed when it expired after that period. John L. Tancock suggests that the bronze edition of the group was taken from a marble (one version is listed in the collection of the California Palace of the Legion of Honor in San Francisco by Cécile Goldscheider). This suggestion is evidently based on the relatively smooth, polished surface texture and the absence of any protrusions typical of wax or terracotta versions. The texture magnifies the emotional power of the subject and gives *La Jeunesse Triomphante* a purity equal to that of *L'Age d'Airain*, *Baiser*, and *L'Eternel Printemps*.

LITERATURE:
 Athena Tacha Spear, "Rodin sculpture in the Cleveland Museum of Art", Cleveland 1967
 John L. Tancock, "The sculpture of Auguste Rodin", Philadelphia, 1976
 Nicole Barbier, "Marbres de Rodin", Musée Rodin, Paris 1987
 Antoinette Le Normand-Romain, "Rodin en 1900", Musée du Luxembourg, Paris 2001



155
CAMILLE CLAUDEL
LE DIEU ENVOLE

Note: "We can recognize *La Suppliante de Dieu Envolé* but in a straighter pose than *Implorante*, her arms raised higher and her hands bent. But this work is different from all the other supplicants in the extravagant hair that twines like serpents over her shoulder and breasts as in the artist's *Clotho*. The hair is animated like a garland of algae and gives the young girl a look of a drowned woman. We have seen that Camille, as Rodin, would go back to a preceding work and change one aspect, such as the hair in this case, to create a new work. It is significant that she always accentuates the strangeness and extravagance of her heroines in each of her cycles of work ..."

"...Camille Claudel's heroines do not look at the spectator, nor do they gaze at their partner. In this universe of closed or dead eyes, two heroines have lifted their eyes to the outside world to express pain or terror. *The Implorante* and *Le Dieu Envolé* seek in vain for the man who will no longer look at her..."

"...The long arms of the *Implorante* and *Le Dieu Envolé* are bent in the plaintive curve of a cry... and her hands with their curved fingers seem to be reaching out to pick a fruit. Camille Claudel focuses on movement as being the essence of great art. As she distanced herself from Rodin, Camille began to present beings and things using distortions resulting from their mobility and precarious stance. Disproportions arising from movement are very common throughout her work. Thus the arms of the *Implorante* and *Le Dieu Envolé* have been exaggerated to emphasize the gesture of supplication..."

(Quoted from L'œuvre de Camille Claudel, *Catalogue raisonné* by Reine-Marie Paris and Arnaud de La Chapelle, Editions Arhis, 1990).



156
PAUL GAUGUIN
CHANGEMENT DE RESIDENCE, c. 1902

Gauguin made one last incursion into printmaking in Tahiti around 1900, producing a collection of unique and impressive images that have been given many different names: "traced monotypes", "drawing-prints", or yet again "printed drawings". The artist himself considered these works as drawings that resembled prints but were actually no such thing, as "the thick ink replaces the pencil, that's all"¹.

In September of 1901, Gauguin left Tahiti (a "changement de résidence", or change of residence), sailing for the Marquesas Islands where his health began to decline rapidly. He moved to Atuona on the island of Hiva Oa where he purchased land and built a house and studio which he called "Maison du Jourir". Although the artist surrounded himself with works of art by the local craftsmen, hoping to draw new creative inspiration from them, he went back to monotypes, hoping to send a large number of them to Vollard. According to Barbara Stern Shapiro, here Gauguin executed "monotypes of remarkable strength, combining several figures linked to existing paintings. The standing nudes of the past are replaced by group compositions."

In February 1902, he wrote to Gustave Fayet from his hut in Atuona, explaining the innovative "drawing-print" process in detail: "You spread some printing ink with a roller on a sheet of paper, and then on another sheet that you lay on top you draw whatever you want. The harder and thinner your pencil, the thinner the line, that's obvious [...] if the spots on the paper bother you, all you have to do is wait until the ink surface is dry but not completely dry. All this depends on the temperament of each person. Excuse-me, this is probably not much of a secret I'm revealing to you here; but I've never seen it used before."

Along with his letter to illustrate his explanation, Gauguin sent the monotype², *Changement de résidence*, presented here, and another, *La Nativité*, both of which are larger than the others. Very few of his monotypes can be identified so precisely and linked to a written document of such considerable interest.

The "print-drawings" are thus double-sided by definition. On one side is the drawing in lead pencil, and on the other, the print created by the pressure of the drawing on the oily, damp ink on the other sheet.

Paul Gauguin created many version of the subject *Changement de Résidence*. The techniques and backings vary, but nevertheless it is evidently (Fig. 1, Fig. 2) one of the artist's recurring themes. Gauguin even glued a drawing he personally titled as *Changement de résidence* into his manuscript, *Avant et Après*.

Aside from drawings, prints, and monotypes, a first variation is seen in a painting entitled *Rupe Rupe* from 1899 (fig.3), and later two other paintings were executed in the Marquesas Islands in 1902-1903: *Changement de résidence* (fig.4), and *Femmes et cheval blanc* where the position of the horse compared to the monotype corresponds to the stylistic innovations typical of the artist's final period.

Historians specializing in Gauguin often question the order of execution: was a print-drawing a preparatory exercise? Was it executed after the painting? Opinions diverge, but there is agreement that the print-drawings transcend such controversies. Their highly distinctive originality makes them "untouchable".

Fig.1: Paul Gauguin, *Changement de résidence*, 1899, woodcut in color, printed on Japanese paper; 22.5 x 29.5cm. Boston, Museum of Fine Arts.

Fig.2: Paul Gauguin, *Famille tahitienne*, Drawing-print. Paris, Musée du quai Branly.

Fig.3: Paul Gauguin, *Rupe Rupe*, 1899, oil on canvas, 128 x 200 cm. Moscow, Pushkin Museum of Fine Arts.

Fig.4: Paul Gauguin, *Changement de résidence*, 1902, oil on canvas, 28 x 46 cm. Stockholm, Nationalmuseum.

LITERATURE:

Georges Wildenstein, *Gauguin*, Les Beaux-Arts, Paris, 1964.

Richard S. Field, Paul Gauguin: Monotypes, Philadelphia Museum of Art, 1973. Gauguin, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 10 January – 24 April 1989. Gauguin, Tahiti, *l'atelier des tropiques*, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 30 September 2003 – 19 January 2004, Boston Museum of Fine Arts, 29 February – 20 June 2004.

¹ Letter from Paul Gauguin to Ambroise Vollard, January 1900.



157
HENRI MATISSE
LA VIOLONISTE, 1924

Henri Matisse's most famous painting with a violin is *Intérieur au violon* executed around 1917-1918 (fig.1), considered a "key work" by art historians. In this work we see the powerful drama of light and darkness. Matisse himself declared:

"In this canvas, I have painted light as black. It was painted in Nice during the war in a small hotel. There was an awning over the window, the sun was shining outside, but it was dark in the room.

Someone had opened a small panel in the awning to allow light to enter the room like a flame."

The shock of light in darkness is conveyed by the intimate confrontation of black and what in our charcoal drawing. Matisse liked to draw, attempting to seize the essential nature of a face. His exacerbated sensitivity led him to render the most profound human expressions. Thus the face in *La Violoniste* has no secret for the artist, who perceives the extreme concentration she devotes to playing her instrument. Everyone knows how difficult it is for a violinist to attack with precision and that the sound is the result of the performer's musical genius. Matisse uses charcoal to take possession of the musician's inner state. The line and tone modulations of the rubbed charcoal make this drawing an exact portrait: the shadows on the forehead, eyes fixed, and closed mouth all convey concentration. The violinist is lost in her art. Matisse pays homage to the power and beauty of the moment.

Henriette posed for the drawing.

Fig. 1: Henri Matisse, *Intérieur au violon*, 1917-1918, oil on canvas, 116x89cm. Copenhagen, Statens Museum for Art.

LITERATURE:

14 October – 11 December 2000, Nice, Matisse, un siècle de couleurs, Le Noir et le blanc de l'automne.



158
ANDRÉ LHOTE
BOUQUET DE TULIPES

Tériade, art historian and publisher, wrote the following in the magazine *Sélection* in 1926.

"If we consider Cubism as a modern school of art that rejuvenated the pictorial esthetic and returned to poetry the honor of the concept, Jean Lurçat, along with Picasso, Braque, Léger, Marcoussis, de La Fresnaye, Gris, and Lhote, is one of the most indisputable masters of this school."

It was primarily in 1917, when he returned to Paris after being released from the army for a retinal disorder, that he began to take his place in the Cubist group. At the time he got back together with Georges Braque, Maria Blanchard, and Jean Metzinger and contributed with his friends to the creation of a synthetic cubism whose constructive rigor using flat plans was complexified with subtle experiments with different textures. The painting *Bouquet de tulipes* is an excellent example with its flat areas of bright colors that organize the geometrical architecture of the painting.

The green, yellow, and red tones in different values are painted in a series of vertical surfaces, each one of which receives a tulip. The volume of the flowers is sculpted with a series of vertical lines. The yellow vase, half from the front, half from the profile view, the checkers game, the flue, are all typical Cubist elements that anchor the composition in the spirit of the period. Lhote understood how to reappropriate this discipline to forge the theory that he would later teach at the Academy he created in 1926 in Paris.

LITERATURE

October – November 1981, Paris, Artcurial, André Lhote, *Rétrospective 1907-1962, Peintures, Aquarelles, Dessins*.



160
ANDRÉ LHOTE
LE RIVAGE, 1912

André Lhote's significant participation in Salon de la Section d'Or in 1912 with ten canvases, almost as many as for the organizers, Gleizes, Metzinger, Duchamp, Picabia and Valensi, can be explained by the role he hoped to play in the artistic scene of his time. Out of the 10 works exhibited, five were landscapes: n° 87, *Vue de la ville de Nevers*, n° 92, *Port de Bordeaux*, n° 93, *Paysage de la Dordogne*, n° 94, *Paysage nivernais* and n° 95, *Paysage de la Côte-d'Or*.

In 1912 he participated again in the Salon d'Automne with *Le Port de Bordeaux*, and the preceding year, he had shown his work at both the Salon des Indépendants and the Salon d'Automne. Finally, he also showed at the Hedelbert gallery in the month of November with the cooperation of the Société Normande de Peinture Moderne

For Lhote, the landscape genre is quantitatively equal to animated scenes or still lifes, but does not correspond to the same period of his *œuvre*. As for many painters, it was at the beginning and end of his creative activity that most of his canvases and drawings of landscapes were executed. Critics of the time such as Gustave Kahn, wrote: "Mr. Lhote is not entirely a Cubist, but rather their nearest neighbor."

In reality, the painter maintained a certain originality and also traditional sensitivity, as attested by Françoise Lucbert: "He is even the one who best illustrates the rebirth of the classical spirit seen in many of them. With Metzinger, Gleizes, La Fresnaye, and Villon, he is indeed considered as one of the representatives of the so-called "French" branch of Cubism for having opposed a synthesis of Cubism and traditional art to the analytical hermeticism of Braque and Picasso "

Le rivage, executed in 1912, shows the trunk of a tree rendered in a broken line and simplified foliage painted as half-spheres fitting into each other in the foreground. In the midground, we see a more or less geometrically dislocated landscape with a river in a flat blue color that lets us immediately apprehend the work. Moreover, the bright colors support this analysis. Lhote painted in red and purple the roofs and walls of the houses, purple for the trunk to the left, and orange for the inside of a boat in the foreground. This fiery chromatic harmony plays a crucial role as it establishes a kind of perspective: green hills and the sky, worked in blue shades, appear distant along the edge of the painting.

André Lhote pursued a dual career as painter and teacher. He published many books, designed both as treatises on esthetics and teaching tools, such as *Traité du Paysage* published in 1939.

LITERATURE:

21 September – 3 December 2000, Musées de Châteauroux, 15 December 2000 – 18 March 2001, Montpellier, Musée Fabre, *La Section d'Or*, 1925, 1920, 1912.

15 June – 28 September 2003, Musée de Valence, *Rétrospective André Lhote*.

¹Associate professor, Université du Maine, Le Mans.

²Quote from the catalogue of the exhibit *La Section d'Or*, Châteauroux, Montpellier, 22 September 1999 – 18 March 2001, p. 210.



164
ANDRÉ LHOTE
LES VOILIERS, circa 1935-1940

André Lhote is a complete artist, and, similarly to Maurice Denis and Albert Gleizes, he led a double life as painter and professor with an ongoing production as an art theoretician. In addition to many texts published between 1917 and 1940 in the *Nouvelle Revue Française*, he published a number of important books, designed to be both treatises on art and teaching tools, such as *La Peinture, le cœur et l'esprit* in 1933, *Traité du Paysage* in 1939, *Peinture d'abord* in 1942, and *Traité de la figure* in 1950. As a teacher, he opened the Académie Lhote in 1926 rue d'Odessa in Paris and participated as a painter in many exhibits both in France and abroad. In 1937, he received a commission to decorate the Palais de la Découverte, *Le gaz et la Houille: les fours à coke*. In 1938, he did another decorative painting for the Ecole des Arts et Métiers, *La Seine*.

In spite of his very busy life, André Lhote, based in Paris, remained very attached to his place of birth, Bordeaux and its harbor. This work, entitled *Les Voiliers*, although the exact place has not been identified, shows the artist's facility in painting harbors, sailboats, and tugboats.

The painting's originality lies in its subtle tones that revolve around shades of blues and greens as well as in the elegance of the masts rising towards the sky. The counterpoint of the masts with the two towers of the transporter bridge creates a rhythm for this tranquil harbor scene. The boats in the foreground seem immobile in spite of their slightly swollen sails. A rigorous pattern working closely with an unusual symphony of cool colors is lightly enhanced with three red strokes on the three French flags.

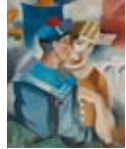
It is interesting to compare this nautical landscape to those of two other painters, both originating from harbor towns like André Lhote: Albert Marquet, also a native of Bordeaux, and Raoul Dufy, from Le Havre. The former, who spent his entire life painting harbors throughout Europe, enjoyed lively roads where buildings, quays, and boats tumble over each other or calm scenes where no anecdotal scene troubles their still waters. Raoul Dufy preferred to paint regatta, ships decorated with flags, and beaches. Furthermore, we must remember that in 1910, André Lhote and Raoul Dufy spent time together at the Villa Médicis Libre in Orgeville. They worked together and necessarily shared views on their art.

The painting *Les voiliers*, executed around 1935-1940, is reminiscent of a work by Dufy painted in 1908, *Bateaux à quai à Marseille* (fig.1). Although the technique is different (as the work of Raoul Dufy shows the influence of Cézanne), and although the color harmonies are opposed, both works present a troubling analogy in their approach to ships. Their alignment, their arrogant prows, the masts and yards

emanate a remarkably fine architectural rhythm. The same love of the sea led both artists to transcribe a pictorial poem dedicated to the life of the harbor.

Fig. 1: Raoul Dufy, *Bateaux à quai à Marseille*, 1908, oil on canvas, 73x60cm. Paris, Musée d'art moderne / Centre de création industrielle, Centre George

¹ Fuel made from the destructive distillation of bituminous coal and used as a reducing agent in making cast-iron (Dictionnaire Hachette).



165
ANDRÉ LHOTE
LE MARIN ET LA MARTINIQUE,
1918-1920

Along with painters such as Henri Le Fauconnier and Albert Gleizes, André Lhote sought to expand the Cubist style to include new themes. To the still life, landscape, and portrait that were the favorites of Braque and Picasso, Lhote and his friends added genre scenes and even nudes, rehabilitated by Fernand Léger. François Fossier writes: "Hunting scenes, working in the fields, group sports, weddings, and café scenes are only a few of the themes that met with their favor and were dealt with in the Cubist style, sometimes in very large formats, since they often showed a preference for large-scale works." Lhote adhered to these principles and sent *La partie de plaisir* (a literary subject inspired by a story by Alain-Fournier), *Le jugement de Pâris*, *La convalescente*, *La brodeuse*, and *Escale*, the latter dealing with the theme of female prostitution in a harbor (fig.1), to the Salon des Indépendants and the Salon d'Automne in 1912, 1913 and 1914. In *Escale*, the action is probably taking place in Bordeaux, André Lhote's native town. In the right corner are two figures, a sailor seen in profile and at his side a young woman dressed in a yellow blouse with three buttons. A couple is also the subject of the painting *Le marin et la Martiniquaise*.

The theme is one of Lhote's most "famous", according to François Fossier. It is true that the artist reused the concept in a woodblock engraving, a gouache, and in many other paintings.

Our painting, executed around 1918-1920, presents an intimate dialogue between the *Marin et la Martiniquaise* (the sailor and the woman from Martinique). The young man's profile is just brushing the cheek of the young woman. No vulgarity in this work, but a latent tenderness expressed by their shy gazes. Their different complexions generate a contrast with the sustained pink of the man and opal white of the woman to emphasize her generous and sensual mouth. The environment is almost identical to that in the painting *Escale* with a green plant to the lower left and the orange banner. There is, however, an essential difference: the English flag that can be seen behind the pair in *Escale* has been replaced by a French flag deployed across the entire width of the painting. The work was completed shortly after the war of 1914-1918, and victory was still very much present in the minds of all.

We must remember that Lhote was invalidated out of the army due to a progressive retinal disease that forced him to wear an eyeshade throughout his life, and was officially assigned the mission of painting

harbors important to the war: la Rochelle, Marseille, and Bordeaux. *Le marin et la Martiniquaise*, with its patriotic colors and fine pictorial style issuing from a softer Cubism enhanced by bright areas of flat color, is almost a history painting.

Fig. 1: André Lhote, *Escale*, 1912, oil on canvas, 215x190cm. Geneva, Petit Palais, Musée d'art moderne.

LITERATURE:
15 June – 28 September 2003, Musée de Valence, *André Lhote*.

¹ University professor. Author of three essays: *Lhote et le paysage*, *Un cubisme sensuel: nus et portraits*, *Du pinceau à la gouge: Lhote et les arts graphiques* in the catalogue for the exhibit *André Lhote, Musée de Valence*, 15 June – 28 September 2003.

² Another painting, *Le marin et la Martiniquaise*, was executed in 1930 (private collection).



170
ALBERT GLEIZES
COMPOSITION, 1936

Albert Gleizes became fascinated by Cubism very early in his career, publishing "Du Cubisme" in 1912 with Jean Metzinger. Beginning in the 1920s, he attempted to complexify his compositions by dividing the surface of a canvas into a number of compartments which he later connected using large grey circles in the early 1930s. Work from the 1930s is characterized by strong roots in abstraction, although Gleizes never completely abandons representational art. From 1934 to 1942 he developed compositions on figurative and often Christian themes. A whole circle or segment became a recurrent element, as can be seen in this composition from 1936.

In 1937, in *Homocentrisme; Le retour de l'Homme chrétien; Le Rythme dans les Arts plastiques*, ("Homocentrism: the return to Christian Man, or Rhythm in the Fine Arts"), Sablons, Moly-Sabata, Albert Gleizes explains his vision of painting in the 1930s. "First organize the tangible plane as required, keeping the color within the boundaries of geometrical figures organized through harmonies of intensity for the colors per se and also harmonies of scale for the shaped frames they occupy. Then this static esthetic organization must be made to move by enveloping it in a network of concentric circles, where the colors of the central harmony are repeated while being modified to obey the regular order that nothing can change: the shimmering flow of the chromatic circle..."



171
CLAUDE-EMILE
SCHUFFENECKER
CHÂUMIÈRES AU BORD DE MER
1886

Claude-Emile Schuffenecker attended classes at the Académie Suisse in 1872 and the Académie Calarossi in 1883. A close friend of Paul Gauguin, with whom he worked for Bertin, a stockbroker, he also spent time in

Brittany, but never went to Pont-Aven and was never influenced by Gauguin's style.

This composition, executed in 1886, was probably done in Brittany. This is evident in style of the houses, whose two-chimneyed roofs are typical of the architecture along the sea coast in the Finistère region. This work can even be located more precisely in the Concarneau area where the artist stayed at the end of the summer of 1886, a period during which he met Emile Bernard whom he subsequently introduced to Gauguin.

Schuffenecker was influenced by Seurat's pointillism as exemplified in "Les Baigneuses" which he saw for the first time at the 1884 *Salon des Indépendants*. We can detect his influence in the style of the sky, executed with the "tachiste" technique that involved applying paint in small touches of color.

His palette here is similar to the harmonies typically found in his Brittany landscapes, contrasting with the pink and lavender tones of his Normandy canvases.



173
EMILE-ANTOINE BOURDELLE
TORSE D'ADAM, 1861-1929

Antoine Bourdelle began working in his father's carpentry workshop in 1874. He then left to study at the Ecole des Beaux Arts in Toulouse and finally arrived in Paris in 1884.

For many long years, Bourdelle was assistant and friend to Rodin. He was influenced by Rodin initially, and shared his fight for the revival of sculpture. But taking advantage of Rodin's lessons, he later left to follow his own path and singular destiny.

For Bourdelle, "sculpture is the only art where it is forbidden to have genius immediately. Above all, it requires, before any attempt at viable creation, a conscientious study of nature. There is no, there can be no Impressionist sculpture of great value. Improvisation in sculpture is a proof of absolute ignorance in the eyes of the viewer."

The *Torse d'Adam* presented here imposes by the power of the modeling. We see exemplified here Bourdelle's passion for dynamic sculpture.



178
BERNARD BUFFET
AUTOPORTRAIT, 1952

Bernard Buffet was born on July 10, 1928. After studying at the Lycée Carnot, he entered the Ecole supérieure des Beaux-Arts de Paris in December 1943, working under the painter Eugène Narbonne. He exhibited his first painting in 1946 at the Salon des Moins de Trente

Ans (Salon for the Under-Thirties) organized by the Galerie des Beaux-arts and received the Critics Award in 1948.

He signed an exclusive contract with the Galerie Drouant-David and when not yet thirty became one of the representatives of "Realist" painting, which according to him obliged the viewer to commit to the work. His contract with the gallery was shared by Maurice Garnier before the latter entirely took over the artist's production.

Very early, Bernard Buffet adopted the highly personal style that makes his paintings recognizably his at first glance with their stylized drawing, a systematic lengthening of the face, a black, rigid line, the use of cool colors, and shapes contoured black.

The concept of time is omnipresent in his work. For Henri Perrier, a disquieting silence reigns, "leading us into a motionless time", and for Alin-Alexis Avila, "Bernard Buffet's painting is different from contemporary conceptions of art, based, as are all the greatest examples from centuries past, on an inner necessity that is beyond time. It is based on nothing, nothing cultural or social, no thought, movement, or word. It has no sponsor, is to be delivered to no one." Thus the objects, landscapes, and figures painted by Buffet seem to be eternally waiting, outside of time. Here the person outside of time is the painter himself.

The theme of the self-portrait entered Bernard Buffet's work for the first time in 1946, and he returned to it throughout his career. Executed in 1952, the self-portrait presented here is located in the studio. The artist represents himself standing, facing the center of his studio, brush in hand. We can see a similar composition (fig. 1) where the painter wears the same scarf and jacket. Here Bernard Buffet seems to completely reveal himself by showing the dilapidation of his studio and a pose with his hand on his torso. This poignant work is one of the artist's best self-portraits.

For Yann le Pichon, in his self-portraits Bernard Buffet "retakes possession not of his real image [...], but of the icon of his face which he uses and abuses as a prototypical support for his interminable reflection on the essence of his existence as a creator." As for Annabel Buffet, Bernard Buffet "rediscovers the *raison d'être* of the painted portrait. In the century of photography, there is no longer any point in dealing with resemblance. Representing the human being must reflect the model's interior state [...]. In these gazes there is a merciless lucidity that asks not for pity, or admiration. The pure pain of passion."

Thus, as for Van Gogh and Rembrandt, we can see in Bernard Buffet's self-portraits a total dearth of self-indulgence where the individual becomes a symbol. "the symbol of man today, naked and disarmed before a hostile universe, frightened also, and attempting to escape through a kind of ascending movement from the evil forces that threaten him".

Fig 1.: Bernard Buffet, *Le peintre*, 1953



181
JEAN FAUTRIER
L'ALLELUIAH

L'Alleluiah, written by Georges Bataille¹ in 1944, was illustrated by eighteen lithographs in purple and eighteen in black made from original drawings by Jean Fautrier executed that same year. The book was published in 1947 and shown at the August Blaizot bookstore. The book was a series of responses to a woman whose questions are absent. This absence intensifies every fragment of text, giving them an abrupt, dazzling personality. Here we are not learning about peace and repose, but rather discovering an obscenity that questions the very world and one's self; the "fissure" of the woman's genitals is analogous to the "infinite fissure of the sky". Uncovering this "fissure", is also to uncover the universe, and the fear that rises up with the rhythm of desire is the pinnacle of eroticism.

In 1944, at the end of the month of March or the first days of April, Jean Fautrier, who had been arrested in January 1943 by the German police, entered the clinic/rest-home founded by Dr. *Le Savoureux* in Châtenay-Malabry under the pseudonym Jean Faron. The house and vast park, located precisely in the Vallée aux Loups and part of the hamlet of Aulnay at the time, was purchased on August 22, 1807 by François René de Chateaubriand who wrote *Les Mémoires d'Outre-tombe*² there. At the bottom of the park was a small pavilion that he used as a study and library. The pavilion, which the writer called the "Tour Velleda" in memory of one of the heroines of *Martys*, an epic novel also written in the Vallée aux Loups, was the sinister site of executions during the last world war (fig.1) where Germans shot the prisoners brought by truck from the neighboring prison of Fresnes.

In 1944, Jean Fautrier executed the major part of his series of *Otages* (hostages) in the Tour Velleda. He not only worked in the tower itself, but also in the Vallée aux Loups where he created drawings in black and red ink to illustrate George Bataille's *L'Alleluiah*. Fautrier associates with the bodies of women on display colors associated with both life and death.

In the catalogue of the exhibit *Jean Fautrier*³, Krisztina Passuth wrote an article on Fautrier's nudes:

"From his 1925 nudes to the nudes on blotting paper from 1960, also including pen drawings from 1946-47, Fautrier looks at the female body with humanity in the black nudes (fig.2), with lucidity in the bordello scenes, with erotic obsessiveness in *L'Alleluiah*⁴, and with nostalgia in his nudes on blotting paper. [...] Fautrier uses a critical gaze not on the bodies represented but rather the commonplace attitude of physicians towards their patients. In this series of nudes we see neither sensuality nor the eroticism characteristic of the pen-drawn nudes from 1946-47."

The ink technique, with its up- and down-strokes, accentuates the erotic expressivity the artist is seeking. In this series, an ardent line liberates the poetic potential, sensual and painful. The women offer

themselves but their faces are twisted and express suffering. The heads are the heads of the hostages Fautrier is portraying. "Vibration of the engraved line, the body; incision, a silent cry."⁵

Fig. 1: Photograph of the "Tour Velleda".
Fig. 2: Jean Fautrier, *Nu noir*, 1926, oil on canvas, 116x89cm. Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou.

LITERATURE:
Rainer Michael Mason, *Nouvel essai de catalogue raisonné, Jean Fautrier les estampes*, Paris, Geneva, 1986.
20 June – 15 September 1996, Biot, Musée national Fernand Léger,
15 October – 10 November 1996, Budapest, M_csmok, *Jean Fautrier*.

¹ 1897-1962, French writer. Georges Bataille entered the Saint-Flour seminary which he left to become an archivist/paleographer in 1922. He lost his faith definitively in 1924. In 1929, he directed the magazine *Documents* (archeology, fine arts, ethnography) and in 1935 he founded, along with Breton, Eluard, Klossowski and Tanguy, the "Contre-attaque" group. In 1937, after *Madame Edwars* under the pseudonym Pierre Angélique, he left Paris for health reasons and moved to Vézelay. Throughout his life, he published a number of narratives and texts such as *L'anus solaire* (1938), *L'abbé C.* (1950), *Les larmes d'Eros* (1961), and others. In addition he wrote many essays on Nietzsche, Bataille's thought, ranging through a wide variety of fields, from mysticism to economics, is centered on what he called *L'Expérience intérieure* (1943), that is, a "voyage to the edge of the possible" (*Dictionnaire des auteurs*, Robert Laffont, 1952).
² "I like this place, it has replaced the paternal fields; I paid for it with my dreams and vigils. It was to the great desert of Atala that I owe the small desert of Aulnay." The place is now known the Maison de Chateaubriand, property of the Conseil général des Hauts-de-Seine, and can be visited.
³ Jean Fautrier, traveling exhibit; please refer to the bibliography.
⁴ Ecclesiastical Latin: *alleluia*; Hebrew: *hallelu-yah*, which means "praise the Lord".
⁵ Quote from Castor Seibel, *Bataille et Fautrier: vers la liberté de l'impossible*, in the work by Rainer Michael Mason, *Jean Fautrier: Les estampes*, 1986, p. 180.



189
JEAN FAUTRIER
L'ENFER, CHANT XXIII

"*Hell*" is the first part of *The Divine Comedy* of Dante, in which the poet is guided by Virgil through the nine circles of hell before entering Purgatory where he encounters his Beatrice who subsequently takes him to Paradise.

"The cycle of thirty-four color lithographs by Fautrier was a response to an initiative of André Malraux. [...] For two years, Jean Fautrier devoted himself to this emblematic historical achievement where he affirms, heroically and with burning intensity, the inhabited esthetic universe so admirably described by André Berne-Joffroy and Rainer Michael Mason. [...] Each print contributes today to an understanding of the pictorial development of this solitary artist."
Daniel Marchesseau, in the Catalogue of the exhibit *Jean Fautrier*, Fondation Pierre Gianadda, 2005.



193
JEAN FAUTRIER
TETES D'OTAGE, 1943

It was between 1942 and 1944 that the greater part of the works collected under the name *Otages* were executed, but a number of them

were dated and signed in 1945 for the exhibit *Les otages, peintures de sculptures de Fautrier* at the René Drouin gallery in Paris. André Malraux wrote the preface of the catalogue. Here are a few lines:

"L'Otage, which gives the key to the others, is a tall sculpted hostage (fig.1). Rather than being paintings by Fautrier, these figures come from his sculpture. From his sculpture which sought, in torture, what it had long sought in vain: a means to incarnation. "The art of the first *Otages* is still 'rational': mortal figures that a simplified, but directly dramatic line attempts to reduce to their simplest expression – these leaden colors, which have always been those of death [...]"

The drawing *Têtes d'otage*, dated 1943, illustrates the words of André Malraux. Only two wavy lines and, lower down, three other wavy lines in blue ink occupy the white page. The drawing must be related to the painting *Tête d'otage* dated 1944 (fig.2). The profile is emphasized by the same wavy lines: forehead, nose, and chin. Malraux talks about "a ravaged profile". Fautrier defies the horror by choosing to use blue, the color of peace.

In this drawing, stark like a scream, but lyrical in its purity, the artist says only the essential. At the end of his preface, André Malraux said that Fautrier was able to dissect contemporary pain using ideograms full of pathos.

Fig. 1: Jean Fautrier, *Otage*, 1943, Lead, H 48,5cm. Collection Gunter Sachs.
Fig. 2: Jean Fautrier, *Tête d'otage*, n°22, [1944], oil on canvas glued onto another canvas, dated 45. Fribourg-en-Brigau, Collection Galerie Limmer.

LITERATURE:
25 May – 24 September 1989, Paris, Musée national d'art moderne de la Ville de Paris, *Fautrier*.
17 December – 13 March 2005, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, *Jean Fautrier*.



195
JEAN FAUTRIER
FEMME A LA FRANGE
DE TROIS QUART, 1925

"Studies of nudes, very numerous, were a prelude to the black period as such, and the drawings on very thin Rives paper that emerge in 1926, first with charcoal and later pastel, echo these studies. During this period, we can observe a double movement of extension into space around various motifs (such as vases of flowers) and figures, while, on the contrary, close-ups over the area of the canvas in portraits and studies of heads. We can see the influence of the close-up in film, much in fashion at that time, and Fautrier, like all the artists of his generation, was passionately interested in photography, even using it as a point of departure for certain paintings."
Quote from Marcel-André Stalter, *Fautrier du permanent au fugace: de quelques aspects de son art entre 1920 et 1943*, in the catalogue of the exhibit Jean Fautrier, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1989.



196
JEAN FAUTRIER
SANS TITRE

"Fautrier's problem is parallel. In many of his paintings, the subject is a pretext for a purely pictorial exercise, which explains the preceding canvases. A rich temperament is evident, with an almost constant resonance, due probably to the artist's very nature but also to a dual concern: to take to an extreme the intensity of color, and arrive at the essential through successive sacrifices. Each canvas seems violently spontaneous, and those that precede show that his strength lies in suppressions, refusals, a desire to keep only the best or most acute. Hence the power of affirmation that emanates from this painting." Quote from the preface by André Malraux, *Galerie de la Nouvelle Revue Française*, Paris, February 1933.



197
JEAN FAUTRIER
SANS TITRE, 1938

"At a time when other artists were seeking to eliminate easel painting and tackle the wall and monumental decoration, Fautrier, on the other hand, avoided the decorative panel. He returned to *Bottes d'asperges*, to the *Pomme* of Edouard Manet. He isolated an element of a traditional still life. Like the Cubists, he would take an ordinary object, a kitchen utensil, but would put it in a larger, thicker canvas than nature to better implore the four sides of the small stretcher. [...] He renewed the incantatory virtues of an art based on the series that gave his small paintings a mysterious, mystical quality." Quote from Christian Derouet, *Préface of the exhibit Fautrier*, Galerie Di Meo, Paris, 1990.



198
JEAN FAUTRIER
VISAGE TRISTE, c.1953

In 1950, Fautrier developed a complex technique combining copperplate printing and painting with the assistance of his companion, Jeanine Aeply. The process, called the "Aeply process", was used to execute a total of twenty-two replicas of contemporary paintings (by Picasso, Juan Gris, etc.). Using the same technique for his own work, Fautrier printed *Originaires multiples*. Exhibited for the first time in November and December, 1950 at the Galerie Billiet-Caputo in Paris, they were shown once again in 1953 at the Galerie de la Nouvelle Revue Française. Both shows were a complete failure, and André Breton, who was asked to write a preface, did not respond to the reiterated requests of Fautrier. The painter abandoned the making of *Multiples* in 1954.

The *Multiples* (fig.1), a new approach and unique in his oeuvre, were perhaps necessary as a sort of resting place after the execution of his *Otages* (hostages). Between the *Otages* from 1944 and *Partisans* dated 1956, all dealing with war, horror, and death, more than ten years of work had passed. Fautrier was painting still lifes: *Les boîtes en carton*, (1947), *Les bobines* (1947), *Le Flacon de cristal* (1948), and *La cruche blanche*, (1948). With these, he began his study of light and space, focusing on paint as matter and altering its consistency to extract its creative principle. Through them he distanced himself from the horrors of the past. "But things are not that simple. The genius of ambiguity was still lying in wait for him. When life is full of anguish, the truth of a geometrical theorem is no longer sufficient to make things crystal clear." A work such as *L'homme qui est malheureux* (man who is unhappy), executed in 1947, recalls Jean Fautrier's existential despair (fig.2). Like the painting *Visage triste* (sad face), painted in 1954.

Painted with a rough substance molded in relief using soft colors, especially mauve, which he uses in many other works, *Visage triste* is easy to read: wide open eyes, the distinct line of the nose, and a sensual mouth. It is interesting to compare this face to a photograph of Jean Fautrier taken in 1958 (fig.3) and also to the etching dated 1923 entitled *Fautrier gravant* (fig.4). The large, fleshy mouth reminds us of the artist's face.

Visage triste is not, however, a self-portrait, but an expression of the failure of his *Multiples* in 1954 and also that of an exhibit devoted to *Objets* at the Galerie Rive Droite in 1955, where he did not sell a single painting.

Fig. 1: Jean Fautrier, *Le visage de l'homme*, 1950, Original multiple, 290x270mm. Collection Castor Seibel.
 Fig. 2: Jean Fautrier, *L'homme qui est malheureux*, 1947, oil on paper glued onto canvas, 44x69cm. Collection Gunter Sachs.
 Fig. 3: Photograph of Jean Fautrier taken around 1958.
 Fig. 4: Self portrait: *Fautrier gravant*, 1923. Private collection.

LITERATURE:
 17 December 2004 – 13 March 2005, Fondation Pierre Gianadda, *Jean Fautrier*.



199
JEAN FAUTRIER
SANS TITRE, c. 1943

In 1943, the Drouin gallery presented the first retrospective of Jean Fautrier's work. Jean Paulhan, historian, wrote the preface for the catalogue, beginning with an overview and followed by a discussion of the artist's new technique that, among other aspects, became the foundation of his reputation today. Our painting, *Sans titre*, executed around 1943, is painted in this manner, as was the *Otages* series. Jean Paulhan writes: «It's a strange «paste», and quite unpleasant to look at. What creates the vapors and shimmers, the most subtle but also perhaps also the most violent that we may ever have seen in a painting, are the thick flattened lumps, a whitewash of make-up, a scoring of oil pastels. One then discovers that Fautrier has created his own painting substance, related to watercolor and fresco, tempera and gouache; where crushed pastel is mixed with oil, ink with petrol. The whole is applied speedily to an oily paper glued to canvas with a special coating. Ambiguity in some sense leaves the subject there. It becomes painting.»

Closer to us, Sami Tarica writes that «such an innovation, combining bas-relief and color, breaks with the classical painting tradition of oil painting to become a kind of universal argot.»

Fautrier paints *Sans titre* in two tones, white and green, and creates a fleshless work where violence, always present in his works from the war period, can be perceived in the torture undergone by his «paste» in exorcising the pain and tears of a murdered man.



207
JEAN FAUTRIER
PETIT NU NOIR, 1926

During the years 1925–1926, at the moment when Jean Fautrier executed *Petit nu noir*, the artist was moving towards fame. He participated regularly in the Salon des Tuileries starting in 1926 and encountered Paul Guillaume and Léopold Zborowski, the most influential art dealers of his time. He signed a contract with the former in 1927, having been introduced by Jeanne Castel, and exhibited work at the latter's gallery along with Soutine, Kisling, Utrillo, and Derain. In 1926, he took over the former studio of Marcel Gromaire, 30 rue Delambre, in the neighborhood of Montparnasse.

After his second one-man show at the Fabre gallery in December 1925, Fautrier's art began to change. We can see a definite transformation in the words he exhibited in the Salons¹ starting in 1926: the red chalk drawings are replaced by pastels, especially portraits, among others a portrait of Jeanne Castel². The future Academician, J.-L.Vaudoyer spoke highly of the artist in *Le Crapouillot* of June 1926: "A large woman dressed in black on a blue background. In front of this painting, I think of the Paulina who consumes her own flame. The features have a certain pathos that goes beyond simple appearances." Marcel-André Stalter³, in his study *Fautrier revisité*, adds that "the dynamics of the background show a sinuous, rising line, thoroughly investigated in the most recent nudes [...] The long series of nudes, often small-sized, [...] admit their debt to African art, sometimes in the most explicit possible way (fig.1)." Fautrier had a copy of the second edition of *Negerplastik* by Carl Einstein (Leipzig, 1921). This work followed the first exhibit of *Sculptures nègres* at the Paul Guillaume gallery in 1917 that was to introduce African art in Europe⁴.

The *Nus noirs* (black nudes) as such, executed around 1927, are probably the latest in this series. Our *Petit nu noir*, painted around 1926, is related to the *Nus noirs*, one of which is in the collection of the Centre Pompidou⁵. As in the latter work, the shadow of a woman's body emerges from a blue-black background that suggests the realm of darkness. Understood as a smooth sculpture in polished ebony, it is presented frontally and shamelessly to the sight of man. To the African inspiration can be added the clinical gaze of an habitué of hospitals. Fautrier often accompanied Dr. Paul Chevallier⁶, collector and amateur of Fautrier's work, to the Hôpital de la Salpêtrière. Moreover, Fautrier obtained and preserved photographs⁷ of sick bodies, women and children, nude and lying down, from which he liked to work. Like the doctor, his gaze excludes any emotional response. Adhering to

the real, Fautrier painted *Petit nu noir* completely without any sensuality, dispossessed of its soul, in accordance with the artist's customary practice.

Fig. 1: Jean Fautrier, *Art nègre et fruits*, 1923, Oil on canvas, 100x81cm. Private collection.

LITERATURE:
 17 December 2004 – 13 March 2005, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, *Jean Fautrier* (Marcel-André Stalter, *Fautrier revisité*).

¹ Fautrier exhibited in two seasonal Salons: the Salon des Tuileries during the month of May, and the Salon d'Automne in November.
² *Jeanne Castel à la mantille*, 1926, pastel on paper glued on canvas, 125x80cm. Private collection.
³ Emeritus professor at the Université Charles-de-Gaulle – Lille 3.
⁴ Guillaume Apollinaire signed the catalogue's preface.
⁵ This painting, *Petit nu noir*, 1926, also illustrates the text accompanying *L'Alleluiah...*, n° WWW in this catalogue.
⁶ Paul Chevallier (1894-1960) was a well-known physician, a specialist in blood diseases and a well-informed collector of African art.
⁷ Photographs from the archives of the Hôpital de la Salpêtrière.



210
JEAN FAUTRIER
LE LAPIN ECORCHE, 1926

"I like to imagine that the first 'important' painting by Mr. Fautrier represented an opaque black surface. A bit like the world emerging from chaos, Mr. Fautrier's work rises from the shadows, a unique process and certain worthy of interest. "We saw skinned and hanging wild pigs, skinned sheep, also rabbits skinned and hanging – no breeze to cool their remains – and rabbit skins on a plank drying against a background of shadows. [...] "From what depths did these creatures arise, from what hidden recesses of the unconscious? Rabbit skins, stuffed women – cruel jokes – skinning, hanging, beheadings in the dark places of the slaughterhouses, rounds of ghosts – and all in such obscurity! [...] But I must insist that this painter has traveled through our universe, and, thinking it was hell, only extracts the horrible side, as if he had an anguished heart, supported by a unique talent." Quote from Marcel Zahar, "Fautrier ou la puissance des ténébres" in *Formes*, n° 7, July 1930.



217
FAUTRIER
PEINTURE EN JAUNE ET GRIS, 1929

"As for the Painting in yellow and gray, Fautrier had no memory of it; along with a few lithographs of *L'Enfer*, it is the work that would prove the anteriority of *Informel* for Fautrier. On April 22 he wrote to the President of the Kunstverein of Fribourg: "We have just found an excessively rare painting in oil in Paris, dating from 1929". On May 12, Fautrier gave it the title of *Peinture en jaune et gris*; on August 5, he added the following detail in writing to someone else: "it is dated on the back, in any case, as 1929". Quote from Marcel-André Stalter, *Fautrier revisité* in the catalogue of the exhibit *Jean Fautrier*, Fondation Pierre Gianadda, 2005.

CONDITIONS GÉNÉRALES D'ACHAT

Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan est une société de ventes volontaires de meubles aux enchères publiques régie par la loi du 10 juillet 2000. En cette qualité **Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan** agit comme mandataire du vendeur qui contracte avec l'acquéreur.

Les rapports entre **Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan** et l'acquéreur sont soumis aux présentes conditions générales d'achat qui pourront être amendées par des avis écrits ou oraux qui seront mentionnés au procès-verbal de vente.

1 - Le bien mis en vente

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

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

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

d) Les estimations sont fournies à titre purement indicatif et elles ne peuvent être considérées comme impliquant la certitude que le bien sera vendu au prix estimé ou même à l'intérieur de la fourchette d'estimations. Les estimations ne sauraient constituer une quelconque garantie.

Les estimations peuvent être fournies en plusieurs monnaies; les conversions peuvent à cette occasion être arrondies différemment des arrondissements légaux.

2 - La vente

a) En vue d'une bonne organisation des ventes, les acquéreurs potentiels sont invités à se faire connaître auprès d'**Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan**, avant la vente, afin de permettre l'enregistrement de leurs données personnelles.

Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan se réserve de demander à tout acquéreur potentiel de justifier de son identité ainsi que de ses références bancaires.

Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan se réserve d'interdire l'accès à la salle de vente de tout acquéreur potentiel pour justes motifs.

b) Toute personne qui se porte enchérisseur s'engage à régler personnellement et immédiatement le prix d'adjudication augmenté des frais à la charge de l'acquéreur et de tous impôts ou taxes qui pourraient être exigibles.

Tout enchérisseur est censé agir pour son propre compte sauf dénonciation préalable de sa qualité de mandataire pour le compte d'un tiers, acceptée par **Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan**.

c) Le mode normal pour enchérir consiste à être présent dans la salle de vente. Toutefois **Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan** pourra accepter gracieusement de recevoir des enchères par téléphone d'un acquéreur potentiel qui se sera manifesté avant la vente.

Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan ne pourra engager sa responsabilité notamment si la liaison téléphonique n'est pas établie, est établie tardivement, ou en cas d'erreur ou d'omissions relatives à la réception des enchères par téléphone.

A toutes fins utiles, **Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan** se réserve d'enregistrer les communications téléphoniques durant la vente. Les enregistrements seront conservés jusqu'au règlement du prix, sauf contestation.

d) **Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan** pourra accepter gracieusement d'exécuter des ordres d'enchérir qui lui auront été transmis avant la vente et que **Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan** aura acceptés.

Si **Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan** reçoit plusieurs ordres pour des montants d'enchères identiques, c'est l'ordre le plus ancien qui sera préféré.

Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan ne pourra engager sa responsabilité notamment en cas d'erreur ou d'omission d'exécution de l'ordre écrit.

e) Dans l'hypothèse où un prix de réserve aurait été stipulé par le vendeur, **Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan** se réserve de porter des enchères pour le compte du vendeur jusqu'à ce que le prix de réserve soit atteint.

En revanche le vendeur ne sera pas admis à porter lui-même des enchères directement ou par mandataire.

Le prix de réserve ne pourra pas dépasser l'estimation basse figurant dans le catalogue.

f) **Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan** dirigera la vente de façon discrétionnaire tout en respectant les usages établis.

Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan se réserve de refuser toute enchère, d'organiser les enchères de la façon la plus appropriée, de déplacer certains lots lors de la vente, de retirer tout lot de la vente, de réunir ou de séparer des lots.

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

g) Sous réserve de la décision de la personne dirigeant la vente pour **Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan**, l'adjudicataire sera la personne qui aura porté l'enchère la plus élevée pourvu qu'elle soit égale ou supérieure au prix de réserve, éventuellement stipulé.

Le coup de marteau matérialisera la fin des enchères et le prononcé du mot «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.

3 - L'exécution de la vente

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

1) Lots en provenance de la CEE :

- **De 1 à 15 000 euros** : 23 % + TVA au taux en vigueur (pour les livres, TVA = 1,1 % du prix d'adjudication), (pour les autres catégories, TVA = 3,92 % du prix d'adjudication).

- **De 15 001 à 600 000 euros** : 20 % + TVA au taux en vigueur (pour les livres, TVA = 1,1 % du prix d'adjudication), (pour les autres catégories, TVA = 3,92 % du prix d'adjudication).

- **Au-delà de 600 001 euros** : (pour les autres catégories, TVA = 2,35 % du prix d'adjudication).

2) Lots en provenance hors CEE : (indiqués par un ☞)

Aux commissions et taxes indiquées ci-dessus, il convient d'ajouter la TVA à l'import, (5,5 % du prix d'adjudication, 19,6 % pour les bijoux),

3) Les taxes (TVA sur commissions et TVA à l'import) peuvent être rétrocédées à l'adjudicataire sur présentation des justificatifs d'exportation hors CEE.

Un adjudicataire CEE justifiant d'un n° de TVA Intracommunautaire sera dispensé d'acquitter la TVA sur les commissions. Le paiement du lot aura lieu au comptant, pour l'intégralité du prix, des frais et taxes, même en cas de nécessité d'obtention d'une licence d'exportation. L'adjudicataire pourra s'acquitter par les moyens suivants :

- en espèces: jusqu'à 3 000 euros frais et taxes compris pour les ressortissants français, **jusqu'à 7 600 euros frais et taxes compris** pour les ressortissants étrangers sur présentation de leurs papiers d'identité;

- par chèque ou virement bancaire;

- par carte de crédit: VISA, MASTERCARD ou AMEX (en cas de règlement par carte American Express, une commission supplémentaire de 2,40 % correspondant aux frais d'encaissement sera perçue).

b) **Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan** sera autorisé à reproduire sur le procès-verbal de vente et sur le bordereau d'adjudication les renseignements qu'aura fournis l'adjudicataire avant la vente. Toute fausse indication engagera la responsabilité de l'adjudicataire.

Dans l'hypothèse où l'adjudicataire ne se sera pas fait enregistrer avant la vente, il devra communiquer les renseignements nécessaires dès l'adjudication du lot prononcé.

Toute personne s'étant fait enregistrer auprès **Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan** dispose d'un droit d'accès et de rectification aux données nominatives fournies à **Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan** dans les conditions de la Loi du 6 juillet 1978.

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

d) Le lot ne sera délivré à l'acquéreur qu'après paiement intégral du prix, des frais et des taxes.

Dans l'intervalle **Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan** pourra facturer à l'acquéreur des frais de dépôt du lot, et éventuellement des frais de manutention et de transport.

A défaut de paiement par l'adjudicataire, après mise en demeure restée infructueuse, le bien est remis en vente à la demande du vendeur sur folle enchère de l'adjudicataire défaillant ; si le vendeur ne formule pas cette demande dans un délai d'un mois à compter de l'adjudication, la vente est résolue de plein droit, sans préjudice de dommages intérêts dus par l'adjudicataire défaillant.

En outre, **Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan** se réserve de réclamer à l'adjudicataire défaillant, à son choix :

- des intérêts au taux légal majoré de cinq points,

- le remboursement des coûts supplémentaires engendrés par sa défaillance,

- le paiement de la différence entre le prix d'adjudication initial et le prix d'adjudication sur folle enchère s'il est inférieur, ainsi que les coûts générés par les nouvelles enchères.

Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan se réserve également de procéder à toute compensation avec des sommes dues à l'adjudicataire défaillant.

Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan se réserve d'exclure de ses ventes futures, tout adjudicataire qui aura été défaillant ou qui n'aura pas respecté les présentes conditions générales d'achat.

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

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

4 - Les incidents de la vente

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

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

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

5 - Prémption de l'État français

L'État français dispose d'un droit de prémption 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 prémption dans les 15 jours.

Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan ne pourra être tenu pour responsable des conditions de la prémption par l'État français.

6 - Propriété intellectuelle - reproduction des œuvres

Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan est propriétaire du droit de reproduction de son catalogue.

Toute reproduction de celui-ci est interdite et constitue une contrefaçon à son préjudice. En outre **Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan** dispose d'une dérogation légale lui permettant de reproduire dans son catalogue les œuvres mises en vente, alors même que le droit de reproduction ne serait pas tombé dans le domaine public.

Toute reproduction du catalogue de **Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan** peut donc constituer une reproduction illicite d'une œuvre exposant son auteur à des poursuites en contrefaçon par le titulaire des droits sur l'œuvre.

La vente d'une œuvre n'emporte pas au profit de son propriétaire le droit de reproduction et de présentation de l'œuvre.

7 - Biens soumis à une législation particulière

Les conditions précédentes s'appliquent aux ventes de toutes spécialités et notamment aux ventes d'automobiles de collection.

Cependant, les commissions que l'acheteur devra acquitter en sus des enchères par lot et par tranche dégressive seront les suivantes :

- **De 1 à 100 000 euros** : 16 % + TVA au taux en vigueur (soit 3,13 % du prix d'adjudication).

- **Au-delà de 100 000 euros** : 10 % + TVA au taux en vigueur (soit 1,96 % du prix d'adjudication).

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

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

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

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

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

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

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

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

8 - Indépendance des dispositions

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

9 - Compétences législative et juridictionnelle

La loi française seule régit les présentes conditions générales d'achat.

Toute contestation relative à leur existence, leur validité, leur opposabilité à tout enchérisseur et acquéreur, et à leur exécution sera tranchée par le tribunal compétent du ressort de Paris (France).

BANQUE PARTENAIRE :

FORTIS

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

CONDITIONS OF PURCHASE

Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan is a company of voluntary auction sales regulated by the law of the 10 July 2000.

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

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

1 - Goods for auction

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

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

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

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

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

Estimates cannot constitute any warranty assurance whatsoever.

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

2 - The sale

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

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

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

b) Any person who is a bidder undertakes to pay personally and immediately the hammer price increased by the costs to be born by the buyer and any and all taxes or fees/expenses which could be due.

Any bidder is deemed acting on his own behalf except when prior notification, accepted by **Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan**, is given that he acts as an agent on behalf of a third party.

c) The usual way to bid consists in attending the sale on the premises. However, **Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan** may graciously accept to receive some bids by telephone from a prospective buyer who has expressed such a request before the sale.

Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan will bear no liability / 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-Poulain-F. Tajan** which have been deemed acceptable.

Should **Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan** receive several instructions to bid for the same amounts, it is the instruction to bid first received which will be given preference.

Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan will bear no liability/responsibility in case of mistakes or omission of performance of the written order.

e) In the event where a reserve price has been stipulated by the seller, **Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan** reserves the right to bid on behalf of the seller until the reserve price is reached.

The seller will not be admitted to bid himself directly or through an agent. The reserve price may not be higher than the low estimate for the lot printed in

f) **Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan** will conduct auction sales at their discretion, in accordance with established practices.

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

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

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

The hammer stroke will mark the acceptance of the highest bid and the pronouncing of the word "adjudgé" or any equivalent will amount to the conclusion of the purchase contract between the seller and the last bidder taken in consideration.

No lot will be delivered to the buyer until full payment has been made.

In case of payment by an ordinary draft/check, payment will be deemed made only when the check will have been cashed.

3 - The performance of the sale

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

1) Lots from the EEC:

- From 1 to 15 000 euros : 23 % + current VAT (for books, VAT = 1.1% of the hammer price; for other categories, VAT = 3.92% of the hammer price).

- From 15 001 to 600 000 euros : 20 % + current VAT (for books, VAT = 1.1% of the hammer price; for other categories, VAT = 3.92% of the hammer price).

- Over 600 001 euros : 12 % + current VAT (for books, VAT = 0.66% of the hammer price; for other categories, VAT = 2.35% of the hammer price).

2) Lots from outside the EEC. (identified by an O).

In addition to the commissions and taxes indicated above, an additional import VAT will be charged (5,5% of the hammer price, 19,6% for jewelry).

3) The taxes (VAT on commissions and VAT on importation) can be retroceded to the purchaser on presentation of written proof of exportation outside the EEC.

An EEC purchaser who will submit his intra-Community VAT number will be exempted from paying the VAT on commissions.

The payment of the lot will be made cash, for the whole of the price, costs and taxes, even when an export licence is required.

The purchaser will be authorized to pay by the following means :

- in cash: up to 3 000 euros, costs and taxes included, for French citizen, up to 7 600 euros, costs and taxes included, for foreign citizen on presentation of their identity papers.
- By cheque or bank transfer.
- By credit card: VISA, MASTERCARD or AMEX (in case of payment by AMEX, a 2,40% additional commission corresponding to cashing costs will be collected).

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

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

Any person having been recorded by **Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan** has a right of access and of rectification to the nominative data provided to **Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan** pursuant to the provisions of Law of the 6 July 1978.

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

d) The lot will be delivered to the buyer only after the entire payment of the price, costs and taxes.

In the meantime **Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan** may invoice to the buyer the costs of storage of the lot, and if applicable the costs of handling and transport.

Should the buyer fail to pay the amount due, and after notice to pay has been given by **Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan** to the buyer without success, at the seller's request, the lot is re-offered for sale, under the French procedure known as "procédure de folle enchère". If the seller does not make this request within a month from the date of the sale, the sale will be automatically cancelled, without prejudice to any damages owed by the defaulting buyer.

In addition, **Artcurial-Briest-Poulain-F. Tajan** reserves the right to claim against the defaulting buyer, at their option:

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

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

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

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

4 - The incidents of the sale

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

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

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

5 - Pre-emption of the French state

The French state is entitled to use a right of pre-emption on works of art, pursuant to the rules of law in force.

The use of this right comes immediately after the hammer stroke, the representative of the French state expressing then the intention of the State to substitute for the last bidder, provided he confirms the pre-emption decision within fifteen days.

Artcurial-Briest-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 depressive brackets:

- From 1 to 100 000 euros: 16% + current VAT (i.e. 3,13% of the hammer price).
- Over 100 000 euros: 10% + current VAT (i.e.1,96% of the hammer price).

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

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

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

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

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

f) - The vehicles preceded by an asterisk (*) have been consigned by owners from outside the EEC. The buyers will have to pay a VAT of 5,5% in addition to the hammer price, for which buyers from outside the EEC will be able to be reimbursed on presentation of export documentation within a time limit of one month after the sale, failing which it will not be possible to obtain reimbursement of such VAT.

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

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

8 - Severability

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

9 - Law and Jurisdiction

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

BANQUE PARTENAIRE :



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



DÉPARTEMENTS D'ART

ART MODERNE

Violaine de La Brosse-Ferrand, directeur associé, +33 (0)1 42 99 20 32,
Bruno Jaubert, spécialiste
+33 (0)1 42 99 20 35,
Nadine Nieszawer, consultant pour les œuvres de l'École de Paris, 1905-1939
contacts : **Pamela de Sevin**,
+33 (0)1 42 99 20 63
Tatiana Ruiz Sanz,
+33 (0)1 42 99 20 34
Jessica Cavalero,
+33 (0)1 42 99 20 08
Priscilla Spitzer, catalogueur
+33 (0)1 42 99 20 65
Constance Boscher,
recherche et authentification,
+33 (0)1 42 99 20 37

ÉCOLES ÉTRANGÈRES DE LA FIN DU XIX^e SIÈCLE

Olivier Berman, spécialiste
+33 (0)1 42 99 20 67
contact : **Tatiana Ruiz Sanz**,
+33 (0)1 42 99 20 34

ART CONTEMPORAIN

Martin Guesnet, directeur associé
+33 (0)1 42 99 20 31
Hugues Sébilleau, **Arnaud Oliveux**, spécialistes
+33 (0)1 42 99 16 35/28
Gioia Sardagna Ferrari, spécialiste Italie
+33 (0)1 42 99 20 36,
Michèle et Marc Ivasilevitch, spécialistes Russie
+33 (0)1 42 99 20 04
Hervé Perdiolle, consultant Inde
Harold Wilmotte, spécialiste junior
+33 (0)1 42 99 16 24
contacts : **Sophie Cariguel**,
+33 (0)1 42 99 20 04
Véronique-Alexandrine Hussain,
+33 (0)1 42 99 16 13
Florence Latieule, catalogueur
+33 (0)1 42 99 20 38

PHOTOGRAPHIE

contact : **Cyril Pigot**,
+33 (0)1 42 99 16 56

ART TRIBAL

Bernard de Grunne, expert
contact : **Florence Latieule**,
+33 (0)1 42 99 20 38

ESTAMPES, LIVRES ILLUSTRÉS

Isabelle Milsztein, spécialiste
+33 (0)1 42 99 20 25,
Lucas Hureau, spécialiste junior
+33 (0)1 42 99 20 25

LIVRES ET MANUSCRITS

Olivier Devers, spécialiste livres modernes
+33 (0)1 42 99 16 12
contact : **Benoît Puttemans**,
+33 (0)1 42 99 16 49

BIJOUX

Ardavan Ghavami, consultant international
+33 (0)1 42 99 16 30
Thierry Stetten, expert
Julie Valade, spécialiste
+33 (0)1 42 99 16 41
contact : **Julie Raitore**,
+33 (0)1 42 99 16 58

MONTRES

Romain Réa, expert
contact : **Julie Raitore**,
+33 (0)1 42 99 16 58

CURIOSITÉS, CÉRAMIQUES ET HAUTE ÉPOQUE

Robert Montagut, expert
contact : **Isabelle Boudot de La Motte**,
+33 (0)1 42 99 20 12,

ARCHÉOLOGIE

Daniel Lebeurier, expert
contact : **Sophie Peyrache**,
+33 (0)1 42 99 20 41

SOUVENIRS HISTORIQUES ET ARMES ANCIENNES

Bernard Bruel, expert
contact : **Sophie Peyrache**,
+33 (0)1 42 99 20 41

MOBILIER, OBJETS D'ART DU XVIII^e ET XIX^e SIÈCLE

Céramiques : **Georges et Louis Lefebvre**, experts
Mobilier et Objets d'Art :
Roland de L'Espée, **Marie de La Chevaldière**, experts
Orfèvrerie : **Cabinet Déchaud-Stetten**, expert
contact : **Sophie Peyrache**,
+33 (0)1 42 99 20 41

TABLEAUX ET DESSINS ANCIENS ET DU XIX^e SIÈCLE

Dessins anciens : **Bruno et Patrick de Baysen**, experts
Tableaux anciens :
Gérard Auguier, **Cabinet Turquin**, experts
contact : **Matthieu Fournier**, spécialiste junior
+33 (0)1 42 99 20 26

TABLEAUX ORIENTALISTES

Olivier Berman, spécialiste
+33 (0)1 42 99 20 67
contact : **Cyril Pigot**,
+33 (0)1 42 99 16 56

ART D'ASIE

Thierry Portier, expert
contact : **Cyril Pigot**,
+33 (0)1 42 99 16 56

ART DÉCO

Félix Marcilhac, expert
contacts : **Sabrina Dolla**, spécialiste junior
+33 (0)1 42 99 16 40
Cécile Tajan, recherche et documentation
+33 (0)1 42 99 16 40

DESIGN

Fabien Naudan, directeur associé
+33 (0)1 42 99 20 19
Harold Wilmotte, spécialiste junior
+33 (0)1 42 99 16 24
contacts : **Alexandra Cozon**,
+33 (0)1 42 99 20 48
Alma Barthélémy,
+33 (0)1 42 99 20 52

AUTOMOBILES DE COLLECTION

François Melcion, spécialiste
+33 (0)1 42 99 16 31
Marc Souvrain, expert
+33 (0)1 42 99 16 37
Frédéric Stösser, consultant
+33 (0)1 42 99 16 38
Wilfrid Leroy-Prost, spécialiste junior
+33 (0)1 42 99 16 32
contact : **Romain Clertan**,
+33 (0)1 42 99 20 56

AUTOMOBILIA

Gérard Prévot, expert
+33 (0)1 6 75 37 54 59
contact : **Romain Clertan**,
+33 (0)1 42 99 20 56

VINS ET ALCOOLS

Laurie Matheson, **Luc Dabadie**, experts
+33 (0)1 42 99 16 33/34
contact : **François Xerri**,
+33 (0)1 42 99 20 11

BANDES DESSINÉES

Éric Leroy, expert
+33 (0)1 42 99 20 17
contact : **Lucas Hureau**
+33 (0)1 42 99 20 17

HERMÈS VINTAGE

Cyril Pigot, spécialiste
+33 (0)1 42 99 16 56

VENTES GÉNÉRALISTES

Isabelle Boudot de La Motte, spécialiste
+33 (0)1 42 99 20 12,
contacts : **Juliette Billot**
+33 (0)1 42 99 20 16
Élisabeth Telliez,
+33 (0)1 42 99 16 59

DÉPARTEMENT INVENTAIRES

Stéphane Aubert, spécialiste
+33 (0)1 42 99 20 14
Jean Chevallier, consultant
contacts : **Éléonore Latté**,
+33 (0)1 42 99 16 55
François-Xavier Perrot,
+33 (0)1 42 99 20 53

HISTORIENNE DE L'ART

Marie-Caroline Sainsaulieu

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