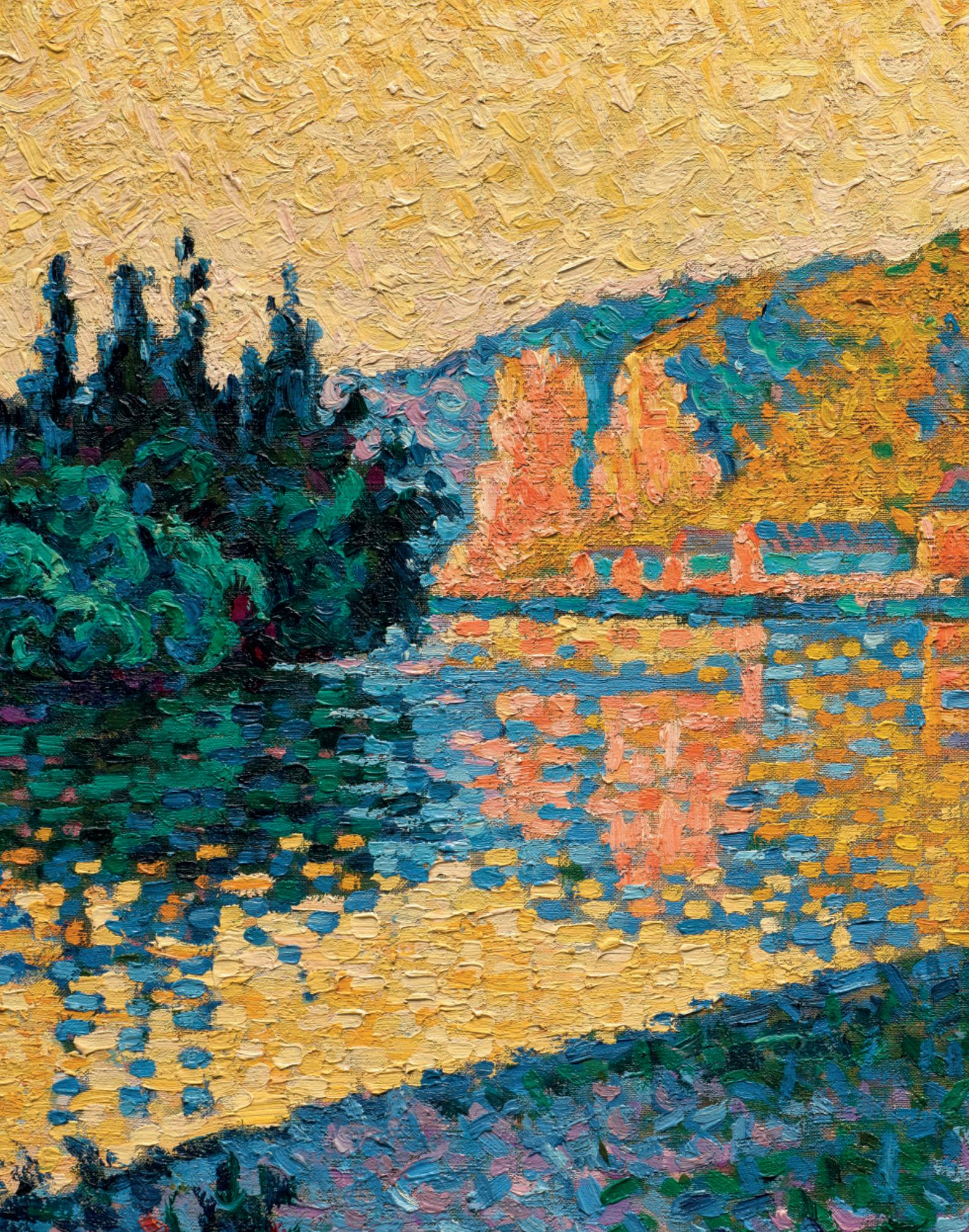
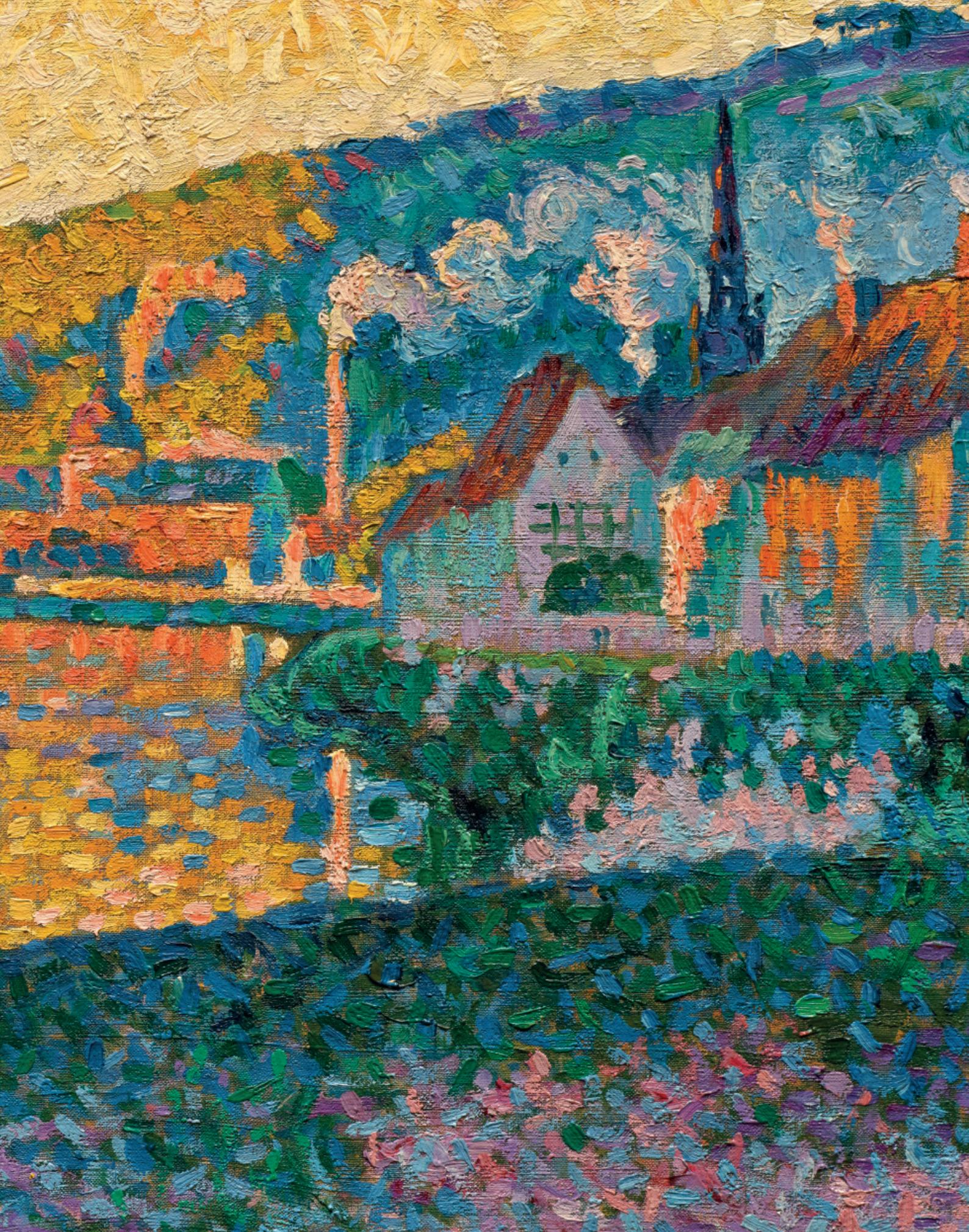


ART MODERNE

PARIS 18 OCTOBRE 2019

CHRISTIE'S







Monet 1873





ART MODERNE

Vendredi 18 octobre 2019 - 14h

9, avenue Matignon
75008 Paris

EXPOSITION PUBLIQUE

Samedi 12 octobre	10h - 18h	Mercredi 16 octobre	10h - 18h
Dimanche 13 octobre	14h - 18h	Jeudi 17 octobre	10h - 16h
Lundi 14 octobre	10h - 18h	Vendredi 18 octobre	10h - 14h
Mardi 15 octobre	10h - 18h		

COMMISSAIRES-PRISEURS

Adrien Meyer
Victoire Gineste

CODE ET NUMÉRO DE VENTE

Pour tous renseignements ou ordres d'achats, veuillez rappeler la référence
ALBANE-17692

CONDITIONS OF SALE

La vente est soumise aux conditions générales imprimées en fin de catalogue. Il est vivement conseillé aux acquéreurs potentiels de prendre connaissance des informations importantes, avis et lexique figurant également en fin de catalogue.

The sale is subject to the Conditions of Sale printed at the end of the catalogue. Prospective buyers are kindly advised to read as well the important information, notices and explanation of cataloguing practice also printed at the end of the catalogue.

Consultez nos catalogues et laissez des ordres d'achat sur **christies.com**

Participez à cette vente avec

CHRISTIE'S  LIVE™

Cliqué, Adjugé ! Partout dans le monde.
Enregistrez-vous sur www.christies.com
jusqu'au 18 octobre à 8h30



Consultez le catalogue et les résultats de cette vente en temps réel sur votre iPhone, iPod Touch ou iPad

CHRISTIE'S FRANCE SNC

Agrément no. 2001/003

CONSEIL DE GÉRANCE

Cécile Verdier, Présidente
Julien Pradels, Directeur Général
Jussi Pylkkänen, Gérant
François Curiel, Gérant

CHRISTIE'S



SOMMAIRE

- 5** Informations sur la vente
- 9** Spécialistes et Services pour cette vente
- 252** Conditions de vente
- 256** Avis importants
- 258** Salles de ventes internationales,
bureaux de représentation européens et consultants
Départements spécialisés et autres services de Christie's
- 259** Ordre d'achat
- 262** Index

ILLUSTRATIONS

COUVERTURE:
Lot 103 (détail)
© Successió Miró / ADAGP, Paris, 2019

DEUXIÈME DE COUVERTURE:
Lot 186 (détail)

PAGES 2-3:
Lot 118 (détail) et 123 (détail)

PAGE DE TITRE:
Lot 106 (détail)
© Successió Miró / ADAGP, Paris, 2019

SOMMAIRE:
Lot 156 (détail)
© Succession Picasso, 2019

PAGES 144-145:
Lot 181 (détail)
© Succession Picasso, 2019

PAGE 263:
Lot 152 (détail)

TROISIÈME DE COUVERTURE:
Lot 116 (détail)

QUATRIÈME DE COUVERTURE:
Lot 124

Pour les lots 1J, 101, 102, 104, 105, 156, 158, 181:
© Succession Picasso, 2019.

CHRISTIE'S FRANCE



CÉCILE VERDIER
Présidente
cverdier@christies.com
Tél: +33 (0) 1 40 76 85 59



JULIEN PRADELS
Directeur Général
jpradels@christies.com
Tél: +33 (0) 1 40 76 85 64



PIERRE MARTIN-VIVIER
Directeur International, Arts du 20^e siècle
pemvivier@christies.com
Tél: +33 (0) 1 40 76 86 27

SERVICES POUR CETTE VENTE, PARIS

ORDRES D'ACHAT
ET ENCHÈRES
TÉLÉPHONIQUES
ABSENTEE AND
TELEPHONE BIDS
Tél: +33 (0) 1 40 76 84 13
Fax: +33 (0) 1 40 76 85 51
christies.com

SERVICES À LA CLIENTÈLE
CLIENTS SERVICES
clientservicesparis@christies.com
Tél: +33 (0) 1 40 76 85 85
Fax: +33 (0) 1 40 76 85 86

RELATIONS CLIENTS
CLIENT ADVISORY
Fleur de Nicolay
fdenicolay@christies.com
Tél: +33 (0) 1 40 76 85 52

RÉSULTATS DES VENTES
SALES RESULTS
Paris : +33 (0) 1 40 76 84 13
Londres : +44 (0) 20 7627 2707
New York : +1 212 452 4100
christies.com

ABONNEMENT
AUX CATALOGUES
CATALOGUE SUBSCRIPTION
Tél: +33 (0) 1 40 76 85 85
Fax: +33 (0) 1 40 76 85 86
christies.com

SERVICES APRÈS-VENTE
POST-SALE SERVICES
Isabelle Feng
Coordinatrice d'après-vente
Paiement, Transport et Retrait des lots
Payment, shipping and collections
Tél: +33 (0) 1 40 76 85 79
Fax: +33 (0) 1 40 76 84 47
postsaleParis@christies.com

INFORMATIONS POUR LA VENTE

Spécialistes et coordinatrices



ANTOINE LEBOUTEILLER
Directeur du Département
alebouteiller@christies.com
Tél: +33 (0)1 40 76 85 83



ANIKA GUNTRUM
Directrice internationale
aguntrum@christies.com
Tél: +33 (0) 1 40 76 83 89



TUDOR DAVIES
Spécialiste senior
tdavies@christies.com
Tél: +33 (0) 1 40 76 86 18



VALÉRIE DIDIER HESS
Responsable de la vente
Spécialiste
vhess@christies.com
Tél: +33 (0)1 40 76 84 32



JEANNE RIGAL
Directrice internationale
des expertises
jrigal@christies.com
Tél: +33 (0)1 40 76 85 91



LÉA BLOCH
Spécialiste associée
lbloch@christies.com
Tél: +33 (0)1 40 76 83 99



SOPHIE GUYADER
Coordinatrice des ventes
sguyader@christies.com
Tél: +33 (0)1 40 76 72 42



CONSTANCE LAFONT
Coordinatrice des exports
clafont@christies.com
Tél: +33 (0)1 40 76 83 66



MILÈNE SANCHÈS
Coordinatrice du département
msanches@christies.com
Tél: +33 (0)1 40 76 83 65



ETIENNE SALLON
Spécialiste
esallon@christies.com
Tél: +33 (0)1 40 76 86 03



JOSÉPHINE WANECQ
Spécialiste junior
jwanecq@christies.com
Tél: +33 (0)1 40 76 72 19

HEAD OF SALE
Valérie Didier Hess
Tel: +33 (0)1 40 76 84 32
vhess@christies.com

SALE COORDINATOR
Sophie Guyader
Tel: +33 (0) 1 40 76 72 42
sguyader@christies.com

EUROPEAN MANAGING
DIRECTOR
Tara Rastrick
+44 (0)20 7389 2193
trastrick@christies.com

BUSINESS MANAGER
Sarah de Maistre
+33 (0) 1 40 76 83 56
sdemaistre@christies.com

IMPRESSIONIST AND MODERN ART

AMERICAS



Allegra Bettini
Head of Works on Paper
and Online Sales



Kelsey Brosnan
Cataloguer



Max Carter
International Director
Head of Department



Cyanne Chutkow
Deputy Chairman



Sarah El-Tamer
Head of Day Sale



Jessica Fertig
Head of Evening Sale



Vanessa Fusco
Senior Specialist



Conor Jordan
Deputy Chairman



Sharon Kim
International Director



David Kleiweg de Zwaan
Senior Specialist



Adrien Meyer
Co-Chairman



Margaux Morel
Cataloguer



Vanessa Prill
Cataloguer



Morgan Schoonhoven
Director, Western Region

EUROPE & ASIA



Mariolina Bassetti
Chairman
Italy



Lea Bloch
Associate Specialist
Paris



Tan Bo
Senior Director
Beijing



Tudor Davies
Senior Specialist
Paris



Maria Garcia Yelo
Business Development
Madrid



Roni Gilat-Baharaff
International Senior Director
Tel Aviv



Anika Guntrum
International Director
Paris



Valerie Hess
Specialist, Head of Sale
Paris



Elaine Holt
International Director
Hong Kong



Jetske Homan van der Heide
Chairman
Amsterdam



Hans Peter Keller
Head of Department
Zurich



Antoine Lebouteiller
Head of Department
Paris



Renato Pennisi
Senior Specialist
Rome



Carmen Schjaer
Managing Director
Spain



Nadja Scribante
Head of Department
Geneva



Adele Zahn
Business Development
Manager
Zurich

IMPRESSIONIST AND MODERN ART

LONDON



Giovanna Bertazzoni
Co-Chairman



Albany Bell
Head of Online Sales



Christopher Burge
Honorary Chairman



Olivier Camu
Deputy Chairman



Jason Carey
Head of Department



Micol Flocchini
Associate Specialist



Keith Gill
Head of Evening Sale



Jakob Goransson
Cataloguer



Ishbel Gray
Junior Specialist



Imogen Kerr
Specialist



Pepper Li
Cataloguer



John Lumley
Honorary Chairman



Ottavia Marchitelli
Head of Day Sale



Michelle McMullan
Senior Specialist



Anna Povejsilova
Associate Specialist



Jussi Pylkkänen
Global President



Veronica Scarpati
Junior Specialist



Jay Vincze
Senior International Director



Annie Wallington
Head of Works on Paper Sale

Vente judiciaire aux enchères publiques

En vertu d'un jugement rendu par le Tribunal de Grande Instance de Paris le 23 octobre 2018.

Par le ministère de maître Thierry de Maigret
Commissaire-Priseur Judiciaire
5 rue de Montholon
75009 Paris
Tel. 01 44 83 95 20
mollier@tdemaigret.fr

Conditions de vente pour les lots 1J à 3J

La vente sera faite au comptant. Les acquéreurs paieront en sus des enchères, selon les tarifs réglementés (arrêté du 26 février 2016), les frais suivants :

12% HT (soit 13% TTC pour les livres et 14.40 % TTC pour les autres lots). Dès l'adjudication prononcée, les achats sont sous l'entièvre responsabilité de l'adjudicataire. Aucun lot ne sera remis aux acquéreurs avant acquittement de l'intégralité des sommes dues.

Le droit de suite est applicable sur le lot 1J, conformément à la législation en vigueur.

Special conditions of sale for lots 1J to 3J

The sale will be conducted in Euros. The buyers will pay in addition to the hammer price, according to the French official rate published on 26 February 2016 judiciary sales, a buyer's premium of 12% before VAT (13% including VAT for Books and 14.40% including VAT for any other lots). The buyer will be responsible for the lots from the time of the purchase in the saleroom. The buyers will not be entitled to take possession of their lots before payment is made in full.

Please note artist resale right is due on lot 1J according to the law.



λ•1J

PABLO PICASSO (1881-1973)

Le Cocu Magnifique

Suite complète de douze eaux fortes, 1968, sur papier vélin Auvergne Richard de Bas, chacune signée et numérotée 3 / 30 au crayon, avec marges, publiées par l'Atelier Crommelynck, Paris, le tout contenu dans une chemise en vélin BFK Rives avec le titre, le nom de l'artiste et de l'éditeur L'ensemble: 37 x 48 cm. (14½ x 18¾ in.)

(12)

**€30,000-50,000
US\$34,000-55,000
£27,000-45,000**

BIBLIOGRAPHIE

G.Bloch, Picasso, catalogue de l'œuvre gravé et lithographié 1966-1969, Berne, tome II, 1977, n°1244-1255
B.Baer, Picasso Peintre-Graveur, Berne, tome VI, 1994, n°1432-1443
P.Cramer, Pablo Picasso, les livres illustrés, Genève, 1983, n°140

COMPLETE SET OF TWELVE ETCHINGS, 1968, ON AUVERGNE RICHARD DE BAS WOVE PAPER, EACH PRINT SIGNED AND NUMBERED 3/30 IN PENCIL, BY PABLO PICASSO

Ce lot est vendu sans prix de réserve.

•2J

**D'APRÈS PABLO PICASSO
(1881-1973)**

Le verre d'absinthe

Aquatinte en couleurs, 1972, sur papier vélin Arches, signée au crayon, épreuve en dehors de l'édition numérotée à 300 exemplaires, imprimée et publiée par l'Atelier Crommelynck, Paris, avec leur timbre sec, cadre
Plaque: 49.5 x 60.5 cm (19½ x 23¾ in.)
Feuille: 64 x 83.8 cm (25¼ x 33 in.)

**€6,500-8,500
US\$7,200-9,400
£5,900-7,600**

AQUATINT IN COLOURS, 1972, ON ARCHES WOVE PAPER, SIGNED IN PENCIL, PROOF ASIDE FROM THE EDITION OF 300, AFTER PABLO PICASSO

Ce lot est vendu sans prix de réserve.



•3J

**D'APRÈS PABLO PICASSO
(1881-1973)**

Le verre d'absinthe

Ensemble de quatre aquatintes en couleurs, 1972, sur papier vélin Arches, probablement des épreuves de travail, décomposition des couleurs, non signées, non numérotées, sans le timbre sec de l'Atelier Crommelynck, Paris, en feuillets L'ensemble, plaques: 49.5 x 60.5 cm (19½ x 23¾ in.)
L'ensemble, feuillets: 64 x 83.8 cm (25¼ x 33 in.)

(4)

**€10,000-15,000
US\$12,000-17,000
£9,000-13,000**

A GROUP OF FOUR AQUATINTS IN COLOURS, 1972, ON ARCHES WOVE PAPER, WORKING PROOFS WITH DECOMPOSITION OF COLOURS, NOT SIGNED, NOT NUMBERED, WITHOUT THE BLINDSTAMP, AFTER PABLO PICASSO

Ce lot est vendu sans prix de réserve.



DE RENOIR À PICASSO

Œuvres inédites du XX^e siècle
d'une prestigieuse collection française



Roger Dutilleul à son domicile, vers 1910. © Tous droits réservés.

Christie's a le privilège de proposer ce magnifique ensemble de treize œuvres, réalisées par certains des plus grands noms de l'art du XX^e siècle : Picasso, Miró, Braque, Derain, Léger, Renoir, Rouault, Torres-García et Utrillo. Ce regroupement exceptionnel de peintures et de dessins correspond aux dernières créations qu'abrite encore l'une des collections françaises les plus réputées du XX^e siècle, dont de nombreux chefs-d'œuvre ont été légués au LaM à Villeneuve-d'Ascq et au Centre Georges Pompidou au cours des dernières décennies. Cette sélection offre donc un ultime aperçu des préférences, en matière d'art d'avant-garde, d'un collectionneur français renommé de tout temps pour son audace et son œil avisé, Roger Dutilleul (1873-1956), illustre acquéreur qui sut se procurer dès les premières années du XX^e siècle – auprès des marchands d'art éminents qu'étaient alors Ambroise Vollard, Léonce Rosenberg ou Daniel-Henry Kahnweiler –, les travaux les plus novateurs d'artistes tels que Braque, Vlaminck, Van Dongen, Derain et plus tard Picasso, Laurens et Léger.

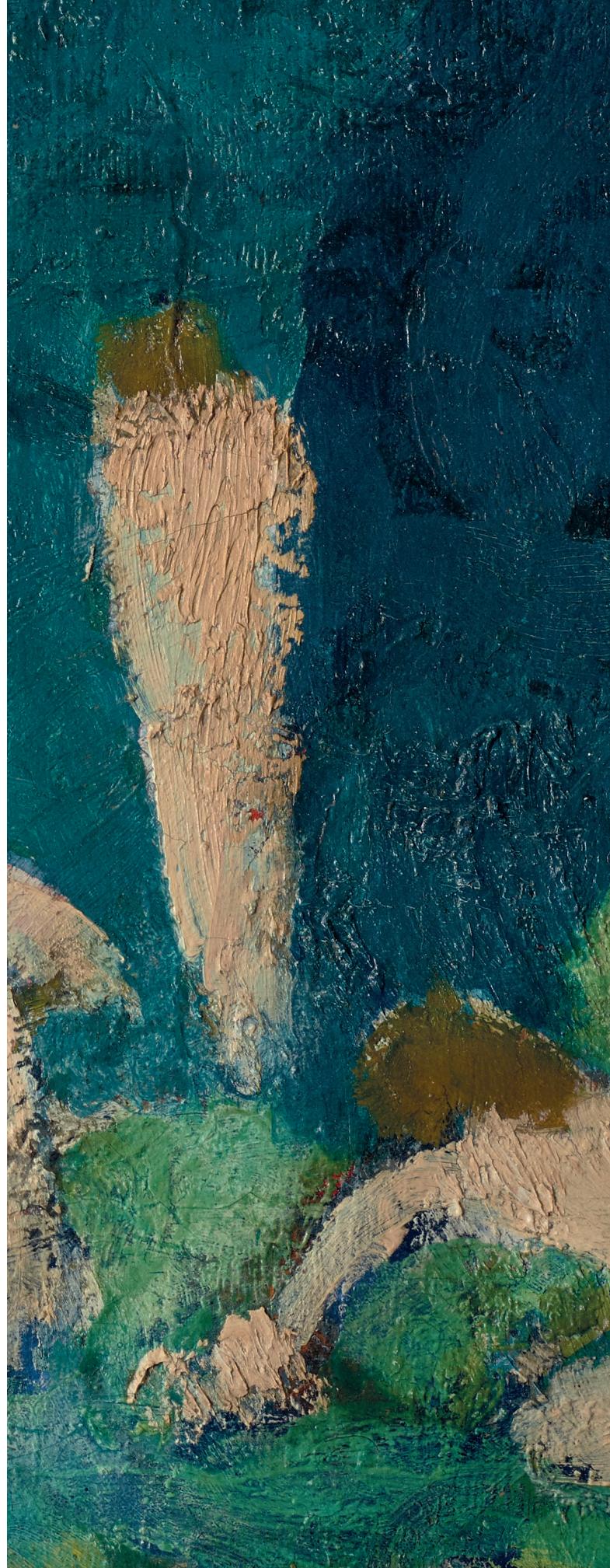
Les œuvres présentées ici esquissent une chronologie aussi riche que rare des différents courants d'avant-garde qui prennent leur essor durant la première moitié du siècle dernier. Elles figurent un large éventail de sujets dans l'air de leur temps, parmi lesquels des portraits, des natures mortes, des scènes de cirque, des baigneuses et des tableaux de la vie moderne. La collection comprend un charmant portrait réalisé au début des années 1900 par Renoir, maître de l'impressionnisme dont on distingue ici l'emblématique coup de pinceau, souple et libre ; une toile pré-Fauve de Rouault représentant des clowns, et dominée par sa palette bleue exemplaire ; des baigneuses éclatantes de Derain qui témoignent de la tension entre art figuratif et abstrait durant les charnières années 1907 et 1908 ; une description très précoce de la vie moderne par Utrillo, dans une vue de la gare de Reuilly peinte en 1908 ; trois natures mortes de Picasso datées de 1909, 1914 et 1925, qui donnent à voir l'évolution de son art depuis ses premiers pas cubistes, très influencés par l'art primitif, aux recherches qu'il mènera avec le collage et les papiers découpés ; une toile de Torres-García exécutée lors d'un séjour à Paris en 1928 ; deux œuvres de Miró, l'une réalisée à la veille de la Seconde Guerre mondiale en août 1939, l'autre peinte à la fin du conflit en 1944, témoignant du regard que porte l'artiste sur les atrocités qui font rage autour de lui et dans le reste de l'Europe ; deux natures mortes de Braque conçues en 1934 et 1941 qui attestent à quel point l'artiste pouvait diversifier son approche d'un même sujet ; et enfin une gouache sémissante de Léger, probablement une étude préparatoire imaginée pour son livre d'artiste *Le Cirque*, publié à Paris en 1950 par Tériade, aux Éditions Verve.

Derrière son éclectisme apparent en termes de style, d'époque, de méthode et de sujet, cette collection qui se déploie sur plus de cinquante ans de création artistique est sous-tendue par un fil rouge : la démarche révolutionnaire de chacun de ces artistes, souvent marquée par le contexte socio-politique, les expériences personnelles et le hasard des rencontres et des découvertes culturelles. En somme tous ces facteurs qui, ensemble, définissent l'art «moderne».

It is a privilege for Christie's to offer this exquisite ensemble of thirteen works, executed by some of the most outstanding names of 20th century art: Picasso, Miró, Braque, Derain, Léger, Renoir, Rouault, Torres-García and Utrillo. This unique group of paintings and drawings are the last remaining artworks from one of the most highly-regarded private art collections in France of the 20th century, the content of which included numerous masterpieces that were gifted to LaM in Villeneuve-d'Ascq and to Centre Georges Pompidou in Paris over the last few decades. Hence this selection of works offers one last insight into the French collector's avant-garde taste, considered even daring at that time. His taste was occasionally shaped by the great art collector Roger Dutilleul (1873-1956), who was buying the most contemporary works by artists such as Braque, Vlaminck, Van Dongen, Derain and later Picasso, Laurens and Léger, as early as the first decade of the 20th century from the most preeminent Parisian dealers, the likes of Ambroise Vollard, Léonce Rosenberg and Daniel-Henry Kahnweiler.

The following works provide a rich and rare chronology of the various avant-garde trends that flourished during the first half of the 20th century, exemplified throughout a wide range of popular subjects including portraiture, still lives, circus scenes, bathers and modern life scenes. The collection features a charming portrait by Impressionist master Renoir, executed with his characteristically loose brushstrokes in the early 1900s; a 1904 pre-Fauvist work by Rouault depicting clowns, dominated by his signature blue tones; a colourful testament to the tensions between figurative and abstract art with Derain's bathers scene executed during the critical years of 1907-08; a very early representation of modern life in Utrillo's 1908 painting of Reuilly's train station; three different still lives by Picasso of 1909, 1914 and 1925, presenting the artist's evolution from the early stages of Cubism very much influenced by primitive art to his experiments with collages and *papiers collés*; a painting by Torres-García dating from his Parisian stay in 1928; two works by Miró, one dating from the eve of the outbreak of the Second World War in August 1939, the second one dating from the last months of the war in 1944, thus revealing the artist's reactions towards the surrounding atrocities raging through Europe during those years; two still lives by Braque painted in 1934 and 1941, displaying the artist's versatility in treating the same subject; and finally a lively gouache by Léger most likely executed as a preparatory study for his illustrated book *Le Cirque* published by Tériade, Les Éditions Verve, Paris, in 1950.

Spread over fifty years of artistic creation, the collection's apparent eclecticism in terms of style, period, execution and subject matter, actually reveals the common thread running through it: the groundbreaking approach that each artist had, often influenced by the socio-political context, their personal experiences and their cultural encounters, which ultimately defines "modern" art.



DE RENOIR À PICASSO, ŒUVRES INÉDITES DU XX^e SIÈCLE
D'UNE PRESTIGIEUSE COLLECTION FRANÇAISE

λ101

PABLO PICASSO (1881-1973)

Guitare et boîte

signé et daté 'Picasso 28-II-XXV-' (en bas à droite)
graphite sur papier
14 x 10.9 cm.

Exécuté le 28 février 1925

signed and dated 'Picasso 28-II-XXV-' (lower right)
pencil on paper
5½ x 4½ in.

Executed on 28 February 1925

€30,000-50,000
US\$34,000-55,000
£27,000-45,000

PROVENANCE

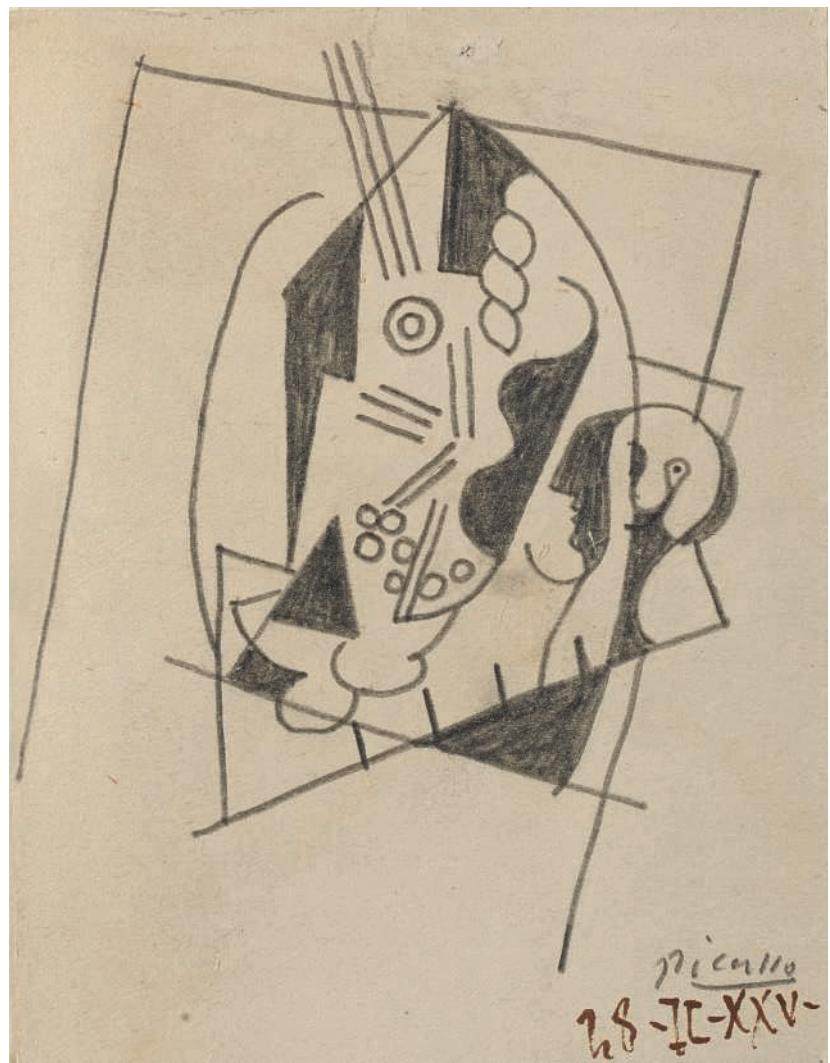
Galerie Simon, Paris.
Roger Dutilleul, Paris (acquis auprès de celle-ci
le 5 novembre 1925).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

C. Zervos, *Pablo Picasso, Œuvres de 1923 à
1925*, Paris, 1952, vol. 5, no. 386 (illustré, pl. 164;
technique erronée).

102

NO-LOT



Taille réelle.

DE RENOIR À PICASSO, ŒUVRES INÉDITES DU XX^e SIÈCLE
D'UNE PRESTIGIEUSE COLLECTION FRANÇAISE

λ103

JOAN MIRÓ (1893-1983)

Jeune fille courant

signé 'Miró' (au centre à droite); signé, daté et titré
'JOAN MIRÓ. "jeune fille courant" 22-8-939.' (au
revers)

huile sur toile

24,2 x 16,3 cm.

Peint à Varengeville-sur-Mer le 22 août 1939

signed 'Miró' (centre right); signed, dated and titled
'JOAN MIRÓ. "jeune fille courant" 22-8-939.' (on
the reverse)

oil on canvas

9½ x 6¾ in.

Painted in Varengeville-sur-Mer on 22 August 1939

€350,000-550,000

US\$390,000-610,000

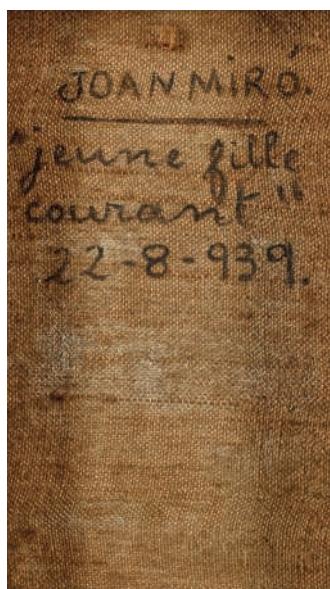
£320,000-500,000

PROVENANCE

Collection particulière, France.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

J. Prévert et G. Ribemont-Dessaignes, *Joan Miró*,
Paris, 1956, p. 145 (illustré).
J. Dupin, *Miró*, Paris, 1961, p. 524, no. 524 (illustré).
J. Dupin, *Miró*, Paris, 1993, p. 246, no. 269 (illustré).
J. Dupin et A. Lelong-Mainaud, *Joan Miró*,
Catalogue raisonné, Paintings, 1931-1941, Paris,
2000, vol. II, p. 222, no. 614 (illustré).

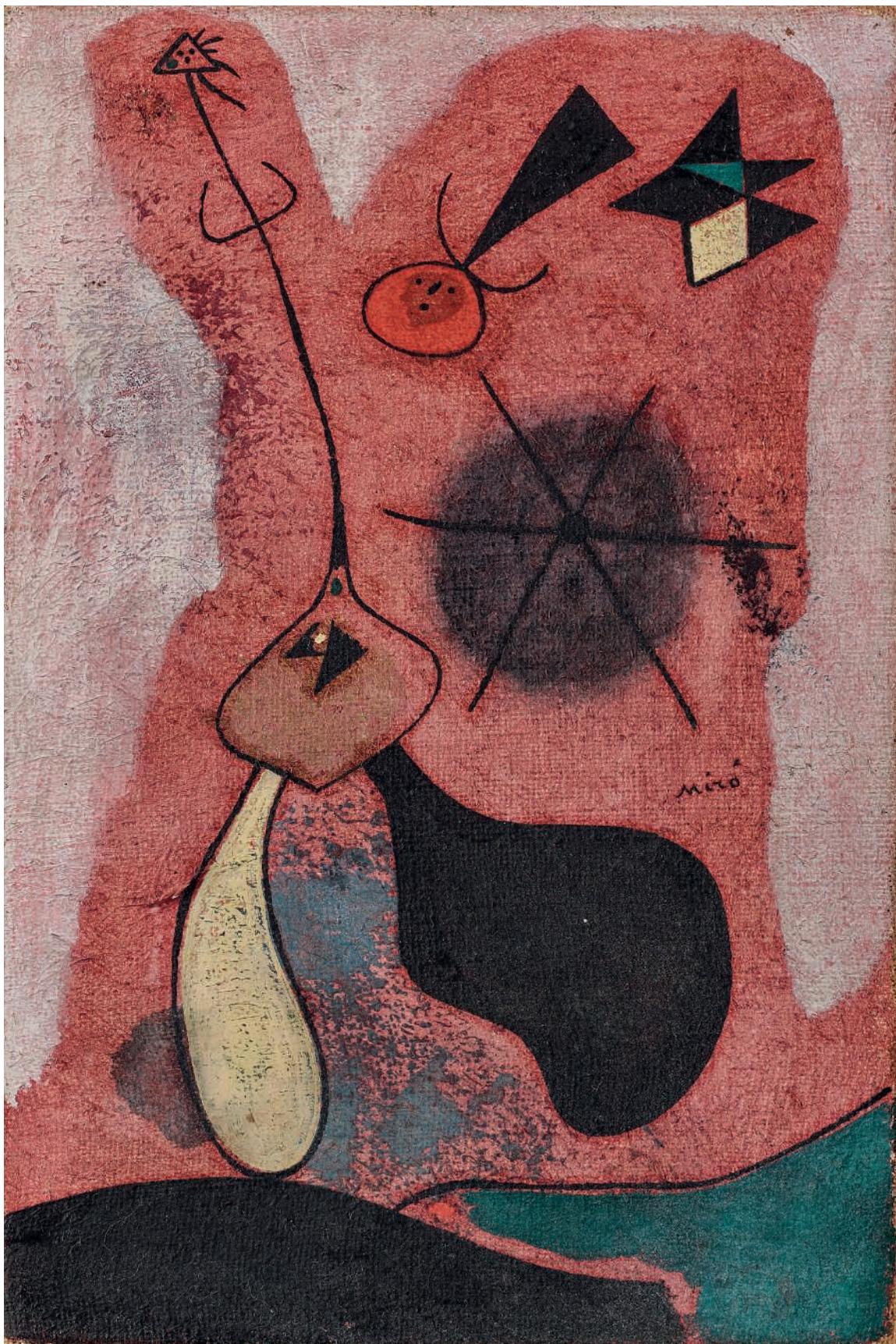


Détail du revers du présent lot.

« Le monde extérieur, le monde des
événements contemporains, influence
toujours le peintre. »

J. MIRÓ IN CAHIERS D'ART, PARIS, AVRIL-MAI 1939

"The outer world, the world of
contemporary events, always has an
influence on the painter."





Joan Miró, *L'Oiseau-nocturne*, 1939. Vente Christie's Londres, 4 février 2014, lot 107, £2,658,500.
© Successió Miró / ADAGP, Paris, 2019 / Photo : Christie's Images Ltd. (2014)

Il semblerait que rien n'ait tant bouleversé l'œuvre de Miró que l'épreuve tragique de la Guerre d'Espagne, qui mit sa terre natale à feu et à sang (1936-1939), suivie de la déflagration de la Seconde Guerre mondiale dans le reste de l'Europe. *Jeune fille courant* est exécutée au comble de cette parenthèse de cinq mois - jour pour jour - entre la fin de la Guerre Civile scellée par la victoire de Francisco Franco le 1^{er} avril 1939, et le déclenchement du conflit international le 1^{er} septembre, avec l'invasion de la Pologne par l'armée hitlérienne. On pourrait y voir un moment de calme avant la tempête. Or Miró, comme la plupart de ses contemporains, sait pertinemment que les événements qui se succèdent en Europe ne font que jeter de l'huile sur une fournaise déjà ardente, prête à exploser à tout moment. Avec son fond « rose framboise » - selon la formule de J. Dupin - , atténué par le brun rugueux de la toile brute, Miró semble invoquer ce vieux dicton : « Ciel rouge le matin, chagrin ».

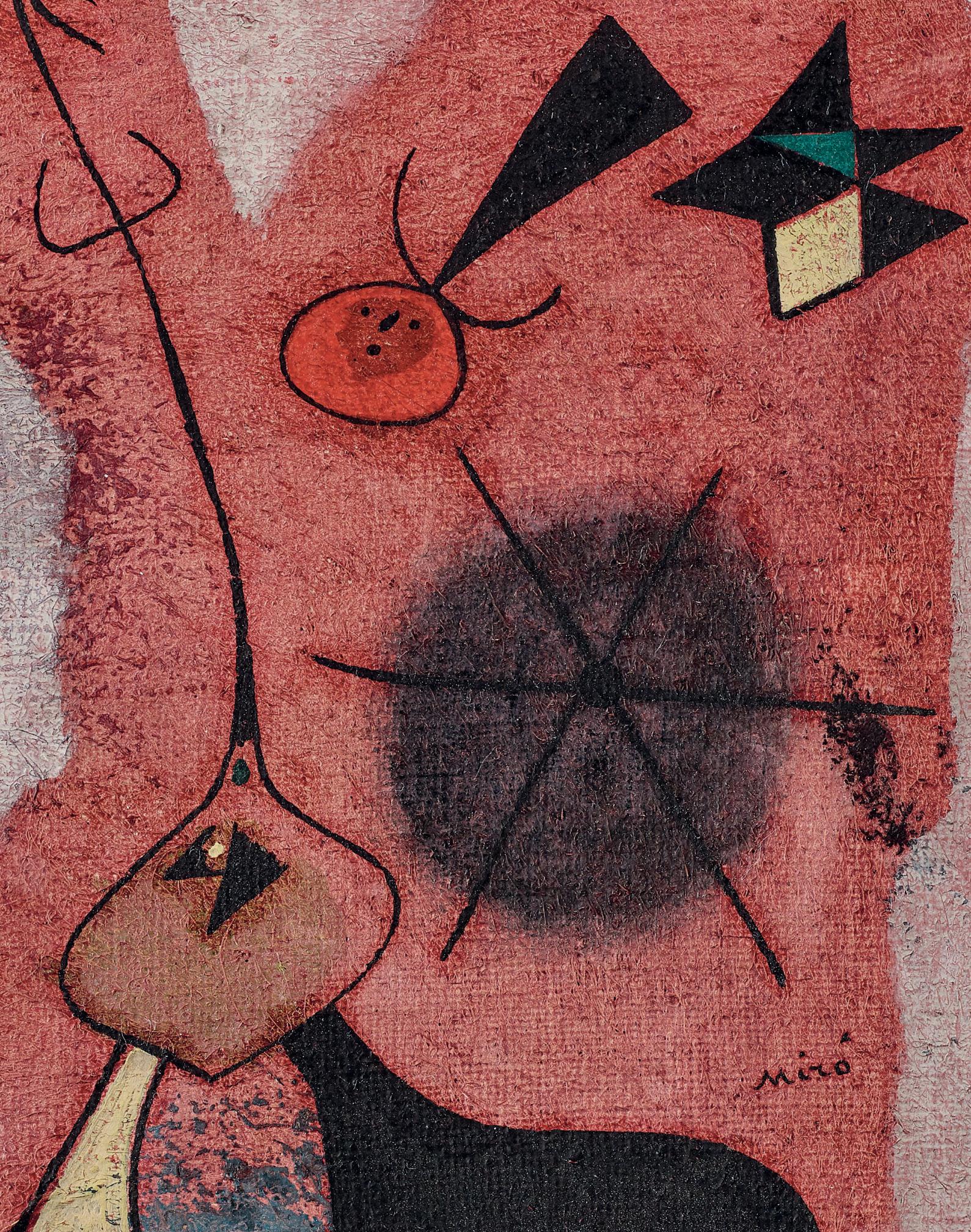
Jeune fille courant est la première d'une séquence de cinq toiles achevée en août 1939, que J. Dupin baptisera *Varengeville I*, et à laquelle succède un autre ensemble de neuf peintures, plus amples et plus sombres, exécutées sur de la toile de jute en novembre-décembre 1939 et connues sous le nom de *Varengeville II*. Comme les titres de Dupin l'indiquent, ces deux séries sont réalisées à Varengeville-sur-Mer, charmante bourgade de la côte normande située non loin de Dieppe. En décembre 1936, Miró, son épouse, Pilar, et leur fille, Maria Dolors, se sont exilés à Paris pour fuir la Guerre Civile. Miró estive à Varengeville-sur-Mer dès 1938, où l'architecte américain Paul Nelson (1895-1979) lui prête une maison ; le Catalan y peindra une fresque pour la salle à manger de son hôte. L'été suivant, en 1939, l'artiste et sa famille retournent au village normand. Ils y louent une demeure, le Clos des Sansonnets, près de l'atelier d'été de Georges Braque. Pris de cours par le déclenchement de la guerre en septembre, les Miró sont contraints de rester sur place jusqu'en mai 1940, avant de se réfugier à Palma de Majorque, à l'abri des attaques aériennes toujours plus fréquentes et de la Wehrmacht qui gagne rapidement du terrain en France. Au cours de ces mois à Varengeville, dans une Europe meurtrie, Miró crée une suite saisissante d'œuvres qui culminera le 21 janvier 1940, avec la conception de la première de ses *Constellations* (*Le Lever du soleil* ; Dupin, no. 628), suivie des neuf autres tableaux qui composent cette série très prisée de ses années de guerre. *Jeune fille courant* inaugure ce cycle de création intense dans le parcours de Miró, lequel aurait alors, selon l'influent critique d'art américain Clement Greenberg, « atteint ce que je conçois comme son apogée à ce jour » (C. Greenberg, *Miró*, New York, 1948, p. 27).

Peint le 22 août 1939, ce « ciel rouge » de mauvais augure qui enserre la *Jeune fille courant* devient une menace bien réelle dès le lendemain : le pacte germano-soviétique, ou traité de non-agression, est signé le 23 août par les ministres des affaires étrangères de Hitler et de Staline - un acte de provocation qui laisse présager l'imminence d'un conflit militaire à échelle européenne. Trois jours plus tard, le gouvernement français décrète la mobilisation générale. Flottant sur ce fond « rose framboise » faussement jovial, d'autres signaux « d'alerte » ont été disséminés sur la toile, savamment imaginés par Miró et imprégnés de son emblématique poésie visuelle. À droite, un soleil noir délavé qui diffuse des rayons d'un

noir profond domine la scène. Sur la gauche, un grand personnage semble désespérément vouloir le fuir, poursuivi par une tête rouge, qu'un inquiétant triangle noir paraît pousser vers l'avant. Cette combinaison de symboles peut être lue comme une métaphore de la fuite ; une tentative d'échapper non seulement au Front de l'Ouest, hanté par le spectre de la guerre, mais aussi à ces dirigeants fascistes despotiques qui manipulent et intoxiquent leur peuple. Huit jours après la réalisation de *Jeune fille courant*, Miró signe *L'Oiseau-nocturne* (30 août 1939). Cette fois, les pigments noirs envahissent un peu plus la toile, comme pour prendre d'assaut une femme nue, effrayée, en proie à un monstre obscur qui plane au-dessus de la scène et semble prêt à se ruer sur elle. Moins de quarante-huit heures plus tard, le 1^{er} septembre au petit matin, la Luftwaffe bombarde des cibles militaires en Pologne, tandis que les chars allemands franchissent les faibles lignes de défense à la frontière. Le 3 septembre, en vertu de leur traité avec le gouvernement polonais, la Grande Bretagne et la France déclarent la guerre à l'Allemagne, déclenchant ainsi le cataclysme qui ravagera l'Europe pour la deuxième fois en vingt-cinq ans.

Durant les premiers mois de la guerre, hormis quelques raids aériens et de rares offensives terrestres, la France maintient un semblant de calme, confiante dans ses forces armées qui campent derrière les promesses de la ligne Maginot, ce vaste réseau de fortifications que l'on croyait infranchissable, répandu le long du Rhin. De la même manière, Varengeville offre à Miró le réconfort d'un refuge illusoire et éphémère, un « formidable isolement » depuis lequel il peut peindre en toute tranquillité, comme en témoigne *Jeune fille courant* : « À Varengeville-sur-Mer, en 1939, j'ai entamé une nouvelle étape dans mon travail qui puisait sa source dans la musique et le théâtre », confie-t-il à James Johnson Sweeney en 1948, le commissaire de sa première grande rétrospective à New York. « Je ressentais le désir profond de m'enfuir. Je me suis volontairement renfermé sur moi-même. La musique, la nuit et les étoiles ont commencé à jouer un rôle essentiel, à me suggérer des peintures » (M. Rowell, éd., *Joan Miró: Selected Writings and Interviews*, Boston, 1986, p. 209).

For English version, please refer to page 238.



mico

DE RENOIR À PICASSO, ŒUVRES INÉDITES DU XX^e SIÈCLE D'UNE PRESTIGIEUSE COLLECTION FRANÇAISE

λ104

PABLO PICASSO (1881-1973)

Les Poissons

signé 'Picasso' (au revers)
gouache sur panneau
21 x 26.8 cm.
Peint à Paris au printemps 1909

signed 'Picasso' (on the reverse)
gouache on panel
8 1/4 x 10 1/2 in.
Painted in Paris in spring 1909

€200,000-300,000
US\$230,000-330,000
£190,000-270,000

PROVENANCE

Galerie Kahnweiler, Paris (acquis auprès de l'artiste).
Roger Dutilleul, Paris (acquis auprès de celle-ci le 7 avril 1909).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITION

Marseille, Musée Cantini, *Picasso*, mai-juillet 1959, no. 12 (illustré).

BIBLIOGRAPHIE

W. Boeck et J. Sabartés, *Picasso*, Londres, 1955, p. 461, no. 45 (illustré).
R. Rosenblum, *Cubism and Twentieth-Century Art*, New York, 1976, p. 319, no. 18 (illustré, p. 41).
F. Cachin et F. Minervino, *Tout l'œuvre peint de Picasso, 1907-1916*, Paris, 1977, p. 98, no. 214 (illustré).

P. Daix et J. Rosselet, *Picasso, The Cubist Years, 1907-1916, A Catalogue Raisonné of the Paintings and Related Works*, Londres, 1979, p. 230, no. 214 (illustré).

C. Zervos, *Pablo Picasso, Œuvres de 1906 à 1912*, Paris, 1986, vol. 2*, no. 128 (illustré, pl. 66).
J. Palau i Fabre, *Picasso Cubisme, 1907-1917*, Barcelone, 1990, p. 107, no. 290 (illustré; titré 'Poissons et citron'; daté 'hiver 1908-09').

Le printemps 1909, date d'exécution de la présente gouache, marque un tournant dans l'œuvre de Picasso qui préfigure les répercussions du cubisme analytique dans l'histoire. À l'aube du mouvement cubiste, avant que celui-ci ne retourne irrémédiablement les modes traditionnels de représentation, mettant à mal des siècles de pratiques picturales, l'artiste espagnol dresse déjà les prémisses de cette révolution. Si *Les Poissons* ne témoigne pas encore de la déconstruction totale célébrée par le cubisme analytique, l'attention est déjà portée aux volumes, par ce tracé précis, les dégradés travaillés et les effets d'ombre. Les touches parallèles, en stries, rappellent quant à elles le trait constructif de Paul Cézanne - dont on sait que Picasso s'inspirait avidement - et chez qui elles signifiaient déjà les volumes et la structure. Le peintre espagnol reprend en outre dans ses *Les Poissons* la composition toute cézannienne en plan incliné, offrant cette perspective inversée de la table. Les tons majoritairement ocres présagent, eux, la palette sobre employée par le peintre et ses contemporains les années suivantes. Le caractère brut conféré par l'aspect mat de la gouache sur le panneau de bois accentue quant à lui l'atmosphère de frugalité portée par ces trois poissons qui reposent dans ce qui semble être un plat en étain,

au près d'une coupe dénuée de tout ornement. Cette simplicité rustique du tracé autant que du sujet et du médium rappelle notamment le primitivisme inspiré de la fascination de Picasso pour l'art africain depuis quelques années, et qui trouve sa pleine incarnation dans *Les Demoiselles d'Avignon* en 1907. Ici, les poissons eux-mêmes paraissent afficher d'anguleux traits à la manière de masques aborigènes. Enfin, l'effet de transparence rendu par la gouache plus diluée là où elle figure la table, révélant en filigrane le bois du panneau, insinue une note subtile de réalisme, situant ainsi cette œuvre à la croisée de nombreuses influences.

effects. The parallel, streaked brushstrokes recall Paul Cézanne's distinctive style - that strongly inspired Picasso - which already conveyed volume and structure. In his *Poissons*, the Spanish painter also uses the trademark Cézannian composition of an inclined plane, offering an inverted perspective of the table. The predominantly ochre tones foreshadow the understated palette used by the painter and his contemporaries in the following years. The rawness conferred by the mat finish of gouache on the wooden panel accentuates the feeling of frugality conveyed by these three fish displayed in what appears to be a tin dish, next to an unadorned goblet. The rustic simplicity of the composition as well as the subject and medium particularly recall the primitivism inspired by Picasso's fascination at the time for African art, and which found its full expression in *Les Demoiselles d'Avignon* in 1907. Here, the fish themselves appear to have angular features in the manner of aboriginal masks. Finally, the transparent effect of the gouache, which is more diluted around the table, revealing the grain of the panel's wood, suggests a subtle note of realism, thus placing this work at the junction of many influences.

*The spring of 1909, when the present gouache was painted, marks a turning point in Picasso's œuvre, prefiguring the repercussions of analytical cubism in art history. At the dawn of the Cubist movement, even before irrevocably overturning traditional modes of representation and undermining centuries of artistic practices, the Spanish artist was already laying the groundwork for this revolution. While *Les Poissons* does not yet reflect the complete deconstruction embodied in analytical cubism, there is already a focus on volume, through the precise outline, the careful shading and the shadow*



DE RENOIR À PICASSO, ŒUVRES INÉDITES DU XX^e SIÈCLE D'UNE PRESTIGIEUSE COLLECTION FRANÇAISE

λ105

PABLO PICASSO (1881-1973)

Grappe de raisin et verre

signé 'Picasso' (au revers)
huile sur carton marouflé sur toile
25.3 x 16.8 cm.
Peint à Paris au printemps 1914

signed 'Picasso' (on the reverse)
oil on board laid down on canvas
10 x 6 5/8 in.
Painted in Paris in spring 1914

€200,000-300,000
US\$230,000-330,000
£190,000-270,000

PROVENANCE

Roger Dutilleul, Paris (acquis auprès de l'artiste
à Montrouge en 1918).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITIONS

Paris, Galerie L'Effort Moderne, Léonce
Rosenberg, *Pablo Picasso*, 1919.
Paris, Galerie de France, *Le Cubisme, 1911-1918*,
mai-juin 1945, p. 33, no. 46.

BIBLIOGRAPHIE

P. Daix et J. Rosselet, *Picasso, The Cubist Years,
1907-1916, A Catalogue Raisonné of the Paintings
and Related Works*, Londres, 1979, p. 327, no. 730
(illustré).
C. Zervos, *Pablo Picasso, Œuvres de 1912 à 1917*,
Paris, 1982, vol. 2**, no. 499 (illustré, pl. 229).
J. Palau i Fabre, *Picasso, Cubisme, 1907-1917*,
Barcelone, 1990, p. 390, no. 1149 (illustré, p. 391).

Pablo Picasso exécute en 1914, *Grappe de raisin et verre*, composition de laquelle émane une riche variété de textures, mimant à la peinture à l'huile les effets éclectiques des papiers collés cubistes, auxquels l'artiste travaille alors sans relâche depuis quelques années. Appliquée sur un fond jaune pâle, cette nature morte, construite

à la manière d'un assemblage, est manifeste de la *maestria* de l'artiste dans l'art du trompe l'œil. Si les petites zones constellées de pois suggèrent les motifs de certains papiers peints et donnent l'illusion d'un arrière-plan, les formes géométriques noires évoquent quant à elles la silhouette d'un verre. Imitant sa propre méthode de collage, Picasso insère par ailleurs quelques éléments plus figuratifs - notamment la grappe de raisins - évoquant ainsi la tradition picturale académique.

La présente œuvre témoigne de ce que Joan Sutherland Boggs décrit comme «une année effervescente dans la production de Picasso. Jamais il n'avait été aussi inventif, aussi gai, aussi ravi par la couleur et le motif, aussi curieux devant les petites choses et heureux de les faire vivre dans son œuvre. Qui plus est, ses peintures, sculptures et dessins scintillaient de tous ces pois qui ont été comparés à des bulles, des confettis, des feux d'artifices ou des paillettes» (J. Sutherland Boggs, *Picasso and Things*, Cleveland, 1992, p. 132).

Au début du siècle dernier, cette magnifique toile a d'abord appartenu à l'un des collectionneurs les plus éminents du cubisme, l'industriel français Roger Dutilleul (1873-1956). À l'origine, Dutilleul était essentiellement un admirateur inconditionnel de Cézanne; or, lorsqu'il se lança dans l'acquisition d'œuvres d'art au commencement du nouveau siècle, il dût bientôt se rendre à l'évidence que les toiles du maître aixois lui étaient trop onéreuses. À la place, Dutilleul se tourna donc vers les avant-gardes, trouvant notamment dans les travaux de Braque et de Picasso de fortes ressemblances avec Cézanne. Cette toile acquise directement auprès de l'artiste en 1918 témoigne ainsi de la façon dont Dutilleul sut s'imposer comme l'un des collectionneurs majeurs des cubistes à Paris.

Painted in 1914, Grappe de raisin et verre combines a lively variety of textures, mimicking in oil the eclectic effects of the Cubist papiers collés, on which Picasso had been working relentlessly for the last few years. Painted on a light yellow background, this still life demonstrates the artist's skills for a perspective trompe l'œil. Indeed Picasso uses the small sprinkling dotted sections as stripes of wallpaper creating the illusion of background when black geometric shapes refer to the shape of a glass. Imitating his own collage method, he then added a few more figurative elements, the bunch of grapes, referring to a more academic motif.

The present work illustrates what Joan Sutherland Boggs would describe as "an effervescent year in Picasso's work. He would never again be as inventive, cheerful, delighted with colour and pattern, more curious about small things and happier animating them in his work. In addition, his paintings, sculpture, and drawings sparkled with those small dots that have been described as "bubbled, confetti, fireworks and sequins" (J. Sutherland Boggs, Picasso and Things, Cleveland, 1992, p. 132).

This exquisite painting was first in the collection of one of the leading collectors of Cubism in the early 20th Century, the French industrialist, Roger Dutilleul (1873-1956). Initially, Dutilleul was a particular admirer of Cézanne but, upon starting to collect art in the opening years of the new century, he soon found that he was unable to afford works by the Post-Impressionist master. Instead, Dutilleul turned to the avant-garde, finding, particularly in the work of Braque and Picasso, a close likeness to Cézanne. This painting directly acquired from the artist in 1918 exemplifies how Dutilleul soon became one of the most important collectors of Cubism in Paris.



Revers du présent lot.



DE RENOIR À PICASSO, ŒUVRES INÉDITES DU XX^e SIÈCLE D'UNE PRESTIGIEUSE COLLECTION FRANÇAISE

λ106

JOAN MIRÓ (1893-1983)

Personnages devant la lune

signé, daté et titré 'Miró 1944 personnages devant la lune' (au revers)
huile, gouache et pastel sur toile libre
13 x 23 cm.
Exécuté en 1944

signed, dated and titled 'Miró 1944 personnages devant la lune' (on the reverse)
oil, gouache and pastel on unstretched canvas
5 1/8 x 9 1/8 in.
Executed in 1944

€250,000-350,000
US\$280,000-380,000
£230,000-320,000

PROVENANCE

Georges Hugnet, Paris.
Collection particulière, France (en mars 1947).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

J. Dupin, *Miró*, Paris, 1961, p. 532, no. 634 (illustré; technique erronée).
J. Dupin et A. Lelong-Mainaud, *Joan Miró, Catalogue raisonné, Paintings, 1942-1955*, Paris, 2001, vol. III, p. 62, no. 735 (illustré; technique erronée).

1944 marque, chez Miró, un retour à la peinture à l'huile après quatre années d'interruption au cours desquelles il s'est plongé avec exaltation dans la réalisation d'œuvres sur papier, notamment avec sa série des *Constellations*, gouaches dépeignant d'interstellaires royaumes peuplés d'êtres flottants, et considérées comme l'apogée du développement du langage pictural de l'artiste. Lors de cette année de renaissance créative exceptionnellement abondante, il reprend alors les éléments sémantiques qu'il élaborait depuis déjà plusieurs années et qu'il développe avec passion à partir de 1940, mais de façon plus clairsemée et dans des œuvres de majoritairement petit format.

En outre, la réappropriation de la toile en tant que médium passe notamment chez le peintre espagnol par l'importance laissée à la texture apparente, voire à l'usure du grain, qu'il travaille comme matière brute avant d'y inscrire le détail de sa délicate composition.

Le cadre réduit de ces toiles, véritables bijoux témoins du vocabulaire personnel de l'artiste, est néanmoins le théâtre d'un univers aux dimensions cosmiques indéniables. Dans la présente œuvre en effet, la combinaison de ces personnages schématisés, oscillant entre l'homme et le monstre et dansant sous une lune verte qui se dessine dans

la nuit blanche, donne naissance à ce monde aux aspects oniriques, en marge du temps. Dans ce nouveau langage, les pictogrammes semblent tantôt renvoyer à des signes abstraits, comme ces lignes sinuées et ces étoiles aux branches achevées de billes, tantôt à un héritage de peinture rupestre et primitive, qui dit fondamentalement quelque chose de l'Homme. À l'épilogue d'une guerre destructrice et meurtrière, tandis que toute une génération souffre d'une perte effroyable de repères, ces deux figures sans

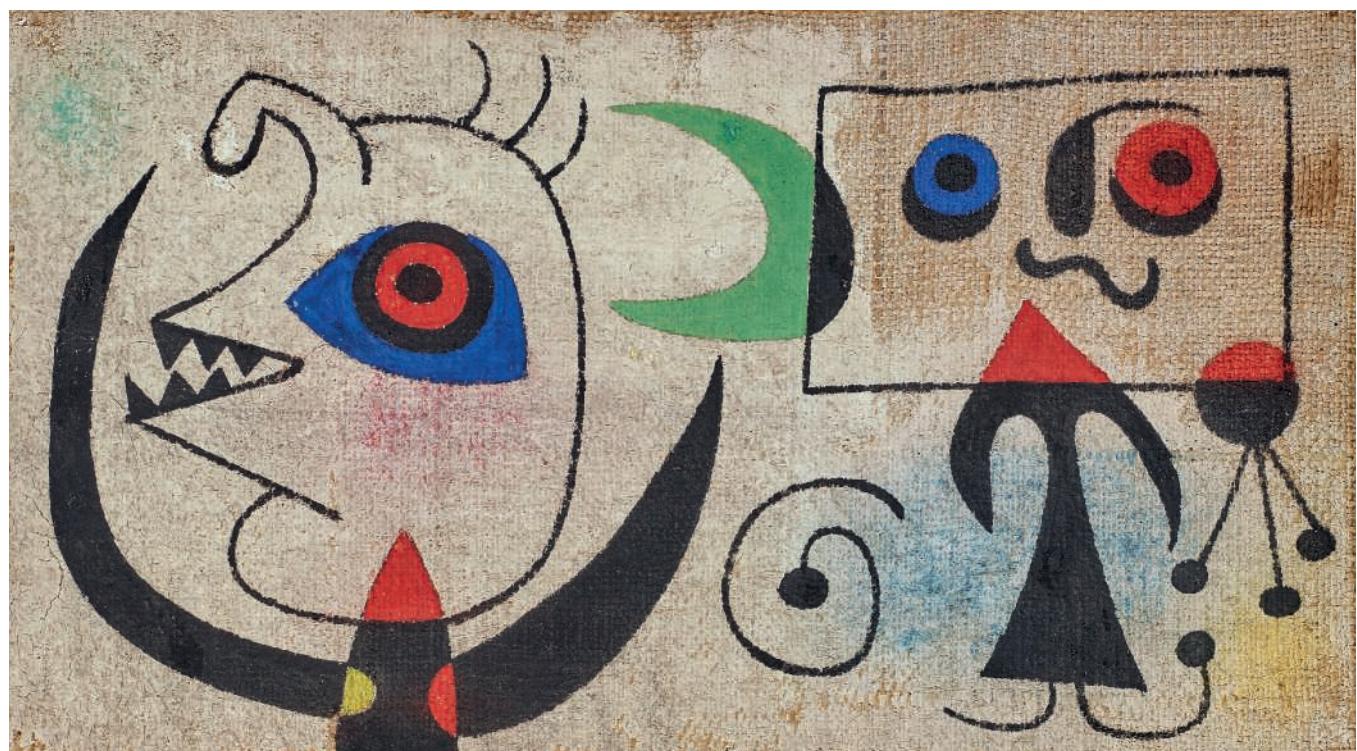
autre compagnie que l'astre lunaire paraissent ainsi opérer un retour aux origines, à un état de nature. Dans le lexique pictural du peintre, les étoiles et autres nébuleuses renvoient en effet à l'intangible, l'universel, ce qui demeure, tandis que «les personnages ne révèlent rien d'autre que la possibilité de participation de l'humain au tout. Ils n'expriment aucun sentiment, aucune passion humaine; ils n'avouent que leur existence brutale, inexplicable, irréductible et presque sacrilège» (J. Dupin, *Miró*, Paris, 1961, p. 354).

Face à ces visages aux dents acérées ou à la bouche tordue en une sorte de rictus, on ne sait en outre si l'on assiste à une scène ressortant du registre du comique ou du tragique. Les lignes sinuées et franches, entrecoupées de fragments de couleurs vives, pures et primaires à l'exception de cette lune verte, confèrent une énergie vibrante à l'œuvre, accentuant en parallèle la charge poétique qu'elle exerce. Particulièrement attentif à l'espace et à la composition dans ses œuvres, Miró s'attache par ailleurs à ce que chaque élément se réponde et trouve sa place pour composer un microcosme harmonieux, dans lequel l'utilisation de la couleur fait écho aux nettes lignes noires pour les faire résonner comme dans une danse rythmée. Derrière l'apparente simplicité d'exécution, ces traits au caractère presque enfantin dégagent cependant une émotion, un fort sentiment de liberté à recontextualiser dans la situation historique apocalyptique qui voit naître cette œuvre.

For English version, please refer to page 238.



Joan Miró, *Personnage et oiseau dans la nuit*, 1944. Vente Christie's New York, 7 novembre 2012, lot 46, \$ 1,314,500. © Successió Miró / ADAGP, Paris, 2019 / Photo : Christie's Images Ltd. (2012)



107

GEORGES BRAQUE (1882-1963)

Verre, pommes, fourchette

signé 'G Braque' (en bas à gauche)
huile sur toile
19 x 32.6 cm.
Peint en 1941

signed 'G Braque' (lower left)
oil on canvas
7½ x 12¾ in.
Painted in 1941

€80,000-120,000
US\$88,000-130,000
£73,000-110,000

PROVENANCE

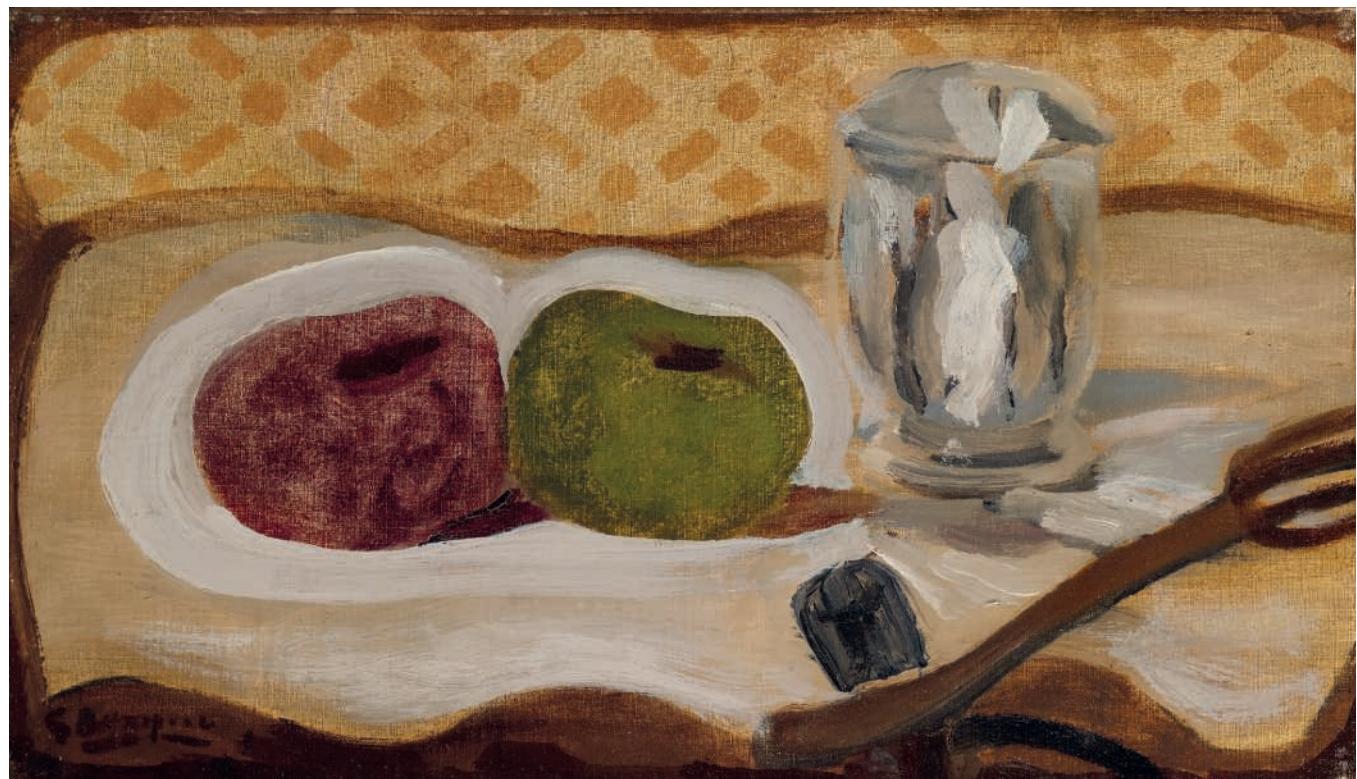
Galerie Louise Leiris, Paris (acquis auprès de l'artiste).
Roger Dutilleul, Paris (le 18 octobre 1941).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

Maeght, éd., *Catalogue de l'œuvre de Georges Braque, Peintures, 1936-1941*, Paris, 1961, p. 104 (illustré).

«La nature morte a toujours été la grande spécialité du génie de Braque. Rarement la peinture a été employée pour conférer autant d'enchantedement à des choses aussi ordinaires: du pain, des couteaux, des paquets de cigarettes, des fruits, des fleurs et d'innombrables ustensiles domestiques... Comme Chardin avant lui, Braque nous emmène dans le salon, la cuisine, la chambre à coucher, la salle à manger, et même dans son propre atelier, à la conquête de la réalité: aucun sujet n'est trop humble pour se frayer une place dans ses toiles... Ainsi, des objets les plus modestes, Braque soutire une poésie nouvelle à mesure qu'il les peint, et notre expérience du monde en devient d'autant plus complète et palpitante. Si l'on veut bien prendre le temps de regarder, Braque nous apprend à voir, ce qui reste, après tout, la fonction la plus noble du véritable artiste.» (D. Cooper, 'Georges Braque, The Evolution of a Vision', cité in G. Braque, cat. exp., Tate Gallery, Londres, 1956, p. 14-15).

"Still-life has always been the specialty of Braque's genius. Seldom has painting been used to confer so much enchantment on such ordinary things: loaves of bread, knives, packets of cigarettes, fruit, flowers, and innumerable domestic accessories... Like Chardin before him, Braque takes us into the salon, the kitchen, the bedroom, the dining-room, even into his own studio in pursuit of reality: nothing is too humble to find a place in one of his pictures... So, from the lowliest objects Braque extracts a new poetry as he paints, and our experience of the world becomes fuller and more exciting. If we will look, Braque will teach us to see, and this, after all, is the highest function of the true artist" (D. Cooper, 'Georges Braque, The Evolution of a Vision', quoted in G. Braque, exh. cat., Tate Gallery, London, 1956, p. 14-15).



DE RENOIR À PICASSO, ŒUVRES INÉDITES DU XX^e SIÈCLE
D'UNE PRESTIGIEUSE COLLECTION FRANÇAISE

108

GEORGES BRAQUE (1882-1963)

Le Citron

signé 'G Braque' (en bas à droite)

huile sur toile

19.2 x 33 cm.

Peint en 1934

signed 'G Braque' (lower right)

oil on canvas

7½ x 13 in.

Painted in 1934

€70,000-100,000

US\$77,000-110,000

£64,000-91,000

PROVENANCE

Collection particulière, France.

Puis par descendance au propriétaire actuel.



Portrait de Georges Braque dans son atelier, 1931.

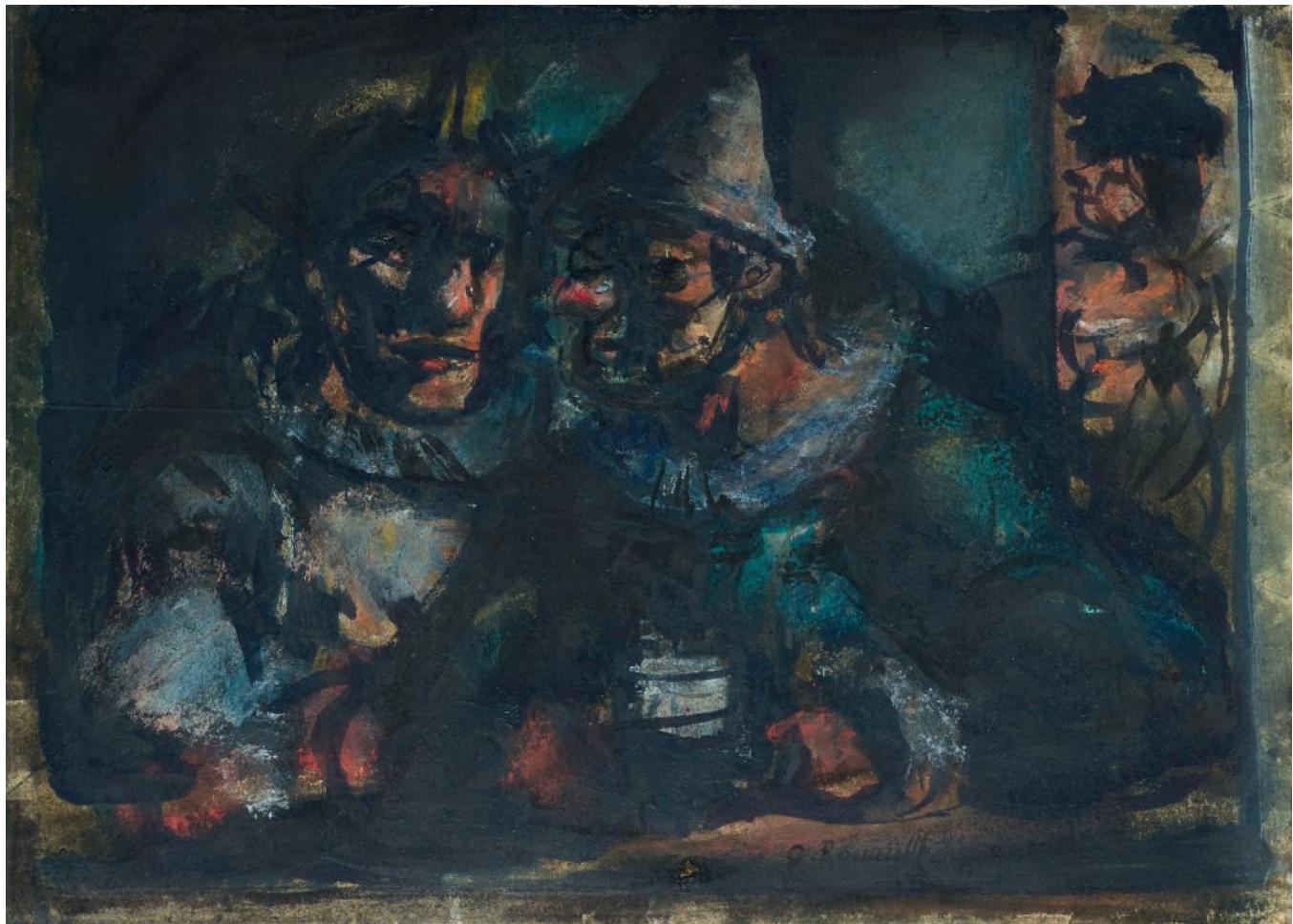
Photographie d'Albert Eugène Gallatin.

© ADAGP, Paris, 2019 / Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania, PA,

USA / A. E. Gallatin Collection, 1952 / Bridgeman Images



DE RENOIR À PICASSO, ŒUVRES INÉDITES DU XX^e SIÈCLE
D'UNE PRESTIGIEUSE COLLECTION FRANÇAISE



λ109

GEORGES ROUAULT (1871-1958)

Les Clowns

signé 'G. Rouault' (en bas au centre) et daté deux fois '1904' (en haut à droite)
gouache et encre de Chine sur papier
15.6 x 21.7 cm.
Exécuté en 1904

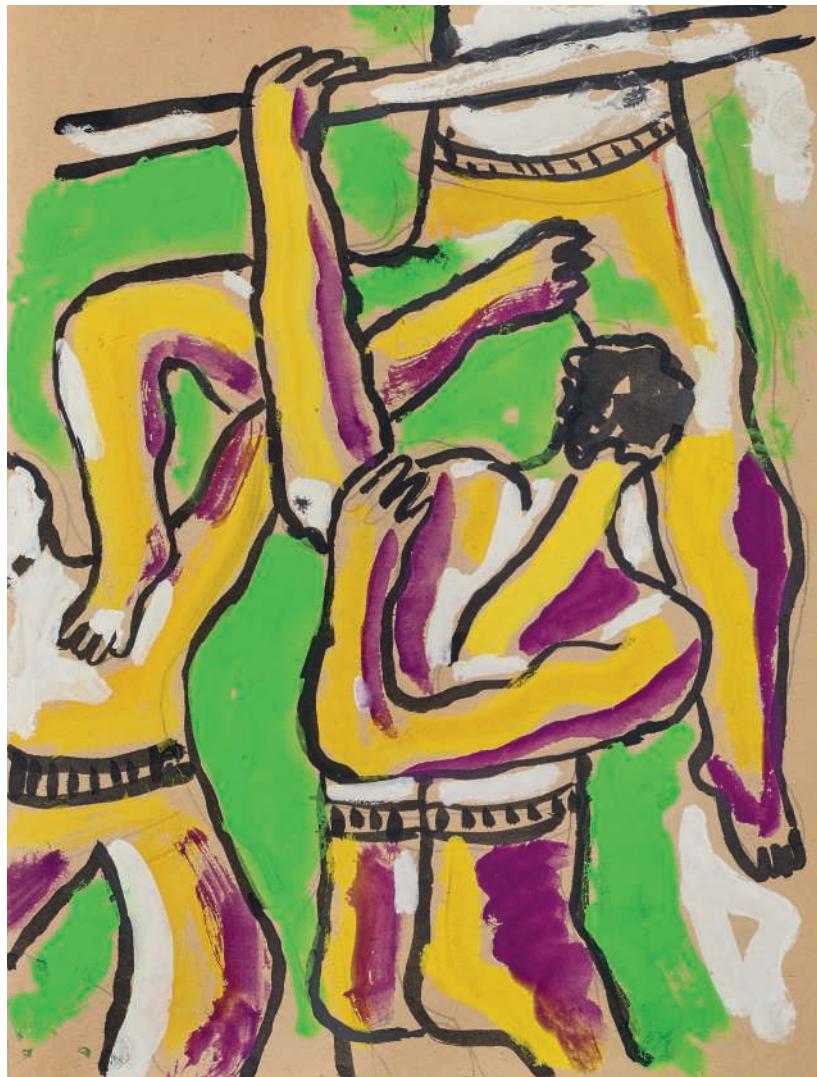
signed 'G. Rouault' (lower centre) and dated twice
'1904' (upper right)
gouache and India ink on paper
6 1/4 x 8 1/2 in.
Executed in 1904

€15,000-20,000
US\$17,000-22,000
£14,000-18,000

PROVENANCE

Collection particulière, France.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

La Fondation Georges Rouault a confirmé
l'authenticité de cette œuvre.



λ110

FERNAND LÉGER (1881-1955)

Acrobates (Étude pour "Le Cirque")

gouache, encre de Chine et graphite sur papier
27.2 x 21 cm.

Exécuté en 1950

gouache, India ink and pencil on paper
10 1/4 x 8 1/4 in.
Executed in 1950

€20,000-30,000
US\$22,000-33,000
£19,000-27,000

PROVENANCE

Collection particulière, France (acquis auprès de l'artiste en 1951).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

DE RENOIR À PICASSO, ŒUVRES INÉDITES DU XX^e SIÈCLE D'UNE PRESTIGIEUSE COLLECTION FRANÇAISE

λ111

JOAQUÍN TORRES-GARCÍA (1874-1949)

Têtes

signé des initiales 'JTG' (en bas à gauche)
huile sur papier fort marouflé sur toile
32.5 x 43.2 cm.
Peint vers 1928

signed with initials 'JTG' (lower left)
oil on card laid down on canvas
12¾ x 17 in.
Painted *circa* 1928

€60,000-80,000
US\$67,000-88,000
£55,000-72,000

PROVENANCE

Galerie Percier, Paris.
Collection particulière, France (acquis auprès de celle-ci le 13 septembre 1942).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Cette œuvre est répertoriée dans le catalogue raisonné en ligne de Joaquín Torres-García réalisé par Cecilia Torres sous le no. 1928.227.

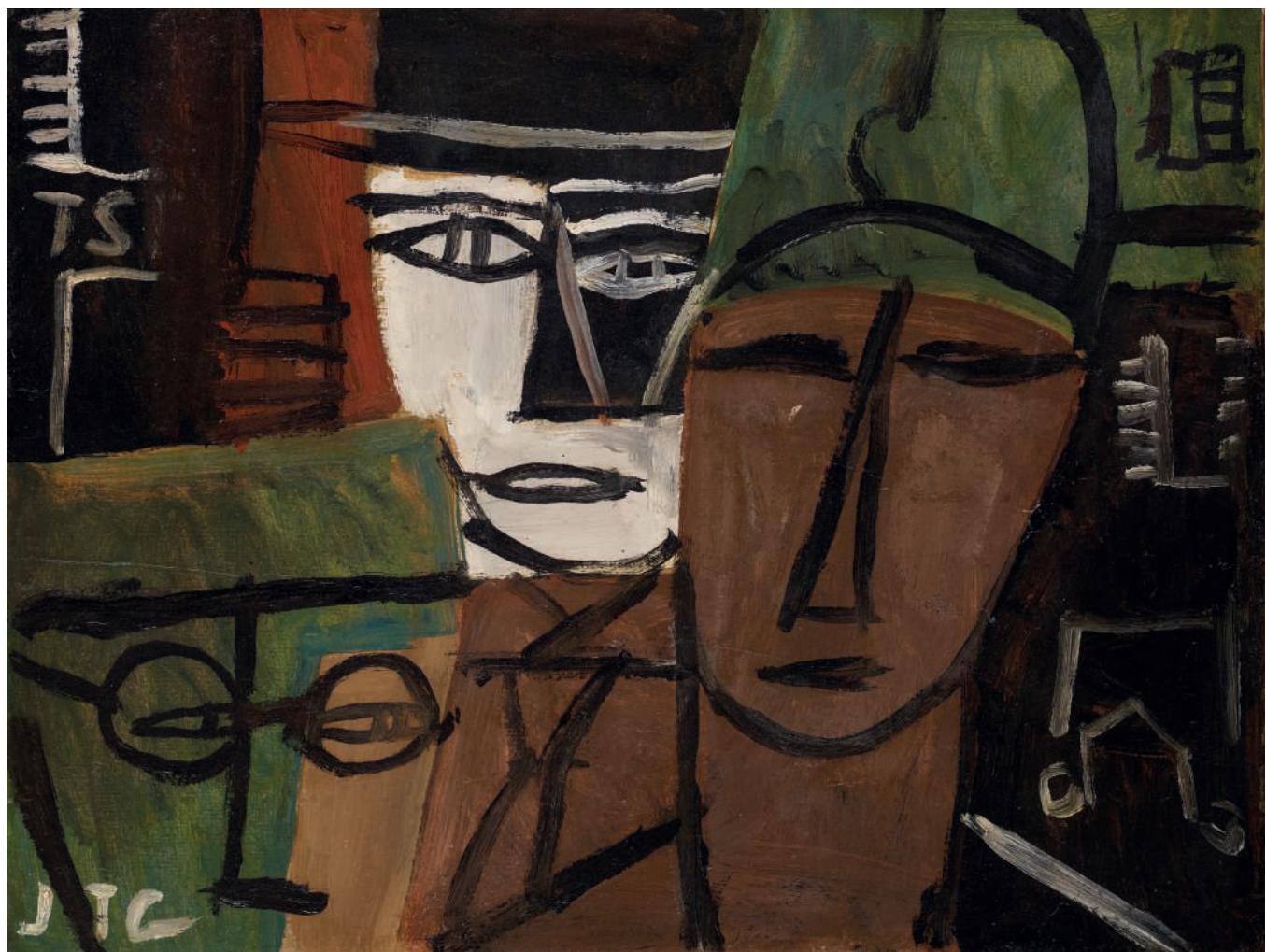
Admiré pour sa faculté à entremêler harmonieusement l'ancien et le moderne dans des compositions aux résonances universelles, l'artiste hispano-uruguayen Joaquín Torres-García est l'adepte par excellence de l'avant-garde internationale, lui qui pose ses valises aux quatre coins de l'Europe et de l'Amérique au début du XX^e siècle. Théoricien et professeur particulièrement éloquent, il ne cesse d'écrire tout au long de sa vie, publiant des centaines d'articles et donnant tout autant de conférences qui lui vaudront le surnom de «maestro» dont l'affublent ses amis proches, Joan Miró et Jean Hélion.

Après avoir résidé à New York de 1920 à 1922 et séjourné quelque temps en Italie puis à Villefranche-sur-mer, Torres-García s'installe à Paris en 1926, où il est bientôt immergé dans les milieux d'avant-garde. Ayant mené par le passé des recherches autour du cubisme et du fauvisme, il a renoué avec un certain classicisme lors de son escale à Villefranche-sur-mer, où il est notamment revenu au format de la fresque. Or une importante exposition consacrée à l'art du Nouveau Monde, intitulée *Les Arts Anciens de l'Amérique*, est présentée au Musée des Arts Décoratifs en 1928. Avec ses 1200 objets d'art, l'artiste la vit comme une véritable révélation: en témoigne la présente œuvre, *Têtes*, exécutée cette année-là. Habituée

de visages vus de très près, comme pris dans la course effrénée de la vie moderne, sa composition dense évoque la fascination de Torres-García pour l'art pré-colombien. Par ailleurs, son cheminement parisien amène le maître uruguayen à côtoyer le néoplasticisme et les précurseurs du mouvement *De Stijl*, en particulier Piet Mondrian, Theo van Doesburg et Georges Vantongerloo, qui influenceront à leur tour sa démarche. Fort de ces confluences, Torres-García se servira à partir de 1929 – soit un an seulement après la réalisation de *Têtes* – de l'art primitif comme d'un tremplin pour se hasarder dans l'abstraction.

After residing in New York for a couple of years in 1920-22 and living some time in Italy and Villefranche-sur-mer, Torres-García arrived in Paris in 1926 whereupon he would become immersed in the avant-garde scene. Having investigated Cubism and Fauvism in the years prior, he had returned to classicism during his stay in the Villefranche-sur-mer, turning again to the fresco format. An important exhibition of New World art was held in Musée des Arts Décoratifs in 1928 entitled *Ancient Art of the Americas*. It comprised of more than 1,200 artifacts from the Americas and provided a revelation for the artist, to which the present work *Têtes*, executed that same year, bears witness. Its tight composition of close-up heads of people caught up in modern life's hectic rhythm is reminiscent of his fascination with Pre-Columbian art. Paris also brought the Uruguayan master in contact with Neo-Plasticism and the forerunners of the *De Stijl* movement, namely Piet Mondrian, Theo van Doesburg and Georges Vantongerloo, who influenced his practice. Combined with this encounter, Torres-García would eventually use primitive art as a platform to venture into abstraction, the first experiments of which appeared only a year after *Têtes* was painted, in 1929.

Revered for his ability to represent a harmonious mélange of the ancient and the modern through his eloquently universal compositions, Spanish-Uruguayan artist Joaquín Torres-García was a true proponent of the international avant-garde, having lived throughout Europe and the Americas during the early 20th century. A consummately eloquent theorist and teacher, Torres-García published extensively throughout his life, producing hundreds of articles and delivering as many lectures leading to his close friends Joan Miró, Jean Hélion dubbing him "Maestro" as a result.



DE RENOIR À PICASSO, ŒUVRES INÉDITES DU XX^e SIÈCLE D'UNE PRESTIGIEUSE COLLECTION FRANÇAISE

λ112

ANDRÉ DERAIN (1880-1954)

Baigneuses

signé 'a. Derain' (au revers)
huile sur toile
19.4 x 27.4 cm.
Peint vers 1907-08

signed 'a. Derain' (on the reverse)
oil on canvas
7 5/8 x 10 3/8 in.
Painted *circa* 1907-08

€100,000-150,000
US\$120,000-170,000
£91,000-140,000

PROVENANCE

Galerie Kahnweiler, Paris.
Roger Dutilleul, Paris (acquis auprès de celle-ci
le 7 avril 1908).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

G. Hilaire, *Derain*, Genève, 1959, p. 192, no. 66
(illustré, pl. 66).
M. Kellermann, *André Derain, Catalogue raisonné
de l'œuvre peint*, Paris, 1992, vol. I, p. 238, no. 384
(illustré).

« Derain se montrait de plus en plus prêt
à égaler Matisse par son ambition, et
même parfois à le devancer... »

J. ELDERFIELD, *THE "WILD BEASTS": FAUVISM
AND ITS AFFINITIES*, NEW YORK, 1976, P. 34

“Derain increasingly showed himself
ready to match Matisse in ambition, and
even at times in advance of him...”

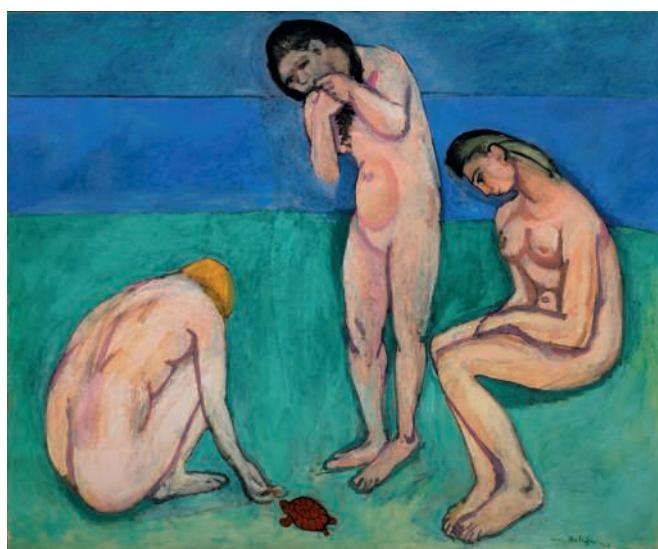
Rares sont les toiles qui mettent à ce point en lumière le rôle décisif que joua Derain au sein des avant-gardes parisiennes. Peinte entre 1907 et 1908, *Baigneuses* se situe à la croisée de l'art figuratif et abstrait – à la fois en plein territoire fauve et dans l'antichambre du cubisme. L'impact de Derain sur l'évolution du cubisme est souvent négligé ; or lorsque ses célèbres *Baigneuses* de 1907, un tableau de deux mètres de large (Kellerman, no. 381 ; Museum of Modern Art, New York), est exposé au Salon des Indépendants de la même année, il ébranle profondément le public

parisien, impressionnant notamment un Pablo Picasso qui travaille alors sur *Les Demoiselles d'Avignon*, son chef d'œuvre manifeste. Avec leurs épais contours verts appliqués sur un fond bleu et vert perçant, ces trois grands nus sommairement représentés, tout en nuances orange et jaunes, viennent brutalement secouer les codes d'un sujet encore fondamentalement classique. Il semblerait que Derain ait peint ses premières baigneuses en 1904, avec *Trois nus dans un paysage* (Kellerman, no. 358). Cependant, c'est après avoir vu les variations de Cézanne sur le thème, à la rétrospective des artistes aixois présentée au Salon d'Automne 1907, que Derain s'embarque réellement dans sa propre interprétation du motif. Son approche prend rapidement des airs de figuration primitive, à mesure qu'il apprivoise une nouvelle palette ocre et sanguine qui caractérisera, un peu plus tard, les premiers balbutiements cubistes.

La présente version des baigneuses témoigne de la connivence entre Derain et Matisse, devenus les fers de lance du fauvisme suite à leur

séjour à Collioure en 1905, petit village de pêche blotti au pied des Pyrénées. Cet été-là, ils peignent côté à côté et s'émancipent en quelques semaines des contraintes du divisionnisme pour se ruer sur une liberté artistique encore inexplorée, marquée par des aplats de couleur brute et des coups de pinceau impétueux et irréguliers. Lorsque Derain et Matisse exposent les fruits de leur prodigieux été au Salon d'Automne de 1905, le séisme est immédiat, tant ils défient et outragent l'opinion, amenant l'éminent critique Louis Vauxcelles à les qualifier de peintres ardents à la tête d'une cohorte de fauves. Or dans ces *Baigneuses* de 1907-08, Derain opte pour une palette tempérée. Il se répand en surfaces planes et cloisonnées, appliquant ses pigments bleus et verts en couches épaisses et réduisant ses cinq nus couleur chair à des formes simplifiées, presque néolithiques, couronnées d'une pointe de brun-ocre qui vient à peine suggérer leurs cheveux. À travers cette composition vive, Derain semble pousser aussi loin que possible ses baigneuses vers l'abstraction – sujet qu'il continuera d'explorer courant 1908 et 1909. Malgré des ressemblances frappantes, au niveau de la forme et des tonalités, avec les *Baigneuses à la tortue* de Matisse, également peint vers 1907-08 et actuellement entre les mains du Saint Louis Art Museum, la toile de Derain fait preuve de plus d'audace. Ici, le peintre dépouille radicalement son sujet de tout détail superflu pour se concentrer exclusivement sur la forme et la couleur, préfigurant d'une certaine manière les papiers découpés que Matisse réalisera durant les années 1940.

For English version, please refer to page 238.



Henri Matisse, *Les Baigneuses à la tortue*, 1907-1908. Saint-Louis Art Museum (Missouri).
© Succession H. Matisse / Photo : Bridgeman Images



DE RENOIR À PICASSO, ŒUVRES INÉDITES DU XX^e SIÈCLE D'UNE PRESTIGIEUSE COLLECTION FRANÇAISE

113

PIERRE-AUGUSTE RENOIR (1841-1919)

Gabrielle, de profil, assise

signé 'Renoir.' (en haut à gauche)
huile sur toile
25.7 x 23 cm.

signed 'Renoir.' (upper left)
oil on canvas
10 1/8 x 9 in.

€100,000-150,000
US\$120,000-170,000
£90,000-130,000

PROVENANCE

Roger Dutilleul, Paris (probablement en 1919).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

A. Vollard, *Pierre-Auguste Renoir, Tableaux, Pastels et Dessins*, Paris, 1918, p. 300, no. 1454 (illustré avant son découpage en fragments).

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné en ligne de l'œuvre de Pierre-Auguste Renoir actuellement en préparation par le Wildenstein Plattner Institute.

Cette œuvre sera incluse dans le 2^e supplément du Catalogue Raisonné des Tableaux, Pastels, Dessins et Aquarelles de Pierre-Auguste Renoir, en préparation par Guy-Patrice et Floriane Dauberville.

Le modèle de la présente toile est Gabrielle Renard (1878-1959), une cousine éloignée de l'épouse de Renoir, Aline. Gabrielle s'installe dans la maison familiale de l'artiste en 1894, à l'âge de seize ans, en qualité de nourrice pour Jean, le nouveau-né du couple. Jeune femme pétillante, indépendante et en même temps éperdument dévouée, elle devient un membre indispensable du foyer. En près de vingt ans au service du peintre, elle remplira tour à tour les rôles d'infirmière, d'assistante d'atelier et de modèle favori, posant pour quelque deux cents toiles. Gabrielle fait ses premières apparitions dans l'œuvre de Renoir au cours de l'automne et l'hiver 1895-96, à travers une suite de scènes touchantes et intimes où elle est représentée

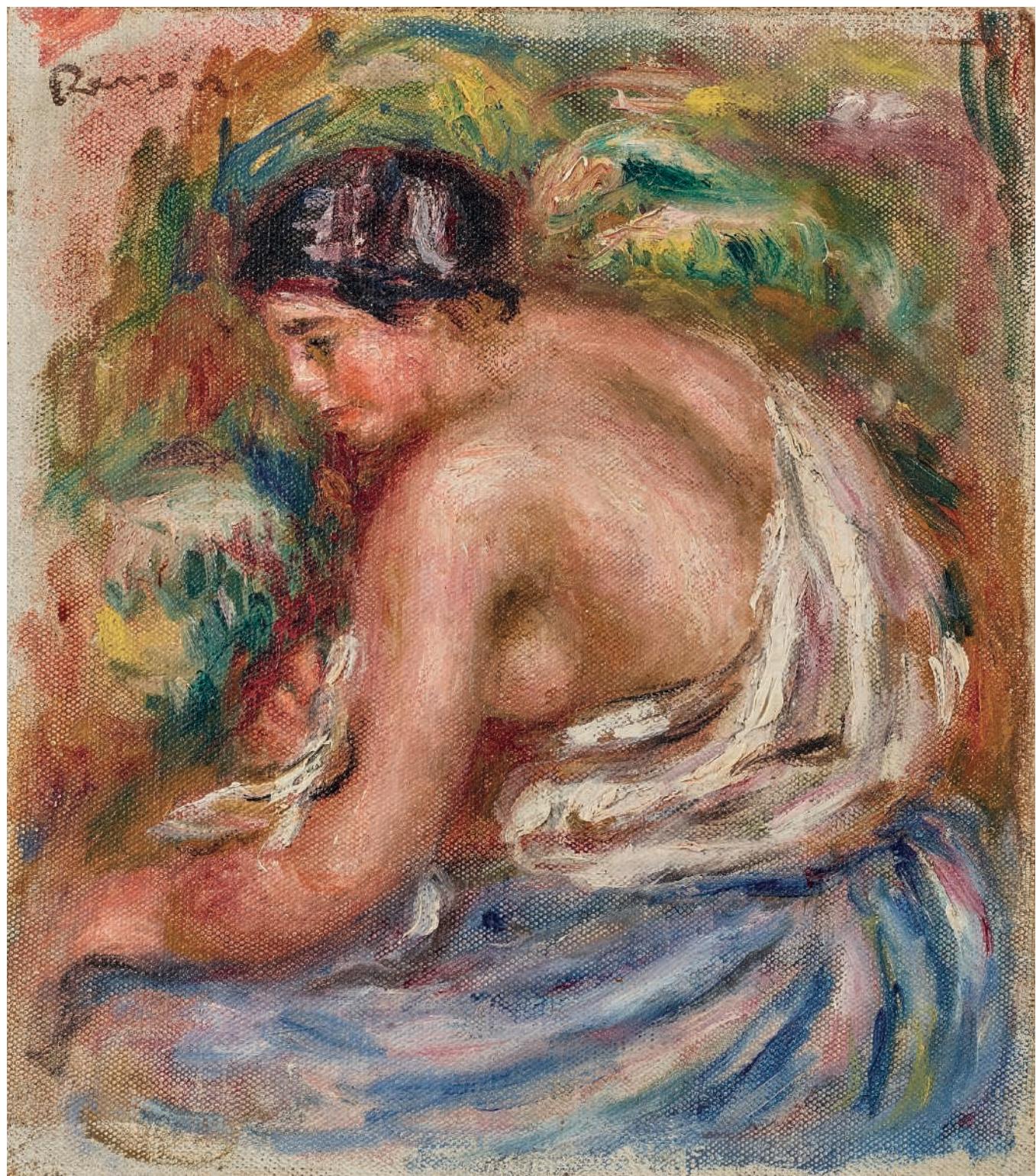
dorlotant le petit Jean. Au tournant du siècle, la voilà déjà prête à poser pour des compositions plus ambitieuses, comme *Toilette de la baigneuse*, où elle figure en femme de chambre (1900-01 ; The Barnes Foundation, Merion, Pennsylvanie). C'est vers cette époque qu'elle commence à poser nue pour Renoir, alors qu'il peine à engager un modèle professionnel. En 1903-06, elle sera notamment le sujet de deux toiles monumentales: des nus allongés qui se prélassent le long d'une surface horizontale, et dont la posture et l'humeur langoureuses évoquent l'atmosphère orientaliste du harem de l'odalisque (Christie's, New York, 4 mai 2010, lot 34, et Musée de l'Orangerie, Paris). Gaston Bernheim de Villers décrit Gabrielle

comme «une petite brune magnifique - charmante et intelligente. Quand vous arriviez pour le déjeuner, vous étiez à peu près sûr de tomber sur Renoir occupé à la peindre, soit nue, soit vêtue de drapés orientaux transparents» (*Little Tales of Great Artists*, New York, 1949, p. 77-78). Suite à des tensions avec Aline Renoir, Gabrielle est congédiée en 1913. Lorsqu'elle quitte la maison de l'artiste, peu de temps après la conception de ce tableau, Mary Cassatt confie à Louise Havemeyer : «Pauvre Renoir, il souffre...» (cité in *Renoir's Portraits: Impressions of an Age*, cat. exp., National Gallery of Canada, Ottawa, 1997, p. 224).

*The model for the present painting was Gabrielle Renard (1878-1959), a distant cousin of Renoir's wife Aline. Gabrielle had joined the artist's family in 1894 at the age of sixteen as a governess to his infant son Jean. High-spirited and independent, but fiercely loyal, she became an indispensable member of the Renoir household. For nearly twenty years, she served as the aging artist's nurse, studio assistant, and favorite model, posing for some two hundred canvases. She is first found in Renoir's work in a series of touching and intimate domestic scenes from the autumn and winter of 1895-1896, which depict her caring for young Jean. By the turn of the century, she was modeling for ambitious subject pictures such as *Toilette de la baigneuse*, where she appears as the attendant maid (1900-1901; The Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania). Around the same time, she began to pose for Renoir in the nude, when the artist found himself unable to engage a professional model. In 1903-06, for instance, she posed for two monumental horizontal canvases of a reclining nude, in which the recumbent pose and mood of idle languor conjure up the Orientalist atmosphere of the harem odalisque (Christie's, New York, 4 May 2010, lot 34, and Musée de l'Orangerie, Paris). Gaston Bernheim de Villers described Gabrielle as "an extremely beautiful brunette--charming and intelligent. When you arrived for luncheon you were almost certain to find Renoir painting her, either in the nude or wearing transparent oriental robes" (*Little Tales of Great Artists*, New York, 1949, p. 77-78). When tensions with Aline Renoir led to Gabrielle's dismissal from the household in 1913, shortly after the present canvas was painted, Mary Cassatt reported to Louise Havemeyer, "Poor Renoir is suffering..." (quoted in *Renoir's Portraits: Impressions of an Age*, exh. cat., National Gallery of Canada, Ottawa, 1997, p. 224).*



Portrait de Gabrielle Renard. Photographie anonyme.
© Photo : Musée Marmottan Monet, Paris, France / Bridgeman Images



114

MAURICE UTRILLO (1883-1955)

La Gare de Reuilly

signé 'Maurice. Utrillo. V.' (en bas à droite)
huile sur toile
59.8 x 73 cm.
Peint vers 1908

signed 'Maurice. Utrillo. V.' (lower right)
oil on canvas
23½ x 28¾ in.
Painted *circa* 1908

€80,000-120,000
US\$88,000-130,000
£73,000-110,000

PROVENANCE

Roger Dutilleul, Paris (avant 1935).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITIONS

Paris, Les Expositions de "Beaux Arts" & de
"La Gazette des Beaux Arts", *Peintres instinctifs: naissance de l'expressionnisme*, décembre 1935-janvier 1936, no. 156.
Paris, Galerie Pétridès, *Maurice Utrillo, Œuvres de 1905 à 1943*, mars-avril 1944, no. 6.
Paris, Galerie Pétridès, *Maurice Utrillo, Différentes époques, 1905-1914*, juillet 1949, no. 12.
Genève, Musée d'Art et d'Histoire, *Le chemin de fer dans l'art*, mai-juin 1956, no. 101 (illustré).

BIBLIOGRAPHIE

M. Gauthier, *Utrillo*, Paris, 1944, p. 25 (illustré, pl. 6).
P. Courthion, *Utrillo*, Berne, 1947, no. 6 (illustré).
P. Pétridès, *L'œuvre complet de Maurice Utrillo*, Paris, 1959, vol. I, p. 142, no. 94 (illustré, p. 143).



La Gare de Reuilly, vers 1900. Photographie anonyme.
© Tous droits réservés



Manet à Paris. V.

λ115

HENRI MATISSE (1869-1954)

Le Petit pêcheur, Maintenon

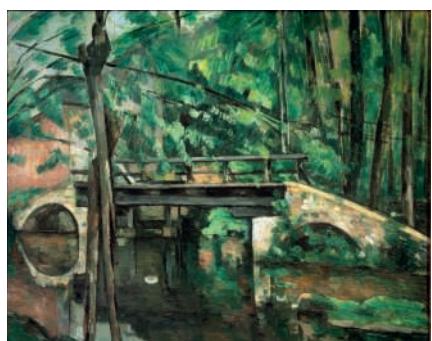
signé 'Henri-Matisse' (en bas à droite)
huile sur carton d'artiste
32.8 x 40.9 cm.
Peint en 1918

signed 'Henri-Matisse' (lower right)
oil on canvasboard
13 x 16 1/8 in.
Painted in 1918

€200,000-300,000
US\$230,000-330,000
£190,000-270,000

Dans l'ombre des dernières années de la Grande Guerre, Matisse semble trouver un certain apaisement dans la réalisation de paysages de petit format: le fait de pouvoir les achever en une journée, et souvent en plein air, lui fixe un objectif accessible et lui accorde des moments de solitude dans un environnement naturel intime, indemne des ravages de la guerre.

Le retour de Matisse au paysage s'explique également par son intérêt renouvelé pour le travail des Impressionnistes. Après l'enivrante période du Fauvisme et le développement de l'abstraction, Matisse est partagé entre le désir instinctif d'explorer de nouveaux horizons et ses doutes sur les conséquences possibles de cette recherche. Pour s'aider dans sa réflexion, il entre en relation avec plusieurs artistes de la génération précédente, avide de leurs conseils. À partir de novembre 1916, il échange régulièrement avec Claude Monet; en 1917, il initie avec Pierre Bonnard une correspondance qui se poursuivra durant trente ans; et tout au long du printemps 1919, il rend régulièrement visite à Pierre-Auguste Renoir dans sa villa *Les Collettes*, à Cagnes-sur-Mer. C'est au cours de ces échanges que pointe une dimension essentielle de la personnalité artistique de Matisse: sa capacité d'appropriation des leçons assimilées avant lui par ses illustres prédécesseurs.



Paul Cézanne, *Le Pont de Maincy*, vers 1879. Paris, Musée d'Orsay.
© Photo : Luisa Ricciarini / Bridgeman Images

PROVENANCE

Galerie Bernheim-Jeune, Paris (acquis auprès de l'artiste, le 9 septembre 1918).
Emile et Aline Mayrisch, Luxembourg (acquis auprès de celle-ci, le 15 mai 1919).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

G.-P. et M. Dauberville, *Matisse*, Paris, 1995, vol. I, p. 683, no. 250 (illustré).

Georges Matisse a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

« J'ai travaillé à la manière des impressionnistes, au contact direct de la nature, puis j'ai eu soif de densité, d'une expression plus intense avec les lignes et les couleurs. J'étais donc bien obligé de sacrifier en partie d'autres nuances, des matières, de la profondeur et de la richesse de détails. À présent, je voudrais rassembler tout cela... »

H. MATISSE, 1919, CITÉ IN P. SCHNEIDER,
MATISSE, LONDRES, 1984, P. 507

“I worked in the Impressionist manner, directly from nature, and later I strove for concentration, for a more intense expression with line as well as colour. So I was, of course, obliged in part to sacrifice other values, materials, spatial depth, and richness of detail. Now I want to bring all of this together...”

Matisse came closer to artists from the previous generation in an effort to gauge their opinion. From November 1916 he began to correspond with Claude Monet; 1917 saw the start of a 30-year correspondence with Pierre Bonnard; and throughout the spring of 1919 he regularly visited Pierre-Auguste Renoir at his villa *Les Collettes* at Cagnes-sur-Mer. These various encounters triggered the growth of an important aspect of Matisse's subsequent artistic persona: his willingness to absorb and use the lessons learned by his artistic predecessors.

Le *Petit pêcheur, Maintenon* epitomises this quality. Through his discussions with Renoir, Matisse renewed his admiration for the great founders of late 19th century French painting: Ingres, Courbet and particularly Manet. Several works from the period around 1919 clearly show Manet's influence on Matisse's palette which began to take on colours which had previously been mostly absent: the introduction of blacks and ochres, as well as a more faded and thinned-out selection of greens. The present work is very much reminiscent of Manet's style, with a palette also clearly adapted to the subject. In *Le Petit pêcheur, Maintenon*, Matisse pays tribute to Gauguin, with the use of strong silhouettes for the trees and heavy but broken contours for the trees and the house. The foliage against the sky lend the canvas a Cézannian air, but according to Matisse's own writing are also due to his admiration for Corot whom he saw as the greatest of the 19th Century landscape painters. Despite being perhaps less widely known than his studio paintings, Matisse's landscapes such as *Le Petit pêcheur, Maintenon* no doubt served to provide the artist an escape from his troubles. They also served as a testing ground where he explored important elements of the style he would go on to develop over the next thirty years.

Against the backdrop of the last years of the Great War, Matisse seems to have found some form of bliss through the execution of small-scale landscapes: the fact that he could complete them within a day, and often en plein air, provided him with an achievable task and a chance to find solitude within an intimate natural setting unspoiled by the ravages of the war. Matisse's reinvigorated interest in landscape painting was also an expression of his renewed interest in the work of the Impressionists. Following the wild days of Fauvism and the exploration into abstraction which followed, Matisse had begun to feel caught between his instinct to explore new frontiers and the accompanying doubts given the questions raised as to where he would end up. In order to shape the theory of his approach,



f 116

ÉMILE BERNARD (1868-1941)

Autoportrait au tableau "Baigneuses à la vache rouge" ou Autoportrait aux nus

signé 'Emile Bernard' (en bas à droite)
huile sur toile
54.2 x 44.8 cm.
Peint vers 1889

signed 'Emile Bernard' (lower right)
oil on canvas
21¾ x 17½ in.
Painted *circa* 1889

€400,000-600,000
US\$450,000-660,000
£360,000-540,000

PROVENANCE

Claude-Émile Schuffenecker, Paris (probablement acquis auprès de l'artiste).
Amédée Schuffenecker, France (par descendance, en 1906-07).
The Redfern Gallery, Londres.
Collection particulière, New York (acquis auprès de celle-ci le 7 août 1958).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITIONS

San Francisco, Museum of Art, *Budsworth-Airborne Collection*, août 1961.
San Francisco, Museum of Art, *American Business and The Arts*, septembre-octobre 1961 (daté '1888'; dimensions inversées).

BIBLIOGRAPHIE

F. Leeman, B. Recchi-Altarriba et A. Champié, *Émile Bernard*, Paris, 2013, p. 145-146.
J.-J. Luthi et A. Israel, *Émile Bernard. Sa vie, son œuvre, catalogue raisonné*, Paris, 2014, p. 171, no. 201 (illustré en couleurs).

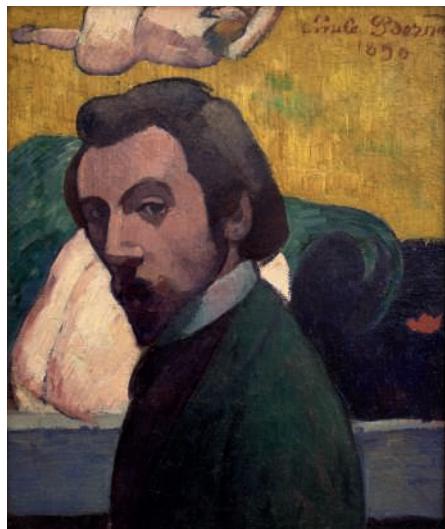
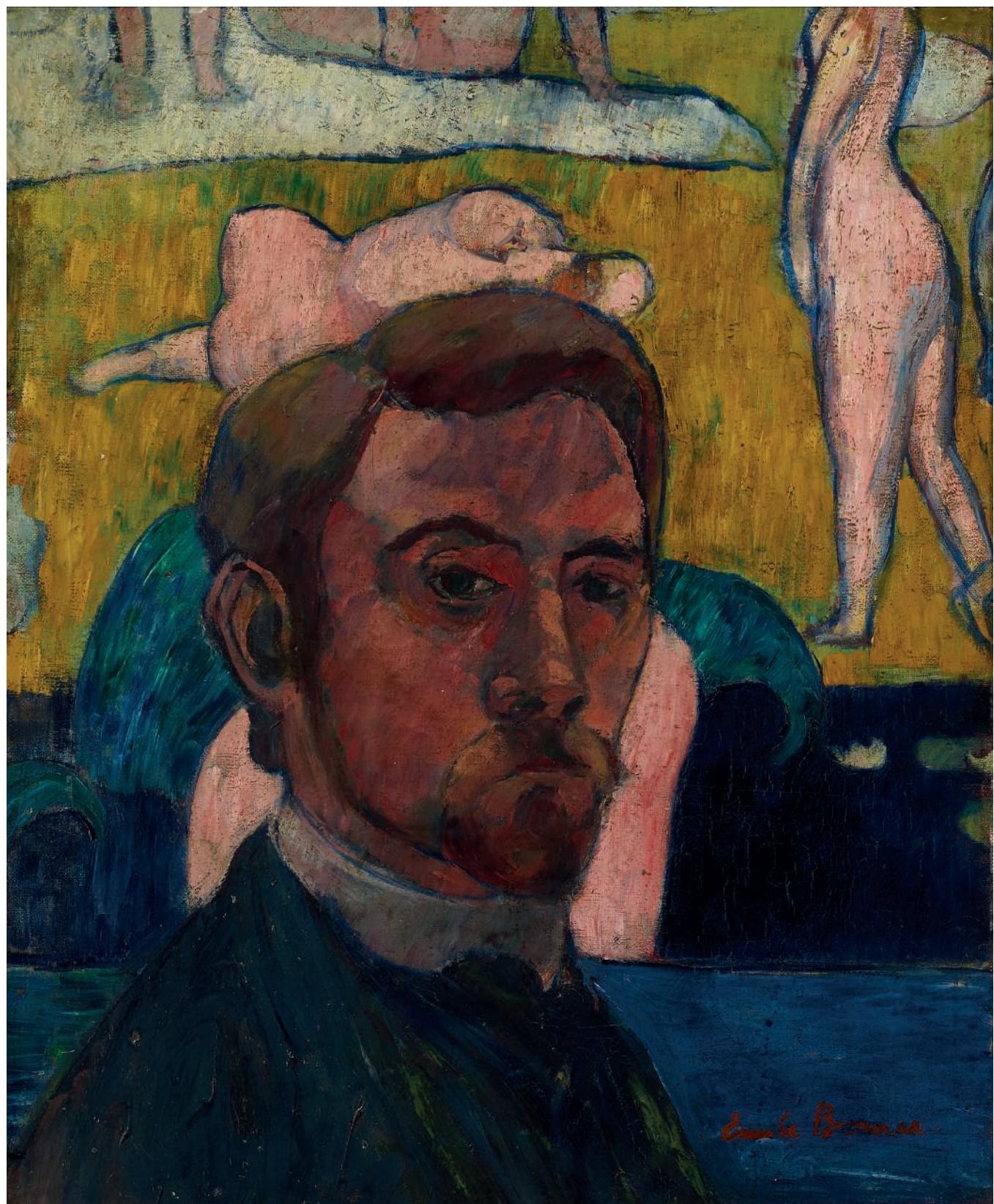


Fig. 1. Émile Bernard, *Portrait de l'artiste ou Autoportrait*, 1890.
Musée des Beaux-Arts, Brest.
© Leonard de Selva / Bridgeman Images



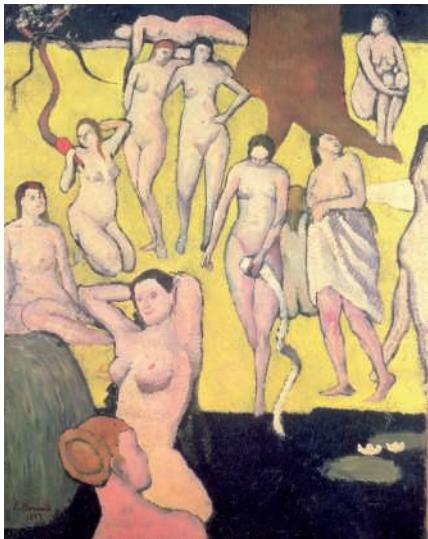


Fig. 2. Émile Bernard, *Les Baigneuses ou Les baigneuses aux nénuphars*, 1889. Private Collection.
© Christie's Images / Bridgeman Images



Fig. 3. Émile Bernard, *Les baigneuses à la vache rouge*, 1889. Musée d'Orsay, Paris.
© akg-images / Laurent Lecat

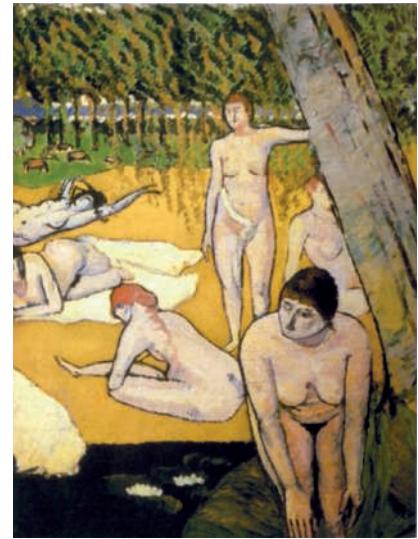


Fig.4. Émile Bernard, *Les baigneuses aux nénuphars*, 1889. Private Collection.
© Tous droits réservés

Émile Bernard a seulement vingt-huit ans quand il réalise ce captivant autoportrait, très personnel, qui témoigne déjà de la grande assurance de cet artiste qui ne commence à peindre que quelques années auparavant. Si Bernard s'implique dès la fin des années 1880 dans l'avant-garde de l'époque, la présente peinture consacre l'engagement de ce jeune prodige dans l'un des courants les plus précurseurs et influents de la peinture française qu'il marquera de sa voix pénétrante et d'une sagesse qui devance son âge. Deux ans auparavant, en 1887, Bernard se détourne des principes naturalistes traditionnels de l'impressionnisme pour se mettre en quête d'une forme de peinture mue par l'abstraction et l'esprit. Avec Louis Anquetin, son camarade de l'Atelier Cormon, il crée un style radicalement nouveau, rapidement baptisé « cloisonnisme », dans lequel la planitude intrinsèque de la toile est mise en exergue par un emploi de la couleur dicté non pas par l'imitation de la nature, mais par les sentiments et l'imagination. En 1888, Bernard se rend à Pont-Aven, où il passe deux mois intensément productifs aux côtés de Gauguin, lui-même plongé dans une recherche semblable. Cette collaboration donnera naissance à une forme de peinture « synthétiste » dont les *Bretonnes dans la prairie* de Bernard et *La vision du sermon* de Gauguin constitueront les premiers chefs-d'œuvre.

C'est au cours de ce séjour à Pont-Aven que Bernard crée son tout premier autoportrait en réponse à Van Gogh. Alors que ce dernier suggère à ses deux confrères de se peindre mutuellement, les deux artistes choisissent, en symbole de leur collaboration créative, de se représenter eux-mêmes devant un portrait imaginaire de l'autre accroché au mur, en arrière-plan (Luthi, No 144 et Wildenstein, No 309; Musée Van Gogh d'Amsterdam). « J'aime beaucoup ton portrait », écrira

Van Gogh à Bernard, qui lui offrira les deux tableaux en cadeau. « En fait, tu le sais, j'aime tout ce que tu fais — personne avant moi n'a peut-être d'ailleurs autant aimé ton travail. Je t'invite vraiment à t'entraîner au portrait ; fais-en le plus possible et n'abandonne pas — selon moi, c'est là que l'avenir réside » (Lettre 698).

Bernard suit le conseil de son ami: l'année suivante, il se lance dans la réalisation du présent autoportrait, chez lui à Asnières, dans le petit cabanon de bois que sa grand-mère lui a fait construire au fond du jardin de la maison familiale. Cet atelier improvisé permet à l'artiste de s'isoler de ses parents, avec qui il est souvent en désaccord, et lui offre un espace où donner libre cours à son intérêt pour la peinture moderne décorative. Pour l'embellir, Bernard crée un triptyque, à présent dispersé en plusieurs lieux, sur le thème de la baigneuse nue en pleine nature, dont les toiles s'alignent pour former une frise (Luthi, Nos 85-87). Un fragment de la peinture centrale — *Les baigneuses à la vache rouge* (Musée d'Orsay, Paris) — constitue l'arrière-plan du présent autoportrait, mais sous forme inversée, comme vu dans un miroir. La baigneuse allongée, jambes repliées, qui figurait au centre de la toile d'origine, apparaît ici au-dessus de la tête de l'artiste, tandis que la baigneuse qui se déplace et dont on voit ici intégralement le corps, à droite de la toile, était à l'origine coupée en deux entre le panneau central et le panneau de gauche du triptyque (ancienne collection Havemeyer).

Bien que l'un des trois panneaux porte l'inscription «1887», des éléments stylistiques ainsi que plusieurs documents suggèrent toutefois que Bernard compose l'ensemble du triptyque à son retour de Pont-Aven, à Asnières, en novembre 1888, inspiré sans doute de sa correspondance avec Van Gogh au sujet des décos réalisées par ce

dernier pour la Maison jaune d'Arles (voir F. Lee-man, *op. cit.*, 2013, p. 145-146). À l'origine, Bernard semble avoir envisagé de se lancer dans une série de paysages saisonniers, avant d'opter finalement pour un ensemble non-narratif tout à fait imaginaire de baigneuses qui ne sont pas sans rappeler les œuvres de Cézanne. Un autre autoportrait datant de 1889 environ, considérablement plus petit que la présente toile, le représente dans ce qui pourrait être un avant-projet du triptyque, accompagné de deux figures qui n'apparaissent pas dans la version finale et dépourvu du fond jaune et vert qui caractérise celle-ci (Luthi, No 200 ; Musée Thyssen-Bornemisza, Madrid). En cela que le présent Autoportrait représente l'artiste se tenant devant sa frise murale fraîchement achevée, il apparaît comme œuvre décisive ; véritable manifeste et aboutissement de sa vision synthétiste.

L'artiste se regarde ici dans le miroir — et par extension, regarde le spectateur, l'œil pénétrant et assuré. Les formes quasi sculpturales de sa tête et du haut de son torse contrastent avec la planéité du fond jaune et les larges contours noirs du tableau des baigneuses, qui délimite l'espace situé derrière lui à la manière d'une « barrière » moderniste, tandis que le découpage en apparence arbitraire des formes de l'arrière-plan souligne l'aspect décoratif de la composition. Le sujet classique du peintre posant devant son œuvre — qui affirme le statut d'artiste — est également exploré à cette période par Gauguin avec une vive expressivité comme en témoigne le *Portrait de l'artiste au Christ jaune*, 1889-1890 (Wildenstein, No 324 ; Musée d'Orsay, Paris). Satisfait du résultat, Bernard exécute en 1890 un nouvel autoportrait sur toile, de la même taille que la présente œuvre et qui reprend lui aussi en arrière-plan un fragment du panneau conservé aujourd'hui au musée d'Orsay (Luthi, No 242 ; musée des Beaux-Arts de Brest).

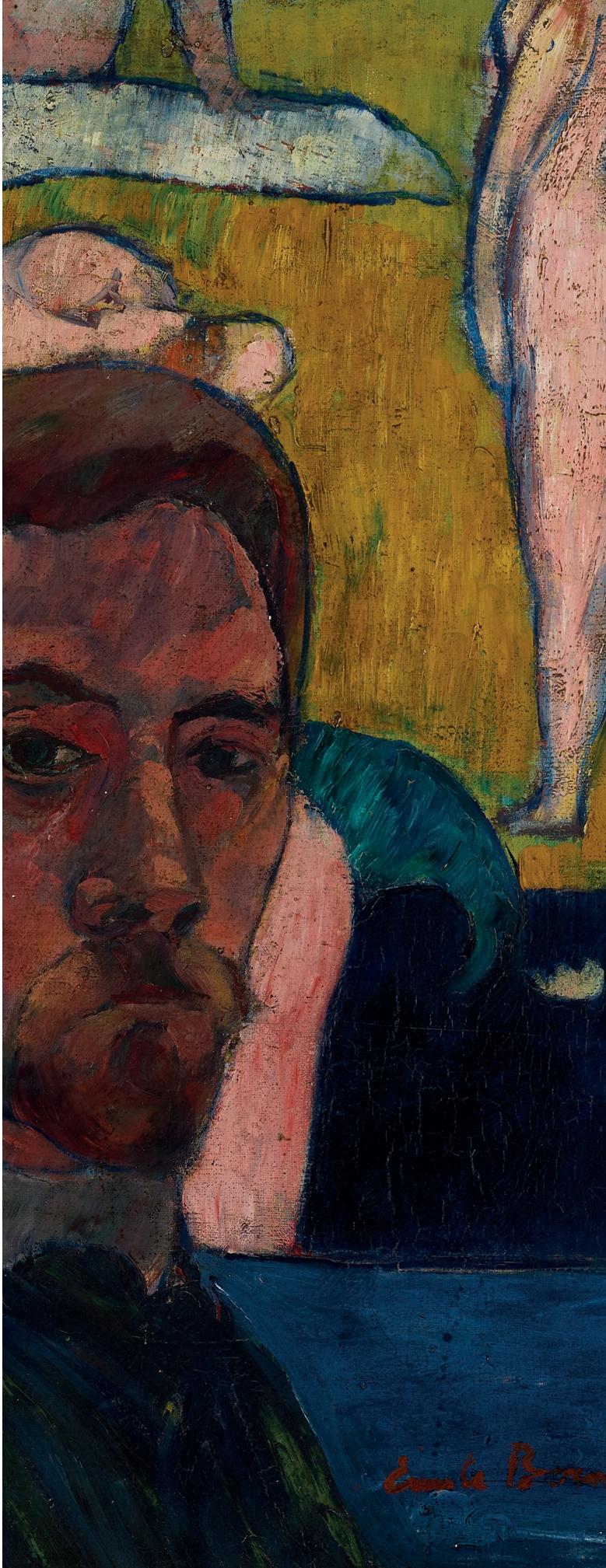


Paul Gauguin, *Autoportrait (Les Misérables)*, 1888. Van Gogh Museum, Amsterdam.
© Bridgeman Images

S'il émane de la présente œuvre une réelle assurance et une grande conviction, l'artiste réalise en 1891 un autre autoportrait qui laisse entrevoir cette fois l'introspection angoissée de l'artiste et reflète la période de solitude et de désarroi qu'il traversera suite au décès de Van Gogh et à sa rupture avec Gauguin (Luthi, No 273 ; Musée d'Orsay, Paris). Dans cette œuvre de 1891, Bernard transmute les formes littérales de son triptyque représentant les baigneuses en un assemblage imaginaire et onirique de nus entourant une figure christique centrale, préseignant déjà la direction de plus en plus mystique que prendra son art. En 1893, il tournera inopinément le dos au modernisme et passera le reste de sa carrière à réaffirmer son engagement à réincarner les idéaux éternels de l'Antiquité et de la Renaissance.

Le peintre Émile Schuffenecker, ami proche et ancien collègue de Gauguin quand ils travaillaient tous deux à la Bourse de Paris durant leurs jeunes années, sera le premier propriétaire du présent *Autoportrait*. Bernard, qui le rencontre en Bretagne à l'été 1886, reçoit de sa part une lettre qui l'introduit à Gauguin et l'invite à lui rendre visite à Pont-Aven. Durant la première moitié 1889, les trois artistes se retrouvent souvent à Paris pour monter la révolutionnaire exposition Volpini, en juillet de cette année-là. Un ensemble de toiles de cette période, dont deux portraits mutuels de Bernard et de Schuffenecker (Luthi, No 148 et Musée des Beaux-Arts de Houston) et un tableau de Gauguin représentant la famille Schuffenecker au complet (Wildenstein, No 313 ; Musée d'Orsay, Paris), atteste de l'émulation créatrice à l'œuvre entre les trois hommes.

For English version, please refer to page 238.





PROVENANT D'UNE PRESTIGIEUSE
COLLECTION PARISIENNE

117

HENRY MORET (1856-1913)

Bretonnes devant la mer

signé 'Henry Moret.' (en bas à gauche)
huile sur toile
38.5 x 61.2 cm.
Peint vers 1902-03

signed 'Henry Moret.' (lower left)
oil on canvas
15 x 24½ in.
Painted *circa* 1902-03

PROVENANCE

Collection particulière, Paris (dans les années
1960).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné
de l'œuvre d'Henry Moret actuellement en
préparation par Jean-Yves Rolland.

€30,000-50,000
US\$34,000-55,000
£28,000-45,000



PROVENANT D'UNE PRESTIGIEUSE
COLLECTION PARISIENNE

118

HENRY MORET (1856-1913)

Chemin creux à Pont-Aven

signé et daté 'Henry Moret 98.' (en bas à gauche)
huile sur toile
65.5 x 50.7 cm.
Peint en 1898

signed and dated 'Henry Moret 98.' (lower left)
oil on canvas
25¾ x 20 in.
Painted in 1898

PROVENANCE

Collection particulière, Paris (dans les années
1960).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné
de l'œuvre d'Henry Moret actuellement en
préparation par Jean-Yves Rolland.

€40,000-60,000
US\$45,000-66,000
£37,000-54,000



PROVENANT D'UNE COLLECTION
PARTICULIÈRE SUISSE

f 119

MAURICE DENIS (1870-1943)

La tonnelle, Ker Guen

monogrammé 'MAVD.' (en bas à gauche)
huile sur carton marouflé sur panneau parqueté
54.6 x 38 cm.

Peint en été 1906

signed with the monogram 'MAVD.' (lower left)
oil on board laid down on cradled panel
21½ x 15 in.

Painted in summer 1906

**€30,000-40,000
US\$33,000-44,000
£28,000-37,000**

PROVENANCE

Galerie Druet, Paris (en 1907).
Amadeus Schwarkopf, Zurich.
Gita Jäggli-Corti, Winterthur (probablement
acquis auprès de celui-ci).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITIONS

Paris, Galerie Bernheim-Jeune, *Exposition Maurice Denis*, avril 1907, no. 18.
(probablement) Saint-Pétersbourg, Institut
Français, *Vystavka sto let francuzskoj zivopisi,*
Exposition centennale de l'art français, 1812-1912,
janvier-mars 1912, no. 210.

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné
de l'œuvre de Maurice Denis actuellement en
préparation par Claire Denis et Fabienne Stahl.



PROVENANT D'UNE COLLECTION
PARTICULIÈRE SUISSE

λf 120

HENRI MANGUIN (1874-1949)

Le Chemin derrière l'Oustalet, Saint-Tropez

signé 'Manguin' (en bas à gauche)
huile sur toile marouflée sur carton
41 x 33 cm.

Peint en automne 1919

signed 'Manguin' (lower left)
oil on canvas laid down on board
16 1/8 x 13 in.
Painted in autumn 1919

€20,000-30,000
US\$22,000-33,000
£19,000-27,000

PROVENANCE

Galerie Druet, Paris (acquis auprès de l'artiste
en janvier 1920).
Gita Jäggli-Corti, Winterthur.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

L. Manguin et C. Manguin, *Henri Manguin, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Neuchâtel,
1980, p. 224, no. 634 (illustré).

f 121

**PIERRE-AUGUSTE RENOIR
(1841-1919)**

La Couseuse

signé indistinctivement 'Renoir' (en bas à gauche)
huile sur toile
32.5 x 19.7 cm.

indistinctly signed 'Renoir' (lower left)
oil on canvas
12 1/2 x 7 1/2 in.

€220,000-320,000
US\$250,000-350,000
£200,000-290,000

PROVENANCE

Ambroise Vollard, Paris.
Galerie Tanner, Zurich.
Georges Bloch, Zurich (acquis auprès de celle-ci le 8 octobre 1949).
Collection particulière, Zurich (par descendance); vente, Christie's, Londres, 28 novembre 1989, lot 274.
Simone et Jean Tiroche (acquis au cours de cette vente).
Collection particulière (par descendance); vente, Christie's, Londres, 19 juin 2013, lot 433.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné en ligne de l'œuvre de Pierre-Auguste Renoir actuellement en préparation par le Wildenstein Plattner Institute.

L'œuvre sera incluse dans le 2^e supplément du Catalogue Raisonné des Tableaux, Pastels, Dessins et Aquarelles de Pierre-Auguste Renoir, en préparation par Guy-Patrice et Floriane Dauberville.

Après s'être initié à la peinture dans les couloirs du Louvre où il pastichait les chefs-d'œuvre de ses prédécesseurs, Renoir entra à l'École des Beaux-Arts en 1862 pour y suivre pendant un an les cours d'Émile Signol et Charles Gleyre. Bien qu'il finit par figurer parmi les défenseurs les plus fervents de l'impressionnisme, défiant par là l'art académique, Renoir ne tourna jamais complètement le dos aux maîtres. Ses connaissances en matière d'histoire

de l'art l'incitèrent au contraire à tisser des liens entre l'art moderne et la tradition classique de la peinture française, dont il considérait Nicolas Poussin, Antoine Watteau et François Boucher comme les plus dignes représentants. Après les années 1870, heure de gloire de la peinture impressionniste en plein air, Renoir s'offrit un périple en Algérie dans les pas d'Eugène Delacroix, puis à Madrid, où il fut frappé par les chefs-d'œuvre de Goya, de Rubens ou de Vélasquez au musée du Prado, et enfin en Italie, où il put admirer personnellement les travaux de Raphaël, du Titien et d'autres peintres de la Renaissance. Ce voyage marqua durablement la démarche artistique de Renoir, le poussant à rechercher quelque chose de plus harmonieux et de plus intemporel dans sa peinture ; de quoi dompter les préceptes impressionnistes qui l'avaient voué à capturer, jusque-là, l'atmosphère fugace et changeante du monde extérieur. Dès lors, Renoir travailla plus souvent dans son atelier qu'à ciel ouvert, moins attaché aux jeux de lumière de la nature qu'à des sujets aussi impérissables que la mythologie et le corps féminin, ou encore les scènes de genre représentant des femmes vaquant à leurs occupations domestiques – autre grand classique de la peinture européenne.

La Couseuse fait partie de ces œuvres dans lesquelles Renoir lorgne vers les peintres du passé pour réinterpréter leurs sujets à sa manière, et avec un fort accent moderne. Elle révèle sans doute à quel point non seulement *La Dentellière* (1669-1670) de Vermeer lui était familière, Renoir l'ayant certainement contemplée plus d'une fois au Louvre, mais aussi *La Couseuse* de Jean-François Millet (1814-1875), variation plus récente sur le thème, aujourd'hui entre les murs du musée

des Peintres de Barbizon. Ici, Renoir réinvente librement le sujet ; son expression broussailleuse, si particulière, soulignant la peau de porcelaine de son modèle tout en n'énonçant que très succinctement les traits du visage. Ses coups de pinceaux fougueux, presque abstraits, bannissent explicitement l'académisme impeccable des toiles de Vermeer et de Millet. Fidèle aux principes de ses camarades impressionnistes, Renoir cherche à saisir la couturière sur le vif d'un instant, pour véhiculer une présence, un sentiment d'immédiateté, plutôt qu'un modèle figé dans une pose prolongée à la manière de ses aînés.

For English version, please refer to page 238.

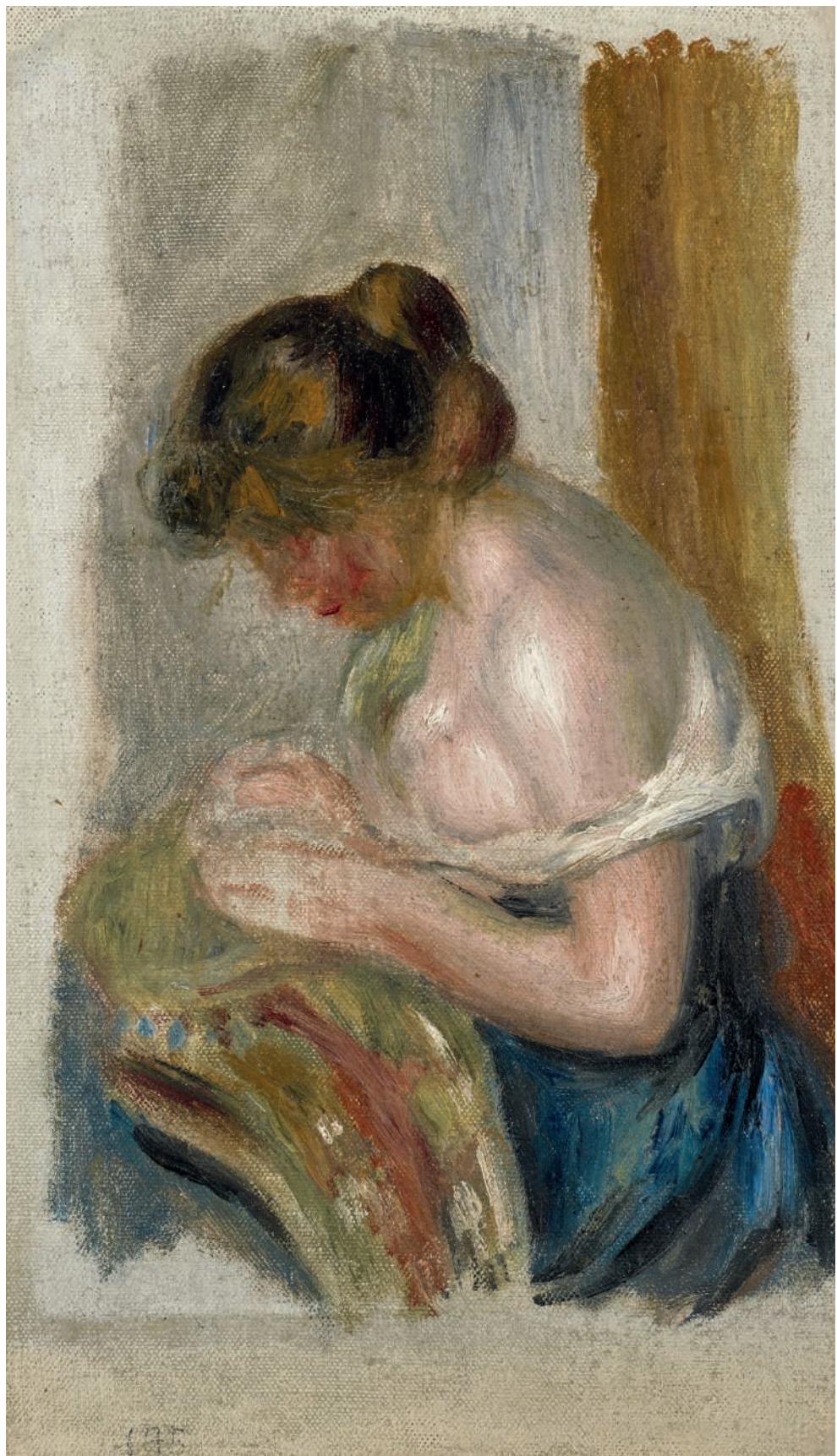
« En toute modestie, je considère non seulement que mon art descend d'un Watteau, d'un Fragonard, d'un Hubert Robert, mais aussi que je suis un avec eux. »

P-A. RENOIR, CITÉ IN J. RENOIR, *RENOIR ON RENOIR: INTERVIEWS, ESSAYS AND REMARKS*, NEW YORK, 1989, P. 66

“With all modesty, I consider not only that my art descends from a Watteau, a Fragonard, a Hubert Robert, but also that I am one with them.”



Jean-François Millet, *La Couseuse*. Barbizon, Musée municipal de l'École de Barbizon. © Photo: RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski



122

ALBERT MARQUET (1875-1947)

Agay, *Les Roches rouges*

signé 'marquet' (en bas à droite)

huile sur toile

65 x 81 cm.

Peint vers 1905

signed 'marquet' (lower right)

oil on canvas

25½ x 31½ in.

Painted *circa* 1905

€100,000-150,000

US\$120,000-170,000

£90,000-130,000

PROVENANCE:

Vente, Anaf Arts Auction, Lyon, 30 mars 2003,
lot 187 (illustré en couleurs sur la quatrième de
couverture).

Acquis au cours de cette vente par la famille du
propriétaire actuel.

Peintre à sa fenêtre autant que peintre du voyage, Albert Marquet découvre la Côte d'Azur en 1905 aux côtés de Charles Camoin et Raoul Dufy. Déambulant entre Marseille, Cassis, Nice, Menton et Agay, les paysages qu'il réalise à cette époque sont empreints de l'influence fauve qui émerge alors. Une autre vue d'Agay de l'artiste est d'ailleurs présentée au Salon de 1905, aux côtés des œuvres qui pousseront le critique Louis Vauxcelles à comparer la salle à une «cage aux fauves», baptisant sans le savoir encore ce mouvement d'expression de la couleur. L'œuvre Agay, *Les Roches rouges*, si elle ne témoigne pas encore parfaitement de la séparation absolue de la couleur vis-à-vis de l'objet représenté telle qu'elle sera exaltée par les Fauves les années suivantes, déploie toutefois une palette chromatique vive où les touches de turquoise, vert et orangé font vibrer la toile d'une intense chaleur.

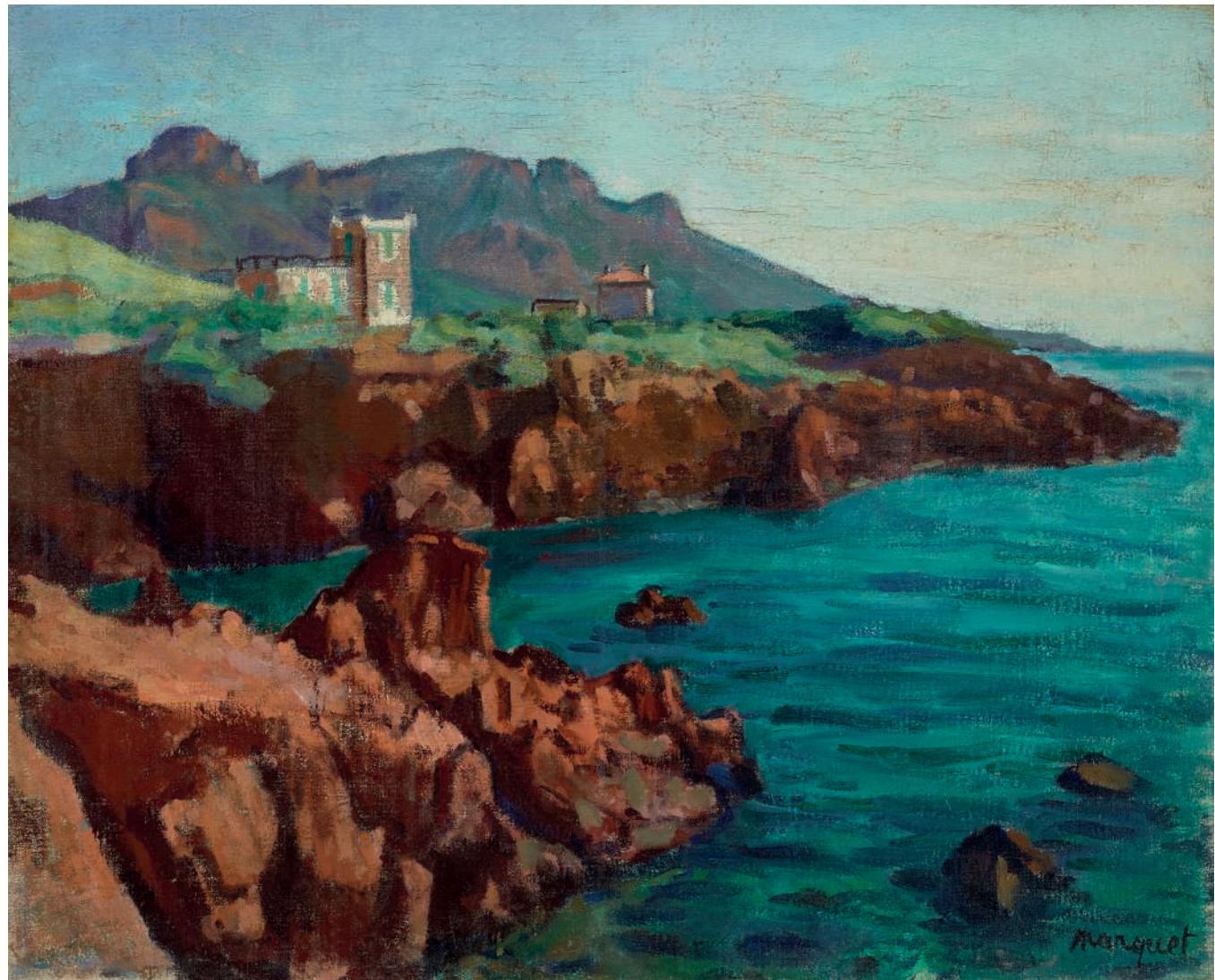
Cette huile n'offre par ailleurs pas encore la vue en plongée qui caractérise de nombreux tableaux réalisés depuis la fenêtre de l'atelier parisien de l'artiste, ou depuis son balcon à Alger. Néanmoins, Marquet semble déjà ici se tenir

à une certaine distance du sujet, en marge de l'activité qui se déroule peut-être aux alentours des habitations dressées sur cette côte sauvage. À travers la simplicité d'exécution et l'abstraction faite des détails superflus, Marquet semble ne vouloir conserver que l'immuable, l'essentiel des paysages qu'il dépeint, pour assurer la permanence des sensations du spectateur dans un doux travail de désencombrement du regard.

Although Albert Marquet often painted what he saw from his window, he was also a travel painter and explored the French Riviera in 1905 in the company of Charles Camoin and Raoul Dufy. As he wandered between Marseille, Cassis, Nice, Menton and Agay, he imbued his landscapes with early Fauvist influences. Another view of Agay by the artist was presented at the Salon d'automne in Paris in 1905, alongside works that led the critic Louis Vauxcelles to compare the room to a "cage aux fauves" (cage of wild beasts), unwittingly coining the name for this movement of artists who made expressive use of colour. Although Agay, *Les Roches rouges* does

not yet entirely reflect the absolute separation of colour from the object represented (in the way later celebrated by the Fauvists) it nonetheless displays a vivid chromatic palette with touches of turquoise, green and orange that give an intense warmth to the canvas.

This oil painting does not use the high vantage point that characterises many of the artist's later works, executed at the window of his Parisian studio or his balcony in Algiers. All the same, Marquet already seems to be keeping himself at a certain distance from his subject, on the fringes of the action that may be taking place around the dwellings erected on this wild coastline. His simple brushwork and abstraction of superfluous detail appear to preserve only the immutable, the essence of the landscapes he depicts, to permanently fix the spectator's sensations in this subtle vision of an uncluttered scene.



Marquet

123

PIERRE-AUGUSTE RENOIR
(1841-1919)*Femme assise, La Maison de la poste
à Cagnes*

signé 'Renoir.' (en bas à gauche)
huile sur toile
31.3 x 38.6 cm.
Peint vers 1900

signed 'Renoir.' (lower left)
oil on canvas
12 1/2 x 15 1/4 in.
Painted *circa* 1900

€300,000-500,000
US\$340,000-550,000
£280,000-450,000

PROVENANCE

(probablement) Ambroise Vollard, Paris.
Collection particulière, Paris.
Galerie Fabien Boulakia, Paris.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire
actuel en 2004.

BIBLIOGRAPHIE

A. Vollard, *Pierre-Auguste Renoir, Tableaux, Pastels et Dessins*, Paris, 1918, vol. I, p. 124, no. 493 (illustré).
G.-P. et M. Dauberville, *Renoir, Catalogue raisonné des tableaux, pastels, dessins et aquarelles, 1895-1902*, Paris, 2010, vol. III, p. 146, no. 1944 (illustré; titré 'Paysage').

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné
en ligne de l'œuvre de Pierre-Auguste Renoir
actuellement en préparation par le Wildenstein
Plattner Institute.

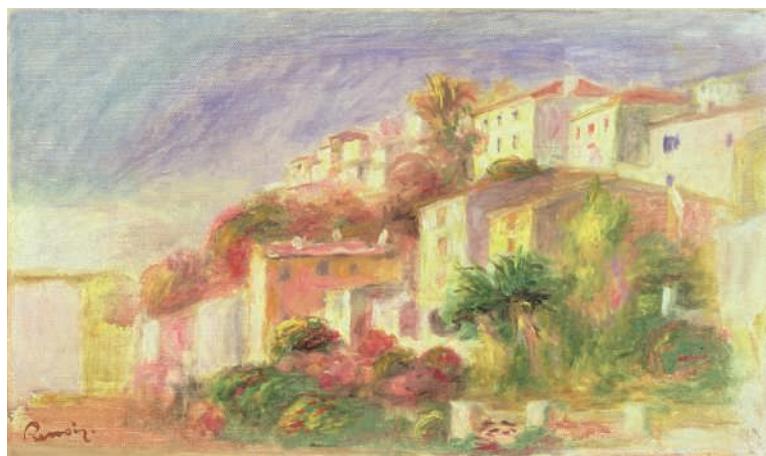
Renoir a signé de nombreuses vues du bureau de poste de Cagnes-sur-Mer. Mais rares sont celles qui, comme *Femme assise, La Maison de la poste à Cagnes*, figurent une présence humaine; ici, un personnage assis sur un muret s'est immiscé dans le paysage, au premier plan de la scène. Renoir descend dans le Midi pour la première fois en 1882, pour rendre visite à son ami peintre Paul Cézanne à Aix-en-Provence. La découverte de cette région baignée de soleil, et de la Côte d'Azur avoisinante, marquent durablement la palette l'artiste, l'ouvrant à toute une nouvelle gamme de nuances chaudes. Il se rendra dès lors fréquemment dans le Sud, notamment après que son médecin lui préconise, en 1903, de séjourner dans des climats plus doux pour soulager son arthrite. Entre 1903 et 1908, Rodin multiplie donc les allers-retours à Cagnes-sur-Mer, où il

loue d'abord une chambre à l'étage du bureau de poste dépeint dans la présente œuvre, avant d'être séduit par un terrain planté d'oliviers et d'orangers qu'il décide d'acquérir. Il y fait construire une grande maison en 1908 : *Les Collettes* (qui abrite aujourd'hui le musée Renoir), où il vivra avec son épouse Aline Charigot et leurs deux enfants, Pierre et Claude, jusqu'à sa mort en décembre 1919.

Dans cette toile, Renoir représente de profil le bureau de poste et les constructions adjacentes, à l'architecture typiquement provençale. Elles font face au soleil de la Méditerranée, évoqué par les reflets éclatants de blanc et de jaune que le peintre dépose sur leurs façades. Encadrés par le ciel bleu dégagé qui les surplombe et par la végétation luxuriante - traversée par la bande horizontale beige-rosé du muret - qui s'étend à

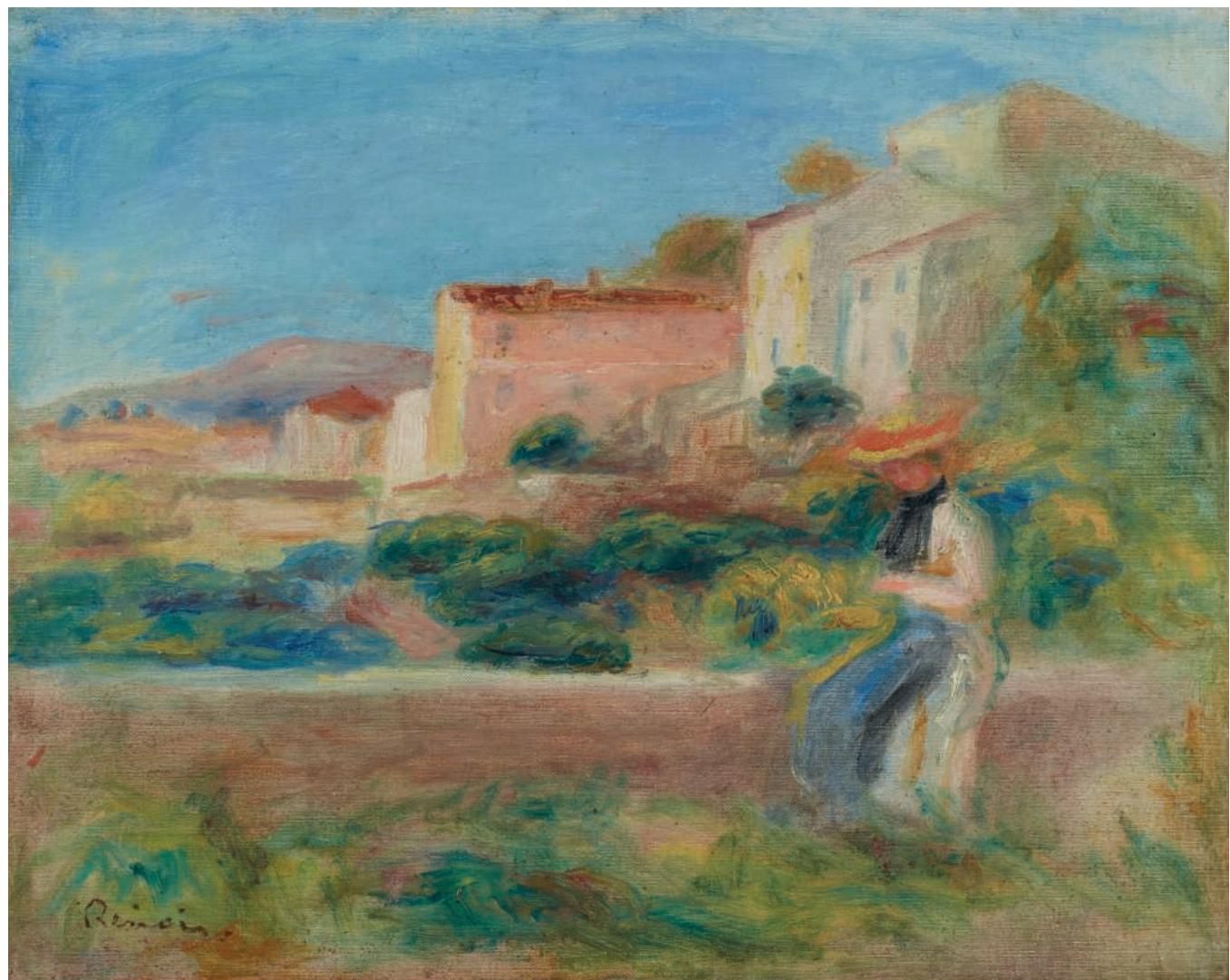
leurs pieds, les bâtiments sont à peine suggérés par les coups de pinceau amples et spontanés de Renoir. Leurs couleurs vives sont harmonisées par la chaleureuse lumière méditerranéenne qui enveloppe l'ensemble. Plongée dans sa lecture, la figure féminine assise pourrait bien être Aline, la femme de l'artiste. Comme détachée du paysage qui l'entoure, elle ne semble guère se douter que son mari est occupé à la peindre. De par son sujet et son exécution, la toile renvoie à l'un des préceptes fondamentaux de l'impressionnisme : celui du peintre en plein air campé devant la nature, transcrivant rapidement ses sensations immédiates.

Avec *Femme assise, La Maison de la poste à Cagnes*, Renoir met particulièrement l'accent sur son modèle et la nature environnante. Le peintre se concentrera davantage sur les constructions provençales dans une variation plus tardive sur le même sujet, réalisée en 1908 et aujourd'hui entre les murs de la Fondation Barnes. Dans la présente toile, au contraire, Renoir va jusqu'à réduire significativement les éléments architecturaux, omettant la quasi-totalité de la rangée de maisons qu'il peindra au-dessus du bureau de poste dans son tableau ultérieur. Ici, il teinte les arbres d'un vert émeraude profond, mêlé à des touches de bleu ultramarin qui tranchent nettement avec les tons pastel-rosé des façades. La femme assise se fond dans la végétation; seuls son chapeau jaune au ruban rouge et son écharpe noire la démarquent de l'arrière-plan. Dans une certaine mesure, le parti pris de la présente composition est plus abstrait, plus audacieux aussi dans ses contrastes, que la toile de la Fondation Barnes, dominée par les douces tonalités roux-chair qui caractérisent la maturité de Renoir.



Pierre-Auguste Renoir, *Le jardin de la maison de poste, Cagnes*, 1918. Philadelphie, The Barnes Foundation.
© Photo : Bridgeman Images

For English version, please refer to page 238.



■124

AUGUSTE RODIN (1840-1917)

Ève, petit modèle - modèle à la base carrée et aux pieds plats

signé 'A. Rodin' (sur la base) et avec la marque du fondeur 'Alexis Rudier. Fondeur. Paris.' (à l'arrière de la base); avec la signature en relief 'A. Rodin' (à l'intérieur)

bronze à patine brun foncé

Hauteur: 74,5 cm.

Conçu en 1881; cette version réalisée dans cette taille en 1883; cette épreuve fondue en 1946

signed 'A. Rodin' (on the base) and inscribed with the foundry mark 'Alexis Rudier. Fondeur. Paris.' (at the back of the base); with the raised signature 'A. Rodin' (inside)

bronze with dark brown patina

Height: 29 1/2 in.

Conceived in 1881; this version executed in this size in 1883; this bronze cast in 1946

€700,000-900,000

US\$780,000-990,000

£630,000-810,000

PROVENANCE

Musée Rodin, Paris.

Eugène Rudier, Le Vésinet (acquis auprès de celui-ci, en juin 1946).

Paul Belmondo, Paris (acquis auprès de celui-ci). Puis par descendance aux propriétaires actuels.

BIBLIOGRAPHIE

C. Mauclair, *Auguste Rodin, The Man-His Ideas-His Works*, Londres, 1905 (une version illustrée, p. 12).

J. Cladel, *Auguste Rodin, L'œuvre et l'homme*, Bruxelles, 1908, p. 157 et 159 (la version en marbre illustrée, pl. 6).

L. Bénédite, *Rodin*, Londres, 1924, p. 26-27 (une autre version illustrée, pl. XVI).

L. Bénédite, *Rodin*, Londres, 1926 (la version en marbre illustrée, pl. 9).

G. Grappe, *Catalogue du Musée Rodin*, Paris, 1927, p. 35-36, no. 39 (la version en marbre illustrée, p. 35).

J. Cladel, *Rodin, Sa vie glorieuse, sa vie inconnue*, Paris, 1936, p. 142.

G. Grappe, *Le Musée Rodin*, Paris, 1944, p. 141, no. 44 (une autre version illustrée, pl. 44).

I. Jianou et C. Goldscheider, *Rodin*, Paris, 1967, p. 90 (la version en plâtre illustrée, pl. 17).

J. de Caso et P.B. Sanders, *Rodin's Sculpture, A Critical Study of the Spreckels Collection*, San Francisco, 1977, p. 143-147, no. 21 (la version en plâtre illustrée, p. 142 et 145).

M. Hanotelle, *Paris/Bruxelles, Rodin et Meunier, Relation des sculpteurs français et belges à la fin du XIXe siècle*, Paris, 1982, p. 59 et 202 (une autre version en bronze illustrée, p. 57).

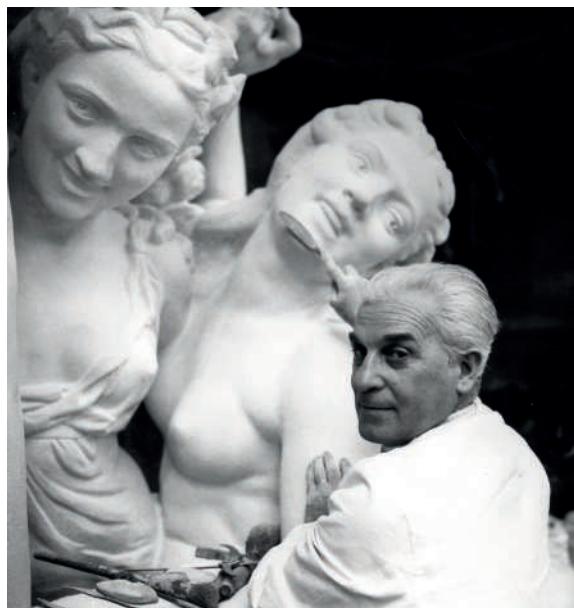
A. Beausire, *Quand Rodin exposait*, Dijon, 1988, p. 82, 95 et 315 (une autre version illustrée, p. 84).

D. Finn et M. Busco, *Rodin and His Contemporaries: The Iris & B. Gerald Cantor Collection*, New York, 1991, p. 42 (autres versions illustrées, p. 43-47).

R. Butler, *Rodin, The Shape of Genius*, New Haven et Londres, 1993, p. 161, no. 66 (la version en plâtre illustrée).

A. Le Normand-Romain, *Rodin et le bronze: Catalogue des œuvres conservées au Musée Rodin*, Paris, 2007, vol. I, p. 339-348 (une autre épreuve illustrée, p. 346, fig. 7).

Cette œuvre sera incluse au Catalogue Critique de l'Œuvre Sculpté d'Auguste Rodin actuellement en préparation à la galerie Brame & Lorenceau sous la direction de Jérôme Le Blay, sous le numéro 2019-5999B.



Paul Belmondo dans son atelier en 1964. Photographie anonyme. © ADAGP, Paris, 2019 / Photo : AGIP / Bridgeman Images

« J'ai tenté... de rendre en sculpture ce qui n'était pas photographique... Mon principe, ce n'est pas d'imiter seulement la forme, mais d'imiter la vie. Cette vie, je la cherche dans la nature, mais en l'ampilifiant, en exagérant les trous et les bosses afin de donner plus de lumière ; puis je cherche dans l'ensemble une synthèse »

CITÉ IN R. BUTLER, ÉD., *RODIN IN PERSPECTIVE*, ENGLEWOOD CLIFFS, 1980, P. 94

"I tried...to render in sculpture what was not photographic...My principle is to imitate not only form but life. I search in nature for this life and I amplify it by exaggerating the holes and lumps in order to gain more light, after which I search for a synthesis of the whole."





La famille de Paul Belmondo (1898-1982) fait l'honneur de confier à Christie's la vente de ce sublime tirage par Alexis Rudier d'Ève, *petit modèle - modèle à la base carrée et aux pieds plats*. Acquis directement par le sculpteur et collectionneur français auprès du fondateur Eugène Rudier, cette pièce fait partie des quelques rares exemplaires de cette édition qui dépendent encore de collections privées, d'autres tirages ayant été disséminés dans plusieurs musées à travers le monde : South African National Gallery, Le Cap ; Carnegie Institute, Pittsburgh ; Baltimore Museum of Art ; Musée des Beaux-Arts, Nice ; Musée du Berry, Bourges ; City Museum and Art Gallery, Birmingham ; Wellington National Art Gallery, Nouvelle-Zélande ; Mahmoud Khalil Museum, Le Caire ; Joslyn Art Museum, Ohawa et Fundacion Ralli, Punta del Este. La singularité de cette Ève

acquise par Belmondo réside dans son exécution minutieuse et son intense sensualité, fruit des longues heures de travail que lui consacreront deux artisans, Saincoin et Hahn, lesquels passeront respectivement quarante heures à ciselier le bronze et huit heures à le monter, d'après les archives d'Alexis Rudier.

L'Ève d'Auguste Rodin marque un tournant dans la sculpture moderne, sa surface brute et librement travaillée évoquant davantage la rugosité de la cire ou du plâtre modelé que les bronzes lisses du Salon. Cette facture sera le point de départ d'une nouvelle ère dans l'œuvre du sculpteur, qui se détourne alors ouvertement des canons académiques classiques en faveur d'une approche beaucoup plus expressive, caractéristique de sa maturité. Malgré leurs poses similaires, l'Ève de

Rodin se démarque de la *Venus Italica* d'Antonio Canova (Palazzo Pitti, Florence ; fig. 1) par sa vivacité et sa sensualité, qui tranchent nettement avec le calme et la sérénité que dégage la Vénus de 1810 - preuve s'il en fallait de la manière dont Rodin s'éloigne alors

de la sculpture néo-classique. La posture d'Ève atteste le génie narratif du sculpteur : relâchant sa contenance pour se recroqueviller sur elle-même, elle semble tenter de protéger son corps désormais fragile, trahissant son péché et sa perdition. Son émotion violente s'exprime dans chaque muscle, chaque tendon ; elle se diffuse dans la puissante étreinte de ses bras repliés, couvrant sa chair nue, dans la tension de sa nuque et la naissance de ses cuisses. Ève apparaît tout à la fois comme l'image de la sensualité et de la honte, figée dans une attitude de profond remords.

Le thème d'Ève après la chute connaît un regain d'intérêt au XIX^e siècle. Sujet emblématique de la peinture académique et religieuse, elle revient sur le devant de la scène à la fin des années 1880 grâce à Gauguin et aux symbolistes. Repliée sur elle-même et rongée par l'abnégation, l'Ève de Rodin laisse à son tour une empreinte sur l'art du XX^e siècle, depuis les mendiants de la période bleue de Picasso aux sculptures de Matisse et de Brancusi, qui réinterprètent la position d'Ève aux bras repliés dans certains travaux de jeunesse, parmi lesquels *Madeleine II* de Matisse (fig. 2). Ève trahit à quel point Rodin cherche à représenter dans ses sculptures une force intérieure qui vient poindre à la surface de ses figures. Il écrit ainsi : « Au lieu d'imaginer les différentes parties du corps comme des surfaces plus ou moins planes,





je me les représentais comme les saillies des volumes intérieurs. Je m'efforçais de faire sentir dans chaque renfermement du torse ou des membres l'affleurement d'un muscle ou d'un os qui se développait en profondeur sous la peau. Et ainsi la vérité de mes figures, au lieu d'être superficielle, sembla s'épanouir du dedans au dehors comme la vie même... » (*L'Art*, Paris, 1911, p. 65).

Rodin, comme il le suggère lui-même dans la citation ci-dessus, ne se soucie que peu de l'exactitude anatomique, lui préférant l'expression d'une force vitale qui transpire de la surface tantôt simplifiée, bosselée ou exagérée de ses bronzes. Le tirage de Belmondo est un superbe exemple de l'attention croissante que l'artiste porte à l'épiderme de ses œuvres – tant et si bien qu'il commence bientôt à modeler en n'observant plus que les jeux d'ombre et de lumière, se détachant progressivement de la tradition académique au profit d'une certaine distortion expressive.

Cette interprétation de la figure d'Ève est en réalité intimement liée au travail que Rodin réalise sur *La Porte*. En 1880, il reçoit de l'État une commande pour l'entrée du futur musée des Arts Décoratifs de Paris. Peu de temps après, il présente au Salon de 1881 un *Adam* commencé l'année précédente, avant réception de cette commande. Intitulée *La Création*, cette sculpture est fortement inspirée

de l'*Adam* de Michel-Ange vu sur les fresques de la chapelle Sixtine (fig. 3). Conçue comme son pendant, la figure d'Ève est ensuite réalisée en plâtre. Initialement, Rodin imagine Adam et Ève encadrant *La Porte de l'Enfer*, tels deux montants flanquant le portail d'une cathédrale gothique. Le projet ne séduisant pas les commanditaires, Rodin décide d'incorporer Adam au groupe qui surmonte la *Porte*, intitulé *Les Trois Ombres*. L'Ève grandeur nature, dont il existe plusieurs exemplaires en marbre, n'est quant à elle présentée au public dans sa version en bronze qu'au Salon de 1899. Le plâtre, lui, fut laissé en suspens en 1880, pour des raisons intimement liées au modèle, l'une des sœurs Abruzzi : « Je voyais changer mon modèle sans en connaître la cause. Je modifiais mes profils, suivant naïvement les transformations successives des formes qui s'ampliaient. Un jour j'appris qu'elle était enceinte ; je compris tout. [...] Je n'avais certainement pas pensé que, pour traduire Ève, il fallût prendre comme modèle une femme enceinte ; un hasard, heureux pour moi, me l'a donnée, et il a singulièrement aidé au caractère de la figure. Mais bientôt, devenant plus sensible, mon modèle trouva qu'il faisait trop froid dans l'atelier ; elle espacea les séances, puis ne revint plus » (H. Dujardin-Beaumetz, *Entretiens avec Rodin*, 1913).

Laissé par la suite dans un coin de l'atelier, le plâtre, que Rodin envisage de fondre dès 1886, ne sera jamais retouché. Le sculpteur finira toutefois par le considérer comme une œuvre à part entière, bien qu'inachevée. Sa première fonte en bronze n'aura lieu qu'en 1897 ; entre-temps, l'approche sculpturale de Rodin a considérablement évolué. La petite Ève, dont le tirage de Belmondo constitue un parfait exemple, est pour sa part réalisée et exposée en bronze dès 1883 – et presque immédiatement encensée. Très différente de sa version monumentale, notamment au niveau du placement des bras et des jambes, elle se distingue surtout par son souci du détail et sa sensualité plus prononcée. D'après l'historien de l'art britannique Kenneth Clark (1903-1983), qui en possédait lui-même un exemplaire : « Chaque centimètre de l'épiderme est vivant, et certains endroits, comme les épaules, ont une vigueur seulement égalée par Donatello » (*The romantic rebellion: romantic versus classic art*, Londres, 1974, p. 349).



Fig. 1. Antonio Canova, *Venus Italica*, 1804-1812. Florence, Palazzo Pitti.
© Mondadori Portfolio/Electa/Sergio Anelli / Bridgeman Images

Christie's is honored to have been entrusted by the family of the late Paul Belmondo (1898-1982) with the sale of this exquisite Alexis Rudier cast of Ève, petit modèle (model with a square base and with flat feet). Acquired directly from the founder Eugène Rudier by the French sculptor, this is one of the remaining casts which is still in private hands, as several examples from that same edition are in museums across the globe: South African National Gallery, Cape Town; Carnegie Institute, Pittsburgh; Baltimore Museum of Art; Musée des Beaux-Arts, Nice; Musée du Berry, Bourges; City Museum and Art Gallery, Birmingham; Wellington National Art Gallery, New Zealand; Mahmoud Khalil Museum, Cairo; Joslyn Art Museum, Omaha and Fundacion Ralli, Punta del Este. The particularity of the Belmondo Ève lies in its meticulous execution and intense sensuality, resulting from the long hours spent by craftsmen Saincoin and Hahn who respectively chiseled the sculpture over a period of forty hours and took eight hours to mount it, as recorded in the Alexis Rudier archives.

In terms of subject matter, Auguste Rodin's Ève marks one of the great turning points in modern sculpture. Its rudimentary and freely worked surface is closer to that found on a wax or plaster model than on a traditionally finished bronze destined for the official Salon. This new approach to sculpture announced Rodin's divergence from conventional academic practice, and paved the way to the more expressive conception of the surface's texture and material finish that is characteristic of his later sculptures. Despite the

similarities in the figure's pose between Rodin's Ève and Antonio Canova's marble *Venus Italica* of 1810 (Palazzo Pitti, Florence; fig. 1), there is a clear difference between the former's lively and sensual representation of Eve and the latter's serene and poised Venus, marking Rodin's departure from Neo-classical sculpture. The figure of Eve epitomizes Rodin's renowned mastery as a narrative artist: slackening her upright posture, Eve appears to turn in upon herself as if to protect a newly vulnerable body, revealing her sin and fall from grace. She expresses intensely wrought emotion in her every muscle and sinew, in the tight folding of her arms as they shield her naked flesh, in the tension of her neck, and in the locking of her thighs. Eve is an image of voluptuousness and of shame; yet at the same time, she appears frozen in an attitude of penitential renunciation and profound remorse.

A staple of academic and religious painting, the theme of Eve after the Fall was a popular subject in the 19th century and was reinvented by Gauguin and the

Symbolists from the late 1880s. Indeed, Rodin's ingenious interpretation of the figure, with its sense of extreme withdrawal and self-abnegation, heralds the later developments in French art of the 20th century, from the brooding beggars of Picasso's Blue Period, to the sculpture of Matisse and Brancusi, two sculptors who appear to have reinterpreted the striking gesture of Eve's folded arms in their early works, for example in *Madeleine II* by Matisse (fig. 2). Rodin evolved an organic conception of form in which surface articulation grew out of an inner expressive force, exemplified in Eve, which Rodin explained:

"Instead of imagining the different parts of a body as surfaces more or less flat, I represented them as projectures [projections] of interior volumes. I forced myself to express in each swelling of the torso or of the limbs the efflorescence of a muscle or of a bone which lay deep beneath the skin. And so, the truth of my figures, instead of being merely superficial, seems to blossom forth from within to the outside, like life itself". (A. Rodin quoted in *L'art, Paris*, 1911, p. 65).

Rodin's naturalism extends far beyond the question of anatomical accuracy to the expression of a life force that is visible in the often summary, pitted, or exaggerated surfaces of his sculptures, especially those works cast in bronze, as the great sculptor described himself in the above quote. The extent of Rodin's attention to the surface of his sculptures led him to model sculptural form in relation to the play of light and shadow, as beautifully rendered in the

Belmondo cast. In this process, he therefore willfully abandoned the *bel idéal* of academic tradition in favor of a new freedom of expressive distortion.

Rodin's interpretation of Eve was, in fact, intimately connected with his work on *La Porte*. In 1880 Rodin received the prestigious commission to execute the entrance portal for a proposed *Musée des Arts Décoratifs* in Paris. Shortly thereafter, Rodin submitted an independent figure of Adam, which he began that same year but had conceived prior to receiving the commission for *La Porte*. This expressive Michelangelesque sculpture was exhibited at the *Salon* of 1881, under the title *The Creation*. Inspired by Michelangelo's Adam from *The Creation of Man* fresco in the *Sistine Chapel* (fig. 3), Rodin also conceived a pendant figure, Eve, which he produced as a plaster. At an early stage in his work on *La Porte*, Rodin considered installing the figures of Adam and Eve on either side of *La Porte*, like door jambs flanking the portal of a Gothic cathedral. Although Rodin was unsuccessful in securing the additional commission, he repeated the figure of Adam three times for *The Three Shades* that preside over *La Porte*, while the life-sized figure of Eve, which exists in numerous marble versions, was not publicly exhibited as a bronze until the *Salon* of 1899. The life-sized plaster for Eve was left unfinished in 1880, the reason for it being closely related to the model, one of the Abruzzi sisters, as explained by Rodin: "without knowing why, I saw my model changing. I modified my contours, naively following the successive transformations



Fig. 2. Henri Matisse, *Madeleine*, vers 1900. Nice, Musée Matisse.
© Succession H. Matisse / Photo : RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / image RMN-GP



Fig. 3. Michelangelo Buonarroti, détail d'une fresque de la Chapelle Sixtine représentant *Adam et Eve chassés du Paradis*, 1508-1512. Vatican, Chapelle Sixtine. © Mondadori Portfolio / Bridgeman Images

of ever-amplifying forms. One day, I learned that she was pregnant; then I understood [...] It certainly hadn't occurred to me to take a pregnant woman as my model for Eve; an accident – to my benefit – gave her to me, and it aided the character of the figure singularly. But soon, becoming more sensitive, my model found the studio too cold; she came less frequently, then not at all" (quoted in H. Dujardin-Beaumetz, *Entretiens avec Rodin*, 1913).

Left abandoned in a corner of the studio, the Eve plaster, which Rodin had intended to cast in bronze as early as 1886 was never reworked. In the end, it was re-designated by the artist as a work in its own right despite remaining unfinished. The first cast in bronze was made in 1897, at a time when Rodin's conception of sculpture had dramatically evolved. In the meantime, the smaller version of Eve, of which the Belmondo cast is an example, was created and shown to the public for the first time in 1883, being almost immediately widely acclaimed throughout the artist's lifetime. Considerably different from the monumental version, it has a significant level of detail as well as a slightly different orientation of the arms and legs. According to British art historian Kenneth Clark (1903-1983), who himself owned a cast: "Every inch of the skin is alive, and certain areas, such as the shoulders, have the energy which only Donatello could be said to have equaled" (The romantic rebellion: romantic versus classic art, London, 1974, p. 349).





125

ALBERT LEBOURG (1849-1928)

La Seine au Bas-Meudon

signé et indistinctement inscrit 'a. Lebourg. -
Bas Meudon' (en bas à droite)
huile sur toile
60.5 x 110.1 cm.

signed and indistinctly inscribed 'a. Lebourg. -
Bas Meudon' (lower right)
oil on canvas
23 3/4 x 43 1/2 in.

€12,000-18,000
US\$14,000-20,000
£11,000-16,000

PROVENANCE

Acquis par le propriétaire actuel vers 1970-1980.

François Lespinasse a confirmé l'authenticité
de cette œuvre.



126

ALBERT LEBOURG (1849-1928)

Rouen, la Seine et le Pré aux loups

signé 'albert Lebourg.' (en bas à droite)
huile sur toile
47 x 73,4 cm.

signed 'albert Lebourg.' (lower right)
oil on canvas
18½ x 28¾ in.

€10,000-15,000
US\$12,000-17,000
£9,100-14,000

PROVENANCE

Acquis par le propriétaire actuel vers 1970-1980.

François Lespinasse a confirmé l'authenticité
de cette œuvre.



•127

RENÉ LEVERD (1872-1946)

Le Palais de Justice de Paris

signé 'R Leverd.' (en bas à droite)
graphite sur papier
25.1 x 32.7 cm.

signed 'R Leverd.' (lower right)
pencil on paper
9 1/8 x 12 1/8 in.

€400-600
US\$450-670
£370-550

PROVENANCE

Atelier de l'artiste; sa vente, M^{es} Lombrail et Teucquam, La Varenne Saint-Hilaire, 12 juin 1988, lot 4.

Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

Ce lot est vendu sans prix de réserve.

•128

RENÉ LEVERD (1872-1946)

Après la pluie, Place de l'Hôtel de ville

signé 'R. Leverd' (en bas à gauche)
aquarelle et graphite sur papier
20.2 x 20.5 cm.

signed 'R. Leverd' (lower left)
watercolour and pencil on paper
8 x 8 1/8 in.

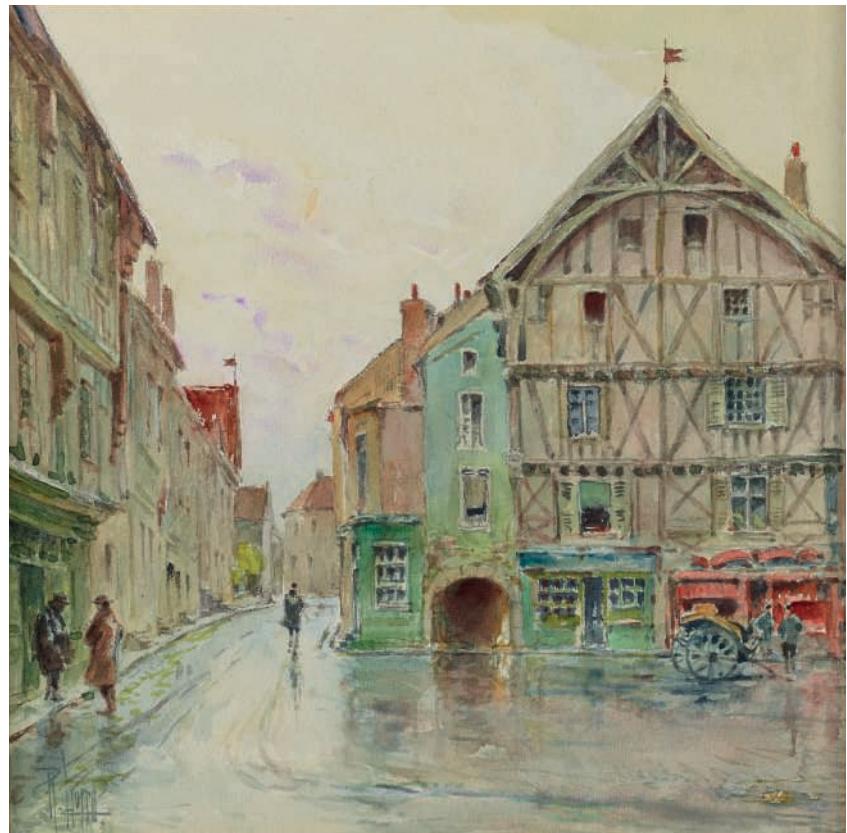
€300-500
US\$340-560
£280-460

PROVENANCE

Atelier de l'artiste; sa vente, M^{es} Lombrail et Teucquam, La Varenne Saint-Hilaire, 12 juin 1988, lot 11.

Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

Ce lot est vendu sans prix de réserve.





λ•129

**ACHILLE-ÉMILE OTHON FRIESZ
(1879-1949)**

L'Estuaire à Honfleur

signé 'E. Othon Friesz' (en bas à droite)
huile sur toile
60 x 73 cm.
Peint vers 1945-48

signed 'E. Othon Friesz' (lower right)
oil on canvas
23½ x 28½ in.
Painted *circa* 1945-48

€8,000-12,000
US\$8,900-13,000
£7,300-11,000

PROVENANCE

(probablement) Galerie Paul Pétridès, Paris
(avant 1964).
Acquis par le propriétaire actuel vers 1970-1980.

EXPOSITION

Paris, Galerie Paul Pétridès, *Othon Friesz, Fleurs-Fruits, Scènes d'intérieur, Paysages et marines*,
avril-mai 1964, probablement no. 18.

Ce lot est vendu sans prix de réserve.



•130
EUGÈNE BOUDIN (1824-1898)

Port

avec le cachet 'E.B' (en bas à droite; Lugt 828)
aquarelle et graphite sur papier
10.2 x 15.8 cm.
Exécuté vers 1870-78

stamped 'E.B' (lower right; Lugt 828)
watercolour and pencil on paper
4 x 6 1/4 in.
Executed *circa* 1870-78

€1,000-1,500
US\$1,200-1,700
£920-1,400

PROVENANCE

Acquis par le propriétaire actuel vers 1970-1980.

Cette œuvre sera incluse au Catalogue Raisonné des Œuvres sur Papier d'Eugène Boudin (1824-1898) en cours de préparation par Manuel Schmit.

Ce lot est vendu sans prix de réserve.



Recto



Verso

•131

ALBERT LEBOURG (1849-1928)

La Barque (recto); Rouen, les quais de la rive gauche (verso)

signé 'aLebourg' (en bas à droite)
fusain, encre et lavis d'encre sur papier
20 x 30.5 cm.

signed 'aLebourg' (lower right)
charcoal, ink and wash and ink on paper
8 x 12 1/8 in.

€500-700
US\$560-780
£460-630

PROVENANCE

Acquis par le propriétaire actuel vers 1970-1980.

François Lespinasse a confirmé l'authenticité
de cette œuvre.

Ce lot est vendu sans prix de réserve.

•132

CHARLES DESPIAU (1874-1946)

Nu allongé

signé 'C despiau' (en bas à gauche)
sanguine sur papier
37.5 x 28 cm.

signed 'C despiau' (lower left)
sanguine on paper
14 7/8 x 11 1/8 in.

€500-700
US\$560-780
£460-640

PROVENANCE

Acquis par le propriétaire actuel vers 1970-1980.

Ce lot est vendu sans prix de réserve.



133

RAOUL DUFY (1877-1953)

Epsom

signé 'Raoul Dufy' (en bas au centre)
plume et encre de Chine et aquarelle sur papier
50.3 x 65.6 cm.
Exécuté en 1930-35

signed 'Raoul Dufy' (lower centre)
pen and India ink and watercolour on paper
19 7/8 x 26 in.
Executed in 1930-35

€5,000-8,000
US\$5,600-8,900
£4,600-7,300

PROVENANCE

Galerie Louis Carré, Paris (avant 1952).
Collection particulière, Paris.
Don de celle-ci au propriétaire actuel.

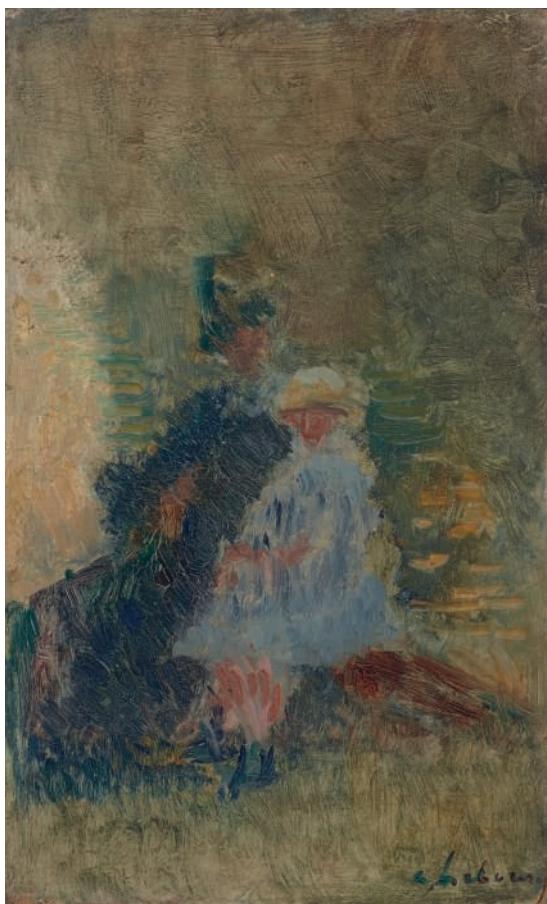
EXPOSITIONS

Tokyo, Galerie Nichido, *Dufy*, 1967, no. 40 (illustré).
New York, Maxwell Davidson Gallery, *Raoul Dufy*,
mai-juin 1984, p. 7 (illustré).

BIBLIOGRAPHIE

J. Cassou et P. Jaccottet, *Le Dessin français au XX^e siècle*, Lausanne, 1951, p. 188 (illustré, p. 69; titré 'L'hippodrome').
M. Gieure, *Dufy, dessins*, Paris, 1952, p. 13 (illustré, p. 34).
F. Guillon-Laffaille, *Raoul Dufy, Catalogue raisonné des dessins*, Paris, 1991, vol. I, p. 183, no. 448 (illustré).





•134

ALBERT LEBOURG (1849-1928)

La Mère et l'enfant sur un banc

signé 'a. Lebourg' (en bas à droite)

huile sur panneau

23.4 x 14.5 cm.

signed 'a. Lebourg' (lower right)

oil on panel

9 1/4 x 5 3/4 in.

€2,000-3,000

US\$2,300-3,300

£1,900-2,700

PROVENANCE

Acquis par le propriétaire actuel vers 1970-1980.

François Lespinasse a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

Ce lot est vendu sans prix de réserve.



λ•135

LUCIEN JOSEPH FONTANAROSA (1912-1975)

Nature morte aux raisins

signé 'FONTANAROSA' (en bas à droite)

huile sur toile

27 x 46.1 cm.

Peint en 1964

signed 'FONTANAROSA' (lower right)

oil on canvas

10 1/2 x 18 1/2 in.

Painted in 1964

€600-800

US\$670-880

£550-720

PROVENANCE

Acquis par le propriétaire actuel avant 1973.

EXPOSITION

Nice, Palais de la Méditerranée, *Lucien Fontanarosa, 150 œuvres: peintures, pastels, lithographies, illustrations de 1934 à 1973*, juin-septembre 1973, no. 35.

Ce lot est vendu sans prix de réserve.



λ136
**ANDRÉ DUNOYER DE SEGONZAC
(1884-1974)**

Les Fraisées

signé 'a. Dunoyer de Segonzac' (en bas au centre)
gouache et plume et encre de Chine sur papier
58.8 x 79 cm.

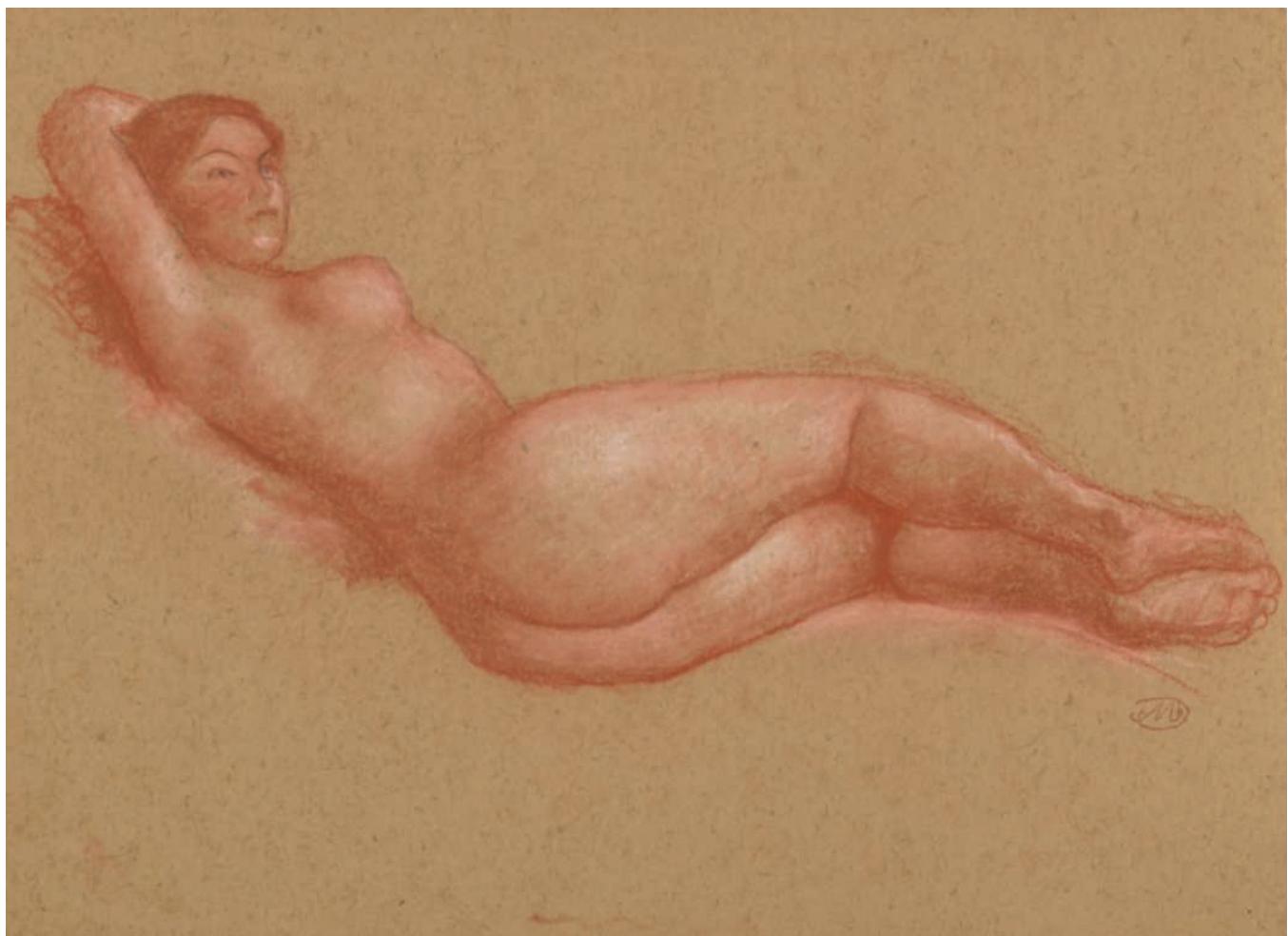
signed 'a. Dunoyer de Segonzac' (lower centre)
gouache and pen and India ink on paper
23½ x 31½ in.

**€4,000-6,000
US\$4,500-6,700
£3,700-5,500**

PROVENANCE

Acquis par le propriétaire actuel vers 1970-1980.

D. de Varine-Bohan a confirmé l'authenticité
de cette œuvre.



f 137

ARISTIDE MAILLOL (1861-1944)

Dina couchée de profil

avec le cachet 'M' (en bas à droite; Lugt 1852b)
sanguine, craie blanche et graphite sur papier
27 x 37 cm.

Exécuté en 1939

stamped 'M' (lower right; Lugt 1852b)
sanguine, white chalk and pencil on paper
10 1/4 x 14 1/4 in.
Executed in 1939

€7,000-10,000
US\$7,800-11,000
£6,400-9,000

PROVENANCE

Atelier de l'artiste.
Lucien Maillol, Paris (par descendance).
Dickinson, Londres.
Acquis auprès de celui-ci par le propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

J. Romains, *Les Maîtres du dessin, Maillol*, Paris, 1949 (illustré en couleurs; 'titré 'Femme nue couchée, un bras replié sur la tête').
Suite française: Dessins de la collection Jean Bonna, cat. exp., École nationale supérieure des Beaux-Arts et Musée d'art et d'histoire, Paris et Genève, 2006, p. 372 (illustré, ill. 1).
N. Strasser, *Dessins des XIX^{ème}-XX^{ème} siècles, Du Romantisme à l'Après-guerre, Collection Jean Bonna*, Genève, 2019, p. 272, no. 124e (illustré en couleurs, p. 277).

Dina Vierny a confirmé l'authenticité de cette œuvre en 1998.



f 138

ARISTIDE MAILLOL (1861-1944)

Dina couchée de face

monogrammé 'M' (en bas à droite)
sanguine et craie blanche sur papier
23 x 37.6 cm.

Exécuté à Banyuls-sur-Mer en 1941

signed with the monogram 'M' (lower right)
sanguine and white chalk on paper
9 1/8 x 14 7/8 in.

Executed in Banyuls-sur-Mer in 1941

€7,000-10,000
US\$7,800-11,000
£6,400-9,100

PROVENANCE

Vente, Alliance Enchères, Honfleur, 1^{er} janvier 1999,
lot 104.

Acquis au cours de cette vente par le propriétaire
actuel.

BIBLIOGRAPHIE

N. Strasser, *Dessins des XIX^{ème}-XX^{ème} siècles,
Du Romantisme à l'Après-guerre, Collection Jean
Bonna*, Genève, 2019, p. 272, no. 124b (illustré
en couleurs, p. 273).

Dina Vierny a confirmé l'authenticité de cette
œuvre en 1998.



f 139

ARISTIDE MAILLOL (1861-1944)

Nu agenouillé

monogrammé 'M' (en bas à gauche)
sanguine sur papier

26 x 33.2 cm.

Exécuté dans les années 1930

signed with the monogram 'M' (lower left)
sanguine on paper
10 1/4 x 13 1/8 in.

Executed in the 1930s

**€2,000-3,000
US\$2,300-3,300
£1,900-2,700**

PROVENANCE

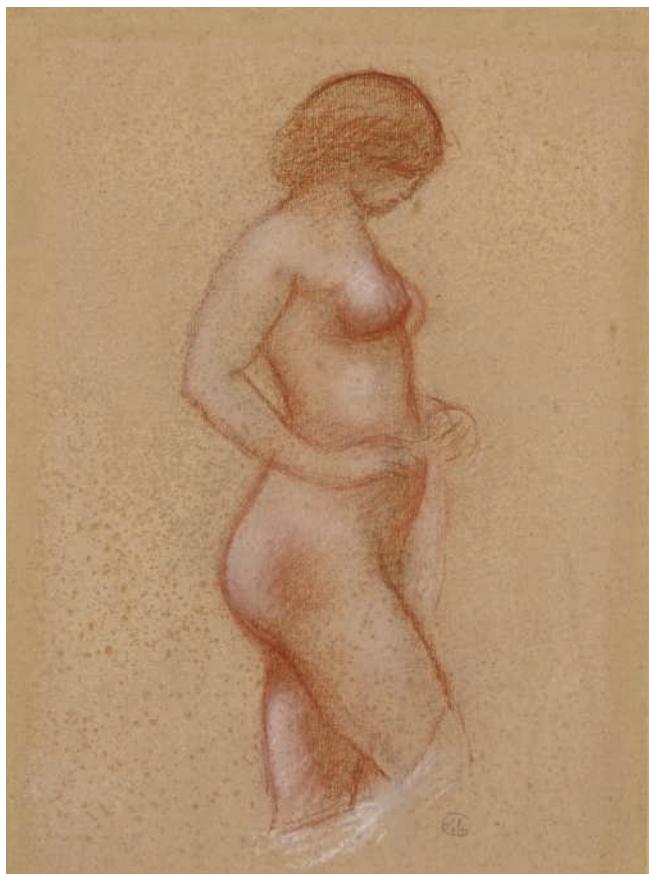
Emmanuel von Baeyer, Londres.

Acquis auprès de celui-ci par le propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

N. Strasser, *Dessins des XIX^{ème}-XX^{ème} siècles, Du Romantisme à l'Après-guerre, Collection Jean Bonna*, Genève, 2019, p. 274, no. 124g.

Olivier Lorquin a confirmé l'authenticité
de cette œuvre.



f 140

ARISTIDE MAILLOL (1861-1944)

Nu debout, de profil

monogrammé 'M' (en bas à droite)
sanguine, pierre noire et craie blanche sur papier
37 x 27.2 cm.

Exécuté en 1939

signed with the monogram 'M' (lower right)
sanguine, black chalk and white chalk on paper
14 1/2 x 10 3/4 in.

Executed in 1939

**€3,500-5,000
US\$3,900-5,500
£3,200-4,600**

PROVENANCE

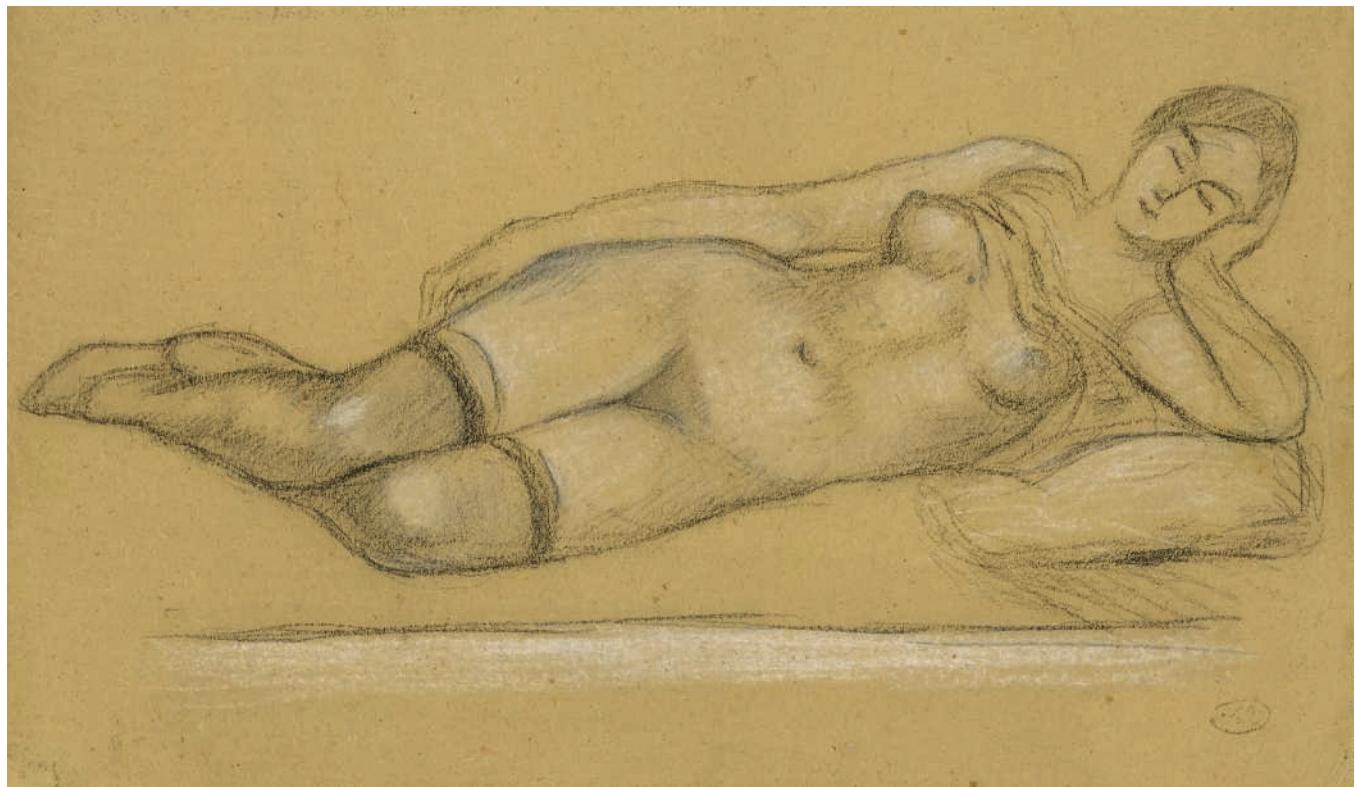
Vente, Sotheby's, Londres, 23 mai 1990, lot 119.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

Suite française: Dessins de la collection Jean Bonna, cat. exp., École nationale supérieure des Beaux-Arts et Musée d'art et d'histoire, Paris et Genève, 2006, p. 375 (illustré, ill.2).

N. Strasser, *Dessins des XIX^{ème}-XX^{ème} siècles, Du Romantisme à l'Après-guerre, Collection Jean Bonna*, Genève, 2019, p. 272, no. 124c (illustré en couleurs, p. 279).

Olivier Lorquin a confirmé l'authenticité de cette œuvre.



f 141

ARISTIDE MAILLOL (1861-1944)

Nu allongé

avec le cachet 'M' (en bas à droite; Lugt 1852a)
pierre noire et craie blanche sur papier
22.8 x 38 cm.
Exécuté vers 1930

stamped 'M' (lower right; Lugt 1852a)
black chalk and white chalk on paper
9 x 15 in.
Executed *circa* 1930

€6,000-8,000
US\$6,700-8,800
£5,500-7,200

PROVENANCE

Collection particulière, Stockholm (vers 1960);
vente, Christie's, Londres, 29 novembre 1993,
lot 34.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire
actuel.

BIBLIOGRAPHIE

N. Strasser, *Dessins des XIX^{ème}-XX^{ème} siècles, Du Romantisme à l'Après-guerre, Collection Jean Bonna*, Genève, 2019, p. 272, no. 124a (illustré en couleurs, p. 273).

Olivier Lorquin a confirmé l'authenticité
de cette œuvre.

142

THÉO VAN RYSELBERGHE
(1862-1926)

Omijo

signé et dédicacé 'à mon ami G. de la Hault
TvRysselberghe' (en bas à gauche); inscrit 'OMIJO'
(au centre à gauche)
pastel sur papier
66 x 54 cm.
Exécuté vers 1887-88

signed and dedicated 'à mon ami G. de la Hault
TvRysselberghe' (lower left); inscribed 'OMIJO'
(centre left)
pastel on paper
26 x 21 1/4 in.
Executed *circa* 1887-88

€40,000-60,000
US\$45,000-66,000
£37,000-54,000

PROVENANCE

Georges Frédéric Louis de la Hault, Belgique (don de l'artiste).
Paul Du Bois, Bruxelles (avant 1938).
Collection particulière, Bruxelles.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITIONS

Bruxelles, Galerie Giroux, *Théo van Rysselberghe, exposition d'ensemble*, novembre-décembre 1927, no. 2.
Kanazawa; Osaka; Kumamoto et Okayama, *Le Néo impressionnisme, septembre-décembre 1984*, no. 21.
Tokyo, Musée national d'Art occidental, *Neo impressionism*, avril-mai 1985, no. 21.
Gand, Musée des Beaux-Arts, *Théo van Rysselberghe, néo-impressionniste*, mars-juin 1993, p. 142, no. 71 (illustré en couleurs).
Bruxelles, Palais des Beaux-Arts et La Haye, *Gemeentemuseum, Théo van Rysselberghe*, février-septembre 2006, p. 256 (illustré en couleurs, p. 215).

BIBLIOGRAPHIE

Y. Tagaki, *Japonisme in fin de siècle art in Belgium*, Anvers, 2002, p. 10, no. 5.21 (illustré en couleurs, p. 162).
R. Feltkamp, *Théo Van Rysselberghe, Catalogue raisonné*, Bruxelles, 2003, p. 270-271, no. 1886-011 (illustré, p. 270; daté '1886').

Nous remercions Olivier Bertrand pour les informations données au sujet de cette œuvre qui sera incluse dans le catalogue raisonné de l'œuvre de Théo Van Rysselberghe en cours de préparation sous sa direction.

Exécuté à l'apogée des expérimentations impressionnistes de Théo van Rysselberghe, *Omijo* est l'un des deux pastels réalisés par l'artiste belge représentant des portraits de femmes japonaises en kimono tous deux exécutés vers 1887-88. Le sujet se détache du reste de la production de Van Rysselberghe de cette époque en cela que l'artiste réalise surtout des portraits d'amis, de mécènes et de membres de sa famille. *Omijo*, ne faisant sûrement pas partie de ces catégories de portraits, est pourtant clairement identifiée par Van Rysselberghe, qui inscrit son prénom en majuscules le long du côté gauche de l'œuvre, contrairement à l'autre pastel représentant une femme japonaise anonyme. Le fond japonisant et les traits du modèle ne sont pas sans rappeler l'engouement autour du Japonisme, partiellement ancré dans la scène artistique française du dernier quart du XIX^e siècle, et qui influença tant d'artistes de l'époque. En 1887 notamment, Van Rysselberghe réalise plusieurs portraits comprenant des éléments décoratifs japonisants, dont *Jeune dame lisant*, également connu sous le titre de *Femme à l'album japonais*. À l'instar de Claude Monet, Van Rysselberghe était un fervent collectionneur d'estampes japonaises et un grand admirateur de Hiroshige, prêtant même une partie de sa collection à l'occasion de l'exposition d'estampes japonaises qui se déroula à Anvers en 1892-93. Il est par ailleurs intéressant de noter que l'artiste adopte un traitement impressionniste dans la représentation du visage du modèle en cela qu'il se focalise sur l'expression

de son visage à un moment précis dans le temps dans une composition de laquelle émane une grande fluidité et spontanéité. Le contraste entre son visage pâle et le fond ténébreux, encadré par ses cheveux noir de jais et rehaussé du rouge vif employé pour ses lèvres et son col, rapprochent cette œuvre des portraits exécutés par Pierre-Auguste Renoir ou Berthe Morisot.

Comme en témoigne la présente œuvre, Van Rysselberghe - comme tant d'autres artistes belges - a manifestement été particulièrement marqué par les artistes impressionnistes - notamment Monet, Redon et Renoir - qui ont exposé leurs œuvres lors du *Salon des XX* de 1886 à Bruxelles ainsi que par les œuvres de James Whistler, père de l'impressionnisme et précurseur dans son approche autour du Japonisme.

Executed at the pinnacle of Théo van Rysselberghe's Impressionist flourishing, *Omijo* is one of two pastel portraits of Japanese female models wearing a kimono realized by the Belgian artist, both executed *circa* 1887-1888. The subject stands out amongst Van Rysselberghe's production of those years, given that many of his portraits depict friends, patrons or family members. Most likely *Omijo* did not fall in those categories of sitters, yet Van Rysselberghe clearly identified her by her name, inscribing it on his drawing in capital letters along the left edge, as opposed to the other pastel of an anonymous Japanese female model.

Thematically, the decorated background and the sitter's features hint to the Japonism-mania that stirred the French artistic scene in the last quarter of the 20th century, and that influenced so many painters at the time - in 1887, Van Rysselberghe produced several portraits with Japanese decorative elements, such as *Jeune dame lisant* also known as *Femme à l'album japonais*. Like Claude Monet, Van Rysselberghe himself was an avid collector of Japanese prints and an admirer of Hiroshige, lending part of his collection for a major exhibition of Japanese prints in Antwerp in 1892-1893. Stylistically, *Omijo* translates Van Rysselberghe's integration of the intrinsic Impressionist approach to portraiture. The emphasis on capturing her facial expression offering a snapshot view of *Omijo* at a precise moment in time and the fluidity and spontaneity of the way in which the artist applied the pastel pigments recalls many other examples of Impressionist portraits. The contrast between her pale porcelain complexion set against a dark background and framed by her jet-black hair, heightened by the bright red pigment used for her lips and collar, are reminiscent of Pierre-Auguste Renoir's or Berthe Morisot's portraits. There is no doubt that, like several other fellow Belgian artists, Van Rysselberghe had been struck by the Impressionist artists, namely Monet, Redon and Renoir, who exhibited at the 1886 *Salon des XX* in Brussels, just as he continued to be influenced by James Whistler, the forerunner of Impressionism and an advocate of Japonism in Europe, as exemplified in *Omijo*.





PROVENANT D'UNE COLLECTION PARTICULIÈRE,
BRUXELLES

λ143

JEAN DELVILLE (1867-1953)

Tête de femme de profil ou Parsifal

signé et daté 'JEAN DELVILLE 1894' (en bas à droite)

crayon bleu (bleuine) sur papier
22.2 x 25 cm.

Exécuté en 1894

signed and dated 'JEAN DELVILLE 1894' (lower right)

blue coloured crayon (*bleuine*) on paper
8 3/4 x 9 7/8 in.

Executed in 1894

€8,000-12,000
US\$8,800-13,000
£7,300-11,000

PROVENANCE

Collection particulière, Bruxelles (avant 1980).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITIONS

New York, The Brooklyn Museum, *L'art belge, 1880-1914*, avril-juin 1980, p. 91, no. 11 (illustré en couleurs, p. 90).

Bruxelles, Banque Bruxelles Lambert, *Vies de femmes, 1830-1980*, octobre-novembre 1980, p. 139, no. 693 (illustré).

COLLECTION PRIVÉE FRANÇAISE

λ144

BALTHUS (BALTHAZAR KLOSSOWSKI DE ROLA, DIT, 1908-2001)

Portrait de Frédérique Tison

monogrammé 'Bs.' (en bas à droite)

graphite sur papier

49.8 x 37.4 cm.

Exécuté en 1954

signed with the monogram 'Bs.' (lower right)

pencil on paper

19 1/2 x 14 1/4 in.

Executed in 1954

€10,000-15,000

US\$12,000-17,000

£9,100-14,000

PROVENANCE

Gertrude Stein Gallery, New York.

Gagosian Gallery, New York.

Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel en 2016.

EXPOSITION

Paris, Gagosian Gallery, *Balthus*, janvier-février

2015, p. 124 (illustré en couleurs; illustré en

couleurs de nouveau, p. 61).

Setsuko Klossowski a confirmé l'authenticité de cette œuvre.



145

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC (1864-1901)

Piocheur, Plongeur

graphite sur papier teinté

15.7 x 25.5 cm.

Exécuté vers 1879-81

pencil on tinted paper

6 1/4 x 10 1/8 in.

Executed circa 1879-81

€2,500-3,500

US\$2,800-3,800

£2,300-3,200

PROVENANCE

Collection Alexandrov, Paris (avant 1971).

Collection particulière, France.

Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

M. Joyant, *Henri de Toulouse-Lautrec, dessins, estampes, affiches*, Paris, 1927, vol. II, p. 179.

M. G. D'Ortu, *Toulouse-Lautrec et son œuvre*, New York, 1971, vol. IV, p. 230, no. D.1.392 (illustré, p. 231).



PROVENANT D'UNE COLLECTION
PARTICULIÈRE LYONNAISE

■ 146

CHARLES DESPIAU (1874-1946)

*Buste de Madame Jannink dit
"La Suissesse", seconde version*

signé, numéroté et avec le cachet du fondeur
'C. Despiau 2/10 BRONZE CIRE C. VALSUANI
PERDUE' (au dos)
bronze à patine noire
Hauteur: 47.3 cm.
Conçu vers 1943; cette épreuve probablement
fondu entre 1948 et 1952 dans une édition de dix
exemplaires

signed, numbered and stamped with the foundry
mark 'C. Despiau 2/10 BRONZE CIRE C.
VALSUANI PERDUE' (on the back)
bronze with black patina
Height: 18½ in.
Conceived circa 1943; this bronze probably cast
between 1948 and 1952 in an edition of 10

€8,000-12,000
US\$8,900-13,000
£7,300-11,000

PROVENANCE

Collection particulière, France (vers les années 1970).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

J. Baschet, *Sculpteurs de ce temps*, Paris, 1946, p. 36
(une autre version illustrée; titré 'Mme Janick').
W. George, *Despiau vivant, l'homme et l'œuvre*,
Paris, 1947 (la version en plâtre illustrée, pl. VII;
titré 'Madame Jannick').
M. Gauthier, *Despiau*, Paris, 1949 (une autre
version illustrée, pl. XVIII).

Cette œuvre sera incluse au Catalogue critique de
l'œuvre sculpté de Charles Despiau actuellement
en préparation à la Galerie Malrauas sous la
direction d'Élisabeth Lebon, sous le numéro
2019-2B.



PROVENANT D'UNE COLLECTION
PARTICULIÈRE LYONNAISE

■ 147

CHARLES DESPIAU (1874-1946)

*Buste de Madame Paul-Louis Weiller,
dit "La Grecque"*

signé et numéroté 'C. Despiau 1/10' (sous le bras gauche) et avec le cachet du fondeur 'CIRE PERDUE BISCEGLIA PARIS' (au dos) bronze à patine dorée
Hauteur: 60.5 cm.

Conçu en 1937; cette épreuve probablement fondue du vivant de l'artiste dans une édition de dix exemplaires

signed and numbered 'C. Despiau 1/10' (under the left arm) and stamped with the foundry mark 'CIRE PERDUE BISCEGLIA PARIS' (on the back) bronze with gold patina
Height: 23% in.

Conceived in 1937; this bronze probably cast during the artist's lifetime in an edition of 10

€10,000-15,000
US\$12,000-17,000
£9,100-14,000

PROVENANCE

Collection particulière, France (vers les années 1970).

Puis par descendance au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

L. Deshairs, *Regards sur l'œuvre de Charles Despiau*, Paris, 1937, p. 140 (une autre épreuve illustrée).

J. Baschet, *Sculpteurs de ce temps*, Paris, 1946, p. 37 (une autre version illustrée; titré 'Mme P.L.W.').

W. George, *Despiau vivant, l'homme et l'œuvre*, Paris, 1947 (la version en plâtre illustrée, pl. VIII; titré 'Madame W - la jeune grecque').

M. Gauthier, *Despiau*, Paris, 1949 (une autre version illustrée, pl. XIX).

W. George, *Despiau*, Amsterdam, 1954, no. 26 (la version en plâtre illustrée).

Cette œuvre sera incluse au Catalogue critique de l'œuvre sculpté de Charles Despiau actuellement en préparation à la Galerie Malaquis sous la direction d'Élisabeth Lebon, sous le numéro 2019-3B.





λ148

VICTOR BRAUNER (1903-1966)

Prévolonté, hésitation

signé et daté 'VICTOR BRAUNER III. 1960.'
(en bas à droite)
huile sur toile
80.4 x 100 cm.
Peint en mars 1960

signed and dated 'VICTOR BRAUNER III. 1960.'
(lower right)
oil on canvas
31½ x 39½ in.
Painted in March 1960

€60,000-80,000
US\$67,000-89,000
£55,000-73,000

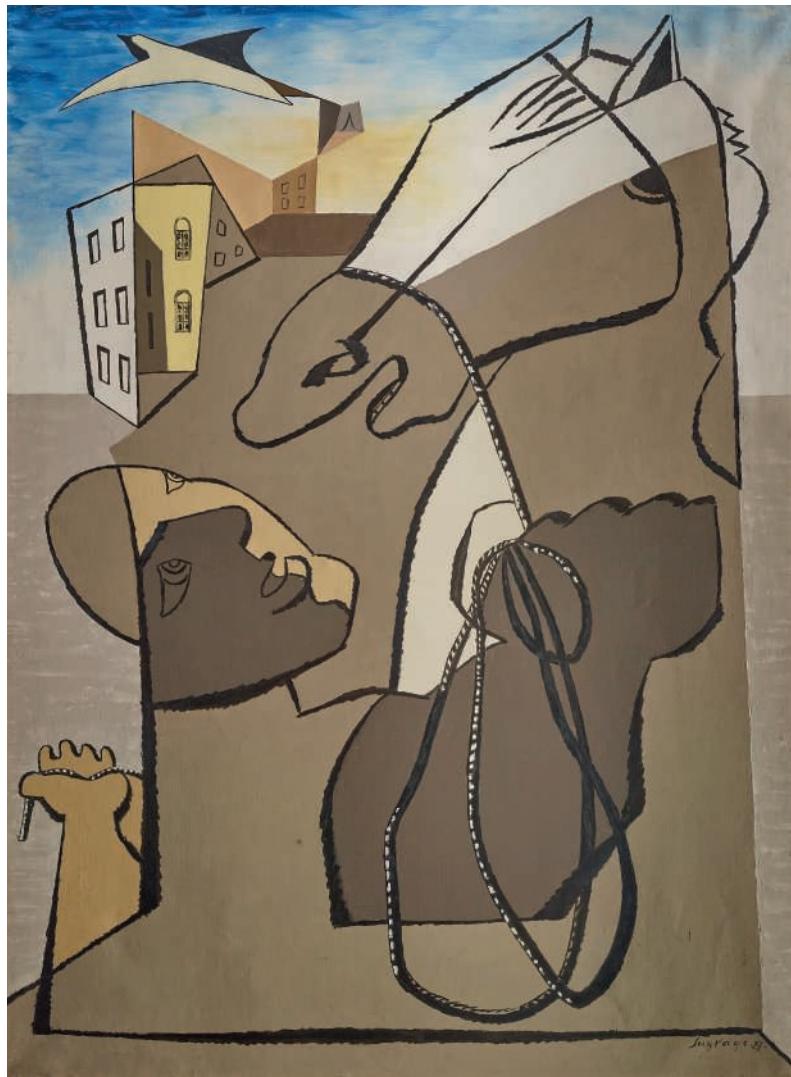
PROVENANCE

Collection particulière, Paris (avant 1972).
Galerie Samy Kinge, Paris.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel
vers 1983-84.

EXPOSITION

Paris, Musée national d'art moderne, *Victor
Brauner*, juin-septembre 1972, p. 107, no. 155.

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné
de l'œuvre de Victor Brauner, actuellement en
préparation par Samy Kinge.



149

LÉOPOLD SURVAGE (1879-1968)

Le Cheval

signé et daté 'Survage. 27.' (en bas à droite)
huile sur toile
130 x 97 cm.
Peint en 1927

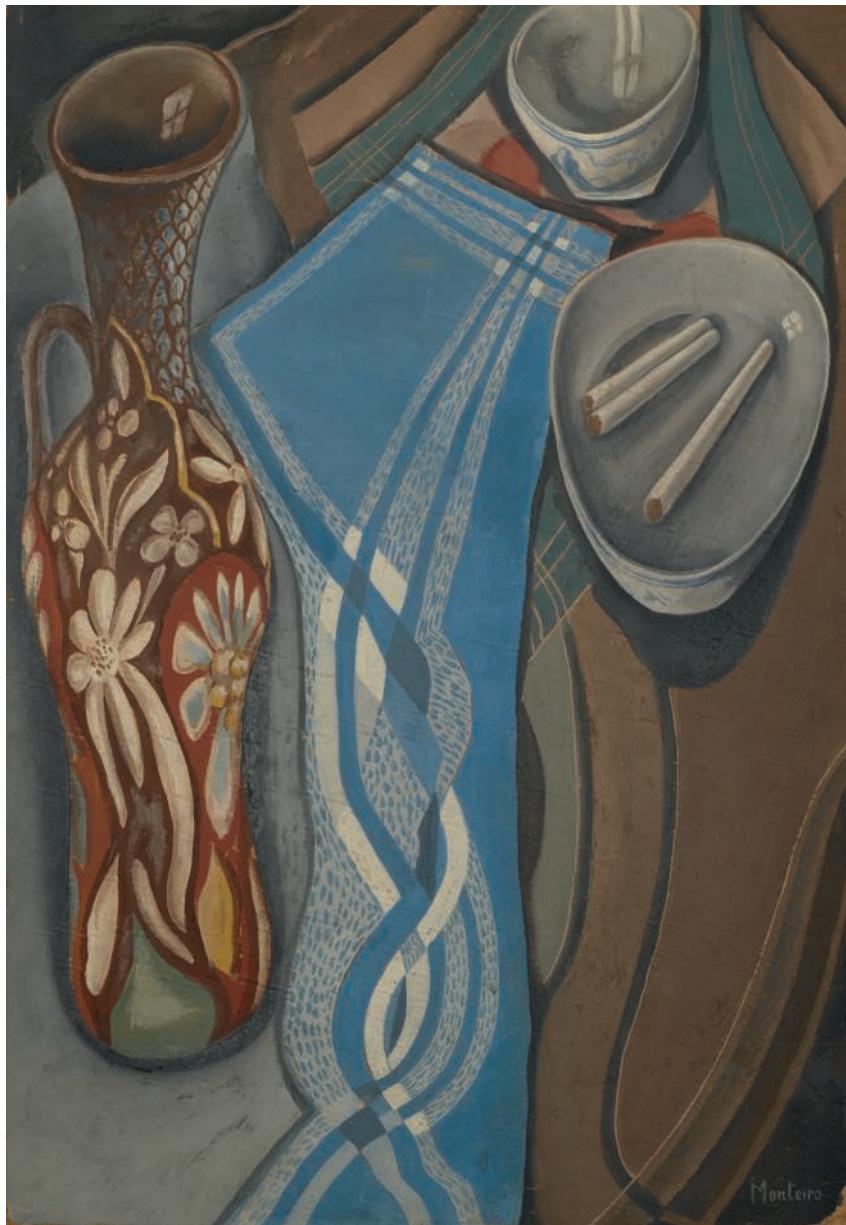
signed and dated 'Survage. 27.' (lower right)
oil on canvas
51½ x 38½ in.
Painted in 1927

€60,000-80,000
US\$67,000-88,000
£55,000-72,000

PROVENANCE

Galerie Drouant-David, Paris (avant 1958).
Collection particulière, France (dans les années 1980).
Acquis par la famille du propriétaire actuel dans les années 2010.

Anne-Marie Diviato a confirmé l'authenticité de cette œuvre.



λ150

**VICENTE DO REGO MONTEIRO
(1899-1970)**

*Natureza-morta da série O Mundo
que a Cafeteira Criou*

signé 'Monteiro' (en bas à droite)
huile sur carton
49 x 33.6 cm.
Peint en 1942

signed 'Monteiro' (lower right)
oil on board
19 1/4 x 13 1/4 in.
Painted in 1942

€10,000-15,000
US\$12,000-17,000
£9,100-14,000

PROVENANCE

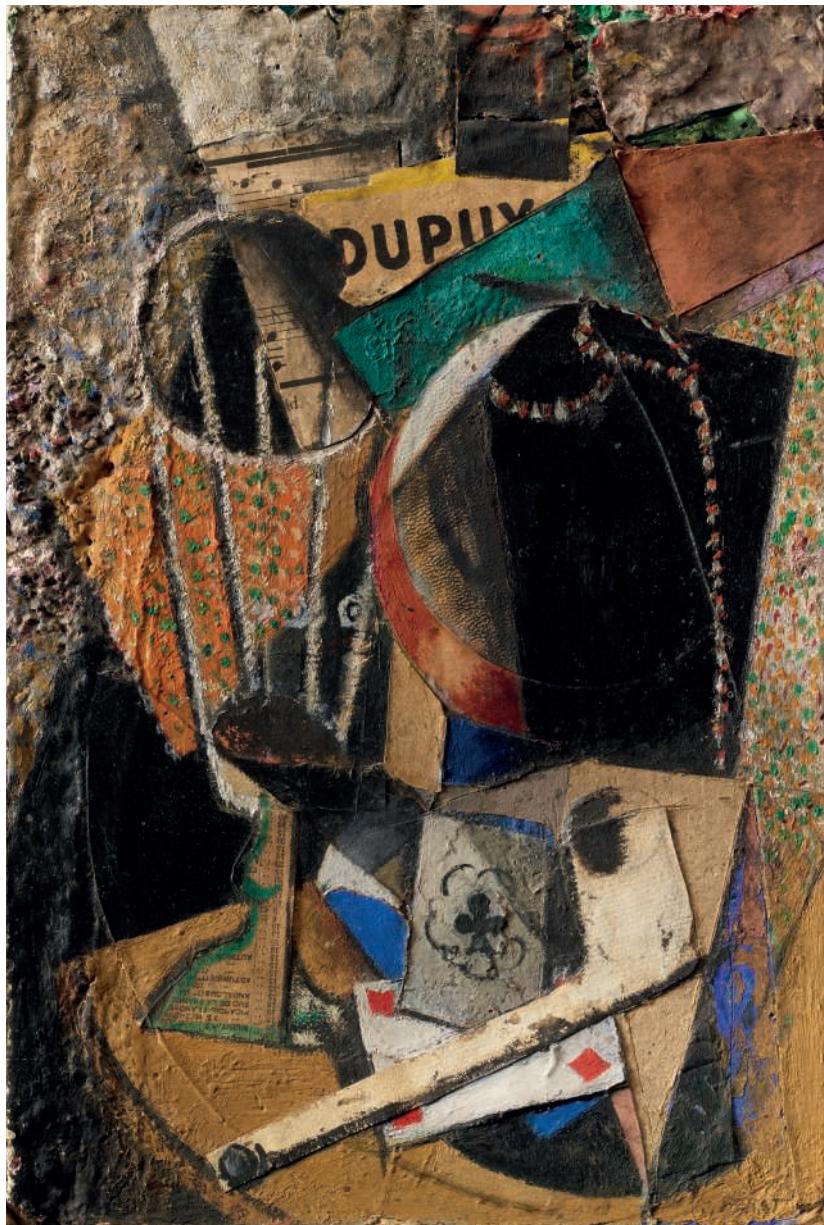
Collection particulière, Paris (vers 1947-48).
Don de celle-ci au propriétaire actuel en 2013.

EXPOSITION

Paris, Galerie Visconti, *Vicente Monteiro*,
novembre 1947.

BIBLIOGRAPHIE

W. Zanini, *Vicente do Rego Monteiro: artista e
poeta*, São Paulo, 1997, p. 310 (illustré).



PROVENANT D'UNE COLLECTION PARTICULIÈRE
FRANÇAISE

151

SERGE FÉRAT (1881-1958)

Homage à René Dupuy

signé 'S. FERAT' (en bas à droite)
huile, gouache, plâtre et collage sur carton
29.8 x 20.3 cm.
Exécuté vers 1917

signed 'S. FERAT' (lower right)
oil, gouache, plaster and collage on board
11 1/4 x 8 in.
Executed *circa* 1917

€30,000-50,000
US\$34,000-55,000
£28,000-45,000

PROVENANCE

Maurice Laffaille, Paris.
Georges Marny, Paris (acquis auprès de celui-ci
en juin 1973).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITIONS

Paris, Galerie de Beaune, *Serge Férat*, 1938.
Paris, Galerie Pro Arte, *Serge Férat, Gouaches*,
mai-juin 1958.
Rome, Palais Barberini, *Guillaume Apollinaire et
ses amis*, décembre 1960.
Paris, Galerie Lucie Weill, *Jean Crotti-Serge Férat*,
janvier 1963.

Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna,
Apollinaire e l'avanguardia, novembre 1980-janvier
1981, p. 100, probablement no. 58.

Paris, Galerie Michèle Heyraud, *Serge Férat*,
septembre-octobre 1989.

Paris, Galerie Bérès, *Au temps des cubistes, 1910-
1920*, octobre 2006-janvier 2007, p. 156-157, no. 39
(illustré en couleurs).

Paris, Galerie Bérès, *Serge Férat*, octobre
2010-janvier 2011, p. 168, no. 54 (illustré en
couleurs, p. 169).



PROVENANT D'UNE COLLECTION
PARTICULIÈRE, FRANCE

152

LOUIS MARCOUSSIS (1883-1941)

Nature morte à la palette

signé et daté '1927 Marcoussis' (en bas à droite)
fixé sur verre
46.1 x 55 cm.
Peint en 1927

signed and dated '1927 Marcoussis' (lower right)
fixé sur verre
18 1/8 x 21 3/4 in.
Painted in 1927

€40,000-60,000
US\$45,000-66,000
£37,000-54,000

PROVENANCE

Galerie Varenne, Paris.
Jacques Valmont, Paris (acquis auprès de celle-ci
avant 1964).
Acquis auprès de celui-ci par le propriétaire actuel
vers la fin des années 1970.

EXPOSITION

Paris, Musée national d'art moderne, *Louis
Marcoussis*, juillet-octobre 1964, p. 30, no. 89.



λ153

ANDRÉ LHOTE (1885-1962)

L'Entrée du manoir

avec le cachet 'A. LHOTE' (en bas à droite)
huile sur toile
64.2 x 54.2 cm.
Peint en 1908

stamped 'A. LHOTE' (lower right)
oil on canvas
25 1/4 x 21 5/8 in.
Painted in 1908

€40,000-60,000
US\$45,000-66,000
£37,000-54,000

PROVENANCE

Atelier de l'artiste.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné
d'André Lhote en cours de préparation par
Dominique Bermann-Martin.

154

GEORGES VALMIER (1885-1937)

Jeune fille assise (Portrait de la fille de l'artiste)

signé et daté 'G. VALMIER. 1926' (en bas à droite)
huile sur toile
99.7 x 64.8 cm.
Peint en 1926

signed and dated 'G. VALMIER. 1926' (lower right)
oil on canvas
39½ x 25½ in.
Painted in 1926

€100,000-150,000
US\$120,000-170,000
£91,000-140,000

PROVENANCE

Galerie l'Effort Moderne (Léonce Rosenberg), Paris (probablement acquis auprès de l'artiste). Josef Müller, Solothurn (avant 1977). Vente, Gabus, Genève, 1^{er} novembre 1984 (hors catalogue). Collection particulière, États-Unis (avant 1985). G. H. W. Galleries, New York. Vente, M^e Loudmer, Paris, 26 novembre 1990, lot 74. Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

EXPOSITION

Paris, Galerie Natalie Seroussi, *Centenaire de Georges Valmier*, novembre 1985-janvier 1986, p. 90, no. 28 (illustré en couleurs, p. 61; titré 'Jeune femme au livre'; erronément daté de 1925; dimensions erronées).

BIBLIOGRAPHIE

L. Rosenberg (dir.), 'Cubisme', in *Bulletin de l'Effort Moderne*, Paris, no. 26, juin 1926 (illustré). L. Marceillac, 'Georges Valmier' in *L'Œil*, Paris, avril 1980, no. 287. D. Bazetoux, *Georges Valmier, Catalogue raisonné*, Paris, 1993, p. 63, no. 104 (illustré).

Par son œuvre, Georges Valmier rompt avec le cubisme tant synthétique qu'analytique de ses contemporains Picasso, Braque et Gris. Cette divergence prend son origine dans la conception-même du cubisme chez Valmier, qui se trouve empreinte d'une forme de spiritualité, puisqu'il s'agit pour lui d'un art nouveau qui se détache de l'anecdote du sujet pour devenir, par son abstraction, universel. À l'instar de la présente huile, ses œuvres figuratives sont en effet baignées de cette abstraction. Ici, l'artiste cherche moins à représenter cette jeune fille que la synthèse de l'idée de jeune fille, comme en témoigne l'utilisation de ces douces teintes pastel de rose, de bleu et de vert ; de ces traits aux légers arrondis qui brisent les lignes coupées ; et de ces yeux et bouche ébauchés. Autant d'éléments qui paraissent par ailleurs situer le sujet à la sortie de l'enfance, dans un temps suspendu qu'elle occupe en lisant avant d'entrer dans l'âge adulte.

Dès 1920, Valmier est représenté par Léonce Rosenberg à travers la Galerie l'Effort Moderne. Cette collaboration fructueuse ne s'arrêtera qu'à la mort de l'artiste en 1937. Entretemps, il publie régulièrement ses œuvres et textes critiques dans

Le Bulletin de l'Effort Moderne, où il écrit en 1925 : « suggérer n'est pas donner l'illusion de ce que l'on voit, c'est évoquer la réalité, avec des moyens venant de l'esprit ». À cet égard, la couleur a pour lui comme rôle d'exalter tout autant que discipliner cette aspiration à l'universel. Nous sommes en effet loin des teintes sobres des premiers cubistes, la recherche d'absolu semblant, chez Valmier, relever de l'optimisme. C'est bien cette spiritualité dans sa façon de concevoir l'art, sa manière de le faire et celle de le regarder qui le mène progressivement vers un art « pur ».

Through his work, Georges Valmier broke with the Cubism, both synthetic and analytical, of his contemporaries Picasso, Braque and Gris. This divergence sprang from Valmier's very idea of Cubism, which was tinged with a form of spirituality, since Cubism was for him a new kind of art that transcends the subject's superficial aspects and, by its abstract nature, becomes universal. His figurative works, of which this oil is an example, are thus imbued with this abstract quality. Here, the artist is seeking less to represent this young girl

than the overall idea of a young girl, as evidenced by his use of soft pastel shades of pink, blue and green; the gentle curves breaking up the straight lines; and the sketchy eyes and mouth. All these elements seem, moreover, to place the subject at the end of childhood, in a period of suspended time before she comes of age, which she is whiling away by reading.

From 1920 onwards, Valmier was represented by Léonce Rosenberg via the L'Effort Moderne gallery. This fruitful collaboration continued until the artist's death in 1937. During this period, he often published his works and critical writings in *Le Bulletin de l'Effort Moderne*, in which he wrote in 1925: "suggesting is not giving the illusion of what one sees, it is evoking reality, using means that originate from the soul". In this respect, colour played for him the dual role of exalting and controlling this yearning for the universal. This is a far cry from the sober hues of the first Cubists, since the search for the absolute seemed to Valmier to arise from optimism. It was in fact the spiritual nature of his perspective on art, the way he practised it and looked at it, that led him gradually towards a "pure" form of art.



G. VALMIER. 1926

λf 155

FERNAND LÉGER (1881-1955)

Le Disque polychrome

signé et daté '46 F. LEGER' (en bas à droite);
signé, daté et titré 'LE DISQUE POLYCROME [sic]
F. LEGER. 46' (au revers)
huile sur toile
38 x 46 cm.
Peint en 1946

signed and dated '46 F. LEGER' (lower
right); signed, dated and titled 'LE DISQUE
POLYCROME [sic] F. LEGER. 46' (on the reverse)
oil on canvas
15 x 18½ in.
Painted in 1946

€200,000-300,000
US\$220,000-330,000
£190,000-270,000

PROVENANCE

Galerie Louise Leiris (Daniel-Henry Kahnweiler),
Paris (acquis auprès de l'artiste).
Galerie Fernand Depas, Paris.
René Coulon, Paris (acquis auprès de celle-ci
le 10 janvier 1957).
Acquis auprès de celui-ci par le propriétaire actuel.

EXPOSITION

Londres, Marlborough Fine Art Ltd., *Fernand
Léger, Paintings, Drawings, Lithographs, Ceramics*,
décembre 1954-janvier 1955, p. 15, no. 20.

BIBLIOGRAPHIE

G. Bauquier, *Fernand Léger, Catalogue raisonné
de l'œuvre peint, 1944-1948*, Paris, 2000, p. 126,
no. 1231 (illustré).

Peint en 1946, *Le Disque polychrome* illustre pleinement l'engagement de Fernand Léger pour une esthétique sociale et populaire, ainsi que sa fascination pour le potentiel expressif de la couleur – les deux signes distinctifs de ses œuvres tardives.

Léger s'exile aux États-Unis durant la première moitié des années quarante ; une expérience qui laissera une empreinte profonde sur son art. Si sa création des années vingt et trente trahit déjà un penchant pour des nuances de plus en plus vives, la kaléidoscopique New York achève de transformer son expression. À contre-courant de l'esthétique abstraite, que Léger juge hermétique et élitiste, ses toiles de cette période aspirent à toucher le grand public avec un style plus intelligible et plus figuratif. Un retour à la figuration qui n'exclut pas pour autant un recours à des formes abstraites. Toutefois, Léger estime que l'élan libérateur de l'entre-deux-guerres doit désormais être mis au profit d'un art des temps modernes, accessible au plus grand nombre.

Dans la présente œuvre, Léger remporte le pari de mêler des éléments abstraits et figuratifs à travers un assemblage débridé de couleurs. Marque caractéristique de ses ultimes natures

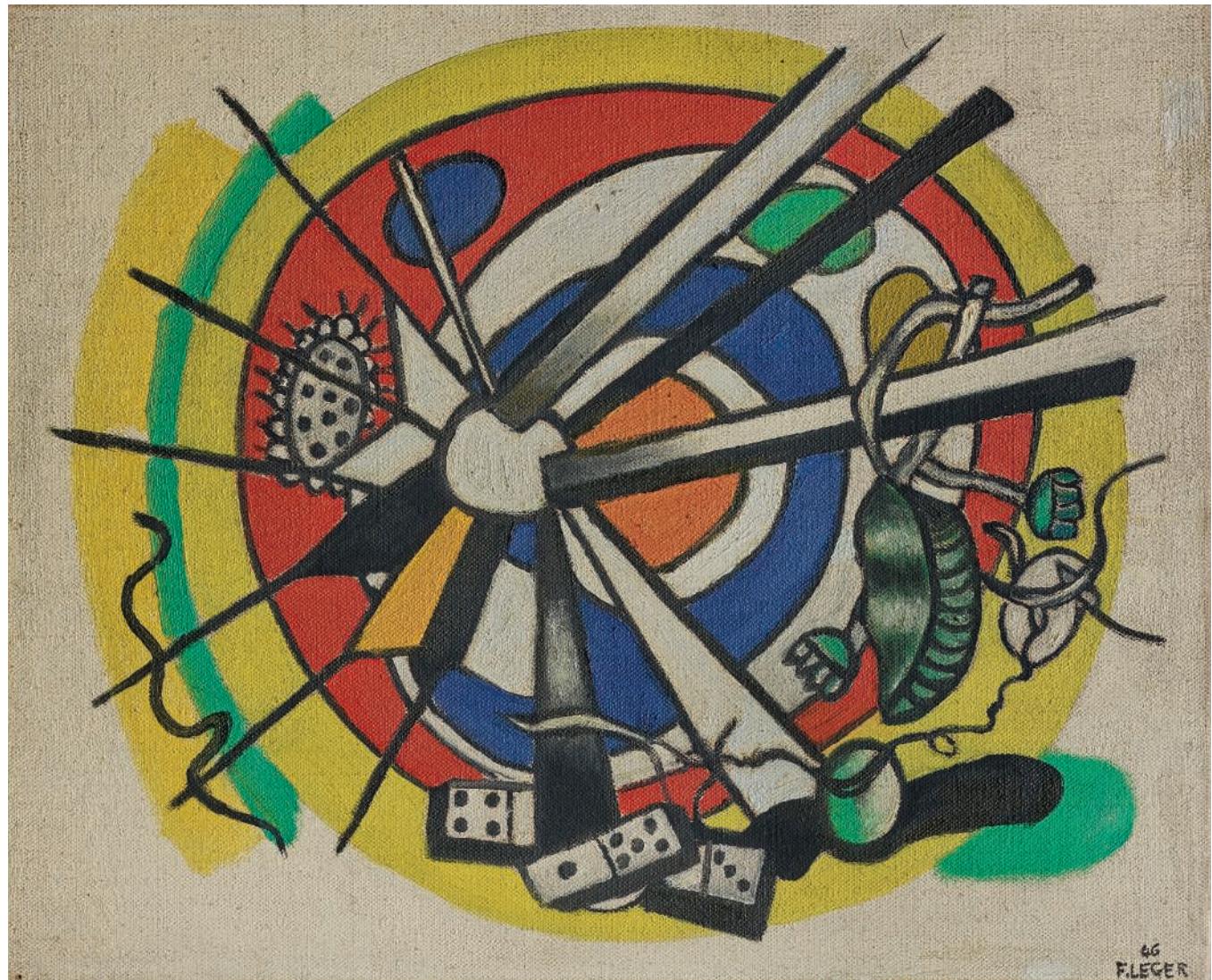
mortes, c'est ici la fusion de formes naturelles, biomorphiques, et de composants mécaniques ou industriels qui permet à l'artiste d'obtenir cet équilibre. Entre 1943 et 1945, Léger passe ses étés dans un petit village francophone au nord de l'État de New York, où il peint une suite de toiles en s'inspirant, selon ses propres termes, «du contraste que présente une machine abandonnée, devenue vieille ferraille, et la végétation qui la dévore. La nature la mange. On la voit disparaître sous la verdure et les fleurs des champs» (cité in *Fernand Léger*, cat. exp., The Museum of Modern Art, New York, 1998, p. 235).

Painted in 1946, Le Disque polychrome exemplifies Fernand Léger's fascination with the expressive potential of colour and his commitment to a populist aesthetic – the two defining stylistic factors of his work during the last decades of his life.

Léger spent the first half of the 1940s living in the United States and this experience had a profound impact on his art. Although his works of the 1920s and the 1930s already reveal an interest in using an increasingly vivid palette, the kaleidoscope of New York had a significant impact on the artist's œuvre.

In contrast to what Léger considered the rarefied and elitist aesthetic of abstraction, his paintings of that time were intended to appeal to the public with a more legible, figurative style. However, he also argued that a return to a figurative subject did not necessarily preclude the use of abstract forms, but that the liberating progress of the pre-war period should now be used to create an aesthetic for the modern age that was accessible to all.

*In the present work, Léger succeeds in this aim, combining both figurative and abstract elements in a riotous fusion of color. As in many of his later still lifes, it is the amalgamation of natural and biomorphic forms with elements of mechanical iconography that allow the artist to achieve this balance. Léger spent the summers of 1943-45 on a farm in a small French-speaking village in northern New York State where, as he later explained, he painted a number of works, "inspired by the contrast presented by an abandoned machine—become old scrap iron—and the vegetation which devours it. Nature eats it. It has disappeared, under the weeds and wildflowers" (quoted in *Fernand Léger*, exh. cat., The Museum of Modern Art, New York, 1998, p. 235).*



PROVENANT D'UNE PRESTIGIEUSE COLLECTION PARTICULIÈRE

λ156

PABLO PICASSO (1881-1973)

Nature morte aux six pommes

gouache, aquarelle, plume et encre, lavis d'encre et crayon de couleurs sur papier
25.6 x 32.8 cm.

Exécuté à Paris en automne 1909

gouache, watercolour, pen and ink, wash and ink and coloured crayon on paper
10 1/8 x 13 in.
Executed in Paris in autumn 1909

€200,000-300,000
US\$230,000-330,000
£190,000-270,000

PROVENANCE

Arthur B. Davies, New York.
Dr Virginia M. Davies, New York (par
descendance); vente, American Art Association,
New York, 16 et 17 avril 1929, lot 42.
Edward Bernays, Vienne.
Collection particulière, Europe (par descendance);
vente, Sotheby's, Londres, 4 décembre 1996,
lot 141.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire
actuel.

Maya Widmaier-Picasso a confirmé l'authenticité
de cette œuvre.

Claude Picasso a confirmé l'authenticité de cette
œuvre.



Pablo Picasso, *Pomme*, 1909. Vente Christie's Londres, 27 février 2019, lot 33, £ 620,000.
© Succession Picasso 2019 / Photo : Christie's Images Ltd. (2019)



Au printemps 1907, la Galerie Bernheim-Jeune, à Paris, expose de lumineuses aquarelles de la période tardive de Cézanne. Pablo Picasso est pris de fascination pour leurs effets contradictoires: inaboutis en apparence, comprenant quelques zones laissées en réserve, de ces œuvres émanant pourtant une « complétude intrinsèque », selon ses propres termes (cité in J. Richardson, *A Life with Picasso, The Painter of Modern Life*, Londres, 2009, vol. II, p. 50). Bien des années plus tard, il confiera d'ailleurs à son ami Brassaï : « Comme si je ne connaissais pas Cézanne ! C'était mon seul et unique maître ! Tu crois que je n'ai pas regardé ses peintures ? J'ai passé des années à les étudier. Cézanne ! C'était lui, notre père à tous » (cité in Brassaï, *Conversations with Picasso*, Chicago, 1999, p.107).

Étape charnière dans l'évolution du cubisme, le séjour de Picasso dans le village espagnol de Horta del Ebro durant le printemps et l'été 1909 s'avère particulièrement prolifique. S'il y réalise de nombreux paysages et des portraits de sa compagne Fernande Olivier, il n'y produit que quelques rares natures mortes à même de mettre à l'épreuve sa nouvelle manière de facetter les formes de ses sujets. En se concentrant sur l'architecture de ses compositions dans son ensemble, il parvient désormais à représenter les objets avec plus d'aplomb et de consistance, à leur donner davantage de poids et de présence.

Exécutée en 1909, *Nature morte aux six pommes* témoigne de manière très directe de l'évolution artistique de Picasso vers des représentations hautement stylisées, et teintées d'une palette typiquement cézannienne de verts et de bruns sourds.

Appréhendé depuis plusieurs angles de vue et rondement modelé, ce dessin se décline en différentes facettes qui créent une tridimensionnalité palpable sur la surface plane du papier. Une structure que Picasso s'applique ensuite à disloquer pour mieux la reconstruire de façon radicale, sous forme de plans encastrés les uns dans les autres. L'artiste s'affranchit ainsi de toute approche réaliste, préférant coucher sur le papier les différents versants de l'objet. Dans la présente œuvre, Picasso intensifie par ailleurs le coup de pinceau « constructif » de Cézanne, notamment avec cette pomme située au centre du dessin, qu'il façonne à coups de hachures anguleuses en vue de créer une impression de volume et de relief. Même l'ombre projetée par ce fruit paraît solide, tant l'artiste interroge et

ausculte l'espace pictural durant cette période. Picasso s'empare de la pomme – l'unité de base, pour ainsi dire, de la nature morte de Cézanne – et la taille littéralement en pièces sous son analyse, comme s'il avait lui-même incisé le fruit d'origine à l'aide d'un couteau et d'un évideur. Désagrégant la forme sphérique de son sujet, il le découpe en tranches courbes qui s'entrelacent, créant la sensation d'avoir pénétré dans sa chair. En même temps, ces formes semblent décrire des spirales et se déployer vers l'extérieur, à la manière du fruit véritable, qui pousse et qui mûrit.

Ainsi soumises à ce mécanisme de destruction-reconstruction, les pommes de Picasso incarnent, à leur échelle, l'évolution alors galopante du concept cubiste. Elles deviendront bientôt les éléments primordiaux et emblématiques de différentes peintures réalisées cet automne-là (cf. Zervos, vol., 2*, nos. 185-186, 190, 192 et 229). Pierre Daix décrit d'ailleurs ce processus d'analyse, phase cruciale dans le développement du cubisme, comme « le fracassemé de la forme close » (cité in P. Daix et J. Rosselet, *Picasso: The Cubist Years*, Londres, 1979, p. 247).

*In the spring of 1907, the Galerie Bernheim-Jeune in Paris held an exhibition of Cézanne's late watercolours characterised by their luminosity. Pablo Picasso was mesmerised by the paradoxical effect of these works: seemingly unfinished with areas of unpainted white ground incorporated into the compositions, these drawings resonated with an "intrinsic completeness", as Picasso described them (cited in J. Richardson, *A Life with Picasso, The Painter of Modern Life*, London, 2009, vol. II, p. 50).*

*Years later he therefore told his friend Brassaï: "As if I didn't know Cézanne! He was my one and only master! Don't you think I looked at his paintings? I spent years studying them. Cézanne! He was like the father of us all" (quoted in Brassaï, *Conversations with Picasso*, Chicago, 1999, p.107).*

Picasso's stay in the Spanish town of Horta del Ebro during the spring and summer of 1909 was extremely productive, and would prove to be a pivotal stage for the development of Cubism. He executed numerous landscapes, figure and portrait paintings of his companion Fernande Olivier, but only a couple of still-lifes in which he elaborated his method of faceting the forms in his subjects. By concentrating on the overall architecture in his compositions, he was now able to render objects with more solidity and firmness, and lend them greater weight and presence.

Nature morte aux six pommes executed in 1909 exemplifies in very direct visual terms Picasso's development of highly stylized objects coloured with a characteristic Cézannian palette of muted greens and browns. Represented from various viewpoints, this drawing is roundly modelled, the faceted surfaces creating a palpable sense of three-dimensionality on the flat surface of the paper. He continued to dismantle form and radically reconstruct it in a series of interlocking planes, breaking free from illusionistic methods of representation and instead; evoking multiple vantage points of objects on the paper. In the present work, Picasso has intensified Cézanne's "constructive" brushstrokes, particularly in the depiction of the apple at the centre, using angular, linear hatching to convey a sense of volume and three-dimensionality. Even the shadow that is cast from one of the apples appears solid, a reflection of Picasso's elaborate investigation and analysis into the nature of pictorial space that he was undertaking at this time.

Picasso took the apple--the basic unit, as it were, in a Cézanne still-life--and analytically "tore" into it, as if he had carved up the real fruit with a knife and corer. He broke down the spherical aspect of the apple into curving bands that wrap around each other, which create the effect that he has penetrated inwards toward the core. At the same time, these shapes appear to spiral and unfold outwards, just as the living fruit itself grows and ripens.

In this de- and reconstructed configuration, Picasso's apples reflected, in microcosm, the ongoing conceptualization of cubist practice, and as such, they became key and germinal elements in various still-life paintings done that fall (cf. Zervos, vol., 2, nos. 185-186, 190, 192 and 229). Daix referred to this process of analysis, which was the next crucial step in the development of Cubism, as "the shattering of the closed form" (in P. Daix and J. Rosselet, *Picasso: The Cubist Years*, London, 1979, p. 247).*



f 157

JUAN GRIS (1887-1927)

Citron et raisin

signé et daté indistinctement 'Juan Gris 25'
(en bas à gauche)
huile sur toile
27 x 41 cm
Peint entre juillet et octobre 1925

indistinctly signed and dated 'Juan Gris 25'
(lower left)
oil on canvas
10 3/4 x 16 1/4 in.
Painted between July and October 1925

€130,000-180,000
US\$150,000-200,000
£120,000-160,000

PROVENANCE

Galerie Simon, Paris.
Josef Müller, Solothurn.
Bernard Poissonnier, Paris.
Buchholz Gallery (Curt Valentin), New York.
Maria Martins, Washington, D.C. (avant 1947).
Perls Galleries, New York.
Collection particulière, États-Unis (acquis auprès de celle-ci en décembre 1965); vente, Christie's, Londres, 19 juin 2013, lot 358.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

D.-H. Kahnweiler, *Juan Gris, His Life and Work*, Londres, 1947, p. 171 (illustré, pl. 90).
D. Cooper, *Juan Gris, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, 1977, vol. II, p. 364, no. 541 (illustré, p. 365).

Gris peint *Citron et raisin* durant un accès de vigueur et de productivité intenses, juste avant que sa mort tragique à l'âge de quarante ans ne mette fin à une carrière qui s'étend sur moins de vingt ans. En 1924, l'artiste avait présenté une importante conférence à la Sorbonne, *Des Possibilités de la peinture*, dont le manuscrit a été traduit en anglais, en espagnol et en allemand, et largement réédité. Le fait d'avoir structuré et articulé sa pensée fondamentale sur l'art pour l'occasion semble avoir inspiré Gris, malgré sa santé toujours chancelante. Ses toiles des années suivantes (1925-1927) ont reçu les éloges d'une légion d'observateurs éminents, parmi lesquels Christian Zervos, Tériade ou Douglas Cooper (voir C. Green, *Juan Gris*, cat. exp., Whitechapel Art Gallery, Londres, 1992, p. 93-110). Aux yeux de Daniel-Henry Kahnweiler, ces tableaux tardifs seraient les « prouesses suprêmes de l'œuvre de Gris ». Il s'explique : « Si la balance avait penché pour l'architecture (le moule) de 1916 à 1919, puis pour la poésie (le contenu) de 1920 à 1923, désormais les bras de la balance se trouvaient au même niveau. Il avait atteint son point d'équilibre. L'architecture et la poésie se fondaient dans ce que j'ai appelé par le passé la polyphonie, et son travail atteignit alors une formidable ampleur » (*Juan Gris: His Life and Work*, New York, 1969, p. 144). Mais c'est sans doute Gertrude Stein qui, avec son inimitable sens de la formule, résume au mieux ces ultimes exploits de l'artiste : « Quatre ans, beaucoup de maladie, énormément de perfection, de perfection et de beauté réunies, puis à la fin, il y a eu comme la création palpable de quelque chose. Voilà ce qu'il faut prendre en compte » (*The Life and Death of Juan Gris*, in *Transition*, Paris, juillet 1927, p. 160-162; cité in C. Green, *op. cit.*, p. 98).

D'après Cooper, Gris aurait conçu la présente nature morte à la fin de l'été ou au début de l'automne 1925, avant de descendre dans le Midi, à Toulon, pour y passer l'hiver. Sa composition figure un ensemble d'objets humbles, chardinesques, qui respirent les plaisirs simples du palais: un bol de citrons et de raisins, un compotier, une coupelle biseautée et une pipe à tabac. Autant de récipients posés sur une table en bois, partiellement recouverte d'une étoffe froissée; si la table s'élance vers une perspective naturaliste, aux premières loges la masse plane et ondulée du tissu est radicalement renversée contre le plan pictural, de façon à envelopper les objets. Durant cette période, Gris (de même que Picasso) installe souvent ses natures mortes devant des fenêtres ouvertes qui offrent un aperçu séduisant – quoique de plus en plus réduit – de ciel bleu. Or dans la présente toile, la fenêtre a été remplacée par un mur carrelé qui renferme entièrement l'espace sur lui-même, sa géométrie rigoureuse tranchant avec les plis sensuels de la nappe. Le carrelage évoque en outre la grille d'un dessin préparatoire d'artiste, nous renvoyant à cette tendance que Gris avait à glisser des références symboliques aux beaux-arts dans ses natures mortes (une palette et des pinceaux, des toiles tendues, des bustes sculptés ou encore une équerre...). En l'occurrence, le bleu azur vif des carreaux évoque à la fois la mer et le soleil, soulignant d'autant plus l'obturation d'une vue plongeante traditionnelle. Si la nature morte constitue le prétexte et le sujet manifeste de cette composition, nous serions tentés d'avancer que la thématique plus profonde de *Citron et raisin* pourrait être la pratique même de la peinture moderne.

Le tableau dégage par ailleurs cette puissante dimension théâtrale qui distingue les œuvres tardives de Gris. Les objets mis en scène sont éclairés comme par des projecteurs, un rayon d'un blanc éclatant illuminant notamment le compotier et la coupelle. Avec leur contour noir, les bords de la nappe se découpent crûment contre l'arrière-plan, propulsant la nature morte vers l'observateur ; le mur carrelé, lui, malgré ses nuances vives, semble s'éclipser vers les coulisses. L'espace pictural est rapproché et confiné, attirant l'attention sur les relations formelles entre les objets qui jouent ce drame domestique : on remarque entre autres la profusion de leurs ouvertures, dont les formes et les dimensions variées les distinguent les uns des autres. Christopher Green en conclut que, « Comme les Arlequins et les Pierrots de Gris, à partir de 1920 ses natures mortes peuvent souvent être perçues comme des drames plastiques on ne peut plus conventionnels, figés dans l'immobilité de tableaux dont les acteurs sont des objets, et où les rares rôles ne reviennent qu'à des personnages-types bien connus, issus d'une longue tradition. Les verres, les bouteilles et les carafes, les fruits et leurs récipients... sont aussi familiers que les masques et les costumes de la commedia dell'arte » (in *ibid.*, p. 156).

For English version, please refer to page 238.





PROPERTY FROM THE
ISRAEL MUSEUM, JERUSALEM
SOLD TO BENEFIT THE ACQUISITIONS FUND
FROM THE ARTHUR AND MADELEINE CHALETTE LEJWA COLLECTION
FROM THE CHARLOTTE BERGMAN COLLECTION

Le Musée d'Israël, à Jérusalem, est la principale institution culturelle du pays et l'un des plus grands musées encyclopédiques au monde. Fondé en 1965, il s'est constitué une vaste collection de près de 500 000 objets allant de pièces archéologiques à des œuvres d'art contemporaines, grâce à des dons et à des soutiens sans précédent reçus de son cercle de mécènes et d'associations d'amis dans dix-sept pays. Le musée propose un calendrier d'expositions dynamique ainsi qu'un riche programme annuel de publications, d'activités pédagogiques et de manifestations culturelles exclusives. Pour la saison 2019, il présente une série d'expositions consacrées à certains des plus célèbres représentants des arts visuels et plastiques modernes et contemporains, abordant des questions pertinentes dans les domaines de l'ethnographie, de l'archéologie et de la pensée et de l'art juifs.

Le musée d'Israël a été conçu comme un lieu dynamique et modulaire capable de s'agrandir et de se diversifier au fil des années. Conformément aux principes de bonne gestion des collections, il réexamine et réévalue en permanence son patrimoine en vue d'identifier d'éventuels doublons ou lacunes. Dans le cadre de cette politique rigoureuse et après un examen attentif, le musée a sélectionné parmi sa vaste collection d'art moderne une poignée d'œuvres dont il est possible de se séparer. Le produit de cette vente servira à alimenter le Fonds d'acquisition du Département d'art moderne en vue d'achats stratégiques qui viendront renforcer et améliorer la diversité et l'étendue de la collection de référence au fil des ans. Le Musée apprécie grandement la clairvoyance de ces mécènes, qui lui permettent d'atteindre cet objectif.

Christie's a l'honneur de présenter les œuvres suivantes qui proviennent de la collection Arthur et Madeleine Chalette Lejwa et de la collection Charlotte Bergman, vendues au profit des futures acquisitions d'art moderne du Musée d'Israël.

Arthur et Madeleine Chalette Lejwa ont cherché à conjuguer leur préoccupation pour le peuple juif et l'État d'Israël avec leur passion des arts. Le couple a su voir au-delà des barbelés et des vestiges de la guerre des Six Jours de 1967 à Jérusalem, imaginant des parcs publics et des jardins de sculptures en lieu et place des murs de béton de la ville. À travers leurs dons d'œuvres d'art, leur soutien financier et leur amitié avec le maire de Jérusalem, Teddy Kollek, les deux collectionneurs ont joué un rôle essentiel dans la création du musée d'Israëlieurs goûts artistiques englobaient aussi bien l'archéologie classique que l'art moderne européen et américain. À leur décès, l'intégralité de leur collection fut léguée au musée d'Israël.

Charlotte Bergman, décédée à Jérusalem en 2002, un mois avant son 99e anniversaire, était une figure unique parmi les bienfaiteurs du Musée d'Israël. Elle et son mari Louis étaient de fins connaisseurs du monde. Unis par une passion commune pour l'art et l'aventure, ils effectuèrent de nombreux voyages à travers l'Europe et jusque dans les régions les plus reculées du globe, revenant souvent chez eux à Londres avec des souvenirs plein leurs bagages. Après le décès de son époux en 1955, Charlotte poursuivit la collection débutée dans les années 30 en continuant d'assouvir sa soif de voyages et d'acquérir de nouvelles œuvres jusqu'à l'automne de sa vie où elle fit don de son domicile et de sa collection au Musée.

For English version, please refer to page 238.



Musée d'Israël, Jérusalem
©The Israel museum, Jerusalem by Elie Posner



ההשכלה והרוח היהודית

Wing for Jewish Art
and Life





PROPERTY FROM THE
ISRAEL MUSEUM, JERUSALEM
SOLD TO BENEFIT THE ACQUISITIONS FUND
FROM THE ARTHUR AND MADELEINE CHALETTE LEJWA COLLECTION

λf 158

PABLO PICASSO (1881-1973)

Le Comptoir

signé 'Picasso' (en bas à gauche)
huile sur papier marouflé sur toile
51,2 x 66,1 cm.
Peint en 1946

signed 'Picasso' (lower left)
oil on paper laid down on canvas
20 1/4 x 26 in.
Painted in 1946

€600,000-900,000
US\$670,000-1,000,000
£540,000-810,000

PROVENANCE

Galerie Louise Leiris, Paris.
Arthur et Madeleine Chalette Lejwa, New York
(avant 1966).
Don de ceux-ci au propriétaire actuel en 1999.

EXPOSITIONS

Washington, D.C., Washington Gallery of Modern
Art, *Picasso since 1945*, juin-septembre 1966, p. 58
(illustré, p. 18).
Jérusalem, The Israel Museum, *From Far and Wide:
A Taste of the Lejwa Collection*, mai-août 2005.
Antibes, Musée Picasso, *Picasso: 1945-1949,
l'ère du renouveau*, mars-juin 2009, p. 194 (illustré,
p. 105; illustré de nouveau *in situ* dans le Château
Grimaldi en 1946).

BIBLIOGRAPHIE

C. Zervos, *Pablo Picasso, Œuvres de 1946 à 1953*,
Paris, 1965, vol. 15, no. 20 (illustré, pl. 8).
R. Apter-Gabriel, éd., *The Arthur and Madeleine
Chalette Lejwa Collection in the Israel Museum*,
Jérusalem, 2005, p. 92 et 248, no. 191 (illustré
en couleurs, p. 93 et 248; titré 'The Fruit Bowl').



Françoise Gilot et son fils Claude Picasso à Vallauris, vers 1946-1947.
Photographie de Michel Sima.
© Photo : Michel Sima / Bridgeman Images





Pablo Picasso dans son atelier à Antibes, devant le présent lot, 1946. Photographie de Michel Sima.
© Succession Picasso 2019 / Photo : Michel Sima / Bridgeman Images

C'est avec les moyens iconographiques les plus modestes – un compotier, distillé en formes frugales et géométriques – que Picasso signe ici un hommage à sa compagne Françoise Gilot, employant un langage artistique très intime grâce auquel il infuse sa composition de plusieurs niveaux de lecture. Les fruits schématiques ne sont autres que des cerises, mets sensuel qui joue un rôle de choix lors de sa première rencontre avec Françoise en mai 1943, au restaurant *Le Catalan*, à Paris. Ce jour-là, l'artiste mange avec Dora Maar lorsque Françoise, attablée avec des amis, attire son œil dissipé. «Il s'est levé et s'est approché de notre table», se souvient-elle. «Il a apporté un bol de cerises et nous en a proposées à tous, avec son fort accent espagnol, les appelant des 'cerisses', avec un doux double 's'» (F. Gilot and C. Lake, *Life with Picasso*, New York, 1964, p. 14).

Picasso célébrera cette rencontre dans deux toiles qui figurent des cerises posées sur le buffet du *Catalan* (Zervos, vol. 13, nos. 26-27). Par la suite, il glisse de temps à autre le fruit dans ses natures mortes, dès lors qu'il s'agit d'exprimer des sentiments liés à Françoise, nouvelle conquête qui prend la place de Dora dans sa vie au crépuscule de la guerre. Picasso peint probablement *Le Compotier* fin 1946, à son retour à Paris après

un séjour prolongé avec Françoise à Golfe-Juan et Antibes. Le fond jaune acidulé suggère une scène nocturne, baignée de lumière artificielle, tandis que l'espace clos renvoie au souvenir de l'Occupation qui semble planer, encore bien vif, sur la rue des Grands-Augustins. Dans la matrice rassurante du bol de fruits, cependant, une vie nouvelle se prépare à éclore. Françoise est alors enceinte de leur fils, Claude, et ces cerises, avec les noyaux qu'elles portent dans leur chair, peuvent être perçues comme des métaphores d'ovules fécondés.

Le Compotier évoque aussi la forme d'une tête humaine vue de profil, un chignon sur la nuque – un portrait symbolique de Françoise, dans la veine de l'emblématique *Femme-fleur*. La forme arrondie qui se découpe sur la droite de la toile pourrait aussi bien représenter l'ombre de la tête sur le mur que le contour bombé d'un ventre de femme enceinte. «Tu es comme une plante qui pousse», Picasso avait-il confié à Françoise, «et je me suis demandé comment exprimer l'idée que tu appartiens au royaume végétal plutôt qu'au monde animal» (cité in *ibid.*, p. 119).

With the very simplest of iconographic means – a compotier of fruit, distilled into spare, geometric forms – Picasso has here created an homage to his partner Françoise Gilot, using a deeply personal creative language to imbue the composition with multiple layers of meaning. The schematized fruits are cherries, a sensual delicacy that played a role in Picasso's first encounter with Françoise, at the restaurant *Le Catalan* in Paris in May 1943. The artist was dining with Dora Maar when Françoise, seated nearby with friends, caught his roving eye. "He got up and came over to our table", she recalled. "He brought with him a bowl of cherries and offered some to all of us, in his strong Spanish accent, calling them cerises, with a soft, double-s sound" (F. Gilot and C. Lake, *Life with Picasso*, New York, 1964, p. 14).

Picasso memorialized this meeting in two canvases depicting cherries on the sideboard at *Le Catalan* (Zervos, vol. 13, nos. 26-27). Thereafter, he included the fruit in his still-lifes intermittently to represent feelings associated with Françoise, who supplanted Dora as the artist's paramour as the war drew to a close. The present *Le Compotier* was probably painted late in 1946, after Picasso and Françoise returned to Paris from an extended stay at Golfe-Juan and Antibes. The acidic yellow ground suggests a nocturnal scene, rendered under artificial light, while the enclosed space hints that memories of the wartime Occupation still lingered on the rue des Grands-Augustins. In the womb-like safety of the fruit dish, however, new life is incubating. Françoise was then pregnant with the couple's son Claude, and the cherries with their central pits may be read metaphorically as fertilized ova.

Le Compotier also takes on the form of a human head viewed in right profile, with a chignon at the nape of the neck – a symbolic portrait of Françoise, like the iconic *Femme-fleur*. The rounded form at the far right represents the shadow of the head on the wall, as well as evoking the swelling contour of a pregnant belly. "You're like a growing plant", Picasso told Françoise, "and I've been wondering how I could get across the idea that you belong to the vegetable kingdom rather than the animal" (quoted in *ibid.*, p. 119).





f 159

GEORGES BRAQUE (1882-1963)

La Falaise d'Étretat

signé et daté 'G Braque -1930-' (en bas à droite)
huile sur toile
43 x 73 cm.
Peint en 1930

signed and dated 'G Braque -1930-' (lower right)
oil on canvas
17 x 28 1/4 in.
Painted in 1930

€120,000-180,000
US\$140,000-200,000
£110,000-160,000

PROVENANCE

Louis et Charlotte Bergman, New York et
Jérusalem (avant 1964).
Don de ceux-ci au propriétaire actuel en 1970.

EXPOSITIONS

New York, Paul Rosenberg & Co., *Georges Braque, An American Tribute*, avril-mai 1964, no. 40 (illustré).
San Diego, La Jolla Museum of Art, *Louis and Charlotte Bergman Collection*, juillet-septembre 1967, no. 36 (illustré).

BIBLIOGRAPHIE

M. Gieure, *Georges Braque*, Paris, 1956, p. 117 (illustré, pl. 72).
Maeght, éd., *Catalogue de l'œuvre de Georges Braque, Peintures, 1928-1935*, Paris, 1962, p. 58 (illustré).

Peint en 1930, *La Falaise d'Étretat* mêle parfaitement la tradition française du paysage et la prédisposition unique de Braque pour la composition moderniste. Ici, l'artiste agence les éléments du bord de mer avec son habileté toute particulière, donnant à voir sa remarquable faculté à faire interagir les formes, les couleurs et les plans. La scène figure deux petites embarcations en bois campées sur une plage, surplombées par les fameuses falaises d'Étretat qui dominent l'ensemble. Le ciel gris insuffle une atmosphère énigmatique et ténébreuse, intensifiée par le défaut de présence humaine. Déferlant jusqu'au premier plan, la mer est composée de nuances brunes et vertes: le genre d'incongruité emblématique de l'œuvre de l'artiste. Braque possède par ailleurs une grande capacité à simuler les textures dans sa peinture; si les imitations de marbre et de bois constellent ses natures mortes, ici, dans le contexte d'un paysage, c'est la consistance massive de la roche calcaire et de ce rivage accidenté, rocaillieux, qui prennent corps. Une maîtrise des matières et de leurs variations rendue plus évidente encore par les surfaces planes et lisses du ciel, de la mer et des bateaux.

Pour la première fois depuis 1905, Braque estive sur la côte normande en 1929, terre de son enfance et de sa jeunesse. Ayant quitté sa maison provençale de Sorgues en 1926, il a passé les deux étés précédents à papillonner d'une ville du Midi à l'autre, dont La Ciotat - où il avait notamment signé certaines de ses toiles fauves les plus remarquables, en 1907. Son retour en Normandie s'avère d'autant plus prometteur qu'il annonce un regain d'intérêt pour le paysage (exercice auquel

Braque ne s'est guère prêté depuis son séjour à Céret en 1911) et une réceptivité nouvelle à la lumière et aux couleurs de la campagne, bannies de sa peinture depuis ses premiers élan cubistes.

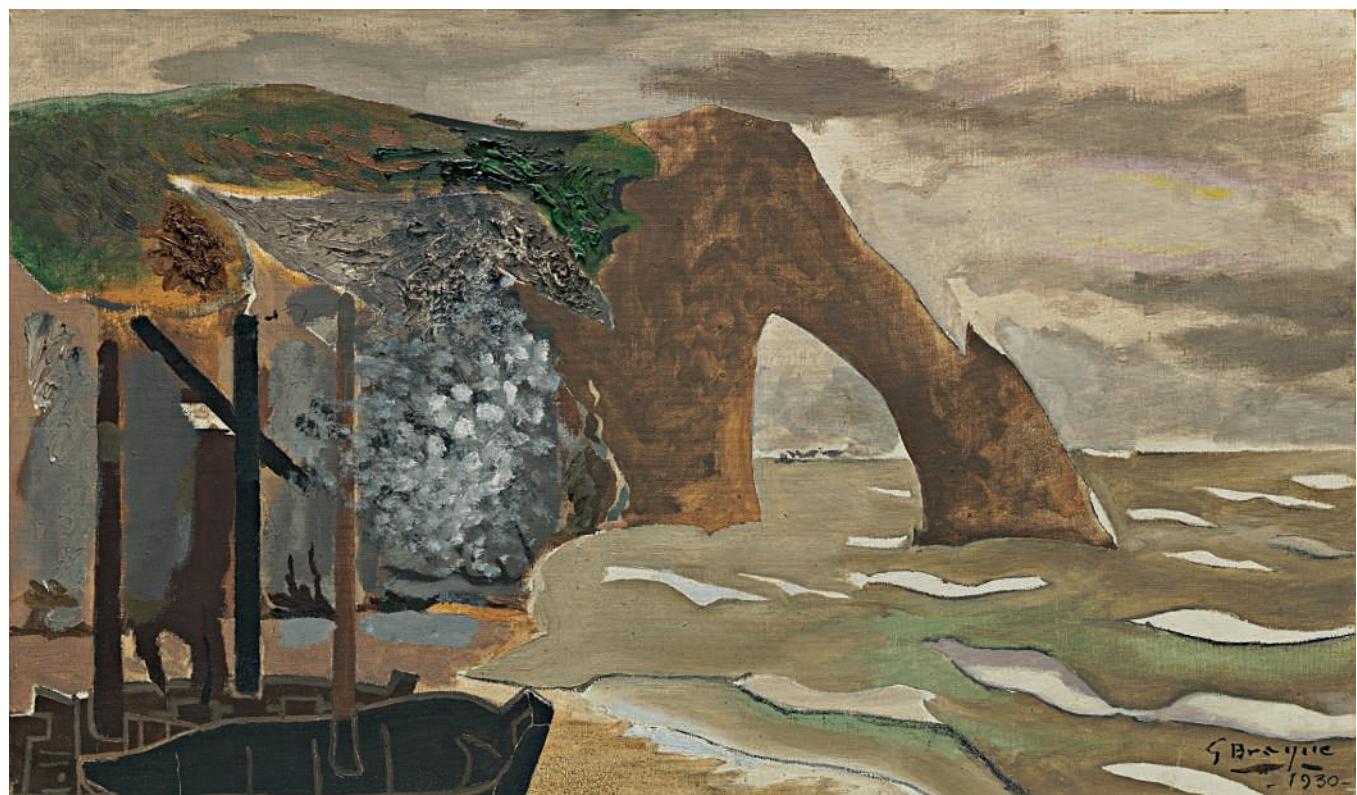
«L'éclat moite et argenté du littoral normand, ses falaises, ses plages interminables et ses horizons dégagés, si chers à Boudin ou à Monet, se mettent désormais à exercer leur charme sur Braque - avec, sans doute, une pointe de nostalgie. En 1931, il s'installe à Varengeville, près de Dieppe, dans une demeure dessinée et bâtie spécialement pour lui, dans le plus pur style normand. C'est là que Braque passe l'essentiel de ses dernières années. Or c'est dès 1929, lorsqu'il remet les pieds à Dieppe pour la première fois, qu'il initie ce qui deviendra une série épisodique de petites scènes de plage, auxquelles il travaille sporadiquement tout au long des dernières décennies de sa vie» (E. Mullins, *The Art of Georges Braque*, Londres, 1968, p. 121).

Painted in 1930, La Falaise d'Étretat brilliantly combines Braque's incomparable feeling for modernist composition with the French landscape painting tradition. Here, he arranges the elements of a seaside landscape with characteristic deftness, displaying his remarkable sense of how plane, form and color interact. The scene depicts two small wooden boats drawn up on a beach, with the famous cliffs of Etretat overwhelming the composition. The gray sky instills a feeling of nocturnal mystery, heightened by the lack of human presence. The sea, stretching to the front of the picture plane, is brown and green: an incongruous element typical

of his works. Braque possessed a great ability to simulate material surfaces in paint; marble and wood in the case of his still lifes, and here, in the context of landscape, he conveys the texture and mass of the chalky cliffs and weathered, gravelly shore. His masterly variation of texture is evident in the contrast offered by the smooth, flat planes of the sea, sky and boats.

"For the first time since 1905 Braque spent part of the summer of 1929 on the Normandy coast where he had been brought up and had lived as a young man. Braque had given up his Provençal house at Sorgues after 1926, and had spent the next two summers at various places in the south including La Ciotat, where he had painted some of his finest Fauve pictures back in 1907. His return to Normandy was propitious, for it signalled a renewal of interest in landscape (he had not tackled a landscape since Céret in 1911), and a new receptivity to the light and colour of the countryside, banished from his paintings since the early Cubist days.

*The moist silvery light of the Normandy coast, its cliffs, broad beaches and clear horizons which had meant so much to Boudin and Monet, now began to exert their appeal on Braque—tinged doubtless with a certain nostalgia. In 1931 he moved into a house specially designed and built for him in traditional Norman style at Varengeville, near Dieppe, and it was here that Braque spent much of the remainder of his life. But already on his first return visit to Dieppe in 1929 he had begun what was to become an infrequent series of small beach scenes spread over the remaining decades of his life" (E. Mullins, *The Art of Georges Braque*, London, 1968, p. 121).*



160

HENRI LE SIDANER (1862-1939)

Le Pont au crépuscule, Clisson

signé 'LE SIDANER' (en bas à gauche)
huile sur toile
65.4 x 81.7 cm.
Peint en 1911

signed 'LE SIDANER' (lower left)
oil on canvas
25¾ x 32¼ in.
Painted in 1911

€150,000-250,000
US\$170,000-280,000
£140,000-220,000

PROVENANCE

Galerie Georges Petit, Paris (acquis auprès de l'artiste en 1911).
Galerie Walter Klinhoff, Montréal.
Collection particulière (acquis auprès de celle-ci); vente, Sotheby's, New York, 8 mai 2008, lot 104.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

L'œuvre figurera au supplément du catalogue raisonné *Le Sidaner-L'œuvre peint et gravé* en préparation par Yann Farinaux-Le Sidaner.

« La préoccupation dominante de Le Sidaner était l'effet. Il disait souvent à ses élèves qu'un paysage ne valait pas la peine d'être peint s'il n'était pas rehaussé de jeux de lumière... Les surfaces réfléchissantes avaient un rôle essentiel dans son œuvre, et les plus importantes étaient celles de l'eau, sous toutes ses formes. »

"Effect was [Le Sidaner's] overriding concern. As he would often point out to his students, no landscape was worth painting if it was not enhanced by some play of light...Reflective surfaces played a leading role in his work. The most important of all these was water, in a variety of forms."

R. LE SIDANER, CITÉ IN Y. FARINAUX-LE SIDANER,
LE SIDANER, L'ŒUVRE PEINT ET GRAVÉ,
MILAN, 1989, P. 9





ANCIENNE COLLECTION MICHEL COUTURIER

λ161

VICTOR BRAUNER (1903-1966)

Motan

signé et daté 'VICTOR BRAUNER 8.11.1945' (en bas à droite) et signé de nouveau, titré et dédicacé 'MOTAN FETICHE POUR KATHLEEN SON AMI VICTOR.' (en bas à gauche)

huile, cire encaustique, encre et grattage sur carton marouflé sur panneau parqueté

48 x 63 cm.

Exécuté le 8 novembre 1945

signed and dated 'VICTOR BRAUNER 8.11.1945' (lower right) and signed again, titled and dedicated 'MOTAN FETICHE POUR KATHLEEN SON AMI VICTOR.' (lower left)

oil, encaustic wax, ink and grattage on board laid down on cradled panel

18 1/8 x 24 1/8 in.

Executed on 8 November 1945

PROVENANCE

Collection particulière, France (don de l'artiste).

Michel Couturier, Paris.

Puis par descendance au propriétaire actuel.

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné de l'œuvre de Victor Brauner, actuellement en préparation par Samy Kinge.

€60,000-80,000

US\$67,000-88,000

£55,000-72,000

PROVENANT D'UNE COLLECTION PRIVÉE FRANÇAISE

λ162

AUGUSTE HERBIN (1882-1960)

Composition

signé 'herbin.' (au revers)

huile sur toile

81 x 53.5 cm.

Peint en 1919

signed 'herbin.' (on the reverse)

oil on canvas

32 x 21½ in.

Painted in 1919

€50,000-70,000

US\$56,000-77,000

£46,000-63,000

PROVENANCE

Collection particulière, New York.

Vente, M^e Loudmer, Paris, 17 novembre 1991,

lot 48.

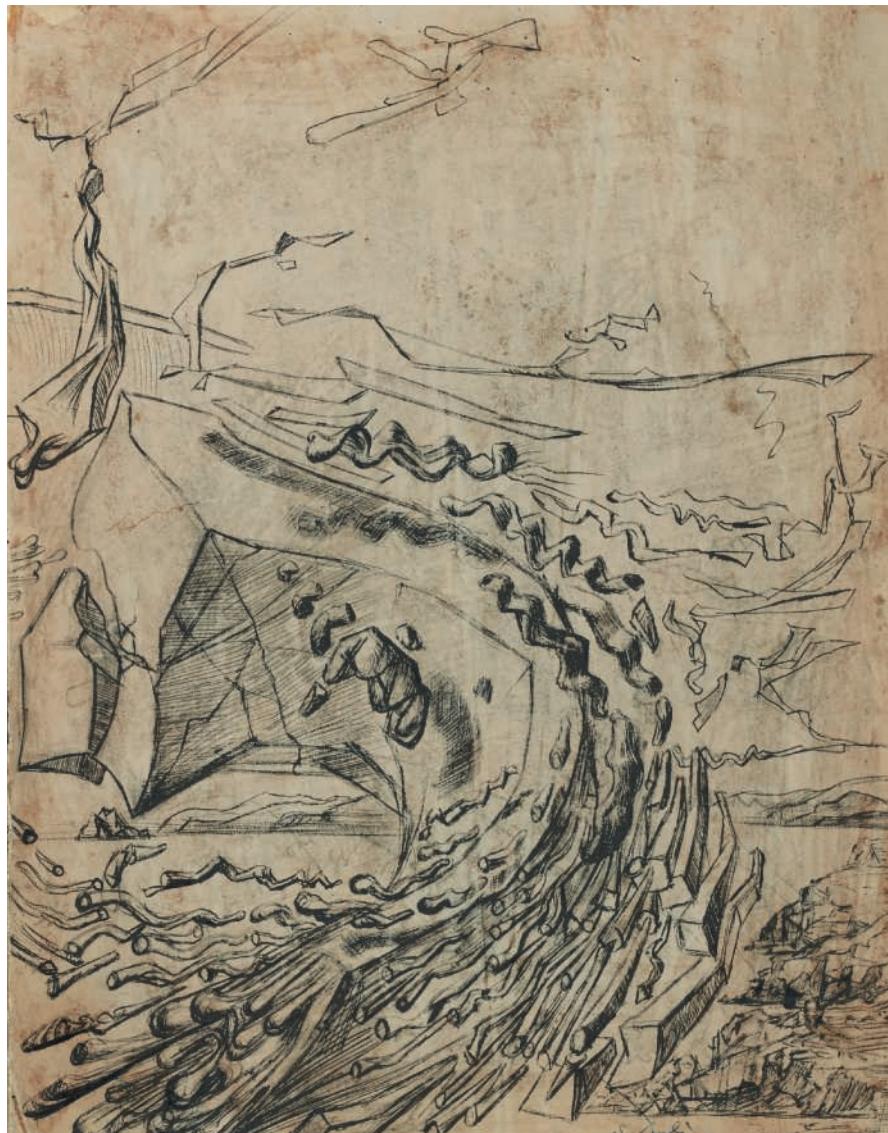
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

G. Claisse, *Herbin, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris et Lausanne, 1993, p. 344, no. 369

(illustré; erronément décrit comme signé en bas à droite; dimensions erronées).





λ163

SALVADOR DALÍ (1904-1989)

Étude de désintégration corporculaire pour "Désintégration d'un coup de Tramontane sur Port Lligat"

signé 'S. Dalí' (en bas à droite); signé et inscrit 'Dalí 1970' (au revers)

stylo-bille et graphite sur papier marouflé sur carton

28 x 21.7 cm.

Exécuté vers 1952

signed 'S. Dalí' (lower right); signed and inscribed 'Dalí 1970' (on the reverse)

ball-point pen and pencil on paper laid down on board

11 x 8 1/2 in.

Executed *circa* 1952

€15,000-25,000

US\$17,000-28,000

£14,000-23,000

PROVENANCE

Collection particulière, Espagne (dans les années 1970).

Puis par descendance au propriétaire actuel.

Nicolas et Olivier Descharnes ont confirmé l'authenticité de cette œuvre.



λ164

ALBERTO SAVINIO (1891-1952)

Sans titre

signé 'Savinio' (en bas à gauche)
huile sur toile
33.3 x 41.2 cm.
Peint vers 1928

signed 'Savinio' (lower left)
oil on canvas
13 1/8 x 16 1/4 in.
Painted *circa* 1928

€25,000-35,000
US\$28,000-39,000
£23,000-32,000

PROVENANCE

Collection particulière, Belgique.
Vente, Vanderkindere Auctioneer, Bruxelles,
21 février 2017, lot 109.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire
actuel.

Le Comité Alberto Savinio a confirmé
l'authenticité de cette œuvre.

PROVENANT DE LA SUCCESSION DE L'ARTISTE

165

JULIO GONZÀLEZ (1876-1942)

Le Front

signé et numéroté 'J. GONZALEZ © H.C.'
(à gauche) et avec la marque du fondeur
'E. GODARD Fonder' (à droite)
bronze à patine brun foncé
19.5 x 13.8 x 5 cm.
Conçu vers 1934-36; cette épreuve fondue
ultérieurement dans une édition de 8 exemplaires
plus 5 autres épreuves

signed and numbered 'J. GONZALEZ © H.C.'
(at left) and with the foundry mark 'E. GODARD
Fonder' (at right)
bronze with dark brown patina
7¾ x 5¾ x 2 in.
Conceived circa 1934-36; this bronze cast
at a later date in an edition of 8 plus 5

€20,000-30,000
US\$23,000-33,000
£19,000-27,000

PROVENANCE

Succession de l'artiste.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

Donación González, cat. exp., Museo de Arte Moderno, Barcelona, 1974, p. 18, no. 30.
J. Merkert, *Julio González, Catalogue raisonné des sculptures*, Milan, 1987, p. 231, no. 211 (une autre épreuve illustrée).



PROVENANT DE LA SUCCESSION DE L'ARTISTE

166

JULIO GONZÀLEZ (1876-1942)

Tête dite "L'apôtre"

signé, numéroté et avec le cachet du fondeur
'J. GONZALEZ © EA E.GODARD CIRE PERDUE'
(au dos)
bronze à patine brun foncé
33 x 23 x 4 cm.
Conçu vers 1933-34; cette épreuve fondue
ultérieurement dans une édition de 6 exemplaires
plus 5 autres épreuves

signed, numbered and stamped with the foundry
mark 'J. GONZALEZ © EA E.GODARD CIRE
PERDUE' (on the back)
bronze with dark brown patina
11½ x 8½ x 1½ in.
Conceived circa 1933-34; this bronze cast
at a later date in an edition of 6 plus 5

€40,000-60,000
US\$45,000-66,000
£37,000-54,000

PROVENANCE

Succession de l'artiste.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

J. E. Cirlot, 'El escultor Julio González', in *Goya*, Madrid, 1955, no. 4, p. 206-212 (une autre épreuve illustrée, p. 209, fig. 8).
J. Camón Azuar, *Picasso y el Cubismo*, Madrid, 1956, p. 227 (illustré, fig. 187).
V. Aguilera Cerni, *Julio González*, Rome, 1962 (une autre épreuve illustrée, fig. XLIV).

M. N. Pradel de Grandy, 'La Donation González au Musée National d'Art Moderne', in *La Revue du Louvre*, Paris, 1966, no. 1, p. 1-16, no. 42.

V. Aguilera Cerni, *Julio, Joan, Roberta González: itinerario de una dinastía*, Barcelone, 1973, p. 398, no. 444 (une autre épreuve illustrée, p. 337).
Donación González, cat. exp., Museo de Arte Moderno, Barcelone, 1974, p. 17, no. 26.
J. Withers, *Julio González, Sculpture in Iron*, New York, 1978, no. 67.
J. Merkert, *Julio González, Catalogue raisonné des sculptures*, Milan, 1987, p. 170, no. 161 (une autre épreuve illustrée).





COLLECTION PARTICULIÈRE, EUROPE

λ167

GUSTAVE BUCHET (1888-1963)

Étude de bateaux

signé 'G. BUCHET' (en bas à droite)
aquarelle et encre de Chine sur papier
44.3 x 29.5 cm.

Exécuté vers 1922-25

signed 'G. BUCHET' (lower right)
watercolour and India ink on paper
17½ x 11¾ in.
Executed *circa* 1922-25

**€6,000-8,000
US\$6,700-8,800
£5,500-7,200**

PROVENANCE

Collection particulière, France.

Pierre-Yves Gabus a confirmé l'authenticité
de cette œuvre.



COLLECTION PARTICULIÈRE, EUROPE

λ168

FÉLIX AUBLET (1903-1978)

Étude pour "Le Train va vite"

pastel, fusain et graphite sur papier
image: 40.3 x 41.2 cm.
feuille: 75.7 x 55.3 cm.
Exécuté en 1937

pastel, charcoal and pencil on paper
image: 15 7/8 x 16 1/4 in.
sheet: 29 7/8 x 21 1/4 in.
Executed in 1937

€20,000-30,000
US\$23,000-33,000
£19,000-27,000

PROVENANCE

Atelier de l'artiste; sa vente, M^{es} Calmels, Cohen et Desbenoit, Paris, 28 novembre 2004, lot 159. Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

EXPOSITIONS

Aix-en-Provence, Musée des Tapisseries et Musée Granet, *Félix Aublet, Art, technique, lumière, mouvement*, juin-août 2001, p. 114 (illustré en couleurs).
Châteauroux, Musée-Hôtel Bertrand, Couvent des Cordeliers, *Félix Aublet, designer, peintre, architecte, décorateur, un créateur traverse le XX^{ème} siècle*, 2002 (illustré).



PROVENANT D'UNE IMPORTANTE COLLECTION
PARTICULIÈRE

λ169

SONIA DELAUNAY (1885-1979)

Rythme Coloré (recherche)

signé 'S Delaunay' (en bas à gauche)
gouache sur papier
18 x 24 cm.
Exécuté en 1952

signed 'S Delaunay' (lower left)
gouache on paper
9½ x 7 in.
Executed in 1952

€25,000-35,000
US\$28,000-39,000
£23,000-31,000

PROVENANCE:

Galerie Alain Lesieutre; vente, Christie's,
New York, 11 mai 1994, lot 357.
Collection particulière, Suisse; vente, Galerie
Kornfeld, Berne, 5 juin 2008, lot 267.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire
actuel.

Jean-Louis Delaunay et Richard Riss ont confirmé
l'authenticité de cette œuvre.



f 170

FRANTIŠEK KUPKA (1871-1957)

Forme du rouge

signé 'Kupka' (en bas à droite)
gouache et graphite sur papier
28 x 28 cm.

Exécuté vers 1929

signed 'Kupka' (lower right)
gouache and pencil on paper
11 x 11 in.

Executed circa 1929

€50,000-70,000

US\$56,000-77,000

£46,000-63,000

PROVENANCE

Leonard Hutton Galleries, New York.
Collection particulière, Vancouver (acquis auprès de celle-ci).

Equinox Gallery, Vancouver (acquis auprès de celle-ci).

Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel en 2014.

f 171

WASSILY KANDINSKY (1866-1944)

Schwere Spitzen

monogrammé et daté '28' (en bas à gauche); daté, titré et numéroté '1928 No 292 -"Schwere Spitzen"' (au revers du montage de l'artiste) aquarelle sur papier 37,2 x 36 cm. Peint en juillet 1928

signed with monogram and dated '28' (lower left); dated again, titled and numbered '1928 No 292 -"Schwere Spitzen"' (on the reverse, on the artist's mount) watercolour on paper 14½ x 14½ in. Painted in July 1928

€180,000-250,000
US\$200,000-280,000
£170,000-220,000

«J'utilise souvent, ardemment même, le thème du cercle depuis quelques années, non tant en raison (ou à cause) de sa forme, ou de ses propriétés géométriques, mais plutôt en vertu de mon profond attrait pour la force intérieure qui l'habite, ainsi que ses innombrables variations. J'aime le cercle aujourd'hui comme j'aimais hier le cheval, par exemple – peut-être davantage encore, du fait que j'y trouve un plus grand nombre de potentialités intérieures, raison pour laquelle le cercle a remplacé le cheval. Mes œuvres ont été le terrain d'expression d'un grand nombre de "nouvelles" choses relatives au cercle, mais sur le plan de la théorie, j'ai peu de choses à dire sur le sujet, bien que ce ne soit pas faute d'avoir essayé.»

W. KANDINSKY, 1929, IN W. GROHMAN, KANDINSKY, LONDRES, 1959, P. 188

PROVENANCE

Pr Hermann Schridde, Dortmund (acquis auprès de l'artiste par l'intermédiaire de Kandinsky Gesellschaft, en 1928). Vente, Stuttgarter Kunstkabinett, Stuttgart, 12 mai 1950, lot 1464. Baron Joseph Berthold Urvater, Bruxelles (avant 1957). Monique Pollak, Paris. M. Knoedler & Co., Inc., New York (acquis auprès de celle-ci en avril 1961). Acquis auprès de celle-ci par la famille du propriétaire actuel en mai 1961.

EXPOSITIONS

Berlin, Galerie Ferdinand Möller, *W. Kandinsky, Neue Aquarelle*, octobre 1928, no. 46. Paris, Galerie Zak, *Exposition d'aquarelles de Wassily Kandinsky*, janvier 1929, no. 40. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller et Liège, Musée des Beaux-Arts, *Collection Urvater*, juin-septembre 1957, no. 52 (illustré). Leicester, Museum and Art Gallery; City of York Art Gallery et Londres, Tate Gallery, *Paintings from the Urvater Collection*, septembre-décembre 1958, no. 47.

BIBLIOGRAPHIE

Liste manuscrite des aquarelles de l'artiste, no. 292. V. Endicott Barnett, *Kandinsky Aquarelles, Catalogue Raisonné, 1922-1944*, Paris, 1994, vol. 2, p. 225, no. 882 (illustré).

"If I make such frequent, vehement use of the circle in recent years, the reason (or cause) for this is not the geometric form of the circle, or its geometric properties, but my strong feeling for the inner force of the circle and its countless variations. I love the circle today as I formerly loved the horse, for instance -- perhaps even more, since I find more inner potentialities in the circle, which is why it has taken the horse's place. In my pictures, I have said a great many 'new' things about the circle, but theoretically, although I have often tried, I cannot say very much."

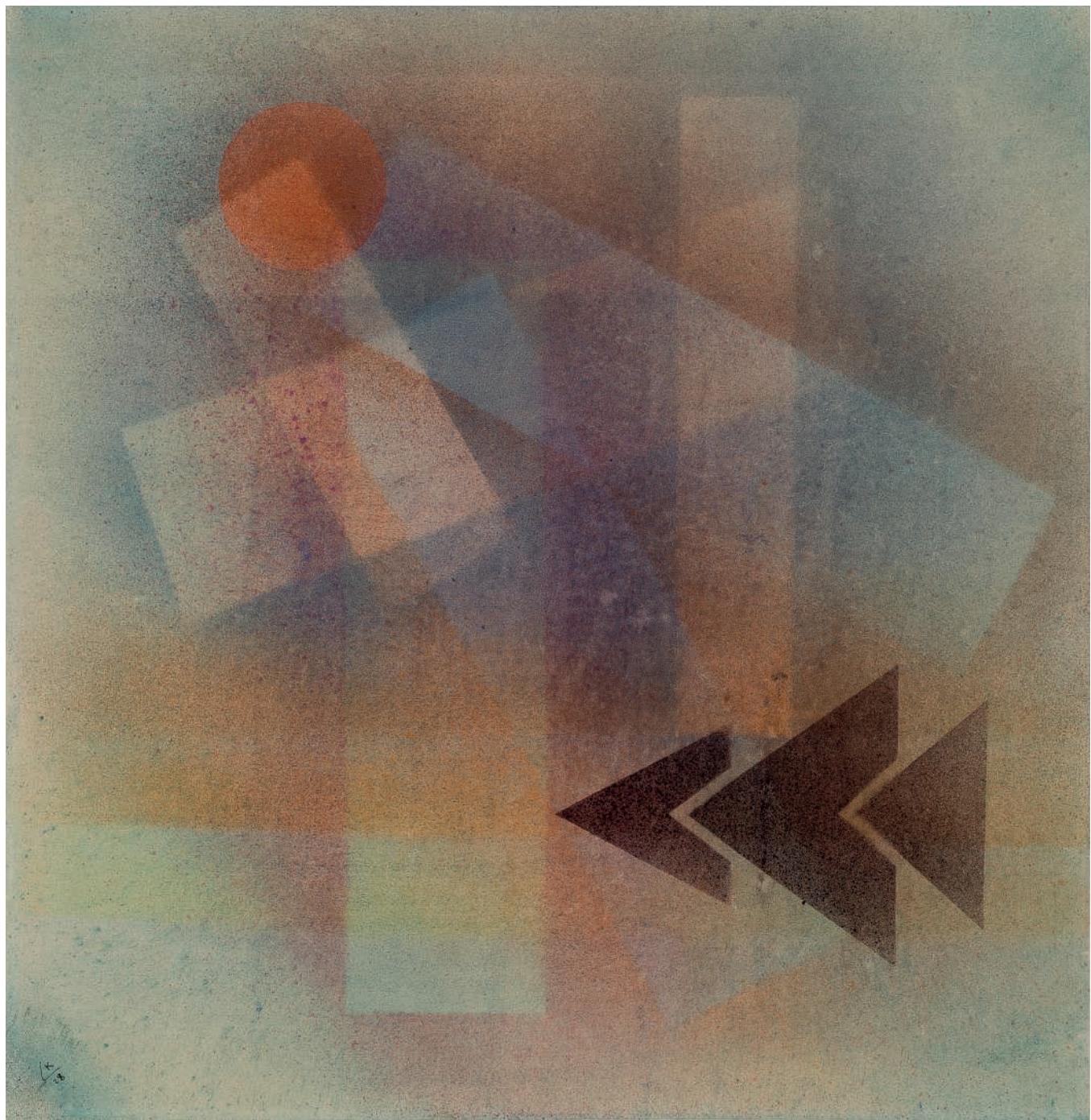
Exécuté au Bauhaus de Dessau en 1928, *Schwere Spitzen* est une admirable aquarelle représentant une étrange parade quasi dansante de formes géométriques abstraites qui expriment avec espièglerie l'un des thèmes clefs de l'art de Kandinsky de cette période: la relation dynamique entre le cercle et le triangle. *Schwere Spitzen* représente un cercle rouge lumineux traversé de rectangles divers superposés qui semblent jaillir de leur intersection, ou l'entourer, comme autant de fragments ou de ramifications de cette conjonction dynamique d'opposés à plat. En bas à droite, trois formes triangulaires imposantes soutiennent la composition. La présente œuvre nous offre un panorama de potentialités poétiques et expressives dont chaque composant intégré joue un rôle à part entière, se joignant aux autres pour former un ensemble uni et harmonieux.

La géométrie sobre et les mathématiques orchestrées, du moins en apparence, des abstractions Bauhaus de Kandinsky, ont toujours abrité en leur cœur une démarche innée, intuitive et – pour l'artiste – mystique de recherche du sublime, du spirituel: une dimension qui pour lui, ne peut être représentée qu'au moyen de l'abstraction et de l'état d'esprit élevé qu'offre l'intuition. Aussi peint-il selon un ensemble de règles qu'il choisit par la suite d'enfreindre, aussitôt et à chaque fois que les exigences graphiques de l'œuvre l'exigent de lui. *Schwere Spitzen* est un travail qui exprime à la perfection cette combinaison étrange d'une logique ordonnée, laquelle se distingue tant de ses années Bauhaus.

À compter de *Composition no. 8* – son chef d'œuvre magistral de 1923 –, les cercles ne cessent de jouer un rôle croissant dans l'œuvre de Kandinsky. Dans sa lettre à Will Grohmann, en octobre 1930, il explique que le cercle constitue pour lui un « lien avec le cosmique » : « Je l'utilise avant tout de façon formelle... Pourquoi le cercle me fascine-t-il ? Pour les raisons suivantes :

1. Il est la forme la plus simple qui soit et pourtant, il n'a de cesse de s'affirmer sans réserve, 2. Précis, il n'en demeure pas moins inlassablement différent, 3. À la fois stable et changeant, 4. exubérant et discret, 5. Simple tension lui-même, il transporte en son sein d'infinites tensions. Le cercle est la synthèse des plus grandes oppositions. Il allie, en parfait équilibre, le concentré et l'excentrique en une seule et même forme. Des trois formes primaires, il est celui qui indique le plus clairement possible la quatrième dimension» (cité in W. Grohmann, op. cit, p. 188).

For English version, please refer to page 238.



λ172

JOAN MIRÓ (1893-1983)

Sans titre

signé 'Miró.' (au centre)
crayon gras sur papier
71 x 105.4 cm.
Exécuté en 1974

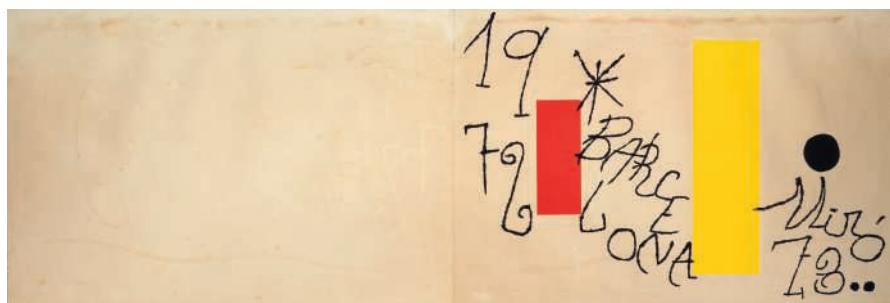
signed 'Miró.' (at the centre)
wax crayon on paper
28 x 41½ in.
Executed in 1974

€70,000-100,000
US\$78,000-110,000
£64,000-90,000

PROVENANCE

Collection particulière, Barcelone.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel
dans les années 1990.

Jacques Dupin a confirmé l'authenticité de cette
œuvre en 1990.



Pages intérieures du présent lot.





λ173

WOLFGANG PAALEN (1905-1959)

La Veillée

signé des initiales 'WP' (en bas à droite); signé,
daté et titré 'Paalen la veillée 1951' (au revers)
huile sur toile
61 x 50.7 cm.
Peint en 1951

signed with initials 'WP' (lower right); signed,
dated and titled 'Paalen la veillée 1951' (on the
reverse)
oil on canvas
24 x 20 in.
Painted in 1951

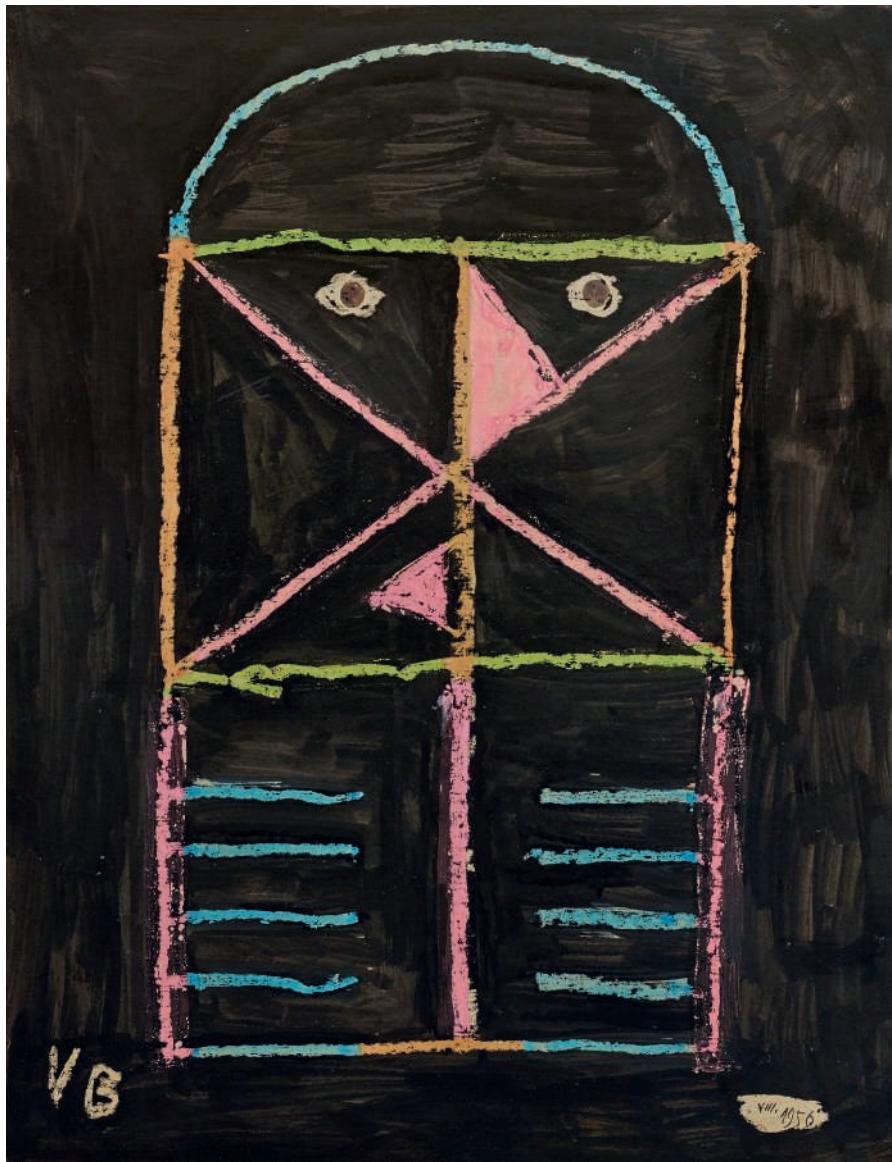
€10,000-15,000
US\$11,000-16,000
£9,200-14,000

PROVENANCE

Galerie Inna Salomon, Paris.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

J. Pierre, *Wolfgang Paalen*, Paris, 1980, p. 46
(illustré en couleurs).
A. Neufert, *Wolfgang Paalen: Im Inneren des Wals*,
Monografie - Schriften - Œuvrekatalog, Vienne,
1999, p. 326, no. 51.03 (illustré; titré 'La vieillée').



λ174

VICTOR BRAUNER (1903-1966)

Étude pour la condition humaine

signé des initiales 'VB' (en bas à gauche) et daté 'VIII. 1956' (en bas à droite)
paraffine, encre de Chine et lavis d'encre sur papier
marouflé sur carton
65.5 x 50.2 cm.
Exécuté en août 1956

signed with initials 'VB' (lower left) and dated 'VIII.
1956' (lower right)
paraffin, India ink and wash and ink on paper laid
down on board
25 $\frac{1}{2}$ x 19 $\frac{1}{2}$ in.
Executed in August 1956

€40,000-60,000
US\$45,000-67,000
£37,000-55,000

PROVENANCE

Galerie Samy Kinge, Paris.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel
vers 1983-84.

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné
de l'œuvre de Victor Brauner, actuellement en
préparation par Samy Kinge.



λ175

MATTA (1911-2002)

Chessness

signé du monogramme de l'artiste (en bas au centre); titré et inscrit 'N d'archivio 70/229 "Chessness"' (au revers)
huile sur toile
135 x 134 cm.
Peint en 1970

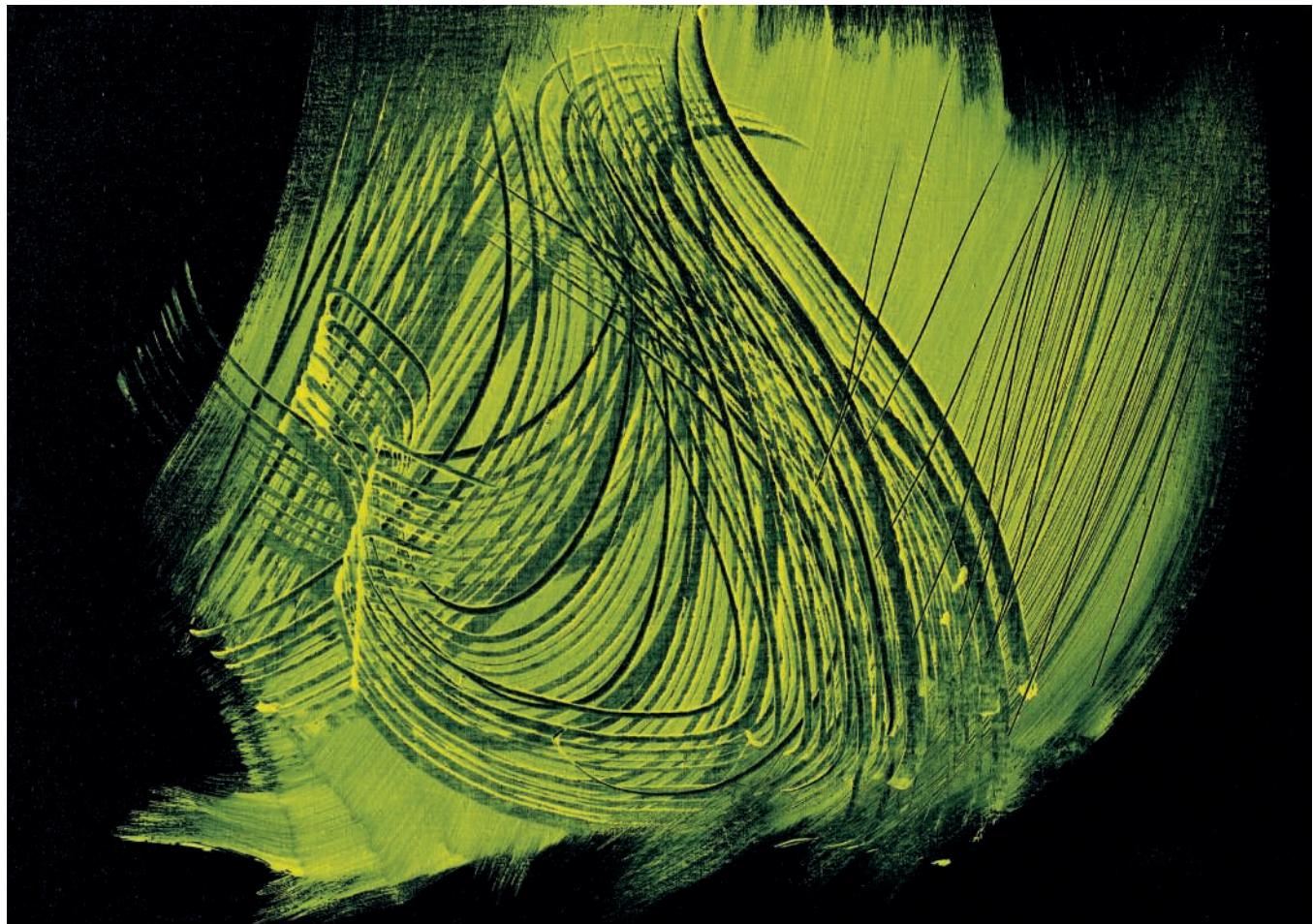
signed with the artist's monogram (lower center); titled and inscribed 'N d'archivio 70/229 "Chessness"' (on the reverse)
oil on canvas
53½ x 52¾ in.
Painted in 1970

€35,000-55,000
US\$39,000-61,000
£32,000-50,000

PROVENANCE

Don de l'artiste au propriétaire actuel, en 1996.

Cette œuvre est accompagnée d'un certificat d'authenticité de Madame Germana Matta Ferrari.



λ176
HANS HARTUNG (1904-1989)

T1971-H35

titré "T1971-H35" (sur le revers)
acrylique sur toile
46 x 65 cm.
Peint en 1971

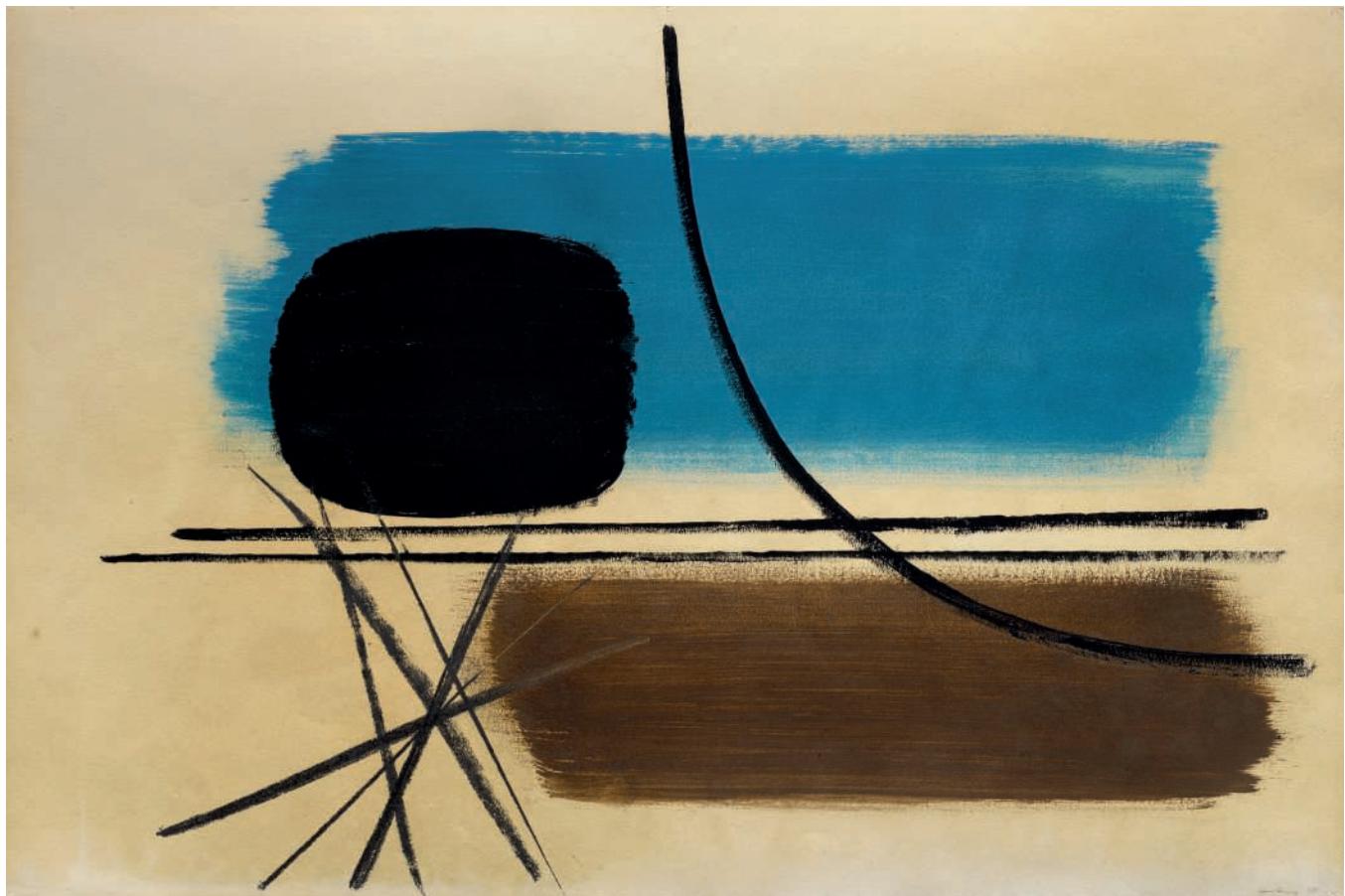
titled "T1971-H35" (on the overlap)
acrylic on canvas
18 1/8 x 25 5/8 in.
Painted in 1971

€40,000-60,000
US\$45,000-67,000
£37,000-55,000

PROVENANCE

Vente, M^{es} Pichon & Noudel-Denial, Cannes,
8 novembre 2008, lot 311.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire
actuel.

Cette œuvre est enregistrée dans les archives
de la Fondation Hans Hartung et Anna Eva
Bergman sous le No. 2543 et figurera au
catalogue raisonné de l'œuvre de Hans Hartung
actuellement en préparation. Un certificat
d'authenticité sera remis à l'acquéreur.



λ177

HANS HARTUNG (1904-1989)

PU-27

signé et daté 'Hartung 50' (en bas à droite)

huile et pastel sur papier

48.5 x 72 cm.

Exécuté en 1950

signed and dated 'Hartung 50' (lower right)

oil and pastel on paper

19 1/2 x 28 1/2 in.

Executed in 1950

€70,000-100,000

US\$77,000-110,000

£64,000-91,000

PROVENANCE

Galerie Sapone, Nice (acquis en 1996).

Fondation Hans Hartung, Antibes.

Collection privée, Europe (acquis auprès de celle-ci); vente, Christie's, Milan, 26 mai 2003, lot 249.

Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

A. Claustres, *Hans Hartung: les aléas d'une réception*, Dijon, 2005.

Cette œuvre est enregistrée dans les archives de la Fondation Hartung-Bergman, Antibes et sera reproduite dans le catalogue raisonné de Hans Hartung actuellement en préparation.

■ 178

GASTON CHAISSAC (1910-1964)

Totem (Esperanto pour l'autodafé)

signé 'CHAISSAC' (en bas); daté et titré
"Esperanto pour l'autodafé" 1961' (au revers)
huile sur bois
161 x 14,2 x 2 cm.
Exécuté en 1961

signed 'CHAISSAC' (at the bottom); dated and
titled "'Esperanto pour l'autodafé" 1961' (on the
reverse)
oil on wood
63 1/8 x 5 5/8 x 3/4 in.
Executed in 1961

€70,000-100,000
US\$78,000-110,000
£64,000-91,000

PROVENANCE

Galerie Messine, Paris.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

in Aujourd'hui Art et Architecture, n° 30, Boulogne,
février 1961 (illustré en couleurs, sur la couverture).

L'authenticité de cette œuvre a été confirmée par
Monsieur Thomas Le Guillou.



■ λ 179

CÉSAR (1921-1998)

Nu de la belle de mai

signé 'César' (sur la terrasse à l'avant); numéroté et porte le cachet du fondeur 'Bocquel fondeur HC 2/2' (sur la terrasse à l'arrière)

bronze à patine brune
145 x 43 x 54 cm.

Conçue en 1957 et fondue en 1980, cette œuvre est le numéro Hors Commerce deux issue d'une édition de huit exemplaires, deux épreuves d'artiste et deux Hors Commerce

signed 'César' (on the front of the terrace); numbered and with the foundry mark 'Bocquel fondeur HC 2/2' (at the back of the terrace)
bronze with brown patina

57½ x 16½ x 21¼ in.

Conceived in 1957 and cast in 1980, this work is the Hors Commerce proof number two from an edition of eight, two artist's proof and two Hors Commerce

€60,000-80,000
US\$66,000-88,000
£55,000-73,000

PROVENANCE

Galerie Strouk, Paris.

Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

EXPOSITIONS

Paris, Galerie Henri Creuzevault, César, 1957
(le fer exposé).

Paris, Galerie Claude Bernard, *Exposition Internationale de la Sculpture*, 1958 (le fer exposé).

Paris, Galerie Claude Bernard, César, 1962 (le fer exposé).

New York, Albert Loeb Gallery, *Exposition de groupe*, 1964 (le fer exposé).

Turin, Galleria Galatea et Rome, Galleria il Fante di Spade, César, 1966, no. 7 (le fer exposé).

Cannes, Galerie Madoura, César, 1955-1966, 1966, no. 5 (le fer exposé et illustré).

Paris, Galerie Henri Creuzevault, César *Fers 1950-1960 Bronzes*, 1971 (le fer exposé).

Los Angeles, University of California Art Galleries, *20th century Sculpture from Southern California Collections*, 1972 (le fer exposé et illustré, p. 73).

Aix-en-Provence, Cloître Saint-Louis, *Divers aspects de l'expression plastique de Picasso à nos jours*, 1980 (le fer exposé et illustré).

Paris, Galerie Beaubourg, *César Sculptures anciennes*, 1980 (le fer exposé).

Paris, Grand Palais, FIAC, *César Sculptures 1950-1980*, 1980 (le fer exposé).

Brest; Cabriès en Provence; Kruishoutem, Fondation Veranneman; Liège, Musée d'Art Moderne, César *Rétrospective*, 1981-1982, No. 11 (le fer exposé et illustré, p. 30).

Paris, Pavillon des Arts, César, 1983 (le fer exposé et illustré).

Paris, Musée de la Poste, *César Bronzes*, 1984, no. 8 (le fer exposé et illustré).

Brécey, Château de Brécey, César, 1985 (le fer exposé).

Dunkerque, Musée d'Art Contemporain, César 1955-1985, 1985 (le fer exposé).

Aix-en-Provence, Office Départemental de la Culture des Bouches-du-Rhône, César, 1987 (le fer exposé et illustré, p. 29).

Avallon, Centre Culturel de l'Yonne, *César 30 dernières années de son œuvre*, 1987 (le fer exposé et illustré).

Séoul, Gana Art Gallery, César, 1988 (le fer exposé et illustré).

Paris, Galerie JGM, *Années 60 : l'Objet-sculpture*, 1990 (le fer exposé et illustré, p. 29).

Marseille, Musée de la Vieille Charité, *Rétrospective César*, 1993 (un plâtre exposé et illustré).

Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume, César, juin-octobre 1997, p. 54 (un autre ex illustré, p. 55).

BIBLIOGRAPHIE

D. Cooper, *César. Collection Artistes de notre temps*, Amriswill, 1960, no. 13.

H. H. Arnasson, *History of Modern Art*, New York, 1968, no. 669.

W. de la Vaissière, "César et le plastique" in *Plaisir de France*, no. 379, 1970, VI (le fer illustré, p. 54).

B. Lamarche-Vadel, "César..." in *Artistes*, no. 6, X-XI, 1980 (le fer illustré, p. 20).

P. Restany, *César*, Paris, 1988 (le fer illustré en couleurs, p. 129).

D. Durand-Ruel, *César. Catalogue raisonné. Volume I 1947-1964*, Paris, 1994, no. 178, p. 160 (le fer illustré, p. 161).

Cette œuvre est enregistrée dans les archives de Madame Denyse Durand-Ruel sous le no. 262.



■ λ 180

CÉSAR (1921-1998)

Grand Valentin

signé, numéroté et avec le cachet du fondeur 'César 5/8 Bocquel' (sur la terrasse)
bronze à patine brune
89 x 155 x 41,5 cm.
Conçue en 1956 et fondue en 1980, cette œuvre porte le numéro cinq d'une édition de huit exemplaires, deux épreuves d'artiste et deux Hors Commerce

signed, numbered and with the foundry mark 'César 5/8 Bocquel' (on the terrace)
bronze with brown patina
35 x 61 x 16½ in.
Conceived in 1956 and cast in 1980, this work is number five from an edition of eight, two artist's proof and two Hors Commerce

€70,000-100,000
US\$77,000-110,000
£64,000-91,000

PROVENANCE

Collection privée, Europe; sa vente, Christie's, Paris, 14 avril 2005, lot 21.
Collection privée, Paris (acquis au cours de cette vente).
Galerie Strouk, Paris.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

EXPOSITIONS

Genève, Musée Rath ; Grenoble, Musée de Peinture et de Sculpture ; Knokke-le-Zoute, Casino ; Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen ; Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris ; César, *Rétrospective des sculptures*, février 1976-janvier 1977, no. 8 (le fer exposé et illustré, p. 26).
Paris, Galerie Beaubourg, *César, Sculptures 1950-1980*, septembre-octobre 1980.
Brest, Cabriès-en-Provence, Roubaix, César, *réetrospective*, 1981 (le fer exposé et illustré).
Kruishoutem, Fondation Veranneman ; Liège, Musée d'Art Moderne, César, mars 1981-mars 1982, no. 7-8, p. 22 (le fer exposé).
Tokyo, Seibu Museum of Art, César, mai-juin 1982, no. 8, p. 25 (le fer exposé).
Paris, Pavillon des Arts, César, février-avril 1983 (le fer exposé et illustré).
Paris, Galerie du Messager, Musée de la Poste, César, *bronzes*, février-mars 1984, no. 9 (un autre exemplaire exposé).
Jouy-en-Josas, Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, *Les fers de César*, octobre 1984-janvier 1985 (le fer exposé et illustré, p. 44).
Dunkerque, Musée d'Art Contemporain, César 1955-1985, novembre 1985-janvier 1986 (le fer exposé).
Sète, Musée Paul Valéry, César, *les Bronzes*, juillet-août 1991 (le fer exposé et illustré, p. 28).

BIBLIOGRAPHIE

D. Cooper, César, Allemagne, 1960, no. 11 (le fer illustré).
P. Restany, César, Paris, 1975, no. 33, p. 54 (le fer illustré).
P. Restany, César, New York, 1976, no. 33, p. 54 (le fer illustré).
I. Jianou, G. Xuriguera, A. Lardera, *La sculpture moderne en France depuis 1950*, Paris, 1982 (le fer illustré, p. 103).
B. Lamarche-Vadel, « César », in *Artistes*, no. 6, X-XI, Paris, 1980, p. 18 (le fer illustré).
C. Francblin, *César en los lugares del mal*, Guadalimar, 1980, no. 55, p. 39 (le fer illustré).
J.L. Mons, *Villetaneuse informations*, Villetaneuse, 1982, no. IX, p. 15, (le fer illustré).
C. Francblin, *César sur les lieux du mal*, Paris, 1987 (le fer illustré, p. 14).
P. Restany, César, Paris, 1988, p. 122 (le fer illustré en couleurs, p. 123).
J-C. Hachet, *César ou les métamorphoses d'un grand art*, Montréal, 1989, no. 6 (le fer illustré, p. 17).
César: œuvres de 1947 à 1993, catalogue d'exposition, Centre de la Vieille Charité, Marseille, 1993 (le fer illustré, p. 28).
« César », in *Connaissance des Arts*, Hors-Série, n° 42, Paris, 1993, no. 15, p. 18.
D. Durand-Ruel, César, *Catalogue Raisonné, Volume I - 1947-1964*, Paris, 1994, no. 167, p. 144 (le fer illustré, p. 145).

Cette œuvre est enregistrée dans les archives de Madame Denyse Durand-Ruel sous le no. 415.



λ181

PABLO PICASSO (1881-1973)

Chevalier en armure, page et femme nue

daté '27.2.51.' (en haut à droite)
plume et encre de Chine et lavis d'encre
sur papiers joints
32 x 48 cm.

Exécuté le 27 février 1951

dated '27.2.51.' (upper right)
pen and India ink and wash and ink on joined paper
12½ x 19 in.
Executed on 27 February 1951

€200,000-300,000
US\$220,000-330,000
£190,000-270,000

PROVENANCE

Atelier de l'artiste.
Marina Picasso, Genève (par descendance).
Galerie Jan Krugier, Ditesheim & Cie, Genève.
Collection particulière, Japon (acquis auprès
de celle-ci en 2001); vente, Christie's, Londres,
21 juin 2012, lot 105.
Galerie Bartoux, Paris.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel
en décembre 2016.

EXPOSITIONS

Munich, Haus der Kunst, *Pablo Picasso, Eine
Austellung zum hundersten Geburtstag, Werke aus
der Sammlung Marina Picasso*, février-avril 1981,
p. 389, no. 246 (illustré, p. 388).
Venise, Centro di Cultura di Palazzo Grassi,
*Picasso, Opere dal 1895 al 1971 dalla Collezione
Marina Picasso*, mai-juillet 1981, p. 377, no. 299
(illustré; titré 'Chevalier en armure').

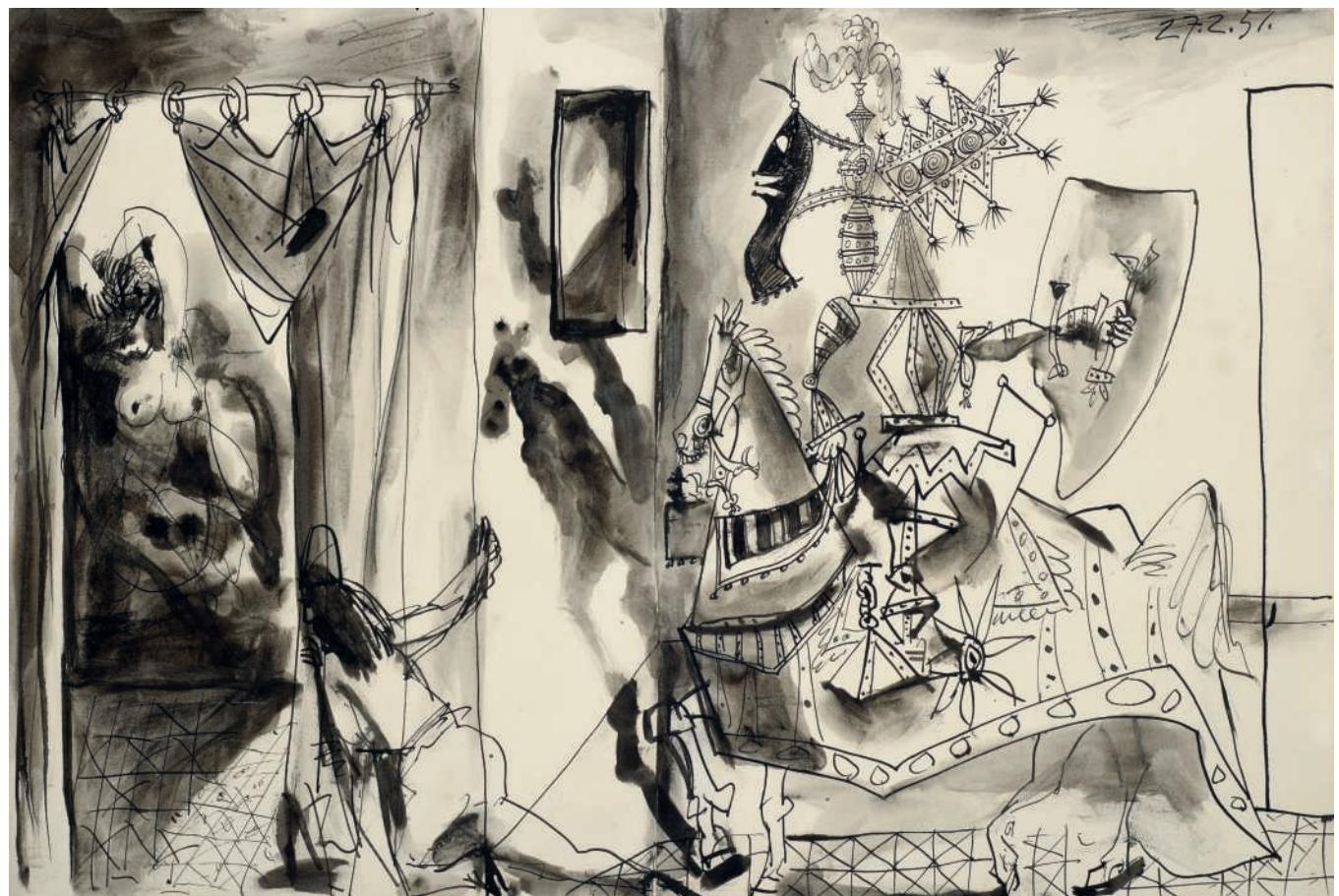
Tokyo, Association des Musées d'Art le Yomiuri
Shimbun Sha, *Exposition, Pablo Picasso, Collection
de Marina Picasso*, novembre 1986-octobre 1987,
p. 94, no. D-47 (illustré).

Jérusalem, The Israel Museum, *Picasso the
Draughtsman, 103 works from the Marina Picasso
Collection*, septembre-novembre 1993, no. 84.

Claude Picasso a confirmé l'authenticité de cette
œuvre.



Pablo Picasso, *Jeux de pages*, 1951. Paris, Musée national Picasso.
© Succession Picasso 2019 / Photo : RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) /
Adrien Didierjean



PROVENANT D'UNE COLLECTION PARTICULIÈRE, ÎLE-DE-FRANCE

Pablo Picasso commence l'année 1951 par la réalisation de son projet le plus sérieux et destiné au public depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale: une peinture dénonçant une atrocité commise durant le conflit, à l'autre bout de la Terre, intitulée *Massacre en Corée* (Zervos, vol. 15, no. 173 ; Musée Picasso, Paris). Datée du 18 janvier 1951, cette impressionnante fresque historique fait écho aux œuvres de deux artistes que Picasso admire : Goya (*El tres de Mayo* de 1808, 1815) et Manet (*L'exécution de l'empereur Maximilien*, 1868). Cette toile, à la fois véritable provocation et prise de position, qui fait allusion au massacre de civils nord-coréens survenu à Sinchon, suscite sans surprise de vives critiques au sein du gouvernement américain, alors en pleine campagne militaire conjointe avec les Nations Unies pour empêcher la Corée du Nord et la Chine communistes d'envahir la République pro-occidentale de Corée du Sud. Tandis que les États-Unis reprochent à *Massacre en Corée* d'entretenir la propagande soviétique et nord-coréenne, le parti communiste français, dont Pablo Picasso est membre depuis 1944 et qui prend ses ordres de Moscou, fait part de sa déception et critique la représentation que l'artiste propose de ces femmes et de ces enfants sans défense, victimes passives face aux militaires prêts à tirer et à l'imminence de leur massacre.

Ce contexte de censure est peut-être le déclencheur d'une série de peintures, de dessins et de lithographies que Picasso entame le 19 janvier 1951, centrée sur le personnage d'un chevalier doté d'une somptueuse armure et dépeint seul ou entouré de sa suite. Par contraste avec ses représentations de l'histoire contemporaine, qui ont causé des remous dans les milieux politiques, ce déplacement du cadre temporel vers la fin du Moyen Âge permet à Picasso de donner à son travail une touche étonnamment satirique et espiègle. Le dessin à la

fois complexe et visuellement puissant du *Chevalier en armure, page et femme nue*, réalisé le 27 février 1951, entre dans cette catégorie d'œuvres. Il illustre le talent de dessinateur de Picasso, qui repousse continuellement les limites de son support et de sa technique. L'artiste réussit à créer une diversité sans précédent d'effets de lumière, de textures et de détails tout en inventant un récit et un vocabulaire visuel tout à fait innovants concernant le thème des chevaliers. Assis sur sa monture, dominant la scène, ce chevalier dessiné à l'encre ressemble presque à un objet étrange, un amas de plusieurs pièces dont certaines rappellent d'ailleurs avec humour des ustensiles de cuisine, l'humanité du sujet paraissant à peine derrière cette protection ridiculement lourde. L'énergie et la théâtralité de la scène proviennent du contraste entre les espaces blancs de la feuille et les ombres délavées réalisées à l'encre noire, qui crée un effet de lumière quasi cinématographique. L'œuvre est animée par la frénésie des traits de plume en zigzag qui composent l'armure ainsi que d'autres éléments de la représentation. Tout à fait à gauche dans l'arrière-plan, un nu complexe mais plus fluide que la figure du chevalier oppose les formes naturelles et sensuelles de ce corps de femme au métal rigide de l'armure, qui n'est pas sans évoquer un certain machisme. Ce nu féminin et érotique est encadré d'un lourd rideau à travers lequel une silhouette, peut-être le page du chevalier, regarde à la dérobée, ce qui ajoute une profondeur mystérieuse à la composition dont, de manière incongrue, le chevalier semble s'approcher sans faire de bruit.

À travers ce thème, Picasso réussit à aborder plusieurs aspects de la virilité : avec d'un côté, la femme et de l'autre, cette figure absurde, presque risible, noyée sous son attirail au cliquetis métallique. Hissé sur le caparaçon de sa monture, le

chevalier suit, supposément en cachette, l'objet de son désir à travers la maison. Quelques années plus tard, Picasso reviendra sur le jeu des personnages dans ses toiles et sur la façon dont ils viennent parfois à suggérer leurs propres actions, dans des termes qui s'appliquent sans aucun doute à *Chevalier en armure, page et femme nue* et au dessin associé. L'artiste, conversant sur les errements chimériques de cette parodie de chevalier égaré aux airs de Don Quichotte, déclare : « Bien sûr, on ne sait jamais ce qui va ressortir d'une œuvre, mais un récit ou une idée naît dès lors que le dessin est en route. Et c'est ainsi. Le récit se développe, comme au théâtre ou dans la vie, et d'un dessin en découlent de nombreux autres, pour former un véritable roman. C'est très divertissant, vous pouvez me croire. En tout cas, je m'amuse énormément à inventer ces histoires. Quand je dessine, j'observe mes créatures à chaque heure en pensant à toutes les folies qu'elles commettent. C'est en quelque sorte ma façon d'écrire de la fiction » (Picasso, cité in R. Otero, *Forever Picasso: An Intimate Look at His Last Years*, New York, 1974, p. 171).

Picasso réalise *Chevalier en armure, page et femme nue* quatre jours seulement après avoir terminé et signé *Jeux de pages*, une peinture à l'huile autour des mêmes thèmes aujourd'hui conservée au Musée Picasso à Paris. Cette dernière fait l'objet d'un travail préparatoire au crayon et à l'encre de Chine sur toile apprêtée, vendue par Christie's New York en novembre 2015. Dans la peinture à l'huile du Musée Picasso, les pages se situent de part et d'autre du chevalier en selle, une fois de plus représenté par un ensemble d'objets métalliques plutôt que par une forme humaine bien reconnaissable, soulignant le fait que le guerrier est en réalité englouti par son armure. Au cours de cette même période, début 1951, Picasso commence une série de lithographies dans les tons noirs, rouge clair et gris sur les sujets du chevalier et de son page, du jeu des pages et du moment du départ, qui se termine avec le chevalier prenant congé de sa belle alors qu'il se dirige vers le terrain de joutes, son page à ses côtés (Reusse, nos 563-585, 12 janvier-27 mai 1951). Picasso crée également un collage composé d'un dessin à l'encre et de papiers collés sur panneau, qui fera la couverture d'un double numéro de la revue *Verve* contenant Picasso à Vallauris, 1949-1951 (Nos 25/26, automne 1951).

Picasso a peut-être l'idée d'interpréter le thème du chevalier et de l'amour courtois en voyant *Le Livre des Tournois* de René d'Anjou dans un précédent numéro de cette même revue (environ 1460-1465 ; *Verve*, No. 10, novembre 1946). Celui-ci contient en effet des illustrations de manuscrits enluminés représentant des chevaliers en pleine joute, ainsi que des dessins préliminaires rarement publiés, suivant le même processus que celui que Picasso adoptera pour sa propre série, comme en témoigne *Chevalier en armure, page et femme nue*. L'artiste a également pu s'inspirer d'une autre œuvre bien plus connue, à savoir : les trois grandes peintures murales de la chapelle des Mages du palais Medici-Riccardi de Florence, réalisées par Benozzo Gozzoli entre 1459 et 1462. Chacune d'entre elles représente l'un des rois mages, Gaspard, Balthazar et Melchior,



Pablo Picasso, *Jeux de pages*, 1951. Vente Christie's New York, 12 novembre 2015, lot 48C, \$1,445,000.
© Succession Picasso 2019 / Photo : Christie's Images Ltd. (2015)

en route vers Bethléem pour rendre hommage à l'Enfant Jésus et à son importante suite. Les dessins, les lithographies et la peinture finale des *Jeux de page* de Picasso semblent faire écho à la plus remarquable des processions des mages, celle de Balthazar, située sur le mur sud de la chapelle. Dans ses versions, Picasso semble avoir transformé la couronne orientale élaborée de Balthazar en un heaume ridiculement encombrant, et la robe somptueusement brodée du roi en une profusion de pièces métalliques qui s'entremêlent avec le poitrail et les jambes de l'armure du chevalier.

La caractéristique la plus extraordinaire du travail de Picasso au début de l'année 1951, qui se manifeste dans *Chevalier en armure, page et femme nue* mais que l'on retrouve également à bien d'autres périodes de sa carrière, est la facilité déconcertante avec laquelle il parvient à passer d'un thème à un autre, effectuant souvent de grands bonds dans le temps. Voyageant sans cesse entre passé et présent, jonglant entre gravité et amusement, l'artiste invente ses propres jeux de pages. Dans son grand projet suivant, Picasso continue d'exprimer sa profonde inquiétude face à la menace du militarisme, toujours mu par cette volonté de sensibiliser l'opinion: fin 1952, il réalise deux fresques murales, *La Guerre* et *La Paix*, installées par la suite dans une chapelle désacralisée à Vallauris qui viendra à être surnommée le Temple de la Paix (Zervos, vol. 15, no 196 et 197).

Picasso réalise *Chevalier en armure, page et femme nue* quatre jours seulement après avoir terminé et signé *Jeux de pages*, une peinture à l'huile autour des mêmes thèmes aujourd'hui conservée au Musée Picasso à Paris. Cette dernière fait l'objet d'un travail préparatoire au crayon et à l'encre de Chine sur toile apprêtée, vendu par Christie's New York en novembre 2015. Dans la peinture à l'huile du Musée Picasso, les pages se situent de part et d'autre du chevalier en selle, une fois de plus représenté par un ensemble d'objets métalliques plutôt que par une forme humaine bien reconnaissable, soulignant le fait que le guerrier est en réalité englouti par son armure. Au cours de cette même période, début 1951, Picasso commence une série de lithographies dans les tons noirs, rouge clair et gris sur les sujets du chevalier et de son page, du jeu des pages et du moment du départ, qui se termine avec le chevalier prenant congé de sa belle alors qu'il se dirige vers le terrain de joutes, son page à ses côtés (Reusse, nos 563-585, 12 janvier-27 mai 1951). Picasso crée également un collage associé, composé d'un dessin à l'encre et de papiers collés sur panneau, qui fera la couverture d'un double numéro de la revue *Verve* contenant Picasso à Vallauris, 1949-1951 (Nos 25/26, automne 1951).

For English version, please refer to page 238.



f182

AUGUSTE RODIN (1840-1917)

*Éternel printemps, second état,
3^e réduction dite aussi "réduction no. 2"*

signé 'Rodin' (à droite du rocher) et avec la marque du fondeur 'F. BARBEDIENNE. FONDEUR.' (à gauche du rocher)
bronze à patine brun vert
39.6 x 50 x 29.4 cm.
Conçu en 1884; cette réduction réalisée en 1898;
cette épreuve fondue entre 1910 et 1918

signed 'Rodin' (on the right side of the rock)
and with the foundry mark 'F. BARBEDIENNE.
FONDEUR.' (on the left side of the rock)
bronze with brown and green patina
15% x 19% x 11½ in.
Conceived in 1884; this version executed in this
size in 1898; this bronze cast between 1910 and
1918

€180,000-250,000
US\$200,000-280,000
£170,000-220,000

Éternel printemps est l'une des compositions les plus appréciées de Rodin, et l'un de ses succès commerciaux les plus retentissants. Également connue sous les noms de *Zéphyr et la Terre* ou *Cupidon et Psyché* (la figure masculine étant dotée de petites ailes), cette œuvre est exposée pour la première fois au Salon de 1897, à Paris. Rodin la destine initialement à rejoindre le groupe de figures de *La Porte de l'Enfer* mais, le parti pris de sa commandementale prenant des accents de plus en plus tragiques, le couple d'amants finit par être exclu de la version définitive. Comme souvent dans ses compositions de groupe, Rodin s'appuie ici sur des personnages modelés dans des œuvres antérieures. En l'occurrence, la figure féminine est basée sur le *Torse d'Adèle* qui apparaît sur la partie supérieure gauche du tympan de *La Porte de l'Enfer*.

Il est fort possible que la vie affective de Rodin ait eu un impact sur *Éternel printemps*, cette douce étreinte ayant été sculptée au moment de sa liaison fougueuse avec Camille Claudel, la jeune et séduisante sculptrice qui l'assiste dans son atelier depuis l'année précédente. Cette passion amoureuse bien réelle a peut-être encouragé Rodin à se dispenser de la politesse des codes traditionnels de l'allégorie, pour dépeindre au contraire ici l'amour de manière très intime et personnelle. Rodin raconte par ailleurs que c'est en écoutant la sublime seconde symphonie de Beethoven que lui est venue l'inspiration du présent bronze. Il confiera plus tard à Jeanne Russell, fille du peintre australien John Russell: «Dieu, comme [Beethoven] a dû souffrir pour

PROVENANCE

Paul Kantor Gallery, Beverly Hills.
Vente, Sotheby Parke Bernet, Inc., New York,
29 octobre 1970, lot 1.
Acquis au cours de cette vente par la famille
du propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

G. Grappe, *Le Musée Rodin*, Monaco, 1947, p. 141,
no. 56 (une autre version illustrée).
I. Jianou et C. Goldscheider, *Rodin*, Paris, 1967,
p. 98 (une autre version illustrée, pl. 56-57).
J.L. Tancock, *The Sculpture of Auguste Rodin,
The Collection of the Rodin Museum Philadelphia*,
Philadelphia, 1976, p. 241-247, no. 32b (une autre
épreuve illustrée, p. 243).
A. Le Normand-Romain, *Rodin et le bronze,
Catalogue des œuvres conservées au Musée Rodin*,
Paris, 2007, vol. I, p. 332-337, no. S. 583 (une autre
épreuve illustrée, p. 334).

Cette œuvre sera incluse au Catalogue Critique
de l'Œuvre Sculpté d'Auguste Rodin actuellement
en préparation à la galerie Brame & Lorenceau
sous la direction de Jérôme Le Blay, sous le
numéro 2017-5631B.

écrire cela! Et pourtant, c'est en l'écoutant pour la première fois que j'ai visualisé *Éternel printemps*, telle que je l'ai modelé depuis (cité in *Les Bronzes de Rodin*, cat. exp., Musée Rodin, Paris, 2007, p. 336).

Animé par les jeux de lumière chatoyants qui caressent la surface, et par le mouvement élancé de l'homme, le couple paraît prêt à prendre son envol. L'agencement dynamique des corps est caractéristique de la manière innovante dont Rodin traite le sujet humain à cette époque. La figure féminine, elle, est adossée contre une masse indéfinie qui évoque la forme d'un arbre, comme si elle en émanait – mystère que Rodin laisse volontairement planer. On comprend pourquoi les collectionneurs ont de tout temps convoité cette œuvre, fusion puissante de lyrisme charnel et de romantisme.

Éternel printemps is one of Rodin's most popular compositions and one of the sculptor's greatest commercial successes. Also titled *Zéphyr et la Terre* and *Cupidon et Psyché* (there are small Cupid's wings on the back of the male figure), it was exhibited at the Paris Salon of 1897. It was originally intended as a figural grouping for *La Porte de l'enfer*, but as the tone of the commission evolved into a more tragic representation, the amorous couple was not included in the final version. As with many of his great figural groupings, Rodin developed the characters from earlier works. The female figure is based on *Torse d'Adèle*, which appears on the top left corner of the tympanum of *La Porte de l'enfer*.

The present work may reflect the emotional impact of Rodin's personal life, as he sculpted the blissful embrace while involved in an affair with the beautiful sculptor, Camille Claudel, who had entered his studio as a pupil the previous year. This new wellspring of romantic passion may have further induced Rodin to abandon the politesse of allegorical convention and instead depict romantic love in deeply intimate, individual terms. Rodin also claimed that the idea for the present bronze came to him while listening to Beethoven's sublime Second Symphony. He confided much later to Jeanne Russell, the daughter of the Australian painter John Russell: "God, how [Beethoven] must have suffered to write that! And yet, it was while listening to it for the first time that I pictured *Eternal Springtime*, just as I have modeled it since" (quoted in *The Bronzes of Rodin*, exh. cat., Musée Rodin, Paris, 2007, p. 336).

Animated by the dazzling play of light on the surface and the sweeping upward movement of the man, the couple seems ready to take flight. The dynamic arrangement of the bodies is characteristic of Rodin's innovative treatment of figures at this time. The female figure is leaning against the tree-like formation behind her and Rodin deliberately preserves the enigma of whether or not she has indeed emerged from it. It is unsurprising that collectors have always been attracted to the potent combination of physical lyricism and romanticism that defines this work.





LES PROPHÈTES DE L'ART MODERNE

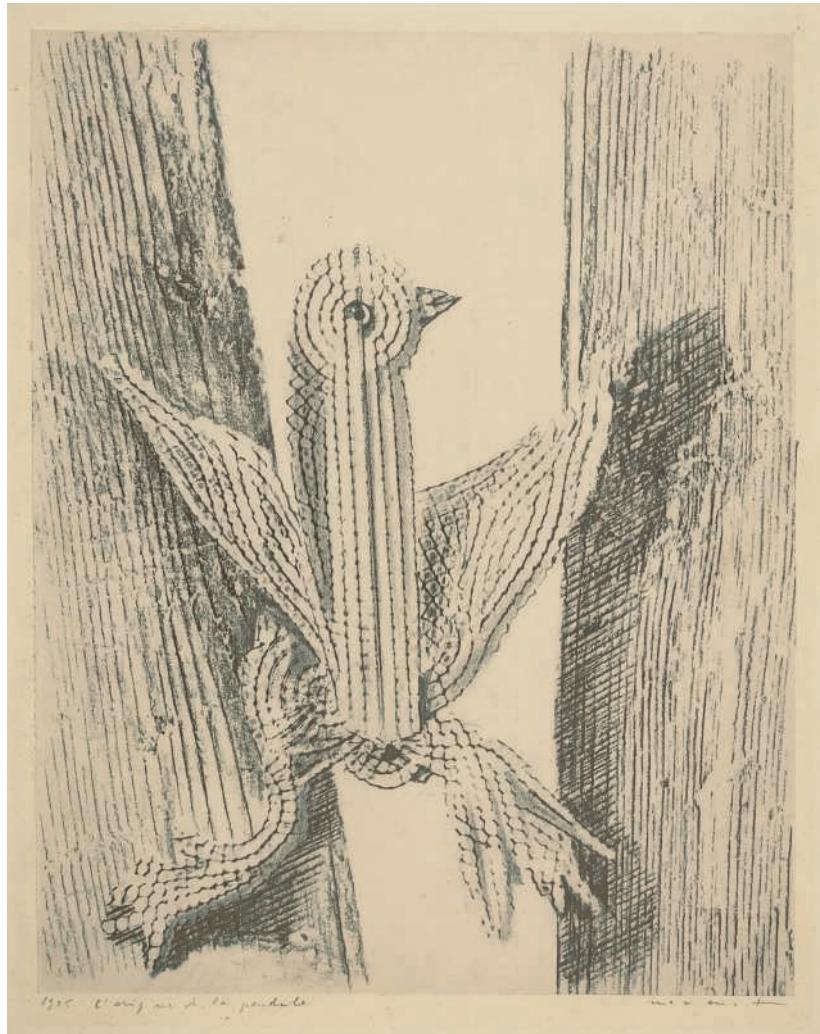
30 ans de passion pour un collectionneur suisse

Cette collection de vingt-cinq œuvres est le fruit du travail d'érudit réalisé pendant trente ans par un discret collectionneur suisse. Ces acquisitions ont essentiellement été faites des années 1950 à 1990, auprès de galeries de renom à Genève, Paris et Londres mais parfois aussi directement auprès d'autres collectionneurs prestigieux. L'ensemble peut être lu comme la concentration du paysage artistique européen des cent trente dernières années. Dans l'ordre chronologique, la collection commence par l'œuvre pointilliste et lumineuse de Paul Signac, *Les Andelys, soleil couchant, opus 135*, peinte en 1886, initialement dans la collection du célèbre critique Félix Fénéon. Exécuté environ à la même période, l'énigmatique *Tête de jeune garçon* d'Odilon Redon, acquis directement auprès du collectionneur Jacques Ullmann, fait écho aux portraits des débuts de la Renaissance, à l'instar de ceux de Pierro Della Francesca. Les écoles cubistes espagnole et française – à cheval sur les XIX^e et XX^e siècles, sont également représentées, avec un tableau de Juan Gris (*Bol et pomme*) ainsi qu'une importante composition d'Albert Gleizes, *Le Pêcheur* – redécouverte pour la première fois depuis qu'elle a été exposée à Stockholm en 1954. L'avant-garde est par ailleurs symbolisée dans la collection par *L'Origine de la pendule*, frottage surréaliste de Max Ernst, qui a successivement appartenu à Paul Éluard et René Gaffé, ainsi que par le tortueux bronze unique de Jean Arp, *Le sommeil tourmenté*, passé par la Galerie Claude Bernard. Trois des œuvres de la période Bauhaus de Paul Klee illustrent la quintessence de son univers visuel, tout comme les trois œuvres singulières de Victor Brauner de cette section. La sélection s'achève par des œuvres d'après-guerre de Jean-Michel Atlan, d'Alfred Manessier et du sculpteur cubain Agustín Cárdenas.

Les pages suivantes offrent ainsi une riche expérience visuelle et de fascinantes informations sur les principaux acteurs du marché de l'art des quatre dernières décennies.



The following group of twenty-five works represents three decades of endeavor by a discrete and erudite Swiss collector. Conducting his acquisitions principally through some of the leading galleries of the 1950-1990s in Geneva, Paris and London - but also occasionally direct from other renowned collectors - our owner assembled works which together can be read as a microcosm of the artistic landscape of the last one hundred and thirty years in Europe. Chronologically the collection opens with Paul Signac's luminous pointilliste opus 135 *Les Andelys. Soleil couchant* painted in 1886 and originally in the collection of the critic Félix Fénéon. Executed around the same period, Odilon Redon's enigmatic *Tête de jeune garçon*, acquired directly from the collector Jacques Ullmann, recalls the portraits of the early Renaissance, and particularly those of Pierro Della Francesca. Crossing over into the twentieth century, Spanish and French cubist schools are present with paintings by Juan Gris (*Bol et pomme*) and Albert Gleizes's important early composition *Le pêcheur*, not seen in public since its exhibition in Stockholm in 1954. The avant-garde progresses through Max Ernst's surrealist frottage *L'Origine de la pendule* - associating the resonant names of Paul Éluard and René Gaffé in its provenance - to be joined by Jean Arp's sinuous unique bronze, *Le sommeil tourmenté*, acquired from Galerie Claude Bernard in 1965. Three of Paul Klee's Bauhaus period works illustrate his quintessential visual universe, as is the case for the three stylised heads by Victor Brauner. The selection concludes with works of the post-war period by Jean-Michel Atlan, Alfred Manessier and the Cuban sculptor Agustín Cárdenas. A journey through the following pages provides not only a rich visual experience, but also a wealth of fascinating detail as to who were the principle actors in the art market over the last four decades.



λf 183

MAX ERNST (1891-1976)

L'origine de la pendule

signé 'max ernst' (en bas à droite du montage de l'artiste) et daté et titré '1925 l'origine de la pendule' (en bas à gauche du montage de l'artiste) graphite et frottage sur papier feuille: 27 x 21 cm. montage de l'artiste: 32.7 x 25.2 cm. Exécuté en 1925

signed 'max ernst' (lower right, on the artist's mount) and dated and titled '1925 l'origine de la pendule' (lower left, on the artist's mount) pencil and frottage on paper sheet: 10 1/4 x 8 1/8 in. artist's mount: 12 1/8 x 10 in. Executed in 1925

€30,000-50,000
US\$34,000-55,000
£28,000-45,000

PROVENANCE

Paul Éluard, Paris (avant 1952).
René Gaffé, Bruxelles.
Berggruen & Cie, Paris (avant 1956).
Collection particulière, Suisse.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITION

Paris, Berggruen & Cie, *Max Ernst, Histoire naturelle, dessins inédits*, novembre 1956 (illustré).

BIBLIOGRAPHIE

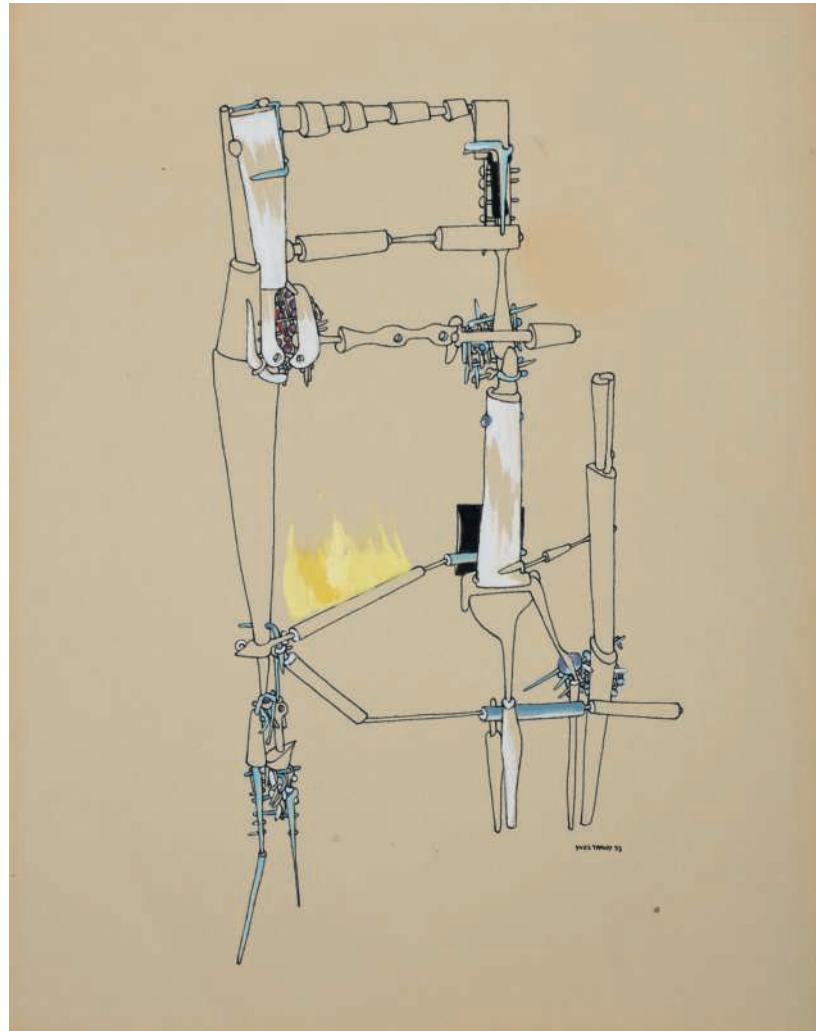
P. Waldberg, *Max Ernst*, Paris, 1958, p. 41 (illustré).
M. Jean, *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris, 1959, p. 373 (illustré, p. 120).
J. Russell, *Max Ernst, Leben und Werk*, Cologne, 1966, p. 348 (illustré, p. 80).
J. Pierre, *Le Surréalisme, Histoire générale de la peinture*, Lausanne, 1967, p. 165 (illustré).
W. Spies, *Max Ernst, Frottages*, Stuttgart, 1968, no. 29 (illustré, pl. 29).
W. Spies, S. Metken et G. Metken, *Max Ernst, Œuvre-Katalog, Werke 1925-1929*, Cologne, 1976, p. 54, no. 894 (illustré).

« Dans un coin plus clair de tous les yeux
On attend des poissons d'angoisse.
Dans un coin la voiture de verdure de l'été
Immobile glorieuse et pour toujours. »

P. Eluard, 'Max Ernst,
1^{er} poème de Répétitions',
in *Capitale de la douleur*, 1926.

“ In a corner paler than all the eyes
We wait for anxious fish.
In a corner of the summer green car
Gloriously immobile and forever. ”

P. Eluard, 'Max Ernst,
1^{er} poème de Répétitions',
in *Capitale de la douleur*, 1926.



λf 184

YVES TANGUY (1900-1955)

Sans titre

signé et daté 'YVES TANGUY 53' (en bas à droite)
gouache et feutre sur papier
35.2 x 27.9 cm.
Exécuté en 1953

signed and dated 'YVES TANGUY 53' (lower right)
gouache and felt-tip pen on paper
13 5/8 x 11 1/8 in.
Executed in 1953

PROVENANCE:

Jacques Ullmann, Paris (avant 1961).
Collection particulière, Suisse.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITION:

Paris, Galerie Rive Gauche, *Hommage à Yves Tanguy*, juin-août 1955.

**€15,000-20,000
US\$17,000-22,000
£14,000-18,000**

f185

JEAN (HANS) ARP (1886-1966)

Sommeil tourmenté

bronze à patine brune
33.1 x 49.5 x 32 cm.

Conçu en 1957; cette épreuve unique fondue le 14 mai 1958

bronze with brown patina
13 x 19½ x 12½ in.

Conceived in 1957; this unique bronze cast on 14 May 1958

€100,000-150,000
US\$120,000-170,000
£91,000-140,000

PROVENANCE

Galerie Rive Gauche, Paris.
Galerie Claude Bernard, Paris (en 1965).
Collection particulière, Suisse.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

E. Trier, M. Arp-Hagenbach et F. Arp, *Jean Arp, Sculpture, 1957-1966*, Londres, 1968, p. 107, no. 158 (illustré, p. 106).
I. Jianou, *Jean Arp*, Paris, 1973, p. 74, no. 158.
A. Hartog et K. Fischer, *Hans Arp, Sculptures, A Critical Survey*, Ostfildern, 2012, p. 306, no. 158 (illustré).

Nous remercions la Fondation Arp pour les informations communiquées à propos de cette œuvre.

«L'art est un fruit qui pousse à l'intérieur de l'homme, comme un fruit sur une plante, ou un enfant dans le ventre de sa mère.»

J. ARP, CITÉ IN ARP, CAT. EXP., THE MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK, 1958, P. 10

“Art is a fruit that grows within man, like a fruit on a plant, or a child in its mother's womb.”

Après s'être essentiellement consacré à la sculpture en relief durant ses années Dada et surréalistes, en 1930, Arp est déjà de plus en plus attiré par les volumes expansifs et dilatés de la ronde-bosse. Se concentrant toujours plus sur des formes biomorphiques, il travaille inlassablement à créer des sculptures basées sur un langage de compositions bourgeonnantes et organiques. Son art gagne en innovation et en variété à un degré tel

qu'Alfred Barr le décrira comme «Un laboratoire à lui seul pour la découverte de nouvelles formes» (*ibid.*, p. 7).

Arp fonde ses créations sur des principes de métamorphose incessante, en écho aux procédés de régénérescence et d'évolution de la nature. Ses formes arrondies et biotiques communiquent souvent une impression de gonflement et d'élargissement, comme si elles brûlaient d'énergie intérieure. Comme son titre l'indique, la présente sculpture aborde le thème du corps humain endormi, tout en cristallisant un instant de discorde: si la silhouette dégage une idée de repos, elle semble en même temps être aux prises avec des remous et des contorsions. Par la même, *Sommeil tourmenté* souscrit entièrement à l'intérêt de Arp pour la métaphysique, et à son désir de représenter le grand mystère de la forme humaine comme un archétype du monde vivant.

*a growing focus on biomorphic form, he would work tirelessly towards the development of sculptural creations based on a language of burgeoning, organic compositions. So innovative and varied would become his production that Alfred Barr would describe him as "A one man laboratory for the discovery of new form" (in *ibid.*, p. 7).*

*Arp rooted his creative activity in principles of ceaseless metamorphosis that echo the generative and evolutionary processes of nature itself. The rounded organic forms often exhibit an impression of swelling and amplification, suggestive of an inner energy. In the present sculpture, the artist has interpreted the theme of the human form depicted in the state of sleep and, as the work's title suggests, has sought to explore a moment of discord: within the form we witness at the same moment a sense of repose, whilst also observing it writhe and twist. As such, *Sommeil tourmenté* subscribes entirely to Arp's interest in the metaphysical and his wish to transcribe the preternatural mystery of the human form as an archetype of Nature.*



Jean Arp dans son atelier à Clamart, 1950.
© ADAGP, Paris, 2019 / Michel Sima / Bridgeman Images

After devoting himself principally to relief sculpture throughout his Dada and Surrealist years, Arp found himself by 1930 increasingly drawn to the expanded volumes of sculpture in the round. With



f186

PAUL SIGNAC (1863-1935)

Les Andelys. Soleil couchant, Opus 135

signé 'P Signac.' (en bas à droite); inscrit indistinctement 'Opus 135 ...' (au revers)
huile sur toile
32,8 x 46,1 cm.
Peint en août 1886 et retravaillé en mai 1898

signed 'P Signac.' (lower right); indistinctly inscribed 'Opus 135...' (on the reverse)
oil on canvas
13 x 18½ in.
Painted in August 1886 and reworked in May 1898

€350,000-450,000
US\$390,000-500,000
£320,000-410,000

PROVENANCE

Félix Fénéon, Paris (don de l'artiste en 1887);
sa vente, M^e Bellier, Paris, 4 décembre 1941, lot 81
(titré 'Le Petit-Andely').
Dr Simon, France (acquis au cours de cette vente).
Collection particulière, Suisse.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

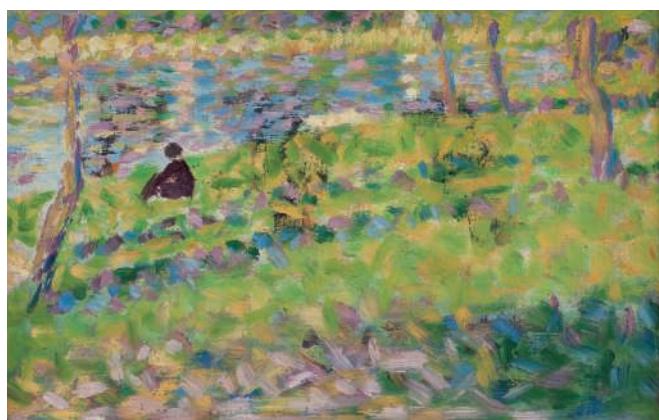
BIBLIOGRAPHIE

Cahier d'opus de l'artiste, no. 135 (titré 'Soleil couchant').
Cahier manuscrit de l'artiste (titré et inscrit 'Les Andelys. Soleil couchant / retouché 1900').
J.-P. Morel, éd., *Correspondance, 1906-1942, Félix Fénéon & Jacques Rodrigues-Henriques*, Paris, 1996, p. 120 (titré 'Le Petit-Andely').
F. Cachin, *Signac, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, 2000, p. 175, no. 121 (illustré).

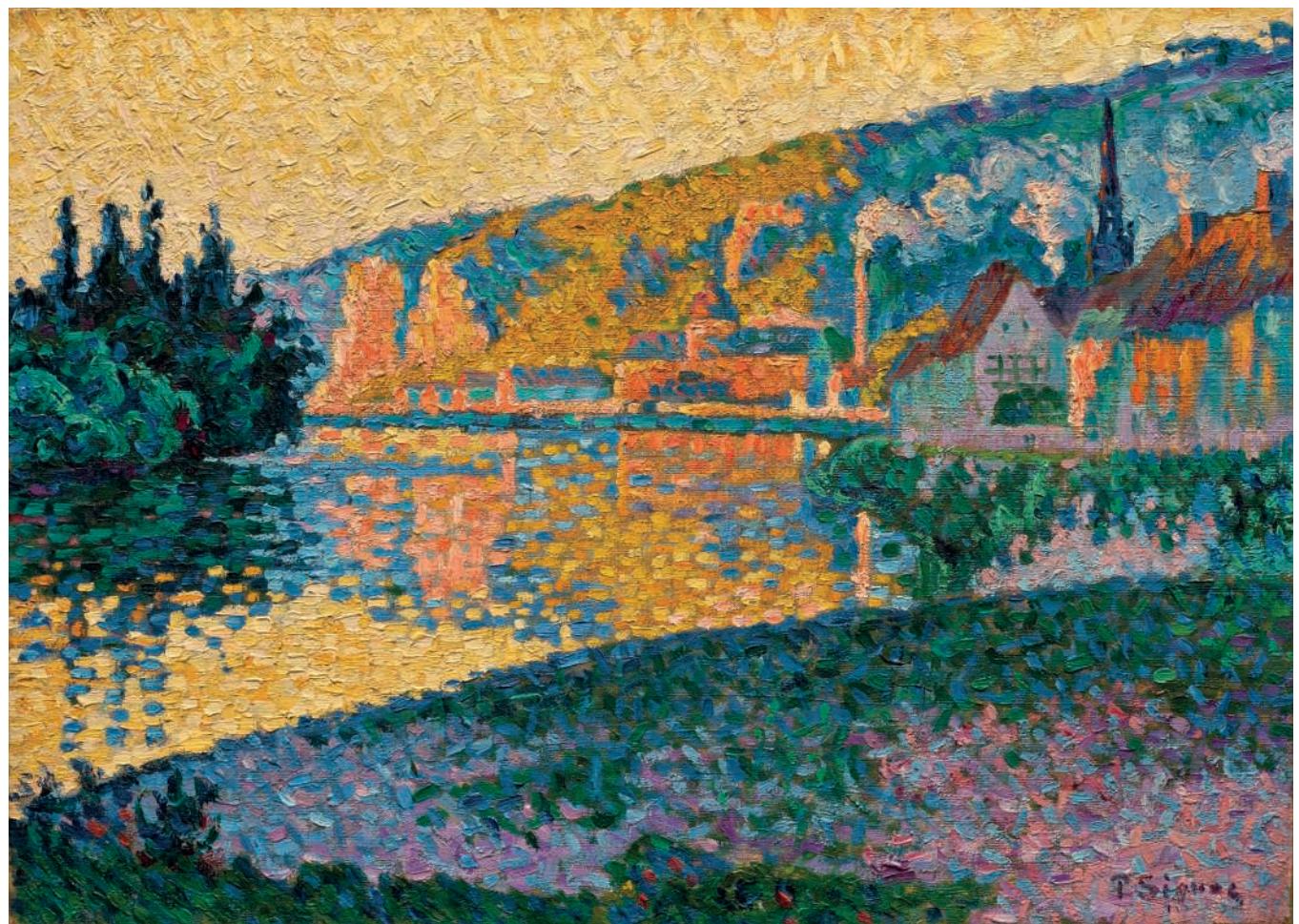
«Hier j'ai eu un rude attrapage avec M. Manet à propos de Seurat et de Signac ; ... pour couper court, j'ai expliqué à M. Manet, qui n'a dû rien comprendre, que Signac apportait un élément nouveau que ces messieurs ne pouvait apprécier malgré leur talent, que moi, personnellement, je suis persuadé du progrès qu'il y a dans cet art qui donnera, à un moment donné, des résultats extraordinaires.»

“Yesterday I had a run in with M. Manet on the subject of Seurat and Signac; ...in short, I explained to M. Manet, who most likely did not understand anything, that Signac brought a new aspect which these men could not comprehend despite their talent and which, personally, has persuaded me of the progress which exists in this approach and which, one day, will produce extraordinary results.”

C. PISSARRO, LETTRE À L. PISSARRO, 8 MAI 1886,
CITÉ IN J. BAILLY-HERZBERG, CORRESPONDANCE
DE CAMILLE PISSARRO, PARIS, 1986, VOL. II, P. 45



Georges Seurat, *Paysage, homme assis* (étude pour *Un Dimanche d'été à l'Île de La Grande Jatte*), 1884-1885.
© Christie's Images Ltd. (2010)





Paul Signac, *Les Andelys, la berge*, 1886. Paris, Musée d'Orsay. © Bridgeman Images

1886 sera une année décisive dans l'histoire du post-impressionnisme, marquée par l'arrivée du divisionnisme: une technique sans précédent initiée par Georges Seurat et Paul Signac, qui consiste à juxtaposer de minuscules touches de couleur pure directement sur la toile, laissant à l'observateur le soin de reconstruire l'image depuis une certaine distance. Les innovations proposées par les «divisionnistes» sont d'une radicalité telle qu'elles inspirent des réactions véhémentes, non seulement parmi les critiques mais aussi au sein de la communauté artistique, laquelle craint une intrusion de l'analyse scientifique dans son univers - en témoigne la correspondance de Camille Pissarro durant cette période. Une poignée d'artistes adhère toutefois pleinement à cette approche inédite, parmi lesquels Seurat, qui en devient l'un des fers de lance. Le revirement de son art est immédiat, alors qu'il tourne le dos à ses scènes de banlieue parisienne encore très empreintes de l'héritage impressionniste, pour se consacrer à l'exploration des champs chromatiques et de la synthèse optique. La confrontation entre les mouvements d'art établis et ce courant novateur atteint son comble à la huitième et dernière Exposition Impressionniste, en mai 1886, à l'occasion de laquelle Seurat expose son chef-d'œuvre divisionniste, *Un dimanche à la Grande-Jatte* (Art Institute, Chicago).

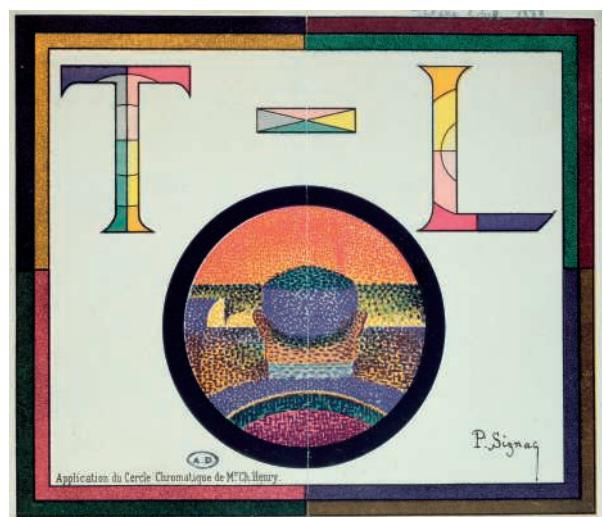
Début juin 1886, Paul Signac s'installe dans la petite ville normande d'Andelys. Il y réalise une série de dix paysages dans lesquels il étudie le plein potentiel de son nouveau procédé. En réponse à la toile révolutionnaire de Seurat, Signac s'applique à formuler sa propre version de la théorie divisionniste. Il se tourne notamment vers les études du brillant Charles Henry, jeune

savant dont l'article *Esthétique scientifique* vient de jeter quelque lumière sur le principe des couleurs complémentaires. *Les Andelys. Soleil couchant*, Opus 135 appartient à une première vague de toiles divisionnistes de Signac, qui se distinguent par des coups de pinceau plus amples et plus ras que ceux de Seurat, mais dont la moindre petite touche de couleur a été appliquée avec tout autant de soin et de minutie. Baigné d'une stupéfiante luminosité, *Les Andelys. Soleil couchant*, Opus 135 incarne parfaitement les expériences inédites qui germent au cœur du nouveau mouvement et qui pousseront le premier propriétaire de la présente œuvre, le critique d'art Félix Fénéon, à inventer le terme «néo-impressionniste».

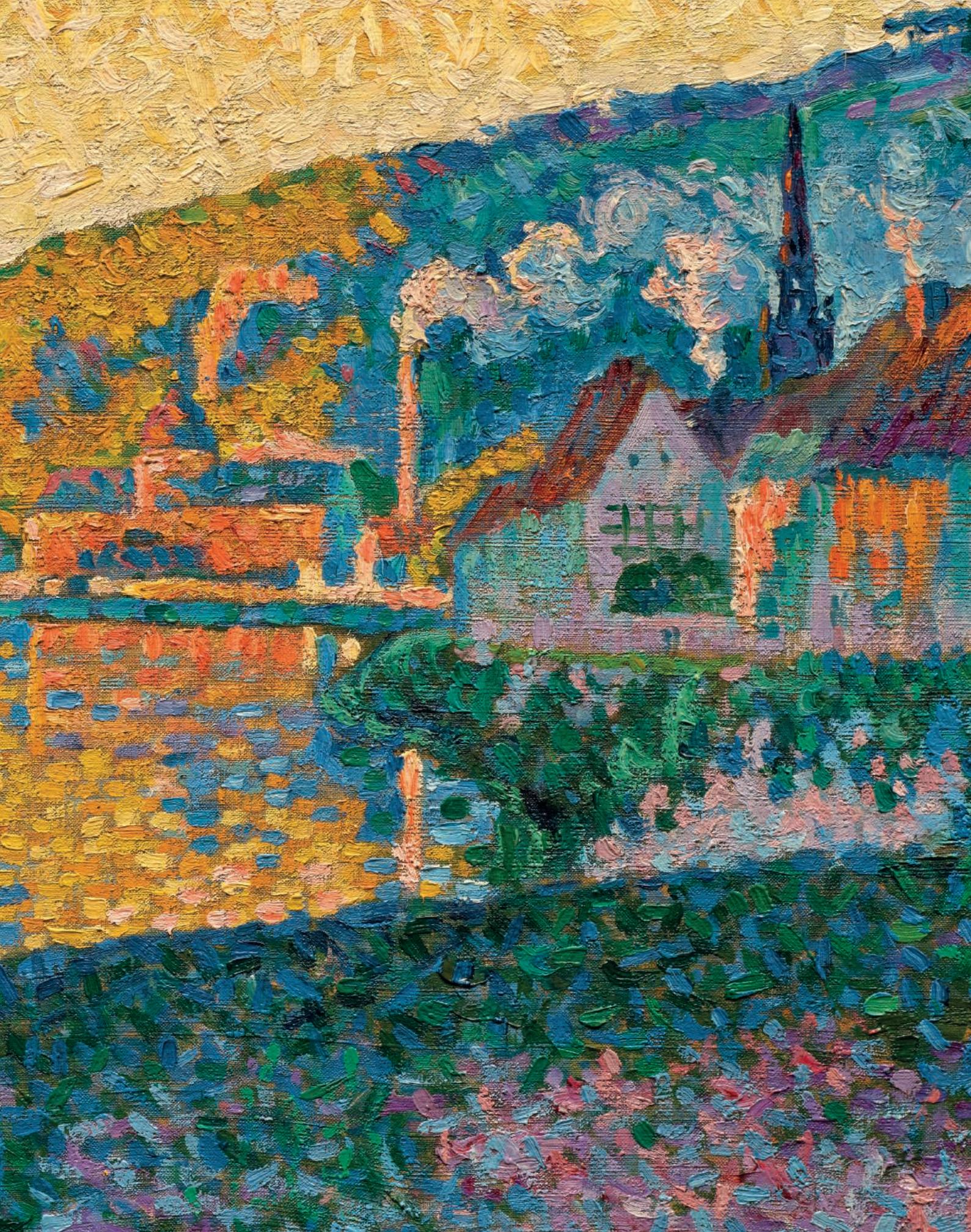
1886 would be a crucial year in the history of post-impressionist art with the arrival of divisionism: a radical technique championed by Georges Seurat and Paul Signac; it consisted of juxtaposing minute strokes of pure colour directly on to the canvas, leaving it to the viewer's eye to reconstruct the image from a distance. As evidenced by Camille Pissarro's correspondence at the time, the innovations proposed by the "divisionists" were so radical that the reactions were vehement, not just amongst the critics but also within the artistic community itself who feared the imposition

of scientific analysis into their realm. A handful of artists did wholeheartedly adopt the new approach, amongst whom Seurat would be a leading figure. The change within his work would be immediate as he left behind the scenes of Parisian suburbs which still owed much to the Impressionist legacy, and undertook his explorations into the division of tones and optical synthesis. The confrontation of established and revolutionary styles culminated during the eighth and final Impressionist exhibition held in May in 1886 where Seurat exhibited his divisionist masterpiece *Un dimanche à la Grande-Jatte* (Art Institute, Chicago).

In early June 1886, Paul Signac had moved to the small Normandy town of Andelys, and it was here that he undertook a series of ten landscape paintings in which he explored the full potential of his new divisionist approach. In response to Seurat's revolutionary *La Grande Jatte*, Signac had in turn sought his own understanding of the basis for the divisionist theory. In particular, he focused on the investigations of the brilliant young savant Charles Henry whose paper *Esthétique scientifique* had recently revealed his principles of complementary colours. *Les Andelys. Soleil couchant*, Opus 135 belongs to this first important group of divisionist pictures, characterised by a larger, flatter brush stroke that was used by Seurat, but with each dab of colour being laid with as much careful placement and precision. With its astonishing luminosity, *Les Andelys. Soleil couchant*, Opus 135 wholly illustrates the innovations which lay at the heart of the new movement, and which led the first owner of the present work, the critic Félix Fénéon, to baptize it as "néo-impressionist".



Paul Signac, *Application du Cercle Chromatique de Mr. Charles Henry*, 1889. Paris, Bibliothèque des Arts décoratifs. © Archives Charmet / Bridgeman Images



λ.f 187

ALBERT GLEIZES (1881-1953)

Le Pêcheur

signé et daté 'AlbGleizes, 13' (en bas à droite); signé et titré 'albert gleizes "Le Pont"' (sur le châssis)
huile sur toile
46.2 x 38 cm.
Peint en 1913

signed and dated 'AlbGleizes, 13' (lower right);
signed and titled 'albert gleizes "Le Pont"' (on
the stretcher)
oil on canvas
18½ x 15 in.
Painted in 1913

€100,000-150,000
US\$120,000-170,000
£91,000-140,000

PROVENANCE

Collection C. Renault, France (probablement
don de l'artiste).
Hanna Hirsch-Pauli et Georg Pauli, Suède (avant
1940).
Collection particulière, Suède (par descendance);
sa vente, Svensk-Friska Konstgalleriet,
Stockholm, 20 mars 1942, lot 346.
Dr Oscar Stern, Stockholm (acquis au cours
de cette vente).
Collection particulière, Suisse.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITIONS

Paris, Galerie Berthe Weill, *Léger, Metzinger,*
janvier-février 1913, no. 5.
Stockholm, Liljevalchs Konsthall, *Cézanne till
Picasso, Fransk konst i svensk ågo*, septembre
1954, p. 77, no. 145 (titré 'Le pont-Bron').

BIBLIOGRAPHIE

C. Faerber, éd., *Konst i svenska hem*, Gothenburg,
1942, vol. IV, p. 171.
A. Varichon, *Albert Gleizes, Catalogue raisonné*,
Paris, 1998, vol. I, p. 149, no. 409 (illustré).

«Logique, sensuel, humain, latin, Gleizes
nous intéresse infiniment à la lutte que
soutient sa prudence contre son audace,
lutte féconde !»

J. METZINGER, 'CUBISME ET TRADITION',
IN PARIS-JOURNAL, 16 AOÛT, 1911, P. 5

"Logical, sensual, soulful, fiery, Gleizes
is of infinite interest to us thanks
to the battle he wages between his
judiciousness versus his daring, a fertile
battle!"

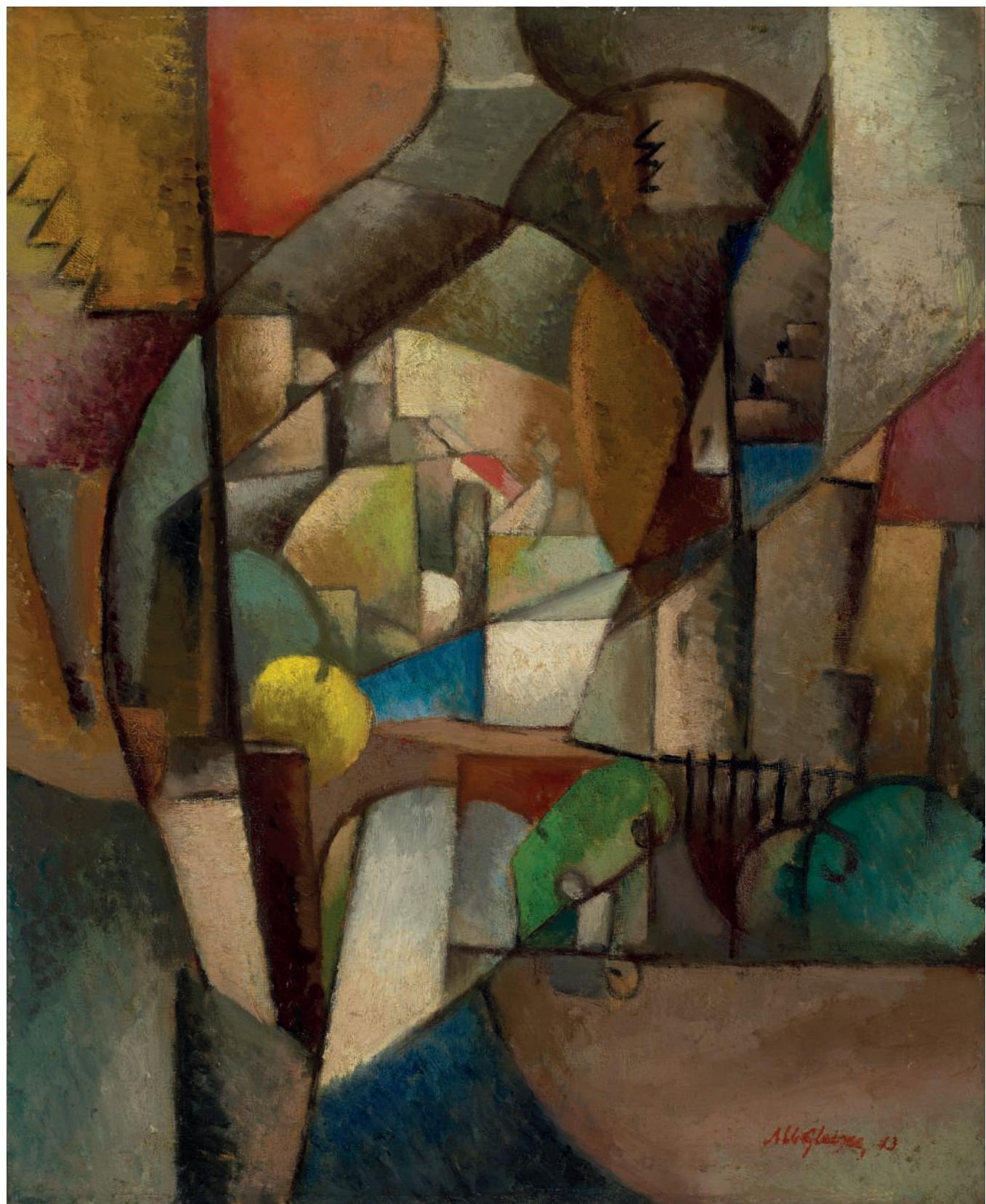
Désormais affranchi de sa période de «gestation» durant laquelle les travaux de Picasso et de Braque lui étaient encore en grande partie méconnus, en 1914 Gleizes fréquente régulièrement ses camarades peintres Robert Delaunay, Fernand Léger, Henri Le Fauconnier et Jean Metzinger. Le cubisme arrive alors à son apogée, et les artistes collaborent si étroitement pour tracer ensemble ce nouveau chemin que les critiques les affublent d'une seule et même étiquette, qualifiant leurs expériences de «folies géométriques de messieurs Gleizes, le Fauconnier et Metzinger».

Conçu au sommet de cette aventure collective, *Le Pêcheur* fait partie d'une série d'œuvres cubistes révolutionnaires qu'Albert Gleizes achève juste avant que la Grande Guerre n'éclate, le précipitant vers New York. Le paysage a toujours occupé une place centrale dans son répertoire visuel, de ses premières visions aux accents impressionnistes à son style cubiste florissant. *Le Pêcheur* incarne parfaitement ces années initiales du cubisme, durant lesquelles les membres du groupe s'échinent à réinventer le genre classique du paysage, pour mieux lui injecter leur sens radical de la modernité. Avec son cubisme prismatique qui entremêle différents angles de vue, et sa fusion holistique du décor et du personnage,

la présente œuvre témoigne d'un nouvel élan dans l'expression de Gleizes, vers un mode de composition totalement inédit, basé sur une idée d'incorporation et de simultanéité. Avec le recul, le peintre décrira ainsi ces années d'étourdissante inventivité: "Les cubistes de 1910 développaient à leur manière l'intuition de Cézanne. Ils brisèrent les entraves de l'œil. Ils refirent, méthodiquement, en sens inverse, le chemin parcouru de Cimabue à Uccello. Partant de l'unité de la perspective descriptive, ils réalisèrent rapidement la dissociation des points de vue multiples" (A. Gleizes, *Peinture et Perspective descriptive*, 1927, cité in *Biographie et œuvres écrites d'Albert Gleizes*, Paris, 1955).

Evolving out of his years of "gestation" in which he had been largely unaware of the works of Picasso and Braque, by 1914 Gleizes had begun to meet frequently with fellow artists Robert Delaunay, Fernand Léger, Henri Le Fauconnier and Jean Metzinger. It was a time when cubism was reaching its apogee, and the artists worked in such close affinity in carving their new path that critics would label them together as the "folies géométriques de messieurs Gleizes, le Fauconnier et Metzinger".

*Executed at the height of this collective venture, Le Pêcheur belongs to a series of ground breaking cubist works Albert Gleizes completed just prior to the outbreak of the Great War and his subsequent departure for New York. Landscape had constantly occupied the heart of Gleizes' visual repertoire, with his early visions being impressionistic in manner, giving way to an evolving cubist style. Le Pêcheur typifies these early cubist years where artists sought to revive the classicism of the landscape genre, onto which they could project their radical sense of modernity. With its prismatic Cubism, shifting multiple perspective points and its holistic integration of landscape and figure, Le pêcheur represents an extension of Gleizes' Cubism into an entirely new integrated and simultaneous style of composition. Writing some years later, Gleizes would recall these heady years of inventiveness in the following terms: "The cubists of 1910 would extend in their own way the inventions of Cézanne. They would break the obstacles to the eye. They would re-create, methodically and in reverse, the path traced between Cimabue and Uccello. From the starting point of a single descriptive perspective, they would quickly create the separation of multiple view points." (A. Gleizes, *Peinture et Perspective descriptive*, 1927, quoted in *Biographie et œuvres écrites d'Albert Gleizes*, Paris, 1955).*





f188

LÉOPOLD SURVAGE (1878-1968)

Nature morte

signé 'L. Survage.' (en bas à gauche)
huile sur panneau
46 x 38 cm.
Peint en 1916

signed 'L. Survage.' (lower left)
oil on panel
18½ x 15 in.
Painted in 1916

€25,000-35,000
US\$28,000-39,000
£23,000-32,000

PROVENANCE

Collection Napier, France.
Galerie Ferrero, Nice.
Vente, M^e de Quay, Paris, 21 octobre 1993, lot 35
(titré 'L'homme dans la ville').
Collection particulière, Suisse (acquis au cours
de cette vente).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITION

New York, Yoshii Contemporary et Tokyo, Yoshii
Contemporary, *Le cubisme et son influence*,
1992-janvier 1993.

Anne-Marie Divieto a confirmé l'authenticité
de cette œuvre.



f189

JUAN GRIS (1887-1927)

Bol et pomme

signé et daté 'Juan Gris 23' (en haut à gauche)
huile sur toile
19.1 x 27 cm.
Peint en été 1923

signed and dated 'Juan Gris 23' (upper left)
oil on canvas
7 1/2 x 10 1/2 in.
Painted in summer 1923

€70,000-100,000
US\$78,000-110,000
£64,000-90,000

PROVENANCE

Galerie Simon, Paris.
Galerie Louise Leiris, Paris.
Galerie Rosengart, Lucerne (acquis auprès de celle-ci en juillet 1945).
Jean Davrey, Genève (acquis auprès de celle-ci en 1945).
Gustave Leven, Paris (avant 1977).
Collection particulière, Suisse.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITIONS

Berne, Kunsthalle, *Picasso, Braque, Gris, Léger, Borès, Beaudin, Viiès*, mai-juin 1939, p. 15, no. 74.
Bâle, Galerie d'art moderne, *Juan Gris*, 1945, no. 9.

BIBLIOGRAPHIE

D. Cooper, *Juan Gris, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, 1977, vol. II, p. 258, no. 433 (illustré, p. 259).

f190

PAUL KLEE (1879-1940)

Bildnerisches Stilleben

signé 'Klee' (en bas à droite)
 huile, aquarelle, plume et encre sur carton
 marouflé sur panneau
 32,3 x 48 cm.
 Peint en 1929

signed 'Klee' (lower right)
 oil, watercolour, pen and ink on board laid down
 on panel
 12¾ x 18¾ in.
 Painted in 1929

€150,000-250,000
 US\$170,000-280,000
 £140,000-230,000

PROVENANCE

Alfred Flechtheim, Düsseldorf (confié en dépôt par l'artiste en 1930).
 Alex Vömel, Düsseldorf (confié en dépôt par l'artiste de 1930 à 1933).
 The Mayor Gallery, Londres (confié en dépôt par l'artiste de 1934 à 1946).
 Reid & Lefevre Gallery, Londres (en 1946).
 The Mayor Gallery, Londres (en 1952).
 Collection particulière, Suisse.
 Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITIONS

Düsseldorf, Galerie Alfred Flechtheim, *Paul Klee, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in Verbindung mit der Galerie Alfred Flechtheim*, juin-juillet 1931, p. 11, no. 72.
 Londres, The Mayor Gallery, *Paul Klee*, janvier 1934, no. 19 (titré 'Still Life').
 Leicester, City of Leicester Museum & Art Gallery, *Contemporary Art*, mai-juin 1936, no. 118.
 Leicester, The Leicester Galleries, *Paul Klee*, mars 1941, no. 1.
 Londres, The Lefevre Gallery, *André Bauchant, Paul Klee, Jean Lurçat*, avril 1949, no. 16.
 Londres, The Mayor Gallery, *Paintings*, novembre 1951, no. 30.

BIBLIOGRAPHIE

R. Vitrac, 'A propos des œuvres récentes: Paul Klee', in *Cahiers d'Art*, no. 6, 1930, p. 303 (illustré; titré 'Composition').
 The Paul Klee Foundation, éd., *Paul Klee, Catalogue Raisonné*, 1927-1930, Berne, 2001, vol. 5, p. 405, no. 5095 (illustré).



Zao Wou-Ki, *Femme et ses compagnons*, 1951. Paris, Musée National d'art Moderne, Centre Georges Pompidou.
 © ADAGP, Paris, 2019 / Photo : Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Migeat



Paul Klee, *Die Schlange auf der Leiter*, 1929. Vente Christie's New York, 12 mai 2016, lot 48C, \$1,085,000.
 © Christie's Images Ltd. (2016)

Exécuté en 1929 lors de la dernière année que Klee passe au Bauhaus, *Bildnerisches Stilleben* est une exploration artistique qui cherche à déchiffrer le rapport énigmatique et complexe entre les civilisations avancées et l'inspiration créative. L'année précédente, Klee a voyagé en Égypte où il a pu contempler les structures monumentales de Louxor, de Karnak et du Caire, de même que le découpage antique des terres le long du Nil. À son retour, il produit une série de toiles qui renferment une iconographie égyptienne aisément identifiable: *Bildnerisches Stilleben* est dominé par une palette d'ocres et d'orangés tannés, qui n'est pas sans évoquer un soleil d'un rouge profond se couchant sur des champs. En haut à droite de la composition, des détails triangulaires nous renvoient aux pyramides - représentées sous forme de triangles archétypiques, tout aplatis et enchevêtrés - tandis qu'ailleurs, des hiéroglyphes minutieusement tracés habitent la surface plane du tableau. Cette toile d'apparence abstraite apparaît soudain comme une œuvre figurative, un paysage aux résonances fantastiques et oniriques, peuplé de cryptogrammes chargés de significations singulières. *Bildnerisches Stilleben* nous invite à pousser la porte d'une réalité autre, libre de toute représentation physique précise, mais traversée d'identités multiples.

Executed in 1929 towards the end of Klee's time at the Bauhaus, *Bildnerisches Stilleben* is an artistic exploration aimed at revealing the intricate, mysterious relationship that exists between advanced civilizations and creative inspiration in art. Klee had returned the previous year from a voyage to Egypt where he had observed the monumental structures of Luxor, Karnak, and Cairo as well as the ancient patterning of the land along the banks of the Nile. On his return, Klee produced a series of paintings in which Egyptian imagery is readily identifiable: *Bildnerisches Stilleben* is dominated by a palette of tawny orange and ochre reminiscent of a deep red sun setting over fields; to the upper right of the composition triangular forms and a stone pattern recall the pyramids - shown as prototypical triangles, flattened out and interlocking - and elsewhere intricately depicted hieroglyphic symbols inhabit the flat space. A seemingly abstract composition suddenly reads as a figural image in which a fantastical, dreamlike landscape is populated with cryptograms, each imbued with particular meaning. *Bildnerisches Stilleben* offers access to a different reality, one detached from a physically precise rendering but imbued with multiple identities.





f 191

PAUL KLEE (1879-1940)

Sans titre

signé 'Klee' (en bas à droite)

gouache sur papier

31,2 x 48,5 cm.

Exécuté en 1933

signed 'Klee' (lower right)

gouache on paper

12 1/2 x 19 1/8 in.

Executed in 1933

€30,000-50,000

US\$33,000-55,000

£28,000-45,000

PROVENANCE

Karl Nierendorf, New York (probablement avant 1938).

George Platt Lynes, New York (avant 1955).

Collection particulière, Suisse.

Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITION

(probablement) Chicago, The Art Institute, *The Seventeenth International Exhibition Water Colors, Pastels, Drawings and Monotypes*, avril-mai 1938, no. 50.

BIBLIOGRAPHIE

The Paul Klee Foundation, éd., *Paul Klee, Catalogue raisonné, 1931-1933*, Berne, 2002, vol. 6, p. 503, no. 6536 (illustré).



f192

PAUL KLEE (1879-1940)

Vulgaere Komoedie

signé, daté, numéroté et indistinctement inscrit
'Klee 1922 8/12' (en bas à droite), daté et numéroté
'1922/105' (en bas à gauche du montage de
l'artiste) et titré 'Vulgaere Komedie' (en bas à droite
du montage de l'artiste)
graphite sur papier
feuille: 22.2 x 28.1 cm.
montage de l'artiste: 25 x 30 cm.
Exécuté en 1922

signed, dated, numbered and indistinctly inscribed
'Klee 1922 8/12' (lower right), dated and numbered
'1922/105' (lower left, on the artist's mount) and
titled 'Vulgaere Komedie' (lower right, on the
artist's mount)
pencil on paper
sheet: 8 1/2 x 11 1/2 in.
artist's mount: 9 1/2 x 11 1/2 in.
Executed in 1922

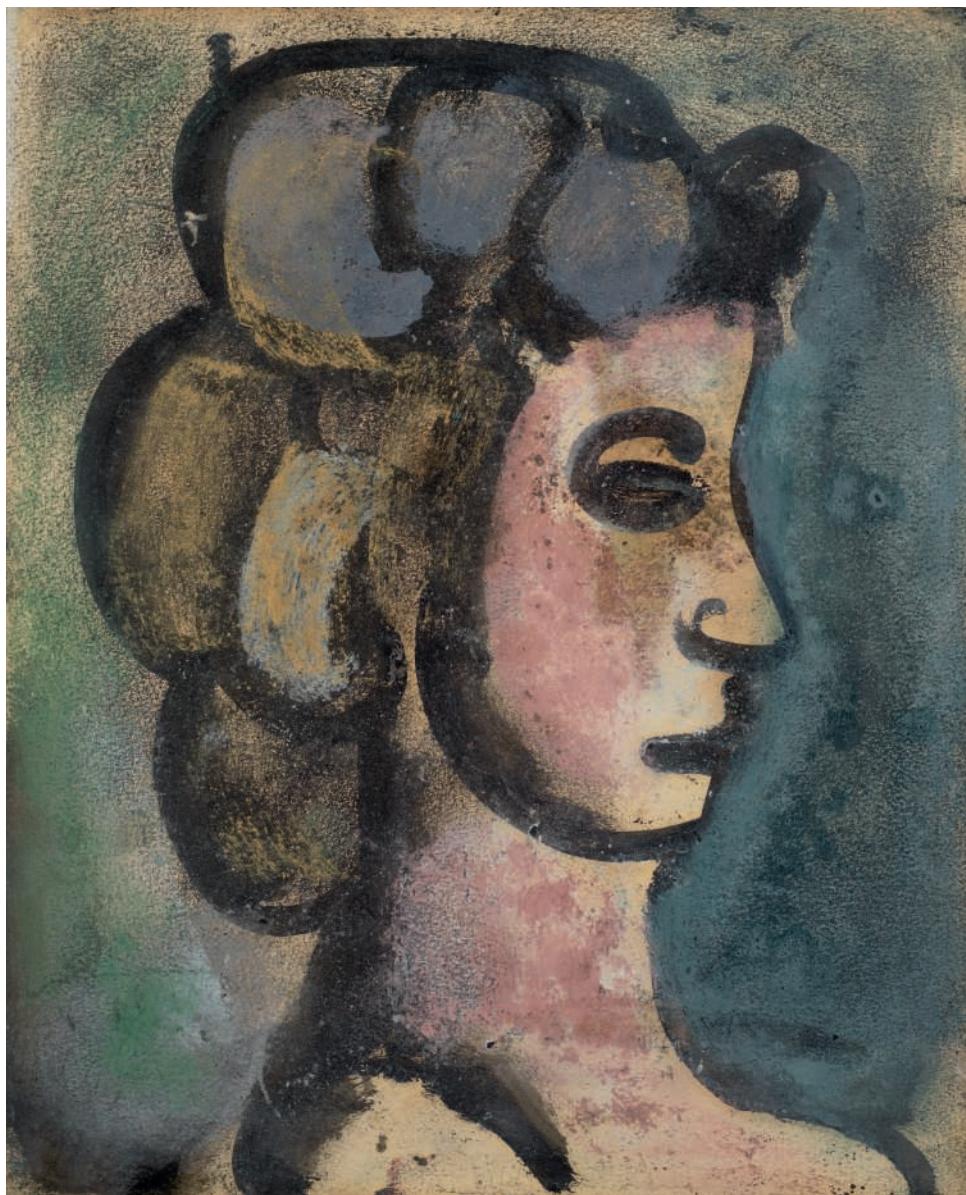
€25,000-35,000
US\$28,000-39,000
£23,000-32,000

PROVENANCE

Berggruen & Cie, Paris.
Galerie Gérald Cramer, Genève (avant 1953).
Collection particulière, Suisse (acquis auprès de
celle-ci vers 1955).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

The Paul Klee Foundation, éd., *Paul Klee, Catalogue Raisonné, 1919-1922*, Berne, 1999, vol. 3,
p. 420, no. 2929 (illustré).
V. Endicott Barnett, *The Blue Four Collection at the Norton Simon Museum*, New Haven et Londres,
2002, p. 303 (illustré, fig. 324A).



λf 193

GEORGES ROUAULT (1871-1958)

Femme de profil

signé et daté 'G Rouault 1929' (en bas à droite)
gouache et pastel sur papier
28.2 x 22.7 cm.
Exécuté en 1929

signed and dated 'G Rouault 1929' (lower right)
gouache and pastel on paper
11½ x 9 in.
Executed in 1929

€6,000-8,000
US\$6,700-8,800
£5,400-7,200

PROVENANCE

Galerie Georges Moos, Genève (avant 1986).
Collection particulière, Suisse.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

La Fondation Georges Rouault a confirmé
l'authenticité de cette œuvre.



f194

ODILON REDON (1840-1916)

Tête de jeune garçon

signé 'ODILON REDON' (en bas à droite)
pastel, fusain et craie sur papier
29.9 x 35.3 cm.

signed 'ODILON REDON' (lower right)
pastel, charcoal and chalk on paper
11 1/8 x 13 1/8 in.

€20,000-25,000
US\$23,000-28,000
£19,000-23,000

PROVENANCE

Jacques Ullmann, Paris (avant 1958).
Collection particulière, Suisse.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITION

Paris, Galerie Stephen Higgins, *Odilon Redon, Magicien du Noir et Blanc*, juin-septembre 1958, p. 18, no. 23 (illustré, p. 19; titré 'Tête d'enfant').

BIBLIOGRAPHIE

K. Berger, *Odilon Redon, Phantasie und Farbe*, Cologne, 1964, p. 234, no. 716 (daté '1898').
A. Wildenstein, *Odilon Redon, Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné, Portraits et figures*, Paris, 1992, vol. I, p. 59, no. 121 (illustré).



λf 195

VICTOR BRAUNER (1903-1966)

Mutipliant no. 4

signé et daté 'VICTOR BRAUNER, II 1960,'
(en bas à droite)
cire encaustique, huile, encre et grattage sur
carton
65.5 x 50 cm.
Exécuté en février 1960

signed and dated 'VICTOR BRAUNER, II 1960,'
(lower right)
encaustic wax, oil, ink and grattage on board
25¾ x 19¾ in.
Executed in February 1960

PROVENANCE

Galerie Rive Droite, Paris.
Collection particulière, Suisse.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné
de l'œuvre de Victor Brauner, actuellement en
préparation par Samy Kinge.

€60,000-80,000
US\$67,000-89,000
£55,000-73,000



λf 196

VICTOR BRAUNER (1903-1966)

La Grande multiplicatrice

signé et daté 'VICTOR BRAUNER VIII. 1960.'

(en bas à droite)

huile sur toile

92 x 73.3 cm.

Peint en août 1960

PROVENANCE

Galerie Rive Droite, Paris.

Collection particulière, Suisse.

Puis par descendance au propriétaire actuel.

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné de l'œuvre de Victor Brauner, actuellement en préparation par Samy Kinge.

signed and dated 'VICTOR BRAUNER VIII. 1960.'

(lower right)

oil on canvas

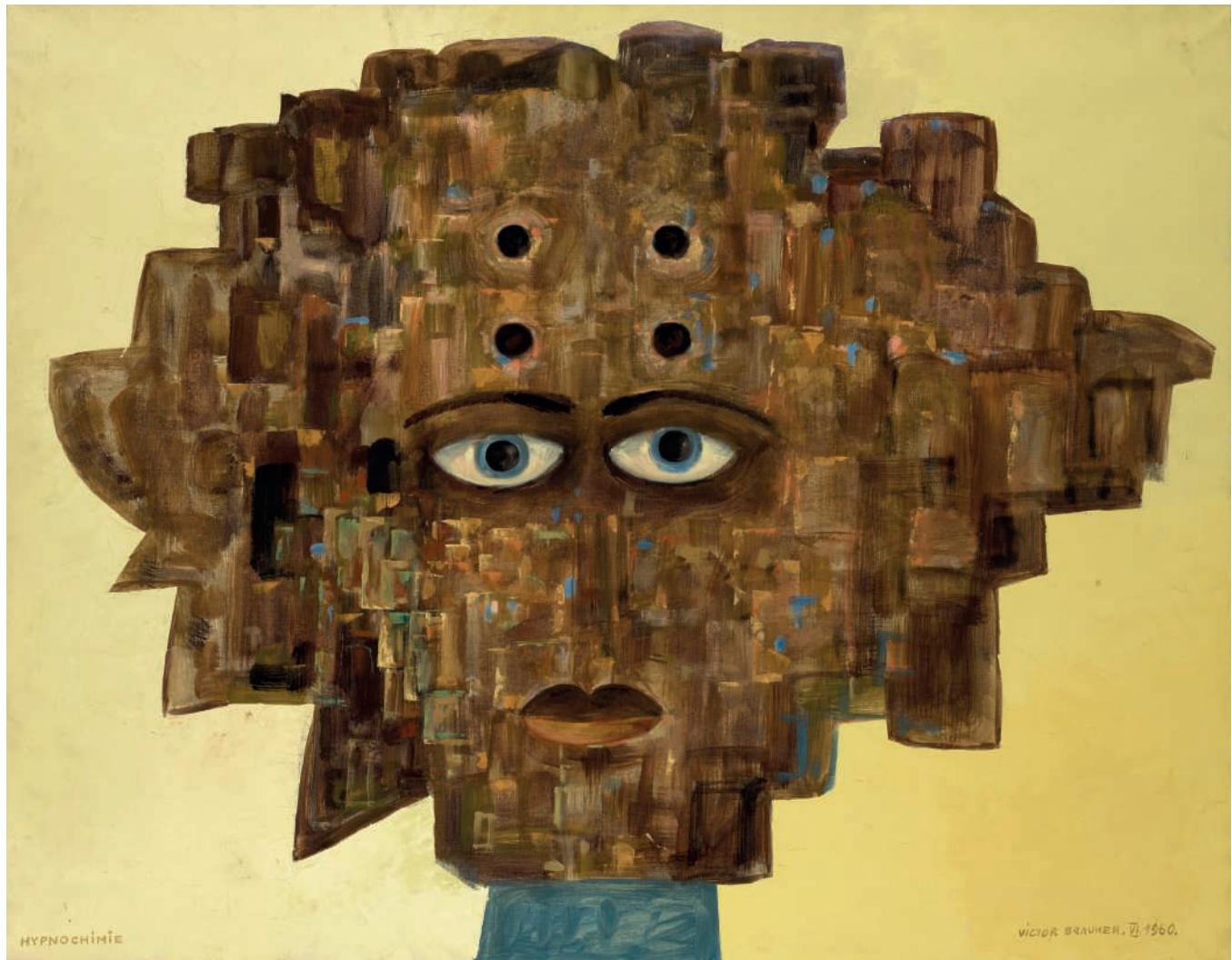
36 1/4 x 28 7/8 in.

Painted in August 1960

€60,000-80,000

US\$67,000-89,000

£55,000-73,000



λf 197

VICTOR BRAUNER (1903-1966)

Hypnochimie

signé et daté 'VICTOR BRAUNER. VI. 1960.' (en bas à droite) et titré 'HYPNOCHIMIE' (en bas à gauche); inscrit 'MEDIUM "AGENT RECEPTIF-EMANATEUR"' (sur le châssis)
huile sur toile

81.2 x 100 cm.

Peint en juin 1960

signed and dated 'VICTOR BRAUNER. VI. 1960.'
(lower right) and titled 'HYPNOCHIMIE' (lower
left); inscribed 'MEDIUM "AGENT RECEPTIF-
EMANATEUR"' (on the stretcher)

oil on canvas

32 x 39 1/2 in.

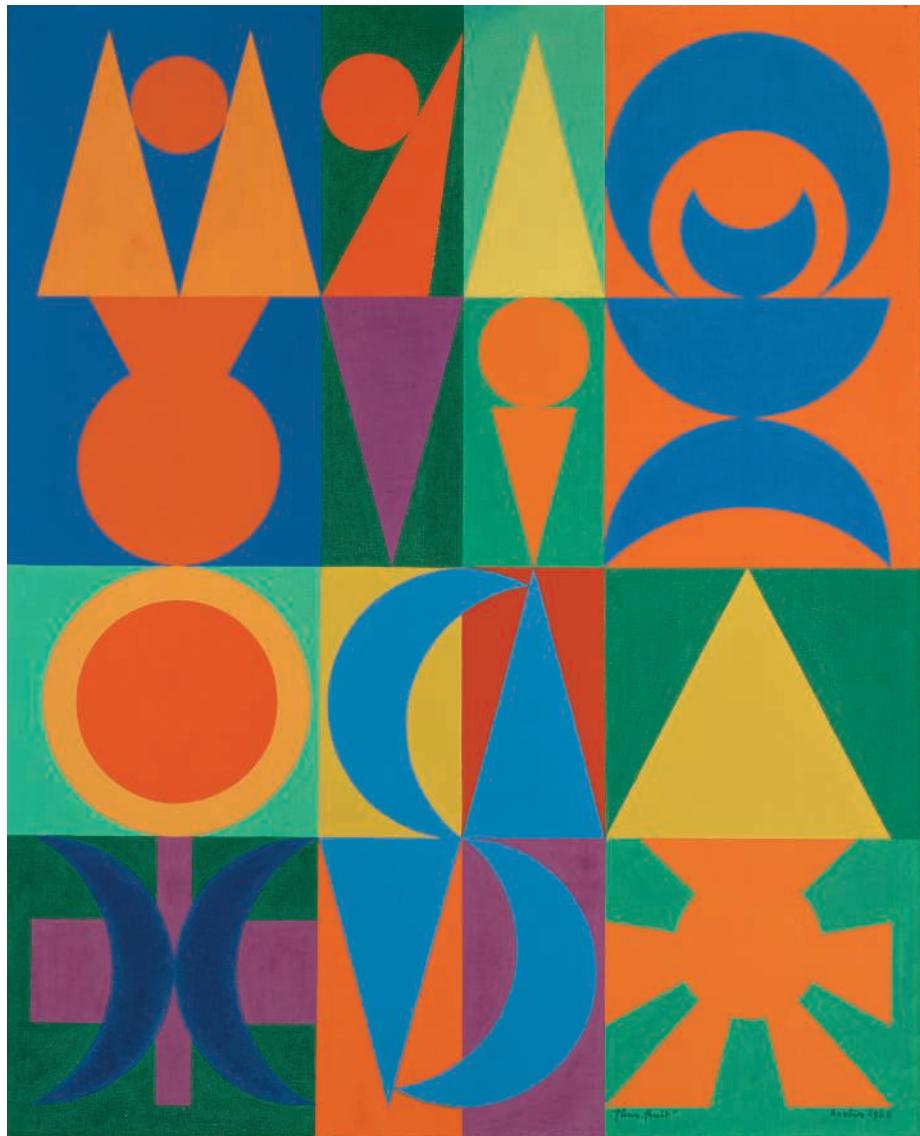
Painted in June 1960

PROVENANCE

Galerie Rive Droite, Paris.
Collection particulière, Suisse.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné
de l'œuvre de Victor Brauner, actuellement en
préparation par Samy Kinge.

€60,000-80,000
US\$67,000-89,000
£55,000-73,000



λf 198

AUGUSTE HERBIN (1882-1960)

Fleur-Fruit II

signé, daté et titré "fleur,fruit" herbin 1945' (en bas à droite); titré "fleur fruit" (sur le châssis)
huile sur toile
100.3 x 81.3 cm.
Peint en 1945

signed, dated and titled ""fleur,fruit" herbin 1945'
(lower right); titled "fleur fruit" (on the stretcher)
oil on canvas
39½ x 32 in.
Painted in 1945

PROVENANCE

Galerie des États-Unis, Cannes.
Collection particulière, Suisse.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITIONS

Paris, Galerie Denise René, *Herbin*, mars 1952,
no. 4.
Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, *Herbin*,
Rétrospective, janvier-février 1956, no. 36.

BIBLIOGRAPHIE

G. Claisse, *Herbin, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Lausanne et Paris, 1993, p. 427, no. 835
(illustré).

€50,000-70,000
US\$56,000-78,000
£46,000-64,000



λf199

GUSTAVE SINGIER (1909-1984)

Arbre à Lunes

signé et daté 'G. Singier 63' (en bas à gauche);
signé, daté et titré "ARBRE À LUNES" G. Singier
63' (au revers)
huile sur toile
92 x 73 cm.
Peint en 1963

signed and dated 'G. Singier 63' (lower left);
signed, dated and titled "ARBRE À LUNES"
G. Singier 63' (on the reverse)
oil on canvas
36 1/4 x 28 3/4 in.
Painted in 1963

PROVENANCE

(Probablement) Galerie de France, Paris.
Collection particulière, Suisse.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

L'authenticité de cette œuvre a été confirmée par
Monsieur Philippe Le Burgue et sera reproduite
dans le catalogue raisonné de Gustave Singier,
actuellement en préparation.

€7,000-10,000
US\$7,800-11,000
£6,300-9,000



λf 200
JACQUES VILLON (1875-1963)

Dans l'espace

signé et daté 'JACQUES Villon 54' (en bas à gauche); signé, daté et titré 'DANS L'ESPACE Jacques Villon 54' (au revers)
huile sur toile
46 x 60.8 cm.
Peint en 1954

signed and dated 'JACQUES Villon 54' (lower left);
signed, dated and titled 'DANS L'ESPACE Jacques Villon 54' (on the reverse)
oil on canvas
18 1/8 x 23 7/8 in.
Painted in 1954

€20,000-30,000
US\$23,000-33,000
£19,000-27,000

PROVENANCE

Galerie Louis Carré, Paris.
Collection particulière, Suisse (avant 1960).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITION

Albi, Musée Toulouse Lautrec, *Exposition Jacques Villon*, avril 1955, no. 47.
Paris, Galerie Louis Carré, *Jacques Villon, Peintures*, mai-juin 1955, no. 26.
Genève, Musée de l'Athénée, *De l'impressionnisme à l'École de Paris*, juillet-septembre 1960, no. 98.

BIBLIOGRAPHIE

M. Vox, 'Jacques Villon, peintre d'aviation', in *Air France Revue, Les Forces de la nature et l'homme*, 3^e trimestre 1945 (illustré en couleurs).

Cette œuvre est répertoriée dans les archives de la Galerie Louis Carré & Cie.



λf 201

JEAN-MICHEL ATLAN (1913-1960)

Sans titre

signé et daté 'Atlan 56' (en bas à gauche)

huile sur toile de jute

81 x 130 cm.

Peint en 1956

signed and dated 'Atlan 56' (lower left)

oil on burlap

31 1/8 x 51 1/8 in.

Painted in 1956

€50,000-70,000

US\$56,000-77,000

£45,000-63,000

PROVENANCE

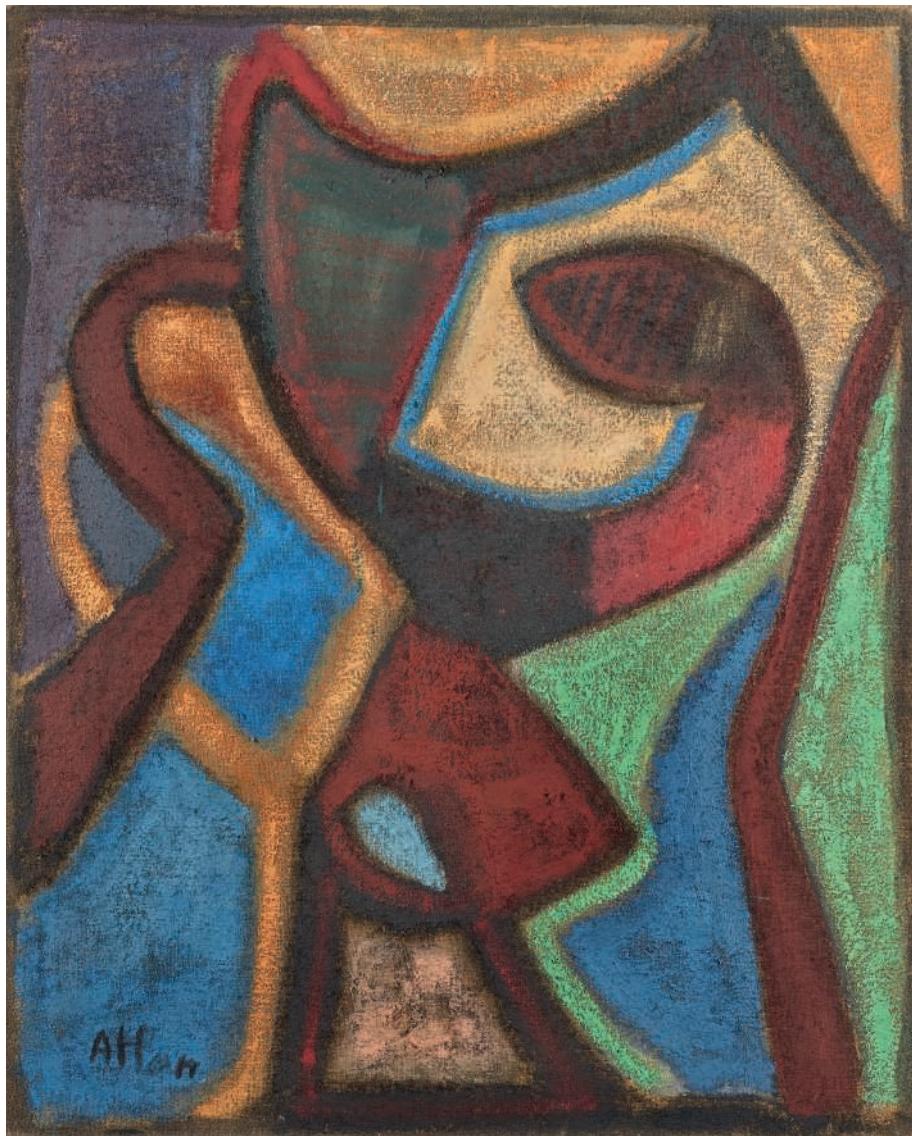
Galerie Henry Bing, Paris.
Collection particulière, Paris.
Vente, Drouot Montaigne, 21 octobre 1993, lot 16.
Collection particulière, Suisse.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITIONS

Paris, Galerie Bing, *Atlan*, 1956.
Paris, Musée National d'Art Moderne,
Rétrospective Atlan, janvier-mars 1963, no. 33.
Paris, Galerie Enrico Navarra, *Atlan, peintures, pastels et détrempe*, avril-juin 1989 (illustré en couleurs, pp. 40-41).

BIBLIOGRAPHIE

M. Ragon, *Atlan*, Paris, 1962 (illustré, p. 42).
in Jardin des Arts, n°99, Paris, février 1963 (illustré, p. 52).
in Le Dauphiné Libéré, supplément, août 1967 (illustré).
J. Polieri, *Atlan, Catalogue Raisonné de l'œuvre complet*, Paris, 1996, no. 399, p. 281 (illustré en couleurs, p. 280).



λf 202

JEAN-MICHEL ATLAN (1913-1960)

Anabase

signé 'Atlan' (en bas à gauche); titré "ANABASE"
(sur le châssis)
huile sur toile de jute
81 x 65 cm.
Peint en 1954

signed 'Atlan' (lower left); titled "ANABASE" (on
the stretcher)
oil on burlap
31 1/2 x 25 1/2 in.
Painted in 1954

€35,000-55,000
US\$39,000-61,000
£32,000-49,000

PROVENANCE

Collection particulière, Paris.
Vente, Drouot Montaigne, Paris, 21 octobre 1993,
lot 17.
Collection particulière, Suisse.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITION

Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, *Rétrospective Atlan*, mars-avril 1957, no. 31.
Nantes, Musée des Beaux-Arts, *Rétrospective Atlan, premières périodes 1940-1954*, avril-mai 1986 (illustré en couleurs, p. 137).
Paris, Galerie Enrico Navarra, *Atlan*, avril-juin 1989 (illustré en couleurs, p. 27).

BIBLIOGRAPHIE

J. Polieri, *Atlan, Catalogue Raisonné de l'œuvre complet*, Paris, 1996, no. 210 (illustré en couleurs, p. 224).



λf 203

OLIVIER DEBRÉ (1920-1999)

Cabris jaune orange (taches roses)

signé, daté et titré 'O. DEBRÉ "Cabris jaune orange (taches roses)" Dec 60-janv 61' (au revers)

huile sur toile

99.5 x 99.5 cm.

Peint en 1960-61

signed, dated and titled 'O. DEBRÉ "Cabris jaune orange (taches roses)" Dec 60-janv 61' (on the reverse)

oil on canvas

39 1/8 x 39 1/8 in.

Painted in 1960-61

€15,000-30,000

US\$17,000-33,000

£14,000-27,000

PROVENANCE

Musée de l'Athénée, Genève.

Collection particulière, Suisse (acquis auprès de celui-ci en 1962).

Puis par descendance au propriétaire actuel.



λf 204

ALFRED MANESSIER (1911-1993)

Sans titre

signé et daté 'Manessier 55' (en bas à droite)

huile sur toile

57 x 57 cm.

Peint en 1955

signed and dated 'Manessier 55' (lower right)

oil on canvas

22 1/2 x 22 1/2 in.

Painted in 1955

€18,000-25,000

US\$20,000-28,000

£17,000-22,000

PROVENANCE

Collection particulière, Suisse.

Puis par descendance au propriétaire actuel.

Madame Christine Manessier a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

■ *λf 205*
AGUSTIN CARDENÁS (1924-2001)

Sans titre

signé du monogramme de l'artiste et daté '59'
(au-dessous)
bois peint et socle en fer
38 x 52 x 24 cm.
Exécuté en 1959

signed with the artist's monogram and dated '59'
(underneath)
painted wood and iron base
15 x 20½ x 9½ in.
Executed in 1959

€12,000-18,000
US\$14,000-20,000
£11,000-16,000

PROVENANCE

Collection Henri Samuel; sa vente, Christie's,
Monaco, 15 décembre 1996, lot 306.
Collection particulière, Suisse.
Puis par descendance au propriétaire actuel.





λf 206

BERNARD BUFFET (1928-1999)

Cinq jacinthes dans un plat

signé et daté 'Bernard Buffet 52' (en haut à droite)
huile sur toile
60.2 x 73 cm.
Peint en 1952

signed and dated 'Bernard Buffet 52' (upper right)
oil on canvas
23% x 28% in.
Painted in 1952

€40,000-60,000
US\$45,000-66,000
£37,000-54,000

PROVENANCE

Galerie Drouant-David, Paris (avant 1958).
Galerie Georges Moos, Genève (avant 1986).
Collection particulière, Suisse.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Cette œuvre est répertoriée dans les Archives
de la galerie Maurice Garnier.

« Ce n'est pas gai la peinture. D'ailleurs ce n'est
pas fait pour faire rire. »

Bernard Buffet, cité in Y. le Pichon,
Bernard Buffet, Paris 1986, vol. I, p. 11

“ Painting is not happy. In truth it is not created
in order to make you laugh. , ,

Bernard Buffet, quoted in Y. le Pichon,
Bernard Buffet, Paris 1986, vol. I, p. 11



λf 207

BERNARD BUFFET (1928-1999)

Broc et poisson sur une table

signé et daté '49 Bernard Buffet' (en haut au centre)
huile et fusain sur toile
95.7 x 94 cm.
Peint en 1949

signed and dated '49 Bernard Buffet' (upper centre)
oil and charcoal on canvas
37¾ x 37 in.
Painted in 1949

€60,000-80,000
US\$67,000-88,000
£55,000-72,000

PROVENANCE

Galerie Drouant-David, Paris (avant 1958).
Collection particulière, Suisse.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Cette œuvre est répertoriée dans les Archives
de la galerie Maurice Garnier.

208

GEORGES VALMIER (1885-1937)

Paysage

signé 'G. VALMIER' (en bas à gauche)
huile sur toile
100 x 73 cm.
Peint en 1920

signed 'G. VALMIER' (lower left)
oil on canvas
39% x 28% in.
Painted in 1920

€120,000-180,000
US\$140,000-200,000
£110,000-160,000

PROVENANCE

Galerie L'Effort Moderne (Léonce Rosenberg),
Paris.
Collection particulière, Paris (avant 1973).
Vente, Hôtel Drouot, Paris, 25 mai 1976, lot 98.
Collection particulière, Paris (vers les années
1970-80).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITION

Paris, Galerie Melki, *Georges Valmier, Œuvres de 1917 à 1935, 1973*, p. 13 (illustré en couleurs).

BIBLIOGRAPHIE

Album Léonce Rosenberg, *Georges Valmier* (illustré, pl. 10).
L. Marceillac, thèse inédite, 1977, no. 28.
L. Marceillac, 'Georges Valmier' in *L'Œil*, Paris, avril 1980, no. 5, p. 58-59 (illustré, p. 60).
D. Bazetoux, *Georges Valmier Catalogue raisonné*, Paris, 1993, p. 91, no. 235 (illustré).

«Avec les manifestations plastiques actuelles, la couleur prend sa véritable signification, sa vie propre... La couleur est de la matière destinée à exprimer de l'esprit.»

G. VALMIER CITÉ IN D. BAZETOUX, OP. CIT., P. 20

"With the current plastic expressions color takes on its true meaning, its own life. Color is the substance which is destined to express the intellect."



Georges Valmier, *Paysage*, 1920. Vente Christie's Paris,
20 octobre 2017, lot 149, 247,500€.
© Christie's Images Ltd. (2017)

L'inimitable utilisation de la couleur de Georges Valmier assure une place particulière à ses œuvres dans l'histoire de la peinture cubiste. À l'inverse des palettes volontairement sobres des autres défenseurs du cubisme, les premières œuvres de Valmier traduisent d'ores et déjà son intention d'employer des tons éclatants, aussi bien froids que chauds. Par conséquent, ses œuvres, tout comme le présent *Paysage*, retroussent une dimension indéniablement optimiste, à travers laquelle l'artiste souhaite exprimer sentiments et intelligence. En 1919, Valmier inaugure sa première exposition personnelle à la Galerie L'Effort Moderne de Léonce Rosenberg. Par ailleurs, entretenant une relation professionnelle intense, Georges Valmier et Albert Gleizes forment le cœur du groupe cubiste, et incarnent la progression du mouvement tout au long des années 1920. Avec ses formes géométriques, ses plans superposés, ses lignes ondulées et ses zones d'ombres, mêlés d'une touche de fantaisie traduite par de petites chevrons en zig-zag, *Paysage* exprime l'équilibre parfait que Valmier atteint en embrassant le vocabulaire cubiste.

Georges Valmier's inimitable use of colour secures a distinct place for his works in the history of cubist painting. In contrast to the deliberately subdued palettes of other cubist advocates, Valmier's earliest works already established his intention to employ brilliant tones from across the warm and cold spectrums. As a result his works project an undeniably optimistic character, the present *Paysage* being no exception, which the artist attributed to his wish to express sentiment as well as intelligence. In 1919 Valmier held his first one man show at Léonce Rosenberg's Galerie L'Effort Moderne. Forming a particularly close working relationship with Albert Gleizes, the two artists would together operate at the center of the cubist group, coming to define the progression of cubism through the 1920s. *Paysage* exhibits the perfect balance Valmier sought between adhering to the cubist abstract vocabulary - with its geometric forms, interlocking planes, rippled lines and passages of shading - and a sense of whimsy, in this case charmingly present in the zig-zag waves which ripple across the surface.





«Nous avions loué un atelier avec un petit appartement au 61 de la rue Caulaincourt, à Montmartre, dans une maison accrochée au flanc de la Butte.

De notre atelier, par une immense verrière, la vue s'étendait sur tout le nord de Paris. On appercevait la plaine du Bourget, Saint-Denis, les hauteurs de Montmorency, les moulins d'Argenteuil.»

L. MARCOUSSIS, CITÉ IN J. LAFRANCHIS,
MARCOUSSIS, PARIS, 1961, P. 70

209

LOUIS MARCOUSSIS (1883-1941)

Rue Caulaincourt

fixé sur verre

36 x 26 cm.

Peint vers 1924

fixé sur verre

14 1/4 x 10 1/4 in.

Painted circa 1924

€40,000-60,000

US\$45,000-66,000

£36,000-54,000

PROVENANCE

Vicomte Alain de Léché, Paris.

Vente, M^e Ader, Paris, 20 juin 1957, lot 166.

Vente, M^e Oury, Paris, 17 décembre 1958, lot 151.

Vente, M^{es} de Quay et Lombrail, Paris, 20 juin 1996, lot 247.

Collection particulière, Paris.

Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITIONS

Paris, Palais de Bois, *Salon des Tuileries*, 1924, p. 58, no. 1039.

Paris, Galerie Pierre, *Peintures, gouaches et fixés de Louis Marcoussis*, avril-mai 1925, no. 33.

Paris, Galerie de Berri, *Exposition de fixés et de paysages de Kerety*, juin-juillet 1953, no. 1.

BIBLIOGRAPHIE

Sélection, Anvers, no. 7, juin 1929, p. 37 (illustré).
J. Lafranchis, *Marcoussis, sa vie, son œuvre, Catalogue complet des peintures, fixés sur verre, aquarelles, dessins, gravures*, Paris, 1961, p. 293, no. F.59 (illustré).



Louis Marcoussis, *Portrait d'Alice Halicka*, vers 1923.

Vente Christie's Paris, 24 mars 2017, lot 342, 182 500€.

© Christie's Images Ltd. (2017)



210

LOUIS MARCOUSSIS (1883-1941)

Composition

signé et daté 'Marcoussis 1920' (lower right)

fixé sur verre

25 x 44.8 cm.

Peint en 1920

signed and dated 'Marcoussis 1920' (lower right)

fixé sur verre

9 7/8 x 17 5/8 in.

Painted in 1920

€30,000-50,000

US\$34,000-55,000

£27,000-45,000

PROVENANCE

Der Sturm [Herwarth Walden], Berlin.
 Galerie des Quatre mouvements, Paris (avant 1975).
 Galerie 1900-2000, Paris.
 Vente, Christie's, Londres, 26 juin 1984, lot 345.
 Albert Loeb, Paris.
 Vente, M^e Briest, Paris, 20 mars 1985, lot 33.
 Collection particulière, Paris (vers les années 1980).
 Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITION

Paris, Galerie 1900-2000, *Almanach demi stock, 1905-1983*, septembre-octobre 1983, p. 66, no. 133 bis (illustré).

«Ses fréquentes promenades à la Porte de Saint-Ouen lui firent découvrir des fixés sous verre de l'époque romantique.

Il comprit que le verre pourrait être ce support qui donnerait à sa peinture cette qualité de «cousu-main» dont il rêvait...

La technique de la peinture à l'huile derrière une vitre ne pardonne, en effet, aucune maladresse; elle exige autant de sûreté de main que la fresque ou la gravure au burin.»

J. LAFRANCHIS, MARCOUSSIS, PARIS, 1961,
 P. 83-84

"His frequent visits to the Porte de Saint-Ouen led him to discover the fixed under glass paintings of the Romantic period. He understood that glass could be the support which would lend his painting that certain "hand-tailored" quality to which he aspired...The technique of painting in oil on glass is unforgiving when it comes to mistakes; it demands as much control of the hand as fresco painting, or working with the burin."

211

LOUIS MARCOUSSIS (1883-1941)

Nature morte

signé 'marcoussis' (en bas à gauche)

huile sur toile

64 x 98 cm.

Peint avant 1926

signed 'marcoussis' (upper left)

oil on canvas

25 1/4 x 38 5/8 in.

Painted by 1926

€100,000-150,000

US\$120,000-170,000

£90,000-130,000

PROVENANCE

Galerie Percier, Paris (avant 1926).

Collection particulière, Paris (vers les années 1970-80).

Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITION

Paris, Grand Palais, *Trente ans d'art indépendant, 1884-1914*, février-mars 1926, p. 117, no. 1697.

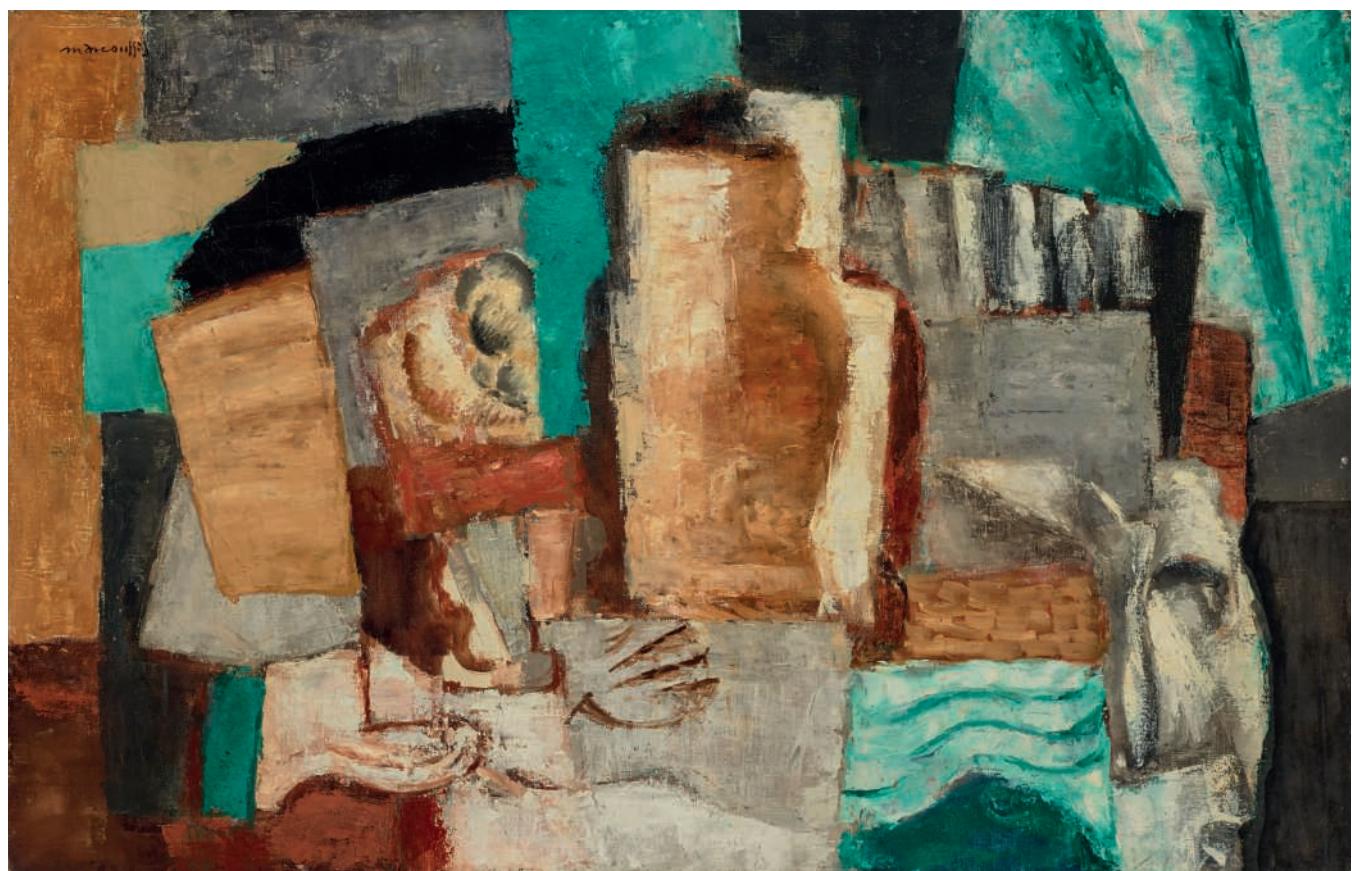
«L'œuvre de Marcoussis n'est pas poétique, elle est poésie. Mais, si le poète-écrivain peut, comme le musicien, créer sans support matériel, le peintre, lui, crée quelque chose de concret, un objet.»

J. LAFRANCHIS, MARCOUSSIS, PARIS, 1961, P. 81

“The work of Marcoussis is not poetic, it is poetry. However, if the poet-author can, as the musician does, create something without any kind of material support, the painter, on the other hand, does create something concrete, an object.”

Louis Marcoussis débute sa carrière comme peintre impressionniste, mais se tourne vers le cubisme après avoir rencontré Picasso et Braque en 1910. Marcoussis trouve en effet dans ce courant le terreau idéal pour ses expérimentations artistiques et demeure cubiste tout au long de sa carrière. S'il est particulièrement apprécié pour le traitement délicat de ses sujets et ses couleurs fraîches et pures, le talent de Marcoussis lui permet de prendre son indépendance vis-à-vis des deux maîtres qui l'influencèrent, pour instaurer sa propre vision du cubisme. C'est à l'étude de la lumière dans ses compositions que Marcoussis va consacrer son œuvre, et en particulier à la recherche d'une luminosité propre à son tableau à la manière de Rembrandt.

Louis Marcoussis began his career as an Impressionist painter, but turned to Cubism after meeting Picasso and Braque in 1910. Cubism inspired the artist in a way Impressionism could not, and he remained a Cubist for the rest of his career. Marcoussis is especially appreciated for his fine handling of subject matter and his fresh, pure colours; however it was his individual talent which enabled him to establish a different view of Cubism, independently from the two great artists who influenced him. It was his study of light within his compositions to which Marcoussis would dedicate his career, and in particular to the expression of an inner light emanating from each picture in the manner of Rembrandt.



212

AMEDEO MODIGLIANI (1884-1920)

Portrait de Gabrielle

dédicacé 'à Cendrars [sic]' (en haut à droite)
graphite sur papier
43.3 x 26.7 cm.
Exécuté en 1918

dedicated 'à Cendrars [sic]' (upper right)
pencil on paper
17½ x 10½ in.
Executed in 1918

€120,000-180,000
US\$140,000-200,000
£110,000-160,000

PROVENANCE

Blaise Cendrars (don de l'artiste en 1918).
Collection particulière, France (par descendance);
vente, Christie's, Paris, 11 avril 2013, lot 25.
Aristophil, Paris (acquis au cours de cette vente);
sa vente, Aguttes, Paris, 1^{er} avril 2019, lot 208.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire
actuel.

EXPOSITION

Tokyo, Musée Daimaru; Kobe, Musée Hankuy;
Shimonoseki, Centre Culturel Daimaru et Sogo,
Musée Naga, *Le Bateau-Lavoir et La Ruche:
Montmartre et Montparnasse*, septembre 1994-
mars 1995, no. 112.

«Je mets dans l'amour un seul espoir:
l'espoir du désespoir. Tout le reste est
littérature.»

BLAISE CENDRARS, *LA MAIN COUPÉE*, 1946

"I give to love just one hope: the hope
of hopelessness. Everything else is
literature."

Gabrielle, surnommée Gaby, fut passagèrement la maîtresse de Blaise Cendrars (1887-1961). Marié à Féla Poznanska, jeune étudiante russe-polonaise rencontrée en 1907 à l'université de Berne, le poète traverse, depuis son amputation une période trouble et tente de trouver le réconfort dans les bras de la jeune picarde de vingt ans, tout juste installée à Paris et servant de modèle aux artistes. Elle lui a été présentée par t'Serstevens qui la décrivit en ces termes: "Un minois de chatte, le corps élégant, un peu androgyn, elle gagnait ses croûtes en posant pour les peintres de Montparnasse, notamment dans l'atelier d'Angel Zarraga, ce mexicain de Paris qu'Apollinaire surnommait l'Ange du Cubisme" (cité in M. Cendrars, *Blaise Cendras, le Vie, le Verbe, l'Ecriture*, Paris, 2006, p. 344). Gaby accompagne souvent Cendrars dans les soirées, et connaît bien Modigliani. Ce dernier exécute le présent portrait dédicacé, fidèle à la description de t'Serstevens, et l'offre à son ami poète. Plus amante que compagne officielle, Gaby, épouvantablement amoureuse, déplore de ne jamais être vue en public

avec Blaise. Ce sera un peu grâce à Modigliani que son voeu sera exaucé en mai 1917: pour la première du célèbre ballet *Parade*, écrit par Jean Cocteau, dont la musique fut composée par Erik Satie et les décors dessinés par Pablo Picasso, Cendrars accepte enfin que Gaby l'accompagne. Il lui confie pour qu'elle le remette au couturier Paul Poiret, afin qu'il lui confectionne une tenue de soirée, une étonnante monnaie d'échange: le portrait à l'huile que Modigliani a peint de lui quelques semaines plus tôt.

Gabrielle, known as Gaby, was briefly Blaise Cendrars's (1887-1961) mistress. Although the poet was married to Féla Poznanska, a young Russo-Polish student he met in 1907 at the university of Berne, he went through a troubled period following his amputation and sought comfort in the arms of the 20-year old from Picardy, who had just moved to Paris and was working as an artist's model. She was introduced to him by t'Serstevens who described

her as follows: "A little face like a cat, elegant body, slightly androgynous, she earned a living posing for painters in Montparnasse, especially in the studio of Angel Zarraga, that Parisian Mexican who Apollinaire nicknamed the Angel of Cubism" (quoted in M. Cendrars, *Blaise Cendras, La Vie, Le Verbe, L'Ecriture*, Paris, 2006, p. 344). Gaby often spent time with Cendrars in the evening and knew Modigliani well. Modigliani dedicated this portrait, which is faithful to the description given by t'Serstevens, and presented it to his friend the poet. More a lover than an official companion, Gaby, who was deeply in love, hated never being seen in public with Blaise. It was to some extent thanks to Modigliani that her wish was fulfilled in 1917 when, at the première of the famous ballet *Parade*, written by Cocteau, with music composed by Erik Satie and set designed by Picasso, Cendrars finally agreed to let Gaby accompany him. He gave her something astonishing with which to pay the dressmaker Paul Poiret who was to make her an evening dress - the oil portrait which Modigliani had painted of her a few weeks earlier.



λ213

MOÏSE KISLING (1891-1953)

La Mère et la fille

signé et daté 'Kisling 1916' (en bas à gauche); signé, daté et situé 'M. KISLING PARIS JUILLET 1916' (au revers)

huile sur toile

116.2 x 88.7 cm.

Peint à Paris en juillet 1916

signed and dated 'Kisling 1916' (lower left); signed, dated and located 'M. KISLING PARIS JUILLET 1916' (on the reverse)

oil on canvas

45½ x 34½ in.

Painted in Paris in July 1916

€140,000-180,000

US\$160,000-200,000

£130,000-160,000

PROVENANCE

Vente, M^e Champetier de Ribes, Paris, 13 mars 1967,

lot 14.

Oscar Ghez, Genève (avant 1971).

Raoul Breton, Paris.

Acquis auprès de celui-ci par le propriétaire actuel, vers 1992.

BIBLIOGRAPHIE

J. Kisling et J. Kessel, *Kisling*, Turin, 1971, vol. I, p. 142, no. 11 (illustré).

«Kisling ? C'est un peintre. C'est un homme, qui reste un peintre de la vie moderne en pleine possession de la tradition la plus rigoureuse, sans être possédée par elle.»

A. SALMON, *KISLING*, PARIS, 1928, P. 9

"Kisling? There's a painter. There's a man, who remains a painter of modern life in full possession of the most rigorous tradition, without being possessed by it."

Le jeune peintre polonais Moïse Kisling semblait prédestiné à jouer un rôle dans la création d'une nouvelle peinture moderne au début du XX^e siècle. Étudiant à l'Académie des Beaux-Arts de sa ville natale de Cracovie, il eut la chance d'être dans la même classe que Józef Pankiewicz, un camarade polonais mais également un ami proche du peintre français Pierre-Auguste Renoir. Convainquant Kisling de se consacrer à la peinture plutôt qu'à la sculpture, qui avait sa préférence, Pankiewicz prit le jeune peintre sous son aile et lui fit connaître non seulement les grands noms de la peinture française classique, mais également ses héritiers modernes, notamment Cézanne et bien entendu Renoir.

C'est donc tout naturellement que le jeune homme de dix-neuf ans décida d'émigrer vers la capitale française. Prêt à suivre les derniers mouvements artistiques, Kisling devint rapidement un personnage central de la vie diurne et nocturne de la bouillonnante scène artistique parisienne.

Au contact de l'École de Paris avant-gardiste, Kisling adopta un style résolument moderne, caractérisé par une économie de couleur, une perspective simplifiée et la prépondérance d'ombres clairement définies. *La Mère et la fille*, œuvre peinte en 1916, figurait auparavant dans la prestigieuse collection d'Oscar Ghez, qui comprenait des chefs-d'œuvre tels que le *Pont de L'Europe* de Gustave Caillebotte et constituera le fonds du Musée du Petit Palais à Genève.

medium of sculpture, it was under Pankiewicz's tutelage that Kisling came to know the works of not only the greats of the French painting tradition, but also its modern champions, including Cézanne and of course Renoir.

It was then the most natural move for the nineteen year old Kisling to emigrate to the French capital. Primed as he was to integrate the latest artistic movements, Kisling rapidly became a central character in the daily and nocturnal life of the metropolis's bubbling arts scene. It was through his contact with the avant-garde École de Paris that Kisling would adopt a distinctly modern style, characterized by an economy of colour, simplified perspective and a preponderance of clearly defined shadow. *La Mère et la fille*, painted in 1916, was formerly in the collection of Oscar Ghez, a collector of considerable consequence whose extensive collection included such masterpieces as Gustave Caillebotte's *Pont de L'Europe*, and would form the basis of the Musée du Petit Palais in Geneva.

The young Polish painter Moïse Kisling seemed destined to play a role in the forging of a new modernity for painting in the early years of the 20th century. Apprenticed at the Académie des Beaux-Arts in his native Kraków, fortune would find him placed in the class of Josef Pankiewicz, a fellow pole but as it happened a close friend of the French painter Pierre-Auguste Renoir. Convincing Kisling to focus on painting, rather than his then preferred



λ214

FÉLIX LABISSE (1905-1982)

Jean-Louis Barrault dans "Le Procès"

signé 'LABISSE.' (en bas à droite); signé, daté et titré 'J. L. BARRAULT DANS "LE PROCÈS" DE KAFKA LABISSE. 47' (au revers)
huile sur toile
73.2 x 91.8 cm.
Peint en 1947

signed 'LABISSE.' (lower right); signed, dated and titled 'J. L. BARRAULT DANS "LE PROCÈS" DE KAFKA LABISSE. 47' (on the reverse)
oil on canvas
28¾ x 36½ in.
Painted in 1947

€20,000-30,000
US\$23,000-33,000
£19,000-27,000

PROVENANCE

Galerie Isy Brachot, Bruxelles.
Oscar Mairlot, Verviers (avant 1970).
Acquis auprès de celui-ci par le propriétaire actuel en 2015.

EXPOSITIONS

Venise, XXIV^e Biennale de Venise, juin-septembre 1948, p. 255, no. 17.
Paris, Musée des Beaux-Arts de la ville de Paris, Société du Salon d'automne, septembre-novembre 1949, p. 51, no. 806.
Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna e São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1950, Félix Labisse, no. 12 (illustré).
Buenos Aires, Instituto de arte moderno, *Labisse*, juillet 1950, p. 8, no. 11 (illustré).
Knokke-le-Zoute, Grande salle des expositions du Casino Communal, *Jeune Peinture Française*, juillet 1951, no. 17.
Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, *Félix Labisse*, janvier 1953, no. 36.
Liège, Musée des Beaux-Arts, *Félix Labisse*, février 1953, no. 53.
Cologne, Institut de France, *Félix Labisse*, novembre 1955.
Florence, *Art et Théâtre*, 1957.
Paris, Galerie Montmorency, *Rencontre arts et lettres*, 1959.
Knokke-le-Zoute, Casino Communal, XIII^e festival belge d'été, *Félix Labisse, Exposition rétrospective*, juillet-septembre 1960, no. 29 (illustré).
Moscou, *Peinture française*, 1961.
Castres, Musée Goya, *Portraits d'artistes contemporains du spectacle*, 1964, no. 4 (illustré, pl. IV).
Charleroi, Palais des Beaux-Arts, *Rétrospective Félix Labisse*, février-mars 1969, no. 54 (illustré).
Malines, Cultureel Centrum, *De menselijke figuur in de kunst, 1910-1960*, septembre-novembre 1971, no. 70.
Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen, *Félix Labisse*, janvier-mars 1973, p. 70, no. 24 (illustré, p. 32).
Ostende, Casino Kursaal, *Labisse, 50 ans de peinture*, juin-septembre 1979, no. 40.
Douai, Centre d'Action Culturelle et Musée de la Chartreuse, *Félix Labisse, Rétrospective*, septembre-novembre 1986, 122, no. 21 (illustré en couleurs, p. 57).
Paris, Bibliothèque Nationale de France, *Renault - Barrault*, mars-juin 1999.
Douai, Musée de la Chartreuse et Carcassonne, Musée des Beaux-Arts, *Félix Labisse*, 2005-2006, p. 121, no. 33 (illustré en couleurs).

BIBLIOGRAPHIE

Mizue, Tokyo, juin 1952 (illustré).
La Meuse, Liège, 2 juillet 1960 (illustré).
La Lanterne, Bruxelles, 5 juillet 1960 (illustré).
Le Figaro littéraire, Paris, 16 juillet 1960 (illustré).
Le Soir, Bruxelles, juillet 1960 (illustré).
Télémagazine, Paris, 29 juillet 1967 (illustré).
P. Waldberg, *Félix Labisse*, Bruxelles, 1970, p. 314 (illustré, p. 149).
Tubentia, Pays-Bas, 2 février 1973 (illustré).
Bulletin Musée Boijmans-van-Beuningen, Rotterdam, no. 3, 1973 (illustré).
Volkskrant, Pays-Bas, 17 février 1973 (illustré).
De Tijd, Pays-Bas, 24 février 1973 (illustré).
I. Brachot, *Labisse, Catalogue de l'œuvre peint*, Bruxelles, 1979, p. 126, no. 230 (illustré).

Né dans la commune française de Marchiennes en 1905, Félix Labisse s'installe avec sa famille sur la côte belge à l'âge de 17 ans. Échappant à la tradition familiale lui prévoyant une carrière de marin, le jeune Labisse se consacre à la peinture et fonde à Ostende, avec sa sœur Antoinette, la galerie d'Art Moderne, une galerie de peinture qu'ils animeront pendant deux ans. C'est auprès de James Ensor qu'il fait ses premières armes comme artiste peintre. À Paris, au début des années 1930, Labisse se lie d'amitié avec des artistes tels que Robert Desnos, Antonin Artaud, Paul Éluard, Man Ray, Germaine Krull, Jean-Louis Barrault, ou encore les frères Prévert. Le peintre entretiendra également un lien fort avec Christian Dotremont, qui lui consacre une monographie en 1946. Labisse partagera ensuite sa vie et sa carrière entre la Belgique et Paris, où il s'éteint en 1982 (Neuilly). En parallèle de son activité de peintre, il exerce le métier de décorateur pour le théâtre, la danse et l'opéra. S'il n'adhère pas au groupe constitué autour d'André Breton, son œuvre s'inscrit sans aucun doute dans le domaine du surréalisme. Onirique, troublante et peuplée de créatures hybrides, elle renvoie à la nature inquiétante de l'existence ou simplement, si l'on en croit Eugène Ionesco, «nous présente le monde autrement que nous avons l'habitude de le voir ou de le comprendre».

For English version, please refer to page 238.

En 1947, Labisse peint le portrait de Jean-Louis Barrault (1910-1994) jouant le rôle de Joseph K. dans *Le Procès* de Franz Kafka (1925). La toile lui est inspirée de sa collaboration avec le comédien et metteur en scène lorsqu'il réalise la même année les décors et costumes pour une adaptation du roman par André Gide, jouée et mise en scène par Barrault et présentée au théâtre Marigny à Paris. Jean-Louis Barrault déclara que : «créer un monde, provoquer le rêve, vivre le sang et l'amour, rejeter la pesanteur, procéder par formules magiques, traduire les métamorphoses, voilà ce qui fait de Labisse un artiste "apparenté" au monde du théâtre. Ses tableaux continuent le théâtre. Que Labisse soit devenu en second lieu un homme de théâtre, c'était dans l'ordre des choses. Il appartient à la catégorie des peintres-poètes. Il "anime" les objets». L'ambiance étrange et cauchemardesque du *Procès* est éloquente dans cette toile. La palette monochrome verte, l'absence de présence humaine en dehors du modèle, ce couloir qui semble inviter, comme dans le roman, à suivre le chemin de la mort, sont autant d'éléments dont l'artiste fait usage pour illustrer ce monde angoissant et absurde auquel le protagoniste doit faire face, accusé injustement d'un crime dont il ne connaît même pas la nature.

- Laura Neve

Historienne de l'art





PROVENANT D'UNE COLLECTION PARTICULIÈRE BELGE

■ λ 215

FÉLIX LABISSE (1905-1982)

Jacques Prévert et Paul Claudel

inscrit 'amourpatrie' (en haut à gauche)
huile sur isorel
84.2 x 141.7 cm.
Peint en 1931

inscribed 'amourpatrie' (upper left)
oil on masonite
33 1/2 x 55 1/2 in.
Painted in 1931

€8,000-12,000
US\$8,900-13,000
£7,300-11,000

PROVENANCE

Atelier de l'artiste; sa vente, Campo, Anvers, 14 décembre 1994, lot C.
Collection particulière, Belgique (acquis au cours de cette vente).
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

EXPOSITION

Douai, Musée de la Chartreuse, *Félix Labisse, 1932-1980, Rétrospective*, septembre-novembre 1986, p. 24 (illustré en couleurs).

Ces deux panneaux font partie d'un ensemble de onze peintures murales que Labisse réalise en 1931 pour la Librairie Corman située à Ostende, fondée en 1926 par Matthieu Corman, ami du célèbre auteur Ernest Hemingway. Labisse dessine également le logo de la librairie et sélectionne plusieurs grands noms d'écrivains pour décorer ses panneaux de Corman. Le premier panneau représente le poète et scénariste français Jacques Prévert (1900-1977) aux côtés du poète, dramaturge et diplomate français Paul Claudel (1868-1955), le frère de la femme sculpteur et muse de Rodin, Camille Claudel.

Le deuxième panneau représente André Breton (1896-1966), un écrivain et poète connu pour son rôle de fondateur du mouvement surréaliste; Simone de Beauvoir (1908-1986), l'un des écrivains les plus influents concernant l'existentialisme féministe et la théorie féministe, et Michel de Ghelderode (1898-1962), l'un des plus grands dramaturges de l'avant-garde belge.



PROVENANT D'UNE COLLECTION PARTICULIÈRE BELGE

■λ216

FÉLIX LABISSE (1905-1982)

André Breton, Simone de Beauvoir et Michel de Ghelderode

huile sur isorel
88.6 x 167.5 cm.
Peint en 1931

oil on masonite
34 7/8 x 66 in.
Painted in 1931

€8,000-12,000
US\$8,900-13,000
£7,300-11,000

PROVENANCE

Atelier de l'artiste; sa vente, Campo, Anvers, 14 décembre 1994, lot H.
Collection particulière, Belgique (acquis au cours de cette vente).
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

EXPOSITION

Douai, Musée de la Chartreuse, *Félix Labisse, Rétrospective, 1927-1980*, septembre-novembre 1986, p. 21 (illustré en couleurs).

These two panels are part of an ensemble of eleven murals that Labisse painted in 1931 for the Corman Bookshop located in Ostende, established since 1926 by Matthieu Corman, a friend of renowned author Ernest Hemingway. Labisse also designed the bookshop's logo and chose to depict some of the greatest writers of all times for the Corman murals. The first panel depicts French poet and screenwriter Jacques Prévert (1900-1977) next to French poet, dramatist and diplomat Paul Claudel (1868-1955), the brother of female sculptor and Rodin's muse, Camille Claudel.

The second panel represents André Breton (1896-1966), a writer and poet best known as one of the leading figures of Surrealism; Simone de Beauvoir (1908-1986) one of the most influential writers on feminist existentialism and feminist theory, and Michel de Ghelderode (1898-1962), one of the great Belgian avant-garde dramatists.



λf 217

SALVADOR DALÍ (1904-1989)

V (5), Le Pape, signe astrologique de Mercure, arcane majeur, projet pour le jeu de cartes "Le Tarot Universel de Salvador Dalí"

signé 'Dali' (en bas à droite)
gouache sur fond photographique
29 x 19.9 cm.
Exécuté en 1971

signed 'Dali' (lower right)
gouache on photograph
11½ x 7¾ in.
Executed in 1971

€15,000-20,000
US\$17,000-22,000
£14,000-18,000

PROVENANCE

Collection particulière, États-Unis.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel
en 2009.

Nicolas et Olivier Descharnes ont confirmé
l'authenticité de cette œuvre.

λf 218

SALVADOR DALÍ (1904-1989)

Neuf (9) de bâton, arcan mineur, projet pour le jeu de cartes "Le Tarot Universel de Salvador Dalí"

signé 'Dali' (en haut au centre)
gouache sur fond photographique
28.6 x 19.4 cm.
Exécuté en 1971

signed 'Dali' (upper centre)
gouache on photograph
11 1/4 x 7 3/4 in.
Executed in 1971

**€15,000-20,000
US\$17,000-22,000
£14,000-18,000**

PROVENANCE

Collection particulière, États-Unis.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel
en 2009.

Nicolas et Olivier Descharnes ont confirmé
l'authenticité de cette œuvre.



ŒUVRES DE GIACOMO MANZÙ

Provenant de
la collection Lampugnani Nigri, Milan



La maison de la famille Lampugnani Nigri, Milan, avec une partie de leur collection d'œuvres de Manzù. Photographie anonyme.
© ADAGP, Paris, 2019 / Christie's Images Ltd. (2018)

Christie's a l'honneur de présenter une collection exceptionnelle d'œuvres de Giacomo Manzù, issues de la collection privée d'Arrigo Lampugnani Nigri. Sa mère, Alice, de concert avec son époux, commanda de nombreux lots à l'artiste ; c'est aussi elle qui fut la protagoniste de la plupart de ses portraits féminins. Ces pièces témoignent de l'amitié et du respect mutuel entre la famille Lampugnani et Manzù. La collection Lampugnani offre un panorama remarquable du travail de Giacomo Manzù, allant de dessins préparatoires pour l'une des ses œuvres les plus célèbres, *Grande Ritratto di signora*, à une série de toiles que l'artiste réalisa spécialement pour la Casa Lampugnani à Milan, sans oublier quelques objets d'art décoratif. L'ensemble sera proposé lors des prochaines ventes impressionnistes et modernes de Milan, New York, Londres et Paris.

Christie's is proud to present an extraordinary collection of works by Giacomo Manzù from the private collection of Arrigo Lampugnani Nigri. His mother, Alice, together with her husband, commissioned many works from the artist, and has also been the model for most of his female portraits. These works witness the friendship and the mutual respect between the Lampugnani Family and the artist. The Lampugnani collection offers a unique panorama of Giacomo Manzù's works, ranging from the preparatory drawings for one of his best known works, the Great Portrait of a Lady to a series of paintings that the artist created specifically for Casa Lampugnani in Milan and a few design objects. The works from the collection will be offered in the upcoming Christie's Impressionist and Modern Art sales in Milan, New York, London and Paris.



λ.219

GIACOMO MANZÙ (1908-1991)

Studio per grande ritratto di signora

signé et daté '6-II. 46 Manzù' (en bas à gauche)
sanguine sur papier
73.2 x 50.4 cm.
Exécuté le 6 février 1946

signed and dated '6-II. 46 Manzù' (lower left)
sanguine on paper
27 1/4 x 19 1/8 in.
Executed on 6 February 1946

€4,000-6,000
US\$4,500-6,600
£3,600-5,400

PROVENANCE

Acquis auprès de l'artiste par la famille du propriétaire actuel dans les années 1950.

EXPOSITIONS

Milan, Museo Minguzzi, *Manzù, Studi per il Grande ritratto di signora*, septembre-novembre 2001, p. 52 (illustré en couverture et illustré de nouveau, p. 53).

Rome, Palazzo Venezia, *Manzù, L'uomo e l'artista*, novembre 2002-mars 2003, p. 125, no. 52 (illustré).

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives Giacomo Manzù, sous le numéro 27.

ŒUVRES DE GIACOMO MANZÙ
PROVENANT DE LA COLLECTION LAMPUGNANI NIGRI, MILAN



λ220

GIACOMO MANZÙ (1908-1991)

Studio per grande ritratto di signora

signé 'Manzù' (en bas à droite)

fusain sur papier

99.5 x 73.5 cm.

Exécuté en 1946

signed 'Manzù' (lower right)

charcoal on paper

39 1/4 x 29 in.

Executed in 1946

€2,000-3,000

US\$2,300-3,300

£1,900-2,700

PROVENANCE

Acquis auprès de l'artiste par la famille du propriétaire actuel dans les années 1950.

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives Giacomo Manzù, sous le numéro 29.

λ221

GIACOMO MANZÙ (1908-1991)

Studio per grande ritratto di signora

fusain sur papier

75 x 51 cm.

Exécuté en 1946-47

charcoal on paper

29 1/2 x 20 1/8 in.

Executed in 1946-47

€2,000-3,000

US\$2,300-3,300

£1,900-2,700

PROVENANCE

Acquis auprès de l'artiste par la famille du propriétaire actuel dans les années 1950.

EXPOSITION

Milano, Museo Minguzzi, *Manzù, Studi per il Grande ritratto di signora*, septembre-novembre 2001, p. 51 (illustré).

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives Giacomo Manzù, sous le numéro 28.





λ222

GIACOMO MANZÙ (1908-1991)

Studio per grande ritratto di signora

signé 'Manzù' (en bas à droite)

fusain sur papier

62,5 x 48,1 cm.

Exécuté en 1946-47

signed 'Manzù' (lower right)

charcoal on paper

24% x 19 in.

Executed in 1946-47

€3,000-4,000

US\$3,400-4,400

£2,700-3,600

PROVENANCE

Acquis auprès de l'artiste par la famille du propriétaire actuel dans les années 1950.

EXPOSITIONS

Florence, Palazzo Strozzi, La Strozzi, *Giacomo Manzù, Studio per un ritratto*, février-mars 1956, p. 8, no. 6 (illustré, pl. 6).

Milan, Biblioteca di Via Senato, *Giacomo Manzù, Le opere e i libri*, juin-octobre 2000, p. 47 (illustré).

Milan, Museo Minguzzi, *Manzù, Studi per il Grande ritratto di signora*, septembre-novembre 2001, p. 31 (illustré).

Vicence, Basilica Palladiana, LAMeC, *Manzù, Le opere per Alice Lampugnani*, novembre 2003-février 2004, p. 31 (illustré).

BIBLIOGRAPHIE

B. Degenhart, *Giacomo Manzù, Mädchen und Frauen, 43 Zeichnungen*, Berlin, 1958, p. 13 (illustré).

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives Giacomo Manzù, sous le numéro 26.



λ223

JEAN POUNGY (1892-1956)

Mère et enfant

signé 'Pougny' (en bas à droite); signé et inscrit 'Pougny 86 rue Notre Dame des Champs Paris' (au revers)

huile sur toile marouflée sur isorel
14.2 x 23.2 cm.

Peint en 1946

signed 'Pougny' (lower right); signed and inscribed 'Pougny 86 rue Notre Dame des Champs Paris' (on the reverse)

oil on canvas laid down on masonite

5 1/2 x 9 1/4 in.

Painted in 1946

**€4,000-6,000
US\$4,500-6,700
£3,700-5,500**

PROVENANCE

Jacques Spreiregen, Paris (avant 1953).
Collection particulière, Pays-Bas.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

EXPOSITION

Paris, Galerie Marcel C. Coard, *Pougny, Œuvres choisies*, novembre-décembre 1953, no. 53.

BIBLIOGRAPHIE

H. Berninger, *Pougny, Catalogue de l'œuvre, Paris - Côte d'Azur, 1924-1956, Peintures*, Zurich, 1992, vol. II, p. 222, no. 866 (illustré, p. 221).

PROVENANT D'UNE IMPORTANTE COLLECTION PRIVÉE
EUROPEENNE

λf 224

LOUIS VALTAT (1869-1952)

Vase au nu

terre cuite peinte et partiellement émaillée
Hauteur: 28 cm.

Exécuté vers 1904; cette œuvre est unique

partially glazed painted terracotta

Height: 11 in.

Executed *circa* 1904; this work is unique

€8,000-12,000
US\$8,900-13,000
£7,300-11,000

PROVENANCE

Marcel Sautier, Paris.

Collection particulière, Suisse (acquis auprès
de celui-ci le 30 juin 1962).

Puis par descendance au propriétaire actuel.

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné
de l'œuvre de Louis Valtat actuellement en
préparation par les Amis de Louis Valtat.





PROVENANT D'UNE IMPORTANTE
COLLECTION PRIVÉE EUROPÉENNE

λ•f 225

GEORGES ROUAULT (1871-1958)

Femme nue avec les bras en l'air

signé des initiales et daté 'GR 1911' (au dos)
terre cuite peinte et émaillée

14.5 x 12.5 cm.

Exécuté en 1911

signed with initials and dated 'GR 1911 (on the
reverse)

glazed painted terracotta

5 1/2 x 5 in.

Executed in 1911

€2,000-3,000
US\$2,300-3,300
£1,900-2,700

PROVENANCE

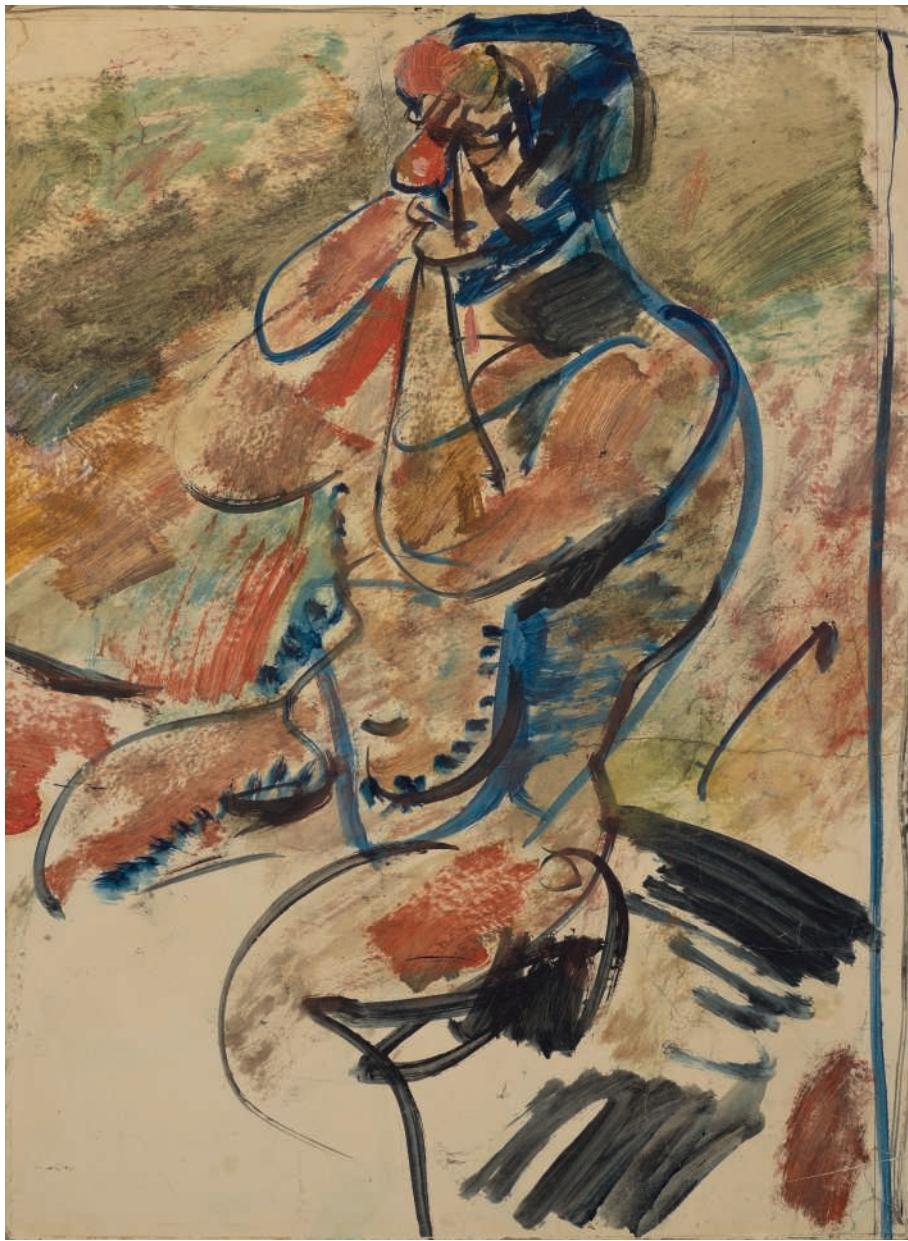
Galerie Zak, Paris.

Acquis auprès de celle-ci par la famille du
propriétaire actuel dans les années 1970.

La Fondation Georges Rouault a confirmé
l'authenticité de cette œuvre.

Ce lot est vendu sans prix de réserve.

Revers du présent lot.



COLLECTION PAUL BOUSQUET,
CHÂTEAU DE SAINT-RÉMY

λ226

GEORGES ROUAULT (1871-1958)

Étude d'homme assis

gouache sur papier
60.6 x 44.2 cm.
Exécuté vers 1905

gouache on paper
23 5/8 x 17 1/2 in.
Executed circa 1905

€25,000-35,000
US\$28,000-39,000
£23,000-32,000

PROVENANCE

Vente, M^o Bellier, Paris, 26 novembre 1951, lot 41
(titré 'Académie d'homme assis').

Collection particulière, France (acquis au cours
de cette vente).

Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel
en 1985.

Cette œuvre est accompagnée d'un certificat
de l'artiste.



PROVENANT DE LA COLLECTION D'UN AMATEUR

f 227

ARMAND GUILLAUMIN (1841-1927)

La scierie de Poitiers

signé et inscrit 'Guillaumin Hommage
à l'Amérique' (en bas à droite)
huile sur toile
54.1 x 72.8 cm.
Peint vers 1910

signed and inscribed 'Guillaumin Hommage
à l'Amérique' (lower right)
oil on canvas
21 1/4 x 28 5/8 in.
Painted *circa* 1910

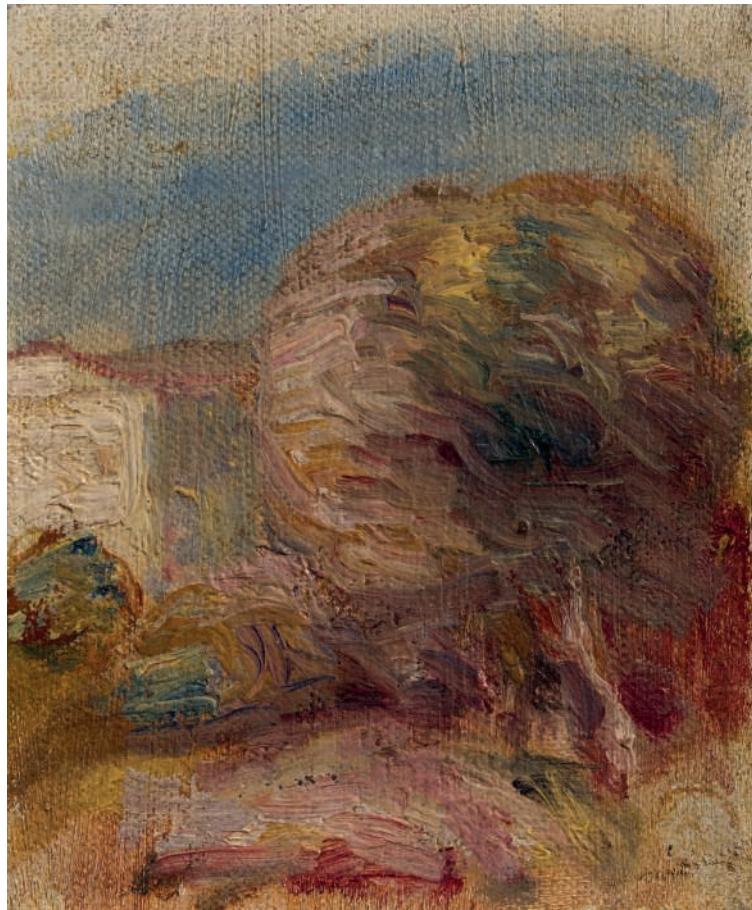
€70,000-100,000
US\$78,000-110,000
£63,000-90,000

PROVENANCE

Collection particulière (acquis auprès de l'artiste
vers 1920); vente, Parke-Bernet Galleries,
New York, 28 octobre 1970, lot 2.
Acquis au cours de cette vente par la famille
du propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

G. Serret et D. Fabiani, *Armand Guillaumin, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, 1971,
no. 776 (illustré).



Taille réelle.

PROVENANT D'UNE COLLECTION
PRIVÉE, EUROPE

228

**PIERRE-AUGUSTE RENOIR
(1841-1919)**

La Poste à Cagnes

huile sur toile

12 x 10.2 cm.

Peint vers 1905

oil on canvas

4¾ x 4 in.

Painted *circa* 1905

PROVENANCE

Ambroise Vollard, Paris (acquis auprès de l'artiste).

O'Hana Gallery, Londres.

Collection particulière, Monaco; vente, Christie's,
Londres, 30 juin 1999, lot 159.

Acquis au cours de cette vente par le propriétaire
actuel.

**€25,000-35,000
US\$28,000-39,000
£23,000-32,000**



λ229

DORA MAAR (1907-1997)

Femme au collier

signé 'Dora Maar' (en haut à droite) et avec le cachet partiellement lisible 'VENTE ATELIER...' (en bas à gauche); monogrammé (au revers)
huile sur toile
55 x 46.6 cm.

signed 'Dora Maar' (upper right) and stamped
VENTE ATELIER...' (lower left; barely visible);
signed with the monogram (on the reverse)
oil on canvas
21½ x 18½ in.

**€8,000-12,000
US\$8,900-13,000
£7,200-11,000**

PROVENANCE

Atelier de l'artiste, sa vente; Piasa, Paris,
26 novembre 1998, lot 107.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire
actuel.

λ230

ANDRÉ DERAIN (1880-1954)

Fruits et couverts

signé 'a Derain' (en bas à droite)
huile sur toile
28.2 x 41.3 cm.
Peint vers 1948-50

signed 'a Derain' (lower right)
oil on canvas
11 x 16½ in.
Painted circa 1948-50

**€6,000-8,000
US\$6,700-8,800
£5,500-7,200**

PROVENANCE

(probablement) Galerie Ostendorff, Wiesbaden.
Acquis par le propriétaire actuel avant 1999.

BIBLIOGRAPHIE

M. Kellermann, *André Derain, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, 1999, vol. III, p. 84, no. 1674 (illustré).



λ231

BERNARD BUFFET (1928-1999)

Tête de femme

signé et daté 'Bernard Buffet 49' (en haut à droite)
huile sur toile
92.3 x 60 cm.
Peint en 1949

signed and dated 'Bernard Buffet 49' (upper right)
oil on canvas
36¾ x 23¾ in.
Painted in 1949

PROVENANCE

Collection particulière ; vente, Sotheby's,
New York, 8 mai 2008, lot 445.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire
actuel.

Cette œuvre est répertoriée dans les Archives
de la galerie Maurice Garnier.

€60,000-80,000
US\$67,000-88,000
£54,000-72,000

λ232

ANDRÉ DERAIN (1880-1954)

Portrait de Geneviève tenant un chapeau de paille, nièce du peintre

signé 'a. Derain' (en bas à droite)
huile sur toile
99.2 x 77.4 cm.
Peint vers 1931

signed 'a. Derain' (lower right)
oil on canvas
39½ x 30½ in.
Painted *circa* 1931

€60,000-80,000
US\$67,000-88,000
£55,000-72,000

PROVENANCE

Paul Guillaume, Paris (avant 1933).
Collection particulière, France (vers les années 1970).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITION

New York, Durand-Ruel Galleries, *André Derain*,
février-mars 1933, no. 3.

BIBLIOGRAPHIE

Artnews, vol. XXXI, no. 30, 11 février 1933 (illustré);
titré 'Jeune fille à la capeline'.
M. Kellermann, *André Derain, Catalogue raisonné de l'œuvre peint, 1915-1934*, Paris, 1996, vol. II,
p. 248, no. 1265 (illustré).

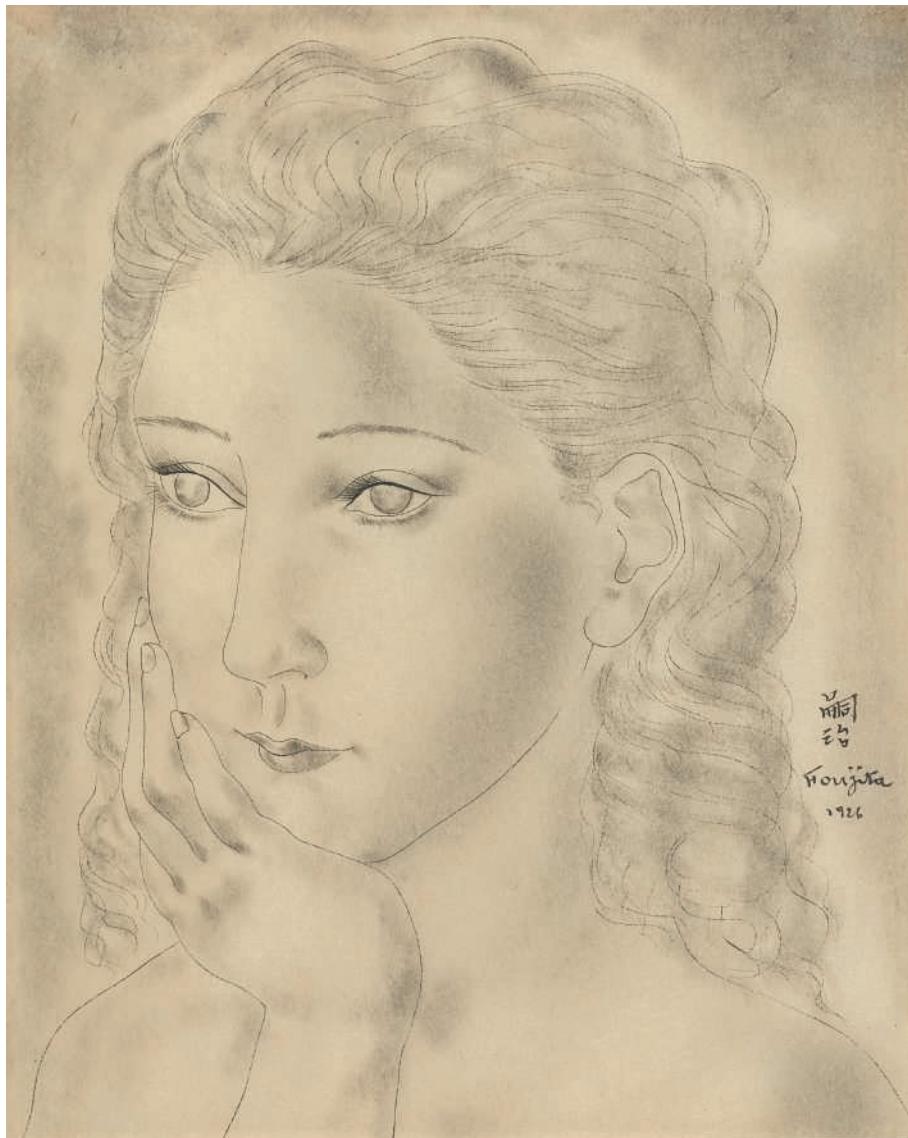


Portrait de Geneviève, nièce de l'artiste, rue Bonaparte, 1926-1927.

Photographie de Louis Meurisse.

© Photo : Archives Taillade / André Derain.





λ233

**LÉONARD TSUGUHARU FOUJITA
(1886-1968)**

Visage de jeune fille pensive

signé, signé de nouveau en japonais et daté 'Foujita
1926' (en bas à droite)
encre de Chine et lavis d'encre sur papier
24 x 19 cm.
Exécuté en 1926

signed, signed again in Japanese and dated
'Foujita 1926' (lower right)
India ink and wash and ink on paper
9½ x 7½ in.
Executed in 1926

**€20,000-30,000
US\$23,000-33,000
£18,000-27,000**

PROVENANCE

Galerie Mantelet, Paris.
Vente, Nice Riviera, Nice, 27 mars 2011, lot 185.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire
actuel.

Sylvie Buisson a confirmé l'authenticité
de cette œuvre.



λ234

**LÉONARD-TSUGUHARU FOUJITA
(1886-1968)**

Buste de la danseuse, modèle

signé, signé de nouveau en japonais et daté 'Foujita 1928' (en bas à droite)

plume et encre de Chine et lavis d'encre sur papier
31.2 x 27.2 cm.

Exécuté en 1928

signed, signed again in Japanese and dated
'Foujita 1928' (lower right)

pen and India ink and wash and ink on paper
12 1/2 x 10 1/4 in.
Executed in 1928

€30,000-40,000
US\$34,000-44,000
£28,000-36,000

PROVENANCE

Collection particulière, Cahors (avant 1990).
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

Sylvie Buisson a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

Le présent lot est vraisemblablement une étude pour l'une des figures du groupe de femmes en haut à gauche de *Grande Composition 2*, illustré ci-contre.

The present lot is most likely a study for one of the figures in the group of women in the upper left quadrant of Grande Composition 2, illustrated here.



Léonard Tsuguharu Foujita, *Grande Composition 2 ou Composition au chien*, 1928. Villiers-le-Bâcle, Maison-atelier Foujita.
© Fondation Foujita / Adagp, Paris, 2019 / Laurence Godart



•λ235

JOSEPH CSAKY (1888-1971)

Adam et Ève (variante, grand modèle)

signé, avec la marque du fondeur et inscrit 'CSAKY AC HC2 BLANCHET FONDEUR' (au dos de la base)

bronze à patine brune

Hauteur: 157.5 cm.

Conçu en 1933; cette épreuve fondue en 1995 dans une édition de 8 exemplaires numérotés plus 2 épreuves d'artiste plus 2 autres épreuves

signed, with the foundry mark and inscribed 'CSAKY AC HC2 BLANCHET FONDEUR' (on the back of the base)

bronze with brown patina

Height: 62 in.

Conceived in 1933; this bronze cast in 1995 in an edition of 8 plus 2 artist's proofs plus 2

€25,000-35,000

US\$28,000-39,000

£23,000-32,000

PROVENANCE

Dépôt 15, Paris.

BIBLIOGRAPHIE

D. Karshan, Csaky, cat. exp., Dépôt 15, Paris, 1973, p. 37 (une autre épreuve illustrée).

A. Bony, *Les Années 30*, Paris, 1987, p. 249 (une autre épreuve illustrée).

F. Marcilhac, *Joseph Csaky, Du cubisme historique à la figuration réaliste: catalogue raisonné des sculptures*, Paris, 2007, p. 358, no. FM.195/b (une autre épreuve illustrée; une autre épreuve illustrée de nouveau en couleurs, p. 148).

PROVENANT D'UNE COLLECTION PRIVÉE BELGE

■ 236

OSSIP ZADKINE (1890-1967)

Naissance de vénus

signé, numéroté et avec la marque du fondeur
'O ZADKINE 1/8 Susse Fondeur Paris' (au dos
de la base)

bronze à patine brune

Hauteur: 111.5 cm.

Conçu en 1930; cette épreuve fondue en 1971
dans une édition de 8 plus 4 épreuves d'artiste

signed, numbered and with the foundry mark
'O ZADKINE 1/8 Susse Fondeur Paris' (on the back
of the base)

bronze with brown patina

Height: 43 1/2 in.

Conceived in 1930; this bronze cast in 1971 in
an edition of 8 plus 4 artist's proofs

€50,000-80,000
US\$55,000-88,000
£46,000-73,000

PROVENANCE

Valentine Prax, Paris.

Collection particulière, Knokke.

Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

Art et Décoration, Paris, octobre 1930, p. 119
(la version en plâtre illustrée).

P. Haesaerts, *Ossip Zadkine, La Sculpture ailée*,
Amsterdam, 1939, p. 6 (détail de la version en
plâtre illustrée).

Arquitectura y construcción, Chili, 1949, no. 15,
p. 32.

I. Jianou, 'Zadkine l'artiste et le poète', in *Journal
Artcurial*, Paris, mai 1979, no. 186.

S. Lecombre, *Ossip Zadkine, L'œuvre sculpté*, Paris,
1994, p. 278, no. 235 (la version en plâtre illustrée).





λ237

JAN SLUIJTERS (1881-1957)

Nu allongé

signé 'JAN SLUIJTERS' (en bas à gauche)

huile sur toile

34 x 42.5 cm.

Peint vers 1910

signed 'JAN SLUIJTERS' (lower left)

oil on canvas

13 1/2 x 16 3/4 in.

Painted *circa* 1910

€28,000-35,000

US\$31,000-39,000

£26,000-31,000

PROVENANCE

Collection particulière, Amsterdam (vers 1915-20).

Puis par descendance au propriétaire actuel.

λ238

MARC CHAGALL (1887-1985)

Maternité au croissant de lune

signé et dédicacé 'MArc ChAgAll pour Pierre'
(en bas au centre)
gouache, pastel et plume et encre de Chine
sur papier
25 x 18.9 cm.
Exécuté en 1953-54

signed and dedicated 'MArc ChAgAll pour Pierre'
(lower centre)
gouache, pastel and pen and India ink on paper
9 7/8 x 7 1/2 in.
Executed in 1953-54

**€30,000-50,000
US\$34,000-55,000
£27,000-45,000**

PROVENANCE

Charles Sorlier, Paris (don de l'artiste en 1954).
Pierre Sorlier, Paris (par descendance).
Jacques Matarasso, Paris.
Collection Grunenwaldt, Belgique (dans les
années 1980-90).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Le Comité Marc Chagall a confirmé l'authenticité
de cette œuvre.





λf 239

MARC CHAGALL (1887-1985)

*Danseuse-ecuyère et homme
au parapluie inversé*

signé 'MArc ChAgAll' (en bas à droite)
collage et encre de Chine sur papier
32.2 x 24.8 cm.
Exécuté vers 1968

signed 'MArc ChAgAll' (lower right)
collage and India ink on paper
12 5/8 x 9 5/8 in.
Executed *circa* 1968

PROVENANCE

Atelier de l'artiste.
Collection particulière, Japon (vers les années
1990-2000).

Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

Le Comité Marc Chagall a confirmé l'authenticité
de cette œuvre.

**€12,000-18,000
US\$14,000-20,000
£11,000-16,000**

PROVENANT DE LA COLLECTION D'UN AMATEUR

f 240

WASSILY KANDINSKY (1866-1944)

Und Oben!

monogrammé et daté '29' (en bas à gauche);
monogrammé, daté, titré et numéroté '1929 No 351
- "Und Oben!"' (au revers)
aquarelle et plume et encre de Chine sur papier
marouflé par l'artiste sur papier fort
image: 51 x 24 cm.
montage de l'artiste: 63 x 36.1 cm.
Exécuté en mai 1929

signed with monogram and dated '29' (lower left);
signed with monogram, dated, numbered and
titled '1929 No 351 - "Und Oben!"' (on the reverse)
watercolour and pen and India ink on paper laid
down by the artist on card
image: 20½ x 9½ in.
artist's mount: 24¾ x 14½ in.
Executed in May 1929

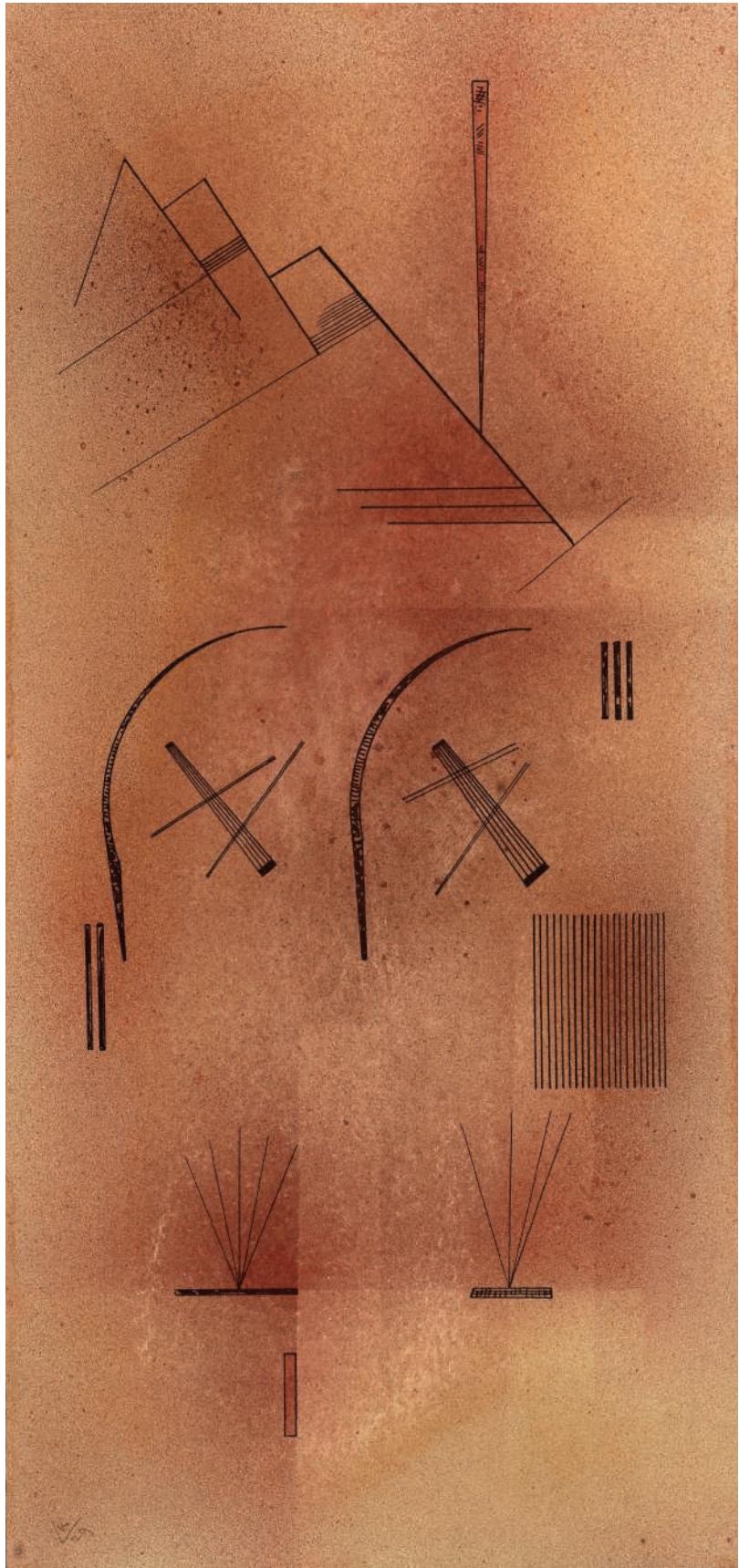
**€30,000-50,000
US\$34,000-55,000
£27,000-45,000**

PROVENANCE

Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.
Monsieur et Madame Henri Goetz, Paris (don
de celle-ci en mars 1946).
Vente, Stuttgarter Kunstkabinett, Stuttgart,
20 mai 1960, lot 243.
M. Knoedler & Co., Inc., New York; Galerie
Bergeren et Cie., Paris et Theodore Schemp,
New York (acquis ensemble au cours de cette
vente).
Acquis auprès de ceux-ci par la famille du
propriétaire actuel en mai 1961.

BIBLIOGRAPHIE

Liste manuscrite des aquarelles de l'artiste, no. 351.
V. Endicott Barnett, *Kandinsky Aquarelles*,
Catalogue Raisonné, 1922-1944, Paris, 1994, vol. 2,
p. 266, no. 942 (illustre).





λ241
HANS BELLMER (1902-1975)

Sans titre

signé 'Bellmer' (en bas à gauche) et signé de nouveau et daté 'Bellmer 24 Juillet 63' (en bas à droite)
graphite sur papier

22.5 x 16.5 cm.

Exécuté le 24 juillet 1963

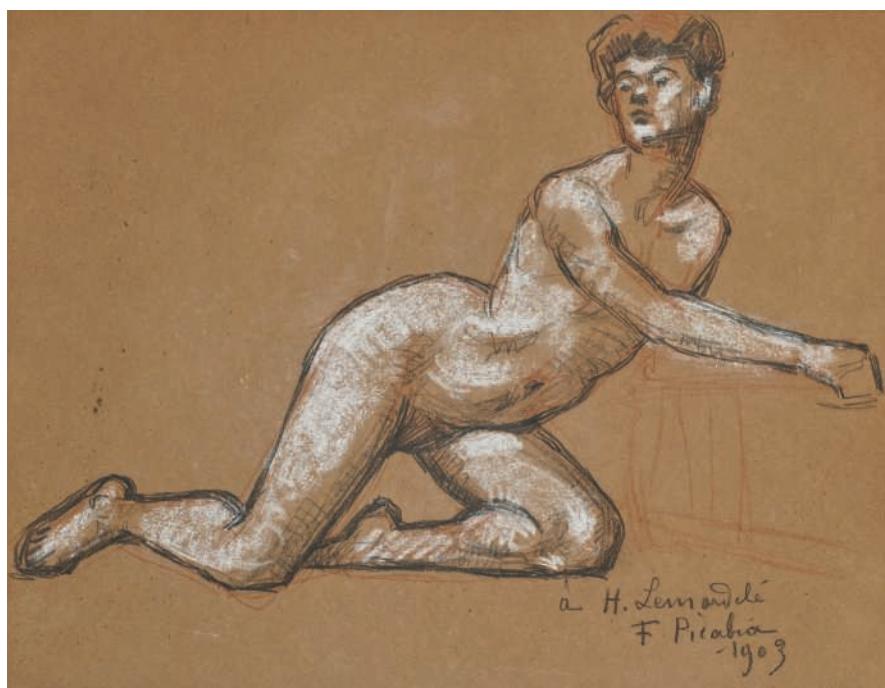
signed 'Bellmer' (lower left) and signed again and dated 'Bellmer 24 Juillet 63' (lower right)
pencil on paper
8 7/8 x 6 1/2 in.
Executed on 24 July 1963

€3,000-5,000
US\$3,300-5,500
£2,800-4,600

PROVENANCE

Galerie Micheline Hendrickx-Delattre, Bruxelles.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel
en 1977.

Rodica Aldoux a confirmé l'authenticité
de cette œuvre.



λ242
FRANCIS PICABIA (1879-1953)

Sans titre

signé, daté et dédicacé 'à H. Lemardelé F. Picabia
1903' (en bas à droite)
crayon noir, craie et sanguine sur papier
25.1 x 32.8 cm.

Exécuté vers 1903

signed, dated and dedicated 'à H. Lemardelé F.
Picabia 1903' (lower right)
black crayon, chalk and sanguine on tinted paper
10 x 13 in.
Executed *circa* 1903

€4,000-6,000
US\$4,500-6,600
£3,600-5,400

PROVENANCE

Collection H. Lemardelé, France (don de l'artiste
en 1903).
Vente, Art enchères, Lyon, 24 mai 2018, lot 65 bis.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire
actuel.

Le Comité Picabia a confirmé l'authenticité
de cette œuvre.



λ243

**LÉONARD-TSUGUHARU FOUJITA
(1886-1968)**

Maternité

signé, daté et situé '1951 Foujita Paris' (en bas à droite)
plume et encre de Chine et lavis d'encre sur papier
23 x 17 cm.
Exécuté à Paris en 1951

signed, dated and located '1951 Foujita Paris'
(lower right)
pen and India ink and wash and ink on paper
9 1/8 x 6 3/4 in.
Executed in Paris in 1951

**€8,000-12,000
US\$8,900-13,000
£7,200-11,000**

PROVENANCE

Acquis par le propriétaire actuel dans les années 2010.

Sylvie Buisson a confirmé l'authenticité de cette œuvre.



COLLECTION PAUL BOUSQUET,
CHÂTEAU DE SAINT-RÉMY

λ244

**LÉONARD TSUGUHARU FOUJITA
(1886-1968)**

Cupidon et son arc

signé et signé de nouveau en japonais 'Foujita'
(en bas au centre)
graphite et estompe sur papier calque marouflé
sur papier
34.7 x 35.2 cm.
Exécuté vers 1924

signed and signed again in Japanese 'Foujita'
(lower centre)
pencil and *estompe* on tracing paper laid down
on paper
13 3/4 x 14 in.
Executed *circa* 1924

€15,000-20,000
US\$17,000-22,000
£14,000-18,000

PROVENANCE

Collection particulière, Dinard.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel
en 2005.

EXPOSITIONS

Dinard, Galerie Saphir, *Foujita*, juin-septembre
2005.
Sakura, The Kawamura Memorial DIC Museum
of Art; Iwaki, City Art Museum; Niigata, Prefectural
Museum of Modern Art et Akita, The Akita
Museum of Art, *Léonard Foujita et ses modèles*,
septembre 2016-novembre 2017, no. 38.

Sylvie Buisson a confirmé l'authenticité
de cette œuvre.



COLLECTION PARTICULIÈRE EUROPÉENNE

λ245

FERNANDO BOTERO (NÉ EN 1932)

Two Girls

signé et daté 'Botero 06' (en bas à gauche)
mine de plomb et crayon de couleur sur papier
40 x 30.6 cm.

Exécuté en 2006

signed and dated 'Botero 06' (lower left)
graphite and colored pencil on paper
15¾ x 12 in.
Executed in 2006

€25,000-35,000
US\$28,000-39,000
£23,000-31,000

PROVENANCE

Collection privée, New York (acquis directement auprès de l'artiste).
Vente, Christie's, New York, 23 mai 2012, lot 135.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

EXPOSITION

Milan, Galleria Tega, *Fernando Botero*, mai-juillet 2006, p. 134 (illustré en couleurs, p. 105).



246

PIERRE BONNARD (1867-1947)

Nu debout au tub

graphite et craie blanche sur papier
17.2 x 11.6 cm.

pencil and white chalk on paper
6 1/4 x 4 1/8 in.

€5,000-7,000
US\$5,600-7,800
£4,600-6,400

PROVENANCE

Michel Terrasse, Paris (don de l'artiste).
Acquis auprès de celui-ci par la famille du
propriétaire actuel vers 1980.

Michel Terrasse a confirmé l'authenticité
de cette œuvre.



247

PIERRE BONNARD (1867-1947)

Deux élégantes

graphite sur papier
17.3 x 29.3 cm.

pencil on paper
6 7/8 x 11 1/8 in.

€2,000-3,000
US\$2,300-3,300
£1,900-2,700

PROVENANCE

Michel Terrasse, Paris (don de l'artiste).
Acquis auprès de celui-ci par la famille du
propriétaire actuel vers 1980.

Michel Terrasse a confirmé l'authenticité
de cette œuvre.

248

PIERRE BONNARD (1867-1947)

Deux chevaux et Lad

pierre noire sur papier
12.5 x 18 cm.

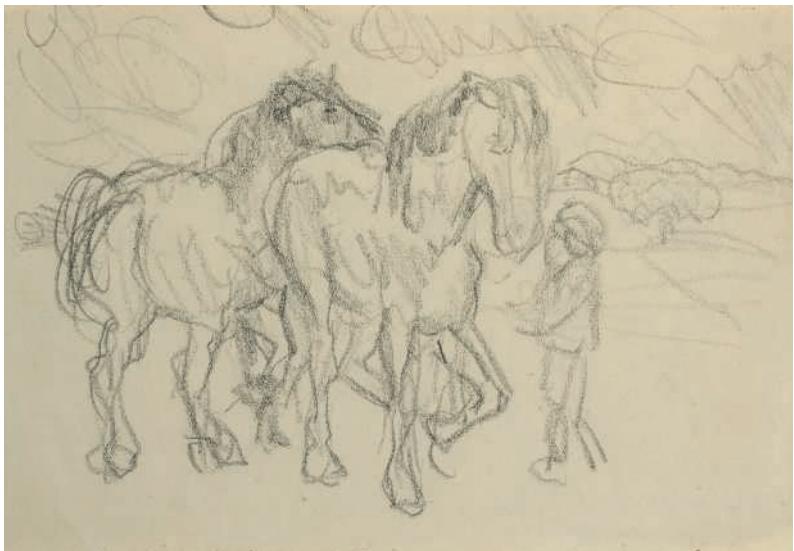
black chalk on paper
5 x 7 1/8 in.

€1,500-2,000
US\$1,700-2,200
£1,400-1,800

PROVENANCE

Michel Terrasse, Paris (don de l'artiste).
Acquis auprès de celui-ci par la famille du
propriétaire actuel vers 1980.

Michel Terrasse a confirmé l'authenticité
de cette œuvre.



249

PIERRE BONNARD (1867-1947)

Paysage

graphite sur papier
17.5 x 22.3 cm.

pencil on paper
7 x 8 7/8 in.

€1,500-2,000
US\$1,700-2,200
£1,400-1,800

PROVENANCE

Michel Terrasse, Paris (don de l'artiste).
Acquis auprès de celui-ci par la famille du
propriétaire actuel vers 1980.

Michel Terrasse a confirmé l'authenticité
de cette œuvre.

250

PIERRE BONNARD (1867-1947)

Marthe en barque à Vernonnet

graphite sur papier teinté
11.3 x 17 cm.

pencil on tinted paper
4 1/2 x 6 3/4 in.

€1,000-1,500
US\$1,200-1,700
£920-1,400

PROVENANCE

Michel Terrasse, Paris (don de l'artiste).
Acquis auprès de celui-ci par la famille du
propriétaire actuel vers 1980.

Michel Terrasse a confirmé l'authenticité
de cette œuvre.





251

PIERRE BONNARD (1867-1947)

Femme assise

avec le cachet 'PB' (en bas à droite; Lugt 3887)
graphite sur papier
15.1 x 9.4 cm.
Exécuté vers 1905

stampé 'PB' (lower right; Lugt 3887)
pencil on paper
6 x 3 3/4 in.
Executed circa 1905

€1,500-2,500
US\$1,700-2,800
£1,400-2,300

PROVENANCE

Michel Terrasse, Paris (don de l'artiste).
Acquis auprès de celui-ci par la famille du
propriétaire actuel vers 1980.

Michel Terrasse a confirmé l'authenticité
de cette œuvre.

252

PIERRE BONNARD (1867-1947)

*Jeune femme, portant une tasse dans
ses mains*

avec le cachet partiellement lisible 'PB' (en bas
à droite; Lugt 3887)
graphite sur papier
17 x 12.6 cm.
Exécuté vers 1920

indistinctly stamped 'PB' (lower right; Lugt 3887)
pencil on paper
6 3/4 x 5 in.
Executed circa 1920

€1,200-1,800
US\$1,400-2,000
£1,100-1,600

PROVENANCE

Michel Terrasse, Paris (don de l'artiste).
Acquis auprès de celui-ci par la famille du
propriétaire actuel vers 1980.

Michel et Antoine Terrasse ont confirmé
l'authenticité de cette œuvre.

253

PIERRE BONNARD (1867-1947)

Nu debout (Marthe)

graphite sur papier quadrillé
14.3 x 9 cm.
Exécuté vers 1920

pencil on squared paper
5 5/8 x 3 3/8 in.
Executed circa 1920

€1,000-1,500
US\$1,200-1,700
£920-1,400

PROVENANCE

Michel Terrasse, Paris (don de l'artiste).
Acquis auprès de celui-ci par la famille du
propriétaire actuel vers 1980.

Michel Terrasse a confirmé l'authenticité
de cette œuvre.

254

PIERRE BONNARD (1867-1947)

Saint-Tropez

graphite sur papier

13 x 20 cm.

Exécuté vers 1910

pencil on paper

5 1/4 x 7 7/8 in.

Executed *circa* 1910

€1,500-2,000

US\$1,700-2,200

£1,400-1,800

PROVENANCE

Michel Terrasse, Paris (don de l'artiste).

Acquis auprès de celui-ci par la famille du propriétaire actuel vers 1980.

Michel Terrasse a confirmé l'authenticité de cette œuvre.



255

PIERRE BONNARD (1867-1947)

Voilier à deux mâts près d'une côte

graphite sur papier

13.2 x 21.1 cm.

pencil on paper

5 1/4 x 8 7/8 in.

€1,000-1,500

US\$1,200-1,700

£920-1,400

PROVENANCE

Michel Terrasse, Paris (don de l'artiste).

Acquis auprès de celui-ci par la famille du propriétaire actuel vers 1980.

Michel Terrasse a confirmé l'authenticité de cette œuvre.



PROVENANT D'UNE COLLECTION
PARTICULIÈRE FRANÇAISE

256

PAUL SIGNAC (1863-1935)

Cancale

signé et inscrit 'P. Signac Galatée 5500 quintaux'
(en bas à droite) et daté et situé 'Cancale 20 Oct.
29' (en bas à gauche)
aquarelle et pierre noire sur papier
29 x 44.5 cm.

Exécuté à Cancale le 20 octobre 1929

signed and inscribed 'P. Signac Galatée 5500
quintaux' (lower right) and dated and located
'Cancale 20 Oct. 29' (lower left)
watercolour and black chalk on paper
11½ x 17½ in.

Executed in Cancale on 20 October 1929

€15,000-20,000
US\$17,000-22,000
£14,000-18,000

PROVENANCE

Vente, Sotheby's, Londres, 27 juin 1990, lot 366.
Vente, Sotheby's, Londres, 4 décembre 1996,
lot 328A.
Galerie de la Présidence, Paris.
Collection particulière, France (acquis auprès
de celle-ci en novembre 2003).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITIONS

Paris, Galerie de la Présidence, *Signac le marin*,
mars-mai 2001, no. 42.
Pont-Aven, Musée des Beaux-Arts de Pont-Aven,
La Bretagne de Paul Signac, juin-octobre 2008,
p. 70, no. 3 (illustré en couleurs, p. 71).
Havre, Musée Malraux et Roubaix, La Piscine-
Musée d'art et d'industrie André Diligent, *Signac*,
Les Ports de France, octobre 2010-mai 2011, p. 216,
no. 46 (illustré en couleurs, p. 91).

Marina Ferretti a confirmé l'authenticité
de cette œuvre.



PROVENANT D'UNE COLLECTION
PARTICULIÈRE, LUXEMBOURG

257

PAUL SIGNAC (1863-1935)

Saint-Paul-de-Vence

signé 'P. Signac' (en bas à gauche)
aquarelle et pierre noire sur papier
29.5 x 43.9 cm.
Exécuté vers 1923

signed 'P. Signac' (lower left)
watercolour and black chalk on paper
11½ x 17½ in.
Executed *circa* 1923

€30,000-50,000
US\$34,000-55,000
£28,000-45,000

PROVENANCE

Vente, Bukowski, Stockholm, 1^{er} décembre 1977,
lot 269.

Vente, Göteborgs Auktionsverk, Göteborg,
11 novembre 1978, lot 589 (titré 'Village, St. Paul').
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire
actuel.

Marina Ferretti a confirmé l'authenticité
de cette œuvre.



PROVENANT D'UNE COLLECTION PRIVÉE, FRANCE

λ258

**LÉONARD-TSUGUHARU FOUJITA
(1886-1968)**

La Charrette à Montmartre

signé et signé de nouveau en japonais 'T. Foujita'
(en bas à droite)

huile sur toile

35 x 27 cm.

Peint vers 1917

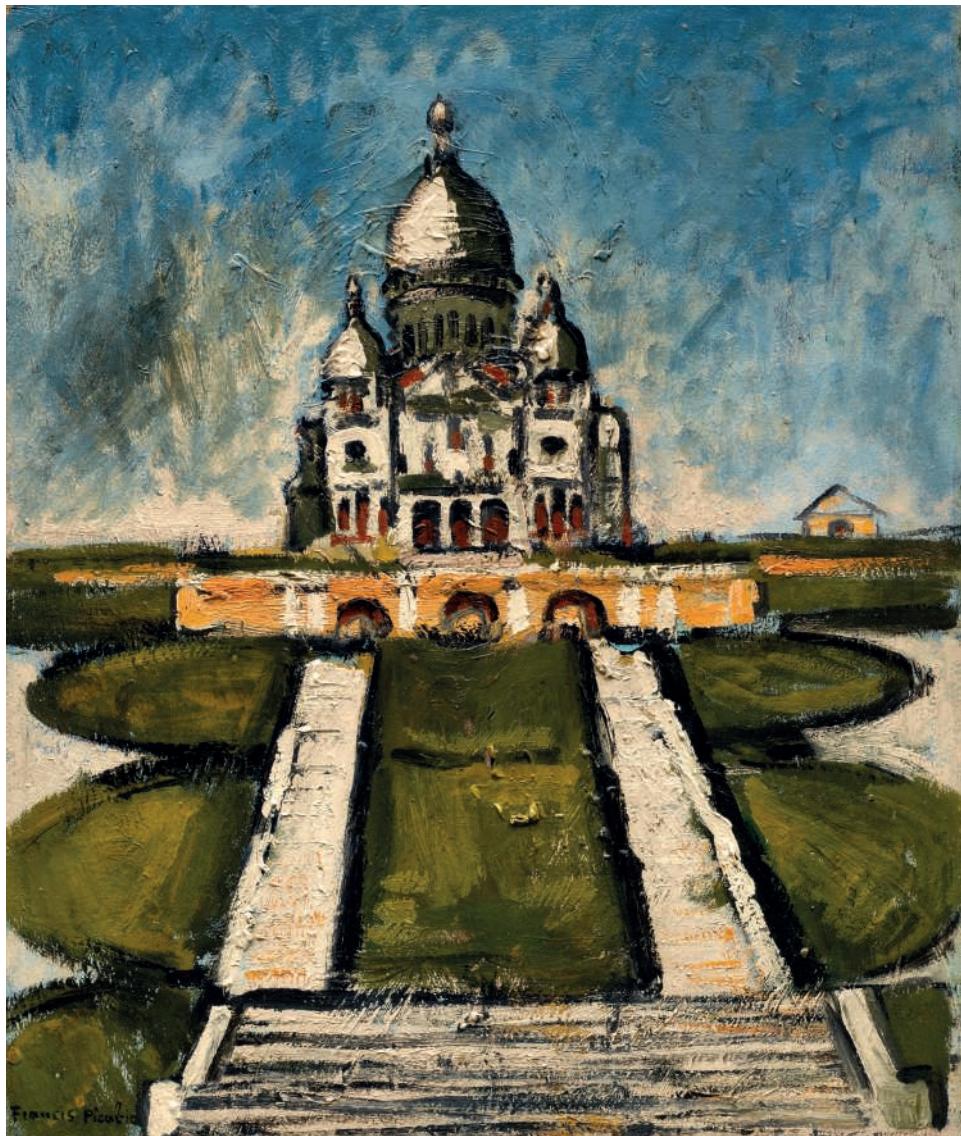
signed and signed again in Japanese 'T. Foujita'
(lower right)
oil on canvas
13 3/4 x 10 5/8 in.
Painted circa 1917

PROVENANCE

Collection particulière, Paris (avant 1939).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Sylvie Buisson a confirmé l'authenticité
de cette œuvre.

€40,000-60,000
US\$45,000-66,000
£37,000-54,000



λ259

FRANCIS PICABIA (1879-1953)

Sans titre (Sacré-Cœur, Montmartre)

signé 'Francis Picabia' (en bas à gauche)
huile sur carton

55 x 46 cm.
Peint vers 1938

signed 'Francis Picabia' (lower left)
oil on board
21½ x 18½ in.
Painted circa 1938

€40,000-60,000
US\$45,000-66,000
£36,000-54,000

PROVENANCE

Galerie Berri-Lardy, Paris (en 1970).
Vente, Hôtel des Ventes, Granville, 2 février 1992,

lot 79.

Collection particulière, Avignon.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel
en 1992.

Le Comité Picabia a confirmé l'authenticité
de cette œuvre.



PROVENANT DE LA COLLECTION
DE NANCY LEE ET PERRY R. BASS

λf 260

MAURICE DE VLAMINCK (1876-1958)

Paysage aux maisons

signé 'Vlaminck' (en bas à droite)
huile sur toile
46.3 x 61 cm.

signed 'Vlaminck' (lower right)
oil on canvas
18 1/4 x 24 in.

€40,000-60,000
US\$45,000-66,000
£36,000-54,000

PROVENANCE

Galerie de l'Elysée (Alex Maguy), Paris.
Acquis auprès de celle-ci par la famille
du propriétaire actuel en mai 1961.

EXPOSITION

Fort Worth, Kimbell Art Museum, *The Collection of
Nancy Lee and Perry R. Bass*, mars-mai 2015, p. 74,
no. 36 (illustré en couleurs, p. 75; daté 'circa 1920').

Cette œuvre sera incluse à la base de données
en ligne de l'œuvre de Maurice de Vlaminck
actuellement en préparation par le Wildenstein
Plattner Institute.



PROVENANT DE LA COLLECTION
DE NANCY LEE ET PERRY R. BASS

λf 261

MAURICE DE VLAMINCK (1876-1958)

Village près de la rivière

signé 'Vlaminck' (en bas à droite)
huile sur toile
73 x 92 cm.
Peint en 1911-12

signed 'Vlaminck' (lower right)
oil on canvas
28¾ x 36¼ in.
Painted in 1911-12

€100,000-150,000
US\$120,000-170,000
£90,000-130,000

PROVENANCE

Ambroise Vollard, Paris.
Galerie de l'Elysée (Alex Maguy), Paris (en 1961).
Vente, M^{es} Ader, Picard et Tajan, Paris, 20 juin 1974,
lot E.
Georges Bernheim, Paris.
Galerie Urban, Paris.
Mildred J. Langston, Rumson, New Jersey.
Collection particulière, États-Unis (par
descendance); vente, Sotheby Parke Bernet, Inc.,
New York, 19 octobre 1977, lot 37 (titré 'Bougival').
Collection particulière (acquis au cours de cette
vente); vente, Sotheby's, New York, 14 novembre
1990, lot 398.
Acquis auprès de celle-ci par la famille du
propriétaire actuel.

EXPOSITION

Fort Worth, Kimbell Art Museum, *The Collection of
Nancy Lee and Perry R. Bass*, mars-mai 2015, p. 72,
no. 35 (illustré en couleurs, p. 73; titré 'Bougival';
daté 'circa 1910').

Cette œuvre sera incluse à la base de données
en ligne de l'œuvre de Maurice de Vlaminck
actuellement en préparation par le Wildenstein
Plattner Institute.



PROVENANT D'UNE COLLECTION PARTICULIERE,
LONDRES

262

ALBERT MARQUET (1875-1947)

Port de Collioure

signé 'marquet' (en bas à droite)
huile sur toile
38.1 x 45.7 cm.
Probablement peint vers 1914

signed 'marquet' (lower right)
oil on canvas
15 x 18 in.
Probably painted *circa* 1914

€40,000-60,000
US\$45,000-66,000
£37,000-54,000

PROVENANCE

Collection particulière, Hollande.
Alex Reid & Lefevre Ltd., Londres.
Acquis auprès de celle-ci par la famille du
propriétaire actuel le 10 juillet 1956.

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné
en ligne de l'œuvre d'Albert Marquet actuellement
en préparation par le Wildenstein Plattner
Institute.



ANCIENNE COLLECTION MAURICE GARNIER

λ263

BERNARD BUFFET (1928-1999)

Paysage aux cyprès

signé et daté 'Bernard Buffet 57' (en haut à droite)
huile sur toile
88.8 x 130 cm.
Peint en 1957

signed and dated 'Bernard Buffet 57' (upper right)
oil on canvas
35 x 51 1/4 in.
Painted in 1957

€60,000-80,000
US\$67,000-88,000
£55,000-72,000

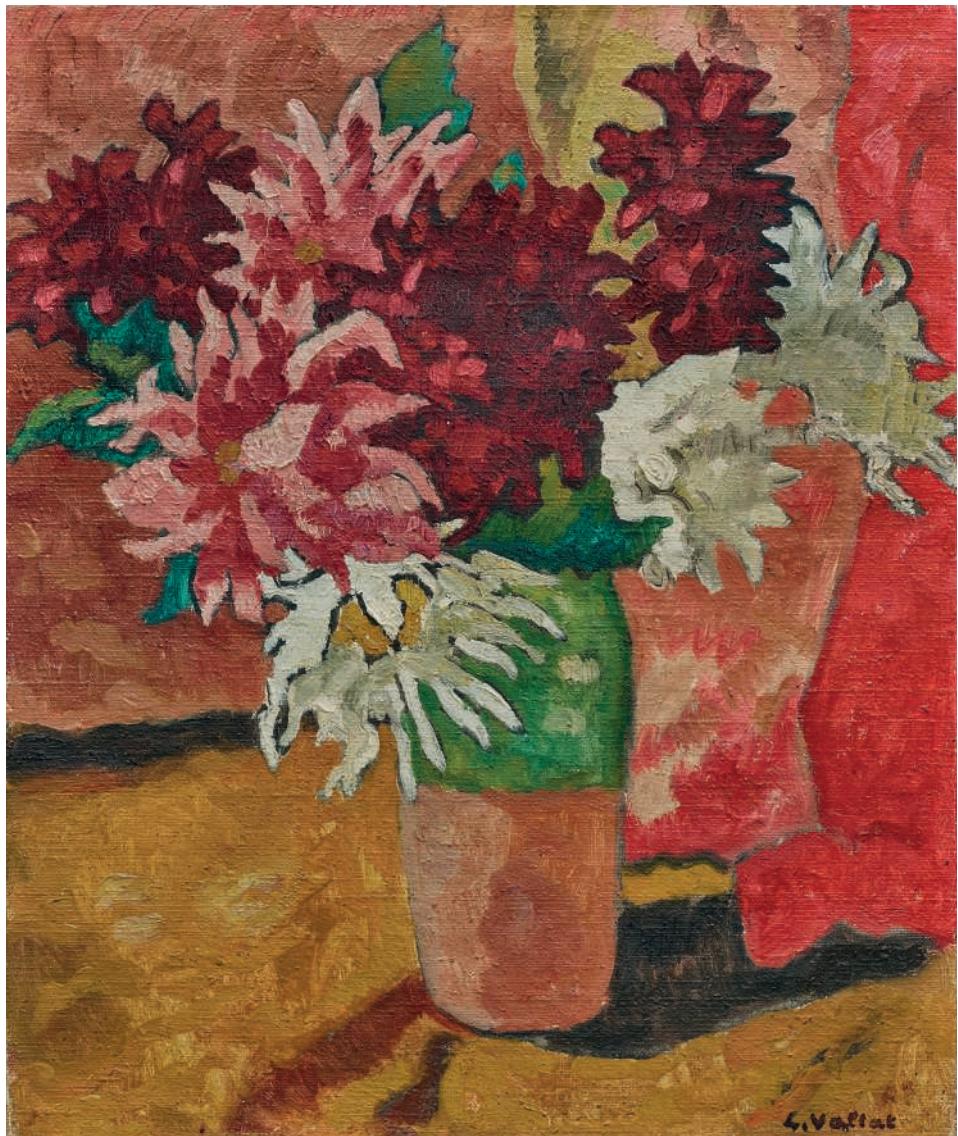
PROVENANCE

Maurice Garnier, Paris.
Don de celui-ci au propriétaire actuel vers 1994-95.

EXPOSITION

Knokke-le-Zoute, Casino Communal, *Bernard Buffet, Exposition rétrospective*, juin-septembre 1959, no. 58.

Cette œuvre est répertoriée dans les archives de la Galerie Maurice Garnier.



λ264

LOUIS VALTAT (1869-1952)

Bouquet de dalhias

signé 'L. Valtat' (en bas à droite)
huile sur toile
55.1 x 46 cm.
Peint vers 1940

signed 'L. Valtat' (lower right)
oil on canvas
21¾ x 18½ in.
Painted *circa* 1940

PROVENANCE

Collection particulière, Paris (avant 1980).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné
de l'œuvre de Louis Valtat actuellement en
préparation par les Amis de Louis Valtat.

**€20,000-30,000
US\$23,000-33,000
£18,000-27,000**



COLLECTION PARTICULIÈRE FRANÇAISE

λ265

LOUIS VALTAT (1869-1952)

Parterre de fleurs

signé 'L. Valtat' (en bas à droite)
huile sur toile
81.3 x 101.8 cm.
Peint en 1906

signed 'L. Valtat' (lower right)
oil on canvas
32 x 40 in.
Painted in 1906

€30,000-50,000
US\$34,000-55,000
£28,000-45,000

PROVENANCE

Acquis par le propriétaire actuel dans les années 1960.

BIBLIOGRAPHIE

J. Valtat, *Louis Valtat, Catalogue de l'œuvre peint*, Neuchâtel, 1977, vol. I, p. 66, no. 589 (illustré).

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné de l'œuvre de Louis Valtat actuellement en préparation par les Amis de Louis Valtat.



λ266

ANDRÉ LHOTE (1885-1962)

Bouquet de fleurs cubiste

signé 'A. LHOTE.' (en bas à droite)
huile sur papier marouflé sur toile
41 x 53 cm.
Exécuté en 1913

signed 'A. LHOTE.' (lower right)
oil on paper laid down on canvas
16 1/4 x 21 in.
Executed in 1913

€6,000-8,000
US\$6,700-8,800
£5,500-7,200

PROVENANCE

Collection Fricker, France.
André Urban, Paris (en 1971).
Vente, Galerie Motte, Genève, 1971, lot 469bis.
Vente, M^e Loudmer, Paris, 6 janvier 1987, lot 166.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

EXPOSITION

Paris, Galerie André Urban, *Hommage à André Lhote*, mai-juin 1973 (illustré; erronément daté '1914').

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné d'André Lhote en cours de préparation par Dominique Bermann-Martin.



André Lhote, *La Convalescente*, 1913. Collection particulière.
© ADAGP 2019 / archives André Lhote



λ267

LOUIS VALTAT (1869-1952)

Bouquet de roses et de mimosas

signé des initiales 'L.V' (en bas à droite)
huile sur carton
40.4 x 32.5 cm.
Peint vers 1901

signed with initials 'L.V' (lower right)
oil on cardboard
16 x 12½ in.
Painted *circa* 1901

€15,000-20,000
US\$17,000-22,000
£14,000-18,000

PROVENANCE

Au Printemps, Paris.
Collection particulière, Paris (acquis auprès de celle-ci avant 1950).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné de l'œuvre de Louis Valtat actuellement en préparation par les Amis de Louis Valtat.



λ268

ANDRÉ LANSKOY (1902-1976)

Ouverture

signé 'LANSKOY' (en bas à droite); signé de nouveau, daté et titré 'LANSKOY "OUVERTURE" 1945-1949' (au revers)
huile sur toile
60 x 81 cm.
Peint en 1945-49

signed 'LANSKOY' (lower right); signed again,
dated and titled 'LANSKOY "OUVERTURE" 1945-
1949' (on the reverse)
oil on canvas
23¾ x 31¾ in.
Painted in 1945-49

€20,000-30,000
US\$23,000-33,000
£19,000-27,000



269
RAOUL DUFY (1877-1953)

Cavaliers sous bois

signé 'Raoul Dufy' (en bas à droite)
aquarelle sur papier
50.5 x 66.5 cm.
Exécuté vers 1935

signed 'Raoul Dufy' (lower right)
watercolour on paper
19 1/2 x 26 in.
Executed circa 1935

PROVENANCE

Félix Vercel, New York.
Acquis par le propriétaire actuel vers les années
1980.

Fanny Guillon-Laffaille a confirmé l'authenticité
de cette œuvre.

€60,000-80,000
US\$67,000-88,000
£55,000-72,000

λ270

BERNARD BUFFET (1928-1999)

La Baume, Fontaine vue de l'entrée et les jarres

signé 'Bernard Buffet' (en haut à droite) et daté '1997' (en haut à gauche); titré 'La Fontaine Vue de l'Entrée et des Jarres' (au revers)
 huile sur toile
 130 x 89 cm.
 Peint en 1997

signed 'Bernard Buffet' (upper right) and dated '1997' (upper left); titled 'La Fontaine Vue de l'Entrée et des Jarres' (on the reverse)
 oil on canvas
 51½ x 35 in.
 Painted in 1997

€80,000-120,000
US\$89,000-130,000
£73,000-110,000

Cette vue gaie et ensoleillée d'une fontaine dans un jardin coloré plein de fleurs, encadrée par la porte s'ouvrant sur l'extérieur a été réalisée à Tourtour, un village charmant situé dans le Var dans le sud de la France. Pendant les dernières



Pablo Picasso, *Les pigeons*, no. 23, 1957. Barcelone, Musée Picasso.
 © Succession Picasso 2019 / Photo : Bridgeman Images

PROVENANCE

Galerie des Remparts, Bordeaux.
 Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel au début des années 2000.

Cette œuvre est répertoriée dans les archives de la Galerie Maurice Garnier.

années de sa vie, Buffet s'installe à Tourtour avec sa femme; il emménage dans Le Domaine de la Baume en 1986. Buffet peint *La Baume, Fontaine vue de l'entrée et les jarres* en 1997, soit l'année où sa maladie de Parkinson a été détectée, laquelle l'entraînera à se donner la mort en octobre 1999 à Tourtour. En dépit de la fin tragique de la vie de l'artiste, il émane de la présente œuvre une grande joie. L'œuvre témoigne des moments de bonheur passés à *La Baume* où "Bernard, un homme très sensible, semble avoir trouvé un refuge dans cet endroit exceptionnel. Il peut y retrouver sa passion pour la peinture et son envie de vie paisible", écrit Annabel dans le catalogue de l'exposition organisée en 1998 au sujet de leur maison à Tourtour (*Bernard Buffet: La maison*, cat. exp., Galerie Maurice Garnier, Paris, 1998). La "passion pour la peinture" de Buffet se traduit par les empâtements généreux et les couleurs riches qui animent la surface de *La Baume, Fontaine vue de l'entrée et les jarres*. Le motif de la porte ou la fenêtre qui s'ouvre sur l'extérieur - faisant bien souvent allusion à la séparation entre le monde intérieur et l'extérieur - se retrouve également chez Chagall, Bonnard, Matisse ou encore Picasso. Cette toile de Buffet se rapproche plus particulièrement de la série de tableaux de Picasso intitulée *Les pigeons* de 1957, qui représentent une vue d'un balcon surplombant la baie de Cannes, démontrant ainsi l'influence du style très expressionniste de Picasso sur l'œuvre de Buffet.

*This cheerful sunlit view of a fountain in a flowery bright garden seen through an opened door was painted in the charming village of Tourtour, located in the Var in South of France. Buffet and his wife Annabel settled down in Tourtour in the last few years of his life when they moved to Le Domaine de la Baume in 1986. La Baume, Fontaine vue de l'entrée et les jarres was painted in 1997, the year the artist was diagnosed with Parkinson disease that would ultimately lead him to take his own life in Tourtour in October 1999. Despite the tragic end of Buffet's life, the present work bears witness to the blissful years spent at La Baume, where "Bernard, an extremely sensitive man, seems in this exceptional place to have found a place of refuge. He can reconnect with his passion for painting, his liking for a quiet life", as recalled by Annabel in the catalogue of an exhibition held in 1998 on the subject of their home in Tourtour (Bernard Buffet: *La maison*, exh. cat., Galerie Maurice Garnier, Paris, 1998). Buffet's "passion for painting" transpires through the rich impasto and colours animating the surface of *La Baume, Fontaine vue de l'entrée et les jarres*. The composition with the door or window opened on an outdoor view, often alluding to the separation between the inner and outer world, is also found in works by Chagall, Bonnard, Matisse and Picasso. Buffet's painting is particularly reminiscent of Picasso's series *Les pigeons*, executed in 1957, that depict a view of a balcony overlooking the bay of Cannes, showing the impact of Picasso's highly expressionist style on Buffet's œuvre.*



λ° 271

BERNARD BUFFET (1928-1999)

Les tombes Ming, Jingling et Yonling

signé 'Bernard Buffet' (en haut à droite) et daté '1995' (en haut à gauche); titré 'Tombe des Empereurs Ming Pékin' (au revers)

huile sur toile

131 x 89.5 cm.

Peint en 1995

signed 'Bernard Buffet' (upper right) and dated '1995' (upper left); titled 'Tombe des Empereurs Ming Pékin' (on the reverse)

oil on canvas

51½ x 35¼ in.

Painted in 1995

€80,000-120,000

US\$89,000-130,000

£73,000-110,000

PROVENANCE

Opera Gallery, Singapour.
Collection particulière, Singapour; vente,
Christie's, Londres, 7 février 2014, lot 8.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire
actuel.

Cette œuvre est répertoriée dans les archives
de la Galerie Maurice Garnier.

«Nul ne s'étonnera que Bernard ait choisi de peindre la Chine ancienne si somptueusement présente à Pékin. La sérénité des temples, la sensualité des arbres et des plantes étroitement mêlée à l'architecture religieuse, le silence tranquille des moines et des visiteurs ne pouvaient que le séduire.

Nous nous sommes promenés du Temple du Nuage Blanc au Pavillon de la Longue Vie... Nous avons brûlé de l'encens au Pavillon des Dix Mille Bonheurs... Nous avons flâné d'une échoppe à l'autre dans le quartier des antiquaires. Bernard était parfaitement heureux et c'est bien cette joie intime que révèle cette suite de paysages : j'y retrouve ce bien-être indéfinissable qui s'empare de lui dès qu'il arrive en Extrême-Orient.

Il ne me l'a pas dit, mais je crois sincèrement que c'est bien cette paisible errance, peuplée de beauté et d'amour de la vie, qu'il a voulu partager avec tous ceux qui l'aiment.»

ANNABEL BUFFET, CITÉ IN BERNARD BUFFET: PÉKIN, CAT. EXP., GALERIE MAURICE GARNIER, PARIS, 1996

"It's hardly surprising that Bernard chose to paint ancient China, which has such a splendid presence in Beijing. How could he not be charmed by the serenity of the temples, the sensuality of the trees and plants, intertwined with the religious architecture, or the peaceful silence of the monks and visitors?

We walked from the White Cloud Temple to the Long Life Pavilion... We burned incense at the Pavilion of Ten Thousand Happinesses... We strolled from one stall to the next in the antiques district. Bernard felt complete happiness and this sequence of landscapes reveals that deep joy: I can see in it that indescribable well-being that takes hold of him as soon as he arrives in the Far East.

He didn't tell me as much, but I truly believe that it's these peaceful wanderings, filled with beauty and love of life, that he wanted to share with all those who love him."

1995

Howard Finster





λ272

ANDRÉ BRASILIER (NÉ EN 1929)

Chevaux

signé 'A Brasilier' (en bas à gauche)

huile sur toile

33,2 x 41 cm.

Peint en 1953

signed 'A Brasilier' (lower left)

oil on canvas

13 1/8 x 16 1/8 in.

Painted in 1953

€6,000-8,000

US\$6,700-8,800

£5,500-7,200

PROVENANCE

Galerie du Fleuve, Bordeaux.

Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel en novembre 1960.

Alexis Brasilier a confirmé l'authenticité de cette œuvre.



λ273

ANDRÉ BRASILIER (NÉ EN 1929)

Église de Saint-Gilles

signé 'André Brasilier' (en bas au centre); signé des initiales, daté et titré 'Eglise de St Gilles AB. 72'

(au revers)

huile sur toile

92 x 73 cm.

Peint en 1972

signed 'André Brasilier' (lower centre); signed with initials, dated and titled 'Eglise de St Gilles AB. 72'

(on the reverse)

oil on canvas

36 1/4 x 28 3/4 in.

Painted in 1972

€8,000-12,000

US\$8,900-13,000

£7,300-11,000

PROVENANCE

Galerie l'Ami des Lettres, Bordeaux.

Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

Alexis Brasilier a confirmé l'authenticité de cette œuvre.



274

PIERRE EUGÈNE MONTÉZIN
(1874-1946)

Au bord de la rivière

signé 'Montezin' (en bas à gauche)
huile sur toile
46 x 55.2 cm.
Peint vers 1930-35

signed 'Montezin' (lower left)
oil on canvas
18½ x 21¾ in.
Painted *circa* 1930-35

€12,000-18,000
US\$14,000-20,000
£11,000-16,000

PROVENANCE:

Collection particulière, Saint-Étienne (vers

les années 1920).

Collection particulière, Saint-Étienne (par

descendance).

Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

Cyril Klein-Montezin a confirmé l'authenticité
de cette œuvre.



275

RAOUL DUFY (1877-1953)

Les Pyrénées

avec le cachet 'ATELIER RAOUL DUFY' (en bas à droite; Lugt 702f)
gouache sur papier
50.2 x 66.5 cm.
Exécuté en 1949

stamped 'ATELIER RAOUL DUFY' (lower right;
Lugt 702f)
gouache on paper
19 5/8 x 26 1/4 in.
Executed in 1949

€12,000-18,000
US\$14,000-20,000
£11,000-16,000

PROVENANCE

Atelier de l'artiste.
Galerie Fanny Guillon-Laffaille, Paris.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel
en 2007.

Fanny Guillon-Laffaille a confirmé l'authenticité
de cette œuvre.

PROVENANT DE LA COLLECTION D'UN AMATEUR

λf 276

ALFRED MANESSIER (1911-1993)

La Butte

signé et daté 'Manessier 57' (en bas à droite);
titré "LA BUTTE" (sur le châssis)
huile sur toile
45.6 x 28 cm.
Peint en 1957

signed and dated 'Manessier 57' (lower right);
titled "LA BUTTE" (on the stretcher)
oil on canvas
18 x 10 1/4 in.
Painted in 1957

€8,000-12,000
US\$8,900-13,000
£7,200-11,000

PROVENANCE

Galerie de France, Paris.
Knoedler & Co, New York.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel
en 1961.

EXPOSITION

Fort Worth, Fort Worth Art Center, *Local
Collectors*, février-mars 1968.

L'authenticité de cette œuvre a été confirmée
par Madame Christine Manessier. Cette œuvre
figurera au catalogue raisonné actuellement en
préparation.



ENGLISH TRANSLATIONS OF CATALOGUE NOTES

LOT 102

Of all the manifestations of Picasso's art throughout his long career, his Cubist collages are among his most inventive and aesthetically original.

Picasso executed the first collage in May 1912 when he glued a piece of oilcloth printed with a chair caning pattern to an oval cubist canvas he had been painting, to obtain a *trompe l'œil* effect (Zervos, vol. 2*, no. 294; Musée Picasso, Paris). He did not follow up this idea until Braque achieved a further giant leap during early September in Sorgues, while Picasso was away in Paris for a couple of weeks. Braque took some imitation wood-grain paper he had purchased in a local decorator's supply store, and from it cut and pasted several pieces down on paper, then drew on and around them, producing the first *paper collé*. Braque recalled having at that moment "felt a great shock, and it was an even greater shock for Picasso when I showed it to him" (quoted in W. Rubin, Picasso and Braque: Pioneering Cubism, exh. cat., The Museum of Modern Art, New York, 1989, p. 40).

Picasso, along with Georges Braque, pioneered this artistic movement and introduced the avant-garde to new levels of pictorial abstraction. Still-lives were usually their favoured subjects, and never before had this traditional subject been interpreted with such a radical approach. Picasso experimented with the deconstruction and reconstruction of form and the manipulation of space in these compositions, exposing the physical properties of the objects he was depicting. *Ma Jolie*, executed in 1913, is a wonderful rendition of this theme. In this picture, Picasso presents the objects as they would appear from several different vantage points, providing a spectacle that would not otherwise be possible in a two-dimensional representation.

Ma jolie ("My pretty girl") was the refrain of a popular song performed at a Parisian music hall Picasso frequented. The artist suggests this musical association by situating a violin near the newspaper that bears the name "*Ma Jolie*" in pencil. *Ma jolie* was also Picasso's nickname for his lover, Eva Gouel (born Marcelle Humbert, 1885-1915); this is far from a traditional portrait, but, as always with Picasso, there are clues to its representational content.

Picasso presents the objects as they appear to the viewer from different angles offering a show that is impossible to obtain with a two dimensional representation.

LOT 103

Although an obvious statement, the tragic events that unfolded during the Civil War in Miró's homeland Spain (1936-1939), and in the rest of Europe with the outbreak of the Second World War in 1939 unavoidably and most probably had the strongest impact on Miró's œuvre. *Jeune fille courant* was painted precisely at the pinnacle of the transitional period between the end of the Civil War proclaimed by Francisco Franco's victory on 1st April 1939 and the trigger of the Second World War exactly five months later on 1st September 1939, when Hitler ordered German troops to invade Poland. It was executed in what could seem to be a period of calm before the storm, although in truth, Miró, like most people, knew that the succession of events he was witnessing were piling up on an already burning and threatening furnace, that would inevitably implode and spread. To some extent, characterized by its bright "raspberry pink" background – to use J. Dupin's description – albeit toned down by the raw canvas' roughness, Miró seems to allude to the old saying, "red sky at morning: shepherd take warning".

Jeune fille courant is the first canvas of two series of paintings, one of five small works completed in August 1939, labelled *Varengeville I* by J. Dupin, and the other series comprises of nine slightly larger and darker paintings executed on raw burlap in November-December 1939, known as *Varengeville II*. As suggested by Dupin's subtitles, both series were realized in *Varengeville-sur-Mer*, a picturesque town by the sea in Normandy near Dieppe. Since December 1936, Miró, his wife Pilar and his young daughter Maria Dolors, had settled in Paris, fleeing the Spanish Civil War. Miró spent the summer of 1938 in *Varengeville-sur-Mer*, where American architect Paul Nelson (1895-1979) had lent him a house for which he painted a mural for his host's dining room. The following summer in 1939, Miró and his family rented a villa, *Clos des Sansonnets* in that same town, close to where fellow artist Georges Braque had established his summer studio. Caught by surprise by the outbreak of the war in September 1939, the Mirós were compelled to remain in *Varengeville-sur-Mer* until May 1940. Then, they were once again forced to move to Palma de Mallorca to escape from the increasing air raids and approaching German forces during the invasion of France. During the months spent in *Varengeville*, and amidst the atrocities raging through Europe, Miró created an astonishing sequence of works that culminated in the first of the celebrated wartime Constellations on 21 January 1940 (*Le Lever du soleil*; Dupin, no. 628), followed by nine more (Dupin, nos. 629-637). *Jeune fille courant* inaugurates this intense period of Miró's work that influential American critic Clement Greenberg, claimed to have "reached what I consider to be its greatest height so far" (C. Greenberg, Miró, New York, 1948, p. 27).

Painted on 22 August 1939, Miró's "red-sky warning" in *Jeune fille courant* becomes a threat the next day: the Molotov-Ribbentrop Pact, or non-aggression treaty, is signed on 23rd August between the German and Soviet foreign ministers, an act of provocation toward an all-out European conflict, signaling that some momentous military undertaking would soon come to pass. And rightly so, as three days later, the French government decreed a general mobilization. Floating on the seemingly pleasant "raspberry-pink" background are other 'warning' signs, that Miró ingeniously invents with his signature visual poetry: to the right of the composition, a faded black sun with dark black rays looms over a scene in which the tall figure on the left seems to be desperately running away from it, pursued by a red head that appears to be pushed by a threatening black triangle. Miró's combination of pictorial symbols could therefore be read as an attempt to flee the western front where war's darkness looms, and to escape from despotic and fascist leaders who successfully manipulate and brainwash their people. Eight days after painting *Jeune fille courant*, Miró completed *L'Oiseau-nocturne* on 30th August 1939, in which the black pigment was given more prominence whilst a panicked naked woman appears to be trapped by the dark monster flying over her head and menacingly charging towards her. Less than forty-eight hours after painting *L'Oiseau-nocturne*, in the early morning light of 1st September, the German Luftwaffe bombed military targets in Poland, as mechanized armored units overran that nation's feeble border defenses. On 3rd September, Great Britain and France, under treaty with the Polish government, declared war on Germany, striking the beginning of a second cataclysmic conflict in the space of twenty-five years, that would quickly engulf Europe.

During the first months of the war in France, apart from a few air raids and Ltd. ground incursions, the western front actually remained relatively quiet. The French military felt secure in the strength of their Maginot line, a vast network of supposedly impregnable fortresses that faced the Rhine. *Varengeville* likewise provided for Miró at least a temporary sense of refuge, a "splendid isolation" from events of the day, in which he could paint, as beautifully represented in *Jeune fille courant*:

"At *Varengeville-sur-Mer*, in 1939, I began a new stage in my work which had its source in music and nature," the artist explained in 1948 to James Johnson Sweeney, curator of his first major retrospective exhibition in New York "I felt a deep desire to escape. I closed myself within myself purposely. The night, music, and the stars began to play a major role in suggesting my paintings".

(M. Rowell, ed., Joan Miró: Selected Writings and Interviews, Boston, 1986, p. 209).

LOT 106

For Miró, 1944 marked a return to oil painting after a four-year hiatus during which he dove enthusiastically into creating works on paper, in particular with *Constellations*, a series of gouaches depicting interstellar kingdoms populated with floating beings and widely considered to be the peak in the development of the artist's pictorial language. During this exceptionally prolific year of creative rebirth, he revisited the semantic elements which he had already been exploring for several years and which he pursued with passion starting from 1940, but with a more sparse style and in mostly small-scale works. In addition, the Spanish painter's re-appropriation of canvas as a medium was notably characterised by the importance given to the visible texture - or even the wear - of the grain, which he treated as a raw material before overlaying it with the details of his delicate compositions.

Though reduced in scale, these canvases, which are veritable gems attesting to the artist's personal vocabulary, are still a window on a universe of undeniable cosmic dimensions. Indeed, in this work, the combination of these staged characters, wavering between man and monster and dancing under a green moon set against a white night, gives birth to a fantastical world on the fringes of time. In this new language, the pictograms seem sometimes to suggest abstract signs, like the sinuous lines and the stars with their circle-tipped branches, but at other times suggest a legacy of primitive rock paintings that says something fundamental about humankind. As an epilogue to a destructive, deadly war, as an entire generation suffered from the terror of losing its bearings, these two figures with no company other than the lunar body seem to be returning to their origins, to a state of nature. In the painter's pictorial lexicon, stars and other nebulous forms point to something intangible or universal that remains, whereas "the figures reveal nothing other than the human's ability to participate in everything. They convey no feeling, no human passion; they admit only their existence: inexplicable, irreducible and nearly sacrilegious" (J. Dupin, Miró, Paris, 1961, p. 354).

Confronted with these faces with their sharp teeth and mouths twisted into a sort of grin, one does not even know whether the scene is meant to be comical or tragic. The frank, sinuous lines, interspersed with fragments of pure, bright, primary colours - except for the green moon - give the work vibrant energy, which also emphasises the poetic charge it exerts. Miró was particularly attentive to space and composition in his works. He also sought to ensure that each element has a counterpart and its own place to compose a harmonious microcosm in which the use of colour echoes the crisp black lines to make them resonate as if in rhythmic dance. Behind the seeming simplicity of execution, these

almost-childlike lines express emotion: a strong sense of freedom to be reconsidered in the historical context of the apocalyptic situation that gave rise to this work.

LOT 112

Baigneuses is a true gem in shedding light on Derain's pivotal role on the Parisian avant-gardist art scene. Painted circa 1907-08, it stands at the crossroads between figurative and abstract art, at the heart of Fauvism and at the advent of Cubism. Derain's impact on the development of Cubism is often forgotten, yet his monumental two-metre wide *Baigneuses* painted in 1907 (Kellerman, no. 381; Museum of Modern Art, New York) and exhibited at the Salon des Indépendants that same year in Paris caused scandal at the time whilst it impressed fellow artist Pablo Picasso, who was working on his seminal masterpiece *Les Demoiselles d'Avignon*. Three broadly painted orange and yellow large nudes, outlined with thick green lines set against a vibrant blue and green background defied all conventional representations of an intrinsically classical subject. Derain's first attempt at treating bathers as a subject appears to date from 1904 with *Trois nus dans un paysage* (Kellerman, no. 358) yet it was really after seeing Cézanne's bathers compositions at the Aixois master's memorial exhibition during the 1907 *Salon d'Automne*, that Derain embarked on his own versions of this theme. His approach to the subject very quickly took on a primitivist figuration and subdued earthen colors that characterize Cubism's early stages.

The present bathers version bears witness to the close ties between Derain and Matisse, who had been at the forefront of Fauvism, following the summer in 1905 that they had spent together in Collioure, a remote fishing village in the foothills of the Pyrénées. Within a few weeks, painting side-by-side, they broke free from the constraints of Divisionism and advanced to a hitherto unknown liberty in art, applying pure, unmodulated pigments in brash, irregular strokes and patches. When Derain and Matisse exhibited the products of this spectacular summer at the 1905 *Salon d'Automne*, it caused an immediate sensation, challenging and even outraging viewers, leading critic Louis Vauxcelles to dub the two "hot" young painters and their cohort *les fauves* ("the wild beasts"). Yet in this *Baigneuses* of 1907-08, Derain opts for a restrained palette of colours, applying thick, flat "cloisonné" surfaces of different blue and green pigments and reducing his five bathers to pure flesh-coloured and almost Neolithic shapes topped by a brown-ochre touch to indicate their hair. Derain here seems to have pushed the bathers theme to the extreme in terms of abstraction in this colourful composition, which he continued to explore throughout 1908-09. Despite the tonal and formal resemblances between this painting and Matisse's *Baigneuses à la tortue* in Saint Louis Art Museum also executed circa

1907-1908, Derain proves to be more daring. He stripped bare the subject of any extraneous detail and focused solely on colour and form, which to some extent was a precursor to Matisse's cut-outs in the 1940s.

LOT 116

Émile Bernard was no older than 21 when he painted this compelling, deeply personal self-portrait, a brilliant and remarkably assured achievement for an artist only a few years into his career. Already a determined and committed young modernist in the late 1880s, he was at the apex of his engagement with the most advanced and transformative currents in French art, to which he lent his own insightful voice—that of a gifted prodigy who was prescient and wise, far beyond his years. Two years previously, in 1887, Bernard turned away from the traditional, naturalistic tenets of Impressionism and began to seek a manner of painting based instead upon abstract ideas and inner vision. Together with Louis Anquetin, his classmate from the Atelier Cormon, Bernard forged a radically new style, soon dubbed Cloisonnism, that emphasized the intrinsic flatness of the picture plane and employed color as feeling and imagination, not as the conventions of copying nature might dictate. In 1888, Bernard traveled to Pont-Aven and spent two intensely productive months working alongside Gauguin, who was striving toward similar goals in his art. Together, they made the breakthrough to a fully Synthetist mode of painting, of which Bernard's *Bretonnes dans la prairie* and Gauguin's *La vision du sermon* are the earliest masterworks.

Bernard created the very first self-portrait (fig. 1) of his career during this stay at Pont-Aven, in response to Van Gogh's suggestion that he and Gauguin make portraits of each other. They both opted instead to paint themselves, with an imaginary rendering of the other artist on the background wall as an emblem of their creative collaboration (Luthi, no. 144 and Wildenstein, no. 309; both Van Gogh Museum, Amsterdam). "As for your portrait—I like it very much," Van Gogh wrote to Bernard upon receiving the pendant paintings as a gift. "Actually I like everything that you do, as you know—and perhaps nobody before me has liked what you do as much as I do. I really urge you to study the portrait; make as many as possible and don't give up—in my view that's where the future lies" (Letter 698).

Taking Van Gogh's advice to heart, Bernard painted the present self-portrait back at home in Asnières the following year, in the small wooden studio that his grandmother had built for him in the garden of the family's house. The studio provided the artist a refuge from his parents, with whom he was often at odds, as well as an environment in which he could fully realize his interest in modern decorative painting. To embellish the space, Bernard created

a triptych of canvases, now dispersed, on the theme of the female bather in a landscape, which align edge-to-edge to create a continuous frieze (Luthi, nos. 85-87; figs. 2-4). A fragment of the middle painting—*Les baigneuses à la vache rouge* (Musée d'Orsay, Paris)—forms the backdrop for the present self-portrait, reversed as though viewed in a mirror. The central, reclining nude from the Orsay composition appears above the artist's head; the striding bather seen here at the right, uninterrupted, is split in the triptych between the Orsay painting and the adjacent, left-hand panel (ex-Havemeyer collection).

Although one of the bather panels is inscribed with the date '1887', stylistic and documentary evidence suggests that Bernard painted the entire triptych following his return from Pont-Aven to Asnières in November 1888, possibly inspired by his correspondence with Van Gogh about the latter's decorations for the Yellow House at Arles (see F. Leeman, op. cit., 2013, pp. 145-146). Bernard seems initially to have considered a seasonal landscape cycle, but he ultimately opted for a wholly imaginary, non-narrative bather ensemble, à la Cézanne. Another self-portrait from circa 1889, significantly smaller than the present canvas, may show Bernard before an early state of the triptych, with two figures that do not appear in the final version and without the distinctive yellow-green ground (Luthi, no. 200; Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid). The present Autoportrait constitutes Bernard's definitive self-portrait of that year, depicting him before the newly completed mural cycle, a veritable manifesto of his mature, Synthetist vision.

Bernard here regards himself in the mirror—and, by extension, the viewer—with a penetrating, self-assured gaze. The sculpturally rendered forms of his head and upper torso contrast with the flat yellow ground and heavy black outlines of the bather mural, which acts as a modernist barrier to spatial recession behind the sitter, while the apparently arbitrary cropping of forms in the background emphasizes the decorative aspect of the composition. The classical device of the painter before his own work, claiming his status as an artist, was one that Gauguin also explored to powerful expressive effect during this period, most notably in *Portrait de l'artiste au Christ jaune*, 1889-1890 (Wildenstein, no. 324; Musée d'Orsay, Paris). Pleased with this construct, Bernard created another self-portrait in 1890, on a canvas the same size as the present one, that likewise takes a segment of the Orsay bather panel as its backdrop (Luthi, no. 242; Musée des Beaux-Arts, Brest). The air of confidence and conviction that characterizes the present canvas gave way in a subsequent self-portrait, painted in 1891, to anxious introspection, reflecting the period of solitude and doubt that followed for Bernard the death of Van Gogh and his own ensuing break with Gauguin (Luthi, no. 273; Musée d'Orsay, Paris). In the background of the 1891 canvas, Bernard transmuted the literal forms of his Asnières bather triptych into an imaginary, dream-like assemblage of nude figures

surrounding a central Christ-like figure, presaging the increasingly mystical direction that his art would take. In 1893, Bernard unexpectedly turned his back on modernism and for the rest of his career reasserted a method of picture-making based upon the timeless ideals of antiquity and the Renaissance.

The first owner of the present Autoportrait was the painter Émile Schuffenecker, who had been a close friend of Gauguin since they worked together as young men on the stock exchange. Bernard met Schuffenecker in Brittany during the summer of 1886 and received from him a letter of introduction to Gauguin at Pont-Aven; the three artists saw each other often in Paris during the first half of 1889 and collaborated on ground-breaking Volpini Exhibition that July. A cluster of portraits from this period testifies to their ongoing creative exchange, with Bernard and Schuffenecker each painting the other (Luthi, no. 148, and Museum of Fine Arts, Houston) and Gauguin depicting the entire Schuffenecker family (Wildenstein, no. 313; Musée d'Orsay, Paris).

LOT 121

Starting his artistic training by copying masterpieces at the Musée du Louvre in Paris, Renoir entered the École des Beaux-Arts in 1862, where he studied for one year with Émile Signol and Charles Gleyre. Although one of the main figures advocating Impressionism and hence challenging academic art, Renoir never completely dismissed the Old Masters, and on the contrary, his knowledge of it triggered him to think about forging a link between modern art and the classical tradition of French painting, represented for him by artists such as Nicolas Poussin, Antoine Watteau and François Boucher. Following the peak of Impressionism's plein-air painting in the 1870s, Renoir travelled to Algeria, following the steps of Eugène Delacroix, to Madrid where he was impressed by the Prado Museum's Goya, Rubens and Velázquez masterpieces and finally to Italy, where he admired in person the works of Raphael, Titian and other Renaissance artists. This cultural trip impacted Renoir's approach, taming the Impressionist doctrine to capture the ever-changing atmosphere of outdoor scenes, and encouraging him to seek for a greater sense of harmony and timelessness in his art. Renoir began to work more in the studio than in the open air, less attracted to the play of light than to such enduring subjects as mythology, the female body and the more traditional subjects favored by Old Masters, such as indoor scenes of women at their duties.

La couseuse falls into that category of works, in which Renoir looks back to the Old Masters, re-interpreting their subjects in his own style and with a modern twist. Without doubt, *La couseuse* reveals Renoir's familiarity with Vermeer's (1632-1675) *La Dentellière* (1669-1670) which he would have seen more than once at the Louvre, but also with a

more recent interpretation of this domestic scene, in *La couseuse* painted by Barbizon master Jean-François Millet (1814-1875), today housed in the Musée des Peintres de Barbizon. Renoir freely reinvents the subject painting with his characteristic feathery brushstrokes, emphasizing his sitter's porcelain white skin, and only just suggesting the seamstress' facial features. Clearly, Renoir's lively and almost abstract brushstrokes reject the highly polished academic style present in both Vermeer's and Millet's paintings. As advocated by fellow Impressionist painters, Renoir sought to represent the seamstress caught in action at a precise moment in time, conveying a sense of immediacy and presence, as opposed to immobilizing the sitters in time like his ancestors did.

LOT 123

As opposed to most of the other views Renoir painted of the post office in Cagnes-sur-Mer, *Femme assise, La Maison de la poste à Cagnes*, features a figure in his landscape, seated quite prominently on a wall at the foreground of the composition. The first time Renoir travelled to South of France was in 1882, when he visited fellow artist and friend Paul Cézanne in Aix-en-Provence. The discovery of that region and its surroundings – including further south towards the French Riviera – bathed in sunlight, had a strong impact on Renoir's palette, offering him a whole new range of warm colour tones. Renoir frequently returned to South of France thereafter, especially after 1903 when his doctor advised him to spend more time in a warmer climate to heal his rheumatoid arthritis. He thus travelled back and forth to Cagnes-sur-Mer between 1903 and 1908, during which he rented a room above the town's local post office, which he depicted in the present work, probably in the early 1900s. Falling in love with a land full of olive and orange trees nearby, Renoir purchased it to build a large house in 1908, known as Les Collettes (which today houses Renoir's museum) where he relocated with his wife Aline Charigot and their two children Pierre and Claude, until his death in December 1919.

In this painting, Renoir depicts the post office house and its adjacent typical Provençal buildings in profile, facing the Mediterranean sunshine head-on, as suggested by the blinding whites and yellows reflecting on the buildings' façades. Framed by lush trees below, through which runs the horizontal pinkish-beige strip of the wall, and a clear blue sky at the top, the buildings are barely suggested with Renoir broad and spontaneous brushstrokes of vibrant colours, harmoniously brought together within the composition by the warm Mediterranean light emanating from the canvas. The seated female figure, possibly the artist's wife Aline, is immersed in her reading. She seems completely unaware that her husband is painting her and appears detached from the view behind her. Through its subject and execution, the painting bears witness to one of the central tenets of Impressionism: the plein-air master

seated outdoors, before nature, rapidly transcribing his immediate sensations.

When comparing *Femme assise, La Maison de la poste à Cagnes*, to a slightly later composition of the same subject of 1908, today housed in the Barnes Foundation, Renoir's concern was more turned towards the verdant surroundings and his model in the former, rather than the Provençal buildings in the latter. Renoir significantly reduced the architectural elements in his earlier composition as most of the row of houses above that of the post office, present in the Barnes Foundation painting, has been omitted. He used a deeper, emerald-green pigment mixed with ultramarine touches for the trees in the present work, thus creating a more abrupt contrast with the buildings' pinkish pastel colour tones. The seated woman blends in with nature, and it is only her yellow hat with a red ribbon and her black scarf that make her stand out against the background. To some extent, the earlier composition is more abstract in its rendering and more daring in terms of colours contrasts, than the Barnes Foundation painting, which is dominated by Renoir's signature soft reddish flesh colour tones of his later works.

LOT 157

Gris painted *Citron et raisin* during a spell of intense vigor and productivity immediately prior to his tragic death at the age of forty, which ended a career of less than two decades duration. In 1924, he had delivered an important lecture at the Sorbonne, *Des Possibilités de la peinture*, which was translated into English, Spanish, and German and widely reprinted. The process of organizing and articulating his fundamental ideas on painting for the lecture seems to have inspired Gris, despite his persistent ill health. The paintings that he produced during the ensuing years (1925-1927) have been praised for their mastery by an array of eminent commentators, from Christian Zervos and Tériade to Douglas Cooper (for discussion, see C. Green, Juan Gris, exh. cat., Whitechapel Art Gallery, London, 1992, p. 93-110). Daniel-Henry Kahnweiler called these late paintings "the crowning achievements of Gris's œuvre," explaining, "Whereas from 1916 to 1919 the balance had swung in favor of Architecture (the mold), and from 1920 to 1923 in favor of Poetry (the content), the arms of the balance now stood level. He achieved equilibrium. Architecture and Poetry were blended in what I have already called Polyphony, and his work attained a magnificent amplitude" (Juan Gris: His Life and Work, New York, 1969, p. 144). But it is Gertrude Stein, in her idiosyncratic and inimitable manner, who perhaps best summed up the artist's final achievement: "Four years partly illness much perfection and rejoicing beauty and perfection and then at the end there came a definite creation of something. This is what is to be measured" ("The Life and Death of Juan Gris", in Transition, Paris, July 1927, p. 160-162; quoted in C. Green, *in op. cit.*, p. 98).

According to Cooper, Gris painted the present still-life during the late summer or early fall of 1925, before heading south to Toulon for the winter. The composition depicts an assortment of humble, Chardinesque objects that connote the simple pleasures of food and drink: a bowl of lemons and grapes, a footed compotier, a beveled tumbler, and a tobacco pipe. The vessels are positioned on a wooden table partially covered by a rumpled cloth; the table recedes in naturalistic perspective, while the flat, undulating form of the cloth is tipped up radically against the picture plane, enveloping the still-life objects. In many of Gris's paintings from this period (and those of Picasso as well), the still-life is situated in front of an open window, which offers a tantalizing glimpse—albeit an increasingly small one—of blue sky. In the present painting, the window is replaced by a tiled wall that closes off the space entirely, its rigorous geometry forming a marked contrast to the sensuous folds of the tablecloth. The grid pattern of the tiled wall suggests the squared ground of an artist's preparatory drawing, reminding us that Gris often included symbolic attributes of the visual arts in his late still-lifes (a palette and brushes, stretched canvases, sculpted busts, even a set square). The vivid azure color of the tiled ground, moreover, continues to evoke both sea and sky, underscoring the obliteration of a conventional view into depth. Although the still-life provides the pretext for the composition and its ostensible subject, the deeper theme of *Citron et raisin*, we might propose, is the very practice of modern painting.

The painting also possesses the powerfully theatrical quality that distinguishes Gris's late work. The still-life objects are spot-lit as if by stage lighting, with a bright shaft of white illuminating the compotier and the tumbler. The rear edge of the tablecloth is outlined in black against the background, effectively pushing the still-life towards the viewer; the tiled wall, despite its vibrant color, seems to recede upstage. The pictorial space is close-up and confined, calling attention to the formal relationships among the still-life objects in this tabletop drama, such as the proliferation of openings of varying shapes and sizes. Christopher Green has concluded, "Like Gris's Harlequins and Pierrots, his still-lifes after 1920 can often be seen as highly conventionalized pictorial dramas frozen into the immobility of tableaux, where the characters are objects and the dramatis personae are restricted to a few, easily recognized character-types established by tradition. The glasses, bottles and carafes, fruit and fruit dishes... are as familiar as the masks and costumes of the Italian comedy" (*in ibid.*, p. 156).

INTRODUCTION FOR THE LOTS FROM ISRAEL MUSEUM

The Israel Museum, Jerusalem, is Israel's foremost cultural institution and one of the world's leading encyclopedic museums. Founded in 1955, the Museum has built a far-ranging collection of nearly 500,000 objects from archaeology to contemporary art through an unparalleled legacy of gifts and support from its circle of Patrons and Friends Associations from seventeen countries. The Museum embraces a dynamic exhibition program, and a rich annual program of publications, educational activities, and special cultural events. In its 2019 season, the Israel Museum is presenting a series of exhibitions showcasing some of the most acclaimed modern and contemporary visual artists and designers, and addressing highly relevant questions in ethnography, archeology, Jewish art and thought.

From its inception, the Israel Museum was conceived as a dynamic and modular museum, designed to encourage the growth and diversification of its holdings over time. In keeping with the principles of good collection management, the Museum continually reviews and evaluates its holdings with an eye towards identifying areas of duplication or lacunae. In line with this rigorous policy and following careful review, the Museum has identified a select group of artworks for deaccession from its broad holdings of Modern Art. All proceeds from the sale of these works will be directed back into the Acquisitions Fund for the Department of Modern Art with the goal of making strategic additions over time that will strengthen and enhance the diversity and scope of the Department's core collection. The Museum greatly appreciates the foresight of its patrons, enabling it to achieve this goal.

Christie's is honoured to present the following works from the Arthur and Madeleine Chalette Lejwa Collection and from the Charlotte Bergman Collection, sold to benefit future acquisitions of Modern Art at the Israel Museum.

Arthur and Madeleine Chalette Lejwa sought to conjoin their concern for the Jewish people and the State of Israel with their passion for the arts. The Lejwas had the imagination to look beyond the barbed wires and remnants of the 1967 Six Day War in Jerusalem, envisioning public parks and outdoor sculpture gardens in place of the city's concrete barriers. With their art donations, financial support, and friendship with Mayor of Jerusalem, Teddy Kollek, the Lejwas were integral to the actualization and creation of the Israel Museum. Their aesthetic taste ranged from Classical Archaeology to

American and European Modern Art. Upon their death, their entire collection was bequeathed to the Israel Museum.

Charlotte Bergman, who died in Jerusalem in 2002, one month before her 99th birthday, was unique among the Israel Museum's benefactors. Charlotte and her husband, Louis, were connoisseurs of the world. Sharing a passion for adventure and art, the Bergmans travelled extensively throughout Europe and to the more remote regions of the world, often returning to their London home with mementoes from these trips. They began collecting fine art in the 1930s, and following her husband's passing in 1955, Charlotte continued to travel widely, acquiring new works of art until her autumn years. She bequeathed her home and collection to the museum.

LOT 171

Executed at the Dessau Bauhaus in 1928, Schwer Spitzen ("Heavy Points") is a remarkable watercolor presenting a strange almost dance-like parade of geometrically abstract forms playfully expressing one of the key themes of Kandinsky's art from this period — the dynamic relationship between the circle and the triangle. Schwer Spitzen is dominated by a bright red circle penetrated or overlaying various rectangles that appear to emanate from or around this intersection as if they were fragments or offshoots from this dynamic conjunction of planar opposites. In the lower right, three "heavy" triangular shapes anchor the composition. The work is a landscape of poetic and expressive possibility with each component fully integrated and ultimately playing its part in conjoining with the others to form a united and harmonious whole.

At the heart of the apparently sober geometry and engineered mathematics of his Bauhaus abstractions, was always an innate, intuitive and, for Kandinsky, mystical reaching out towards an otherworldly, non-material, spiritual dimension. This mystical realm was one that he felt could be intimated at in pictorial form only through abstraction and the higher intelligence of intuition. He therefore painted according to a set of rules which he then broke whenever and wherever the pictorial demands of the painting required it of him. Schwer Spitzen is a work that perfectly expresses this strange combination of alogical systematizing that distinguishes so much of Kandinsky's work from the Bauhaus years.

From Composition no. 8 — his great masterpiece of 1923 — onwards, circles came to play an increasingly important role in Kandinsky's work. He outlined this in a letter to Will Grohmann in October 1930, writing

that, for him, the circle was ultimately, "a link with the cosmic. But I use it above all formally...Why does the circle fascinate me? It is: 1. the most modest form but asserts itself unconditionally, 2. precise, but inexhaustibly variable, 3. simultaneously stable and unstable, 4. simultaneously loud and soft, 5. a simple tension that carries countless tensions within it. The circle is the synthesis of the greatest oppositions. It combines the concentric and the eccentric in a single form, and in equilibrium. Of the three primary forms, it points the most clearly to the fourth dimension" (quoted in W. Grohmann, op. cit, p. 188).

LOT 181

Pablo Picasso started the year 1951 with the completion of his most purposefully serious work for public display since the end of the Second World War, a painting decrying an atrocity that had occurred in the war-in-progress on the other side of the globe, Massacre en Corée (Zervos, vol. 15, no. 173; Musée Picasso, Paris). Dated 18th January 1951, this impressive fresco-format history painting quotes two artists that Picasso greatly admired, Goya (El tres de Mayo de 1808, painted in 1815), and Manet (L'exécution de l'empereur Maximilien, 1868). A clear political and provocative statement alluding to the massacre of North Korean civilians at Sinchon, Massacre en Corée was unsurprisingly highly criticized by the American government, - then in the midst of leading a joint United Nations military campaign to prevent communist North Korea and China from overrunning the pro-Western southern Republic of Korea — denouncing it as nurturing Soviet and North Korean propaganda. Furthermore, the French Communist Party - of which Picasso had been a member since 1944 — expressed disappointment, taking its cue from Moscow, by deriding the artist's depiction of the victims' passivity as the robotic firing squad was taking aim and about to murder these defenseless women and children.

Perhaps this context of censure is what triggered Picasso to start the day after on 19th January 1951 a series of paintings, drawings and lithographs in which he focused on the character of a lavishly armored knight, sometimes shown with his entourage, sometimes alone. By shifting the time frame to the late medieval period, in contrast to his recent history painting that caused political uproar, Picasso was able to freely endow his works with a surprisingly playful and satirical twist. The intricate yet visually powerful drawing of Chevalier en armure, page et femme nue, executed on 27th February 1951, falls within that category of works. It exemplifies Picasso's genius as a draughtsman, always pushing the boundaries of his medium and technique further. He achieved an unprecedented variety of light effects, textures, details whilst at the same time inventing a whole new narrative and visual lexicon for the theme of knights. Mounting his

horse, therefore dominating the scene, the knight in the present ink drawing looks almost like a strange contraption, an agglomeration of parts, — some are amusingly reminiscent of daily kitchen utensils - the human presence barely suggested being concealed within his ridiculously heavy shielding. The liveliness and drama of the scene are conveyed by the contrast of the empty sheet areas and the dark ink wash shadows, creating an almost cinematographic light effect, animated by the frenetic, zig-zagging pen lines that depict the armor and other elements in the composition. In the background on the far left, the convoluted nude has been rendered with a greater fluidity than the knight, confronting the organic forms of her flesh, embodying sensuality, with the rigid metalwork of his armor, hinting to a certain machismo. The erotic female nude is framed by a heavy curtain through which a figure - possibly the knight's page - sneakily peers, creating a mysterious depth to the composition towards which the knight seems to be incongruously creeping up upon.

Through this theme, Picasso manages to introduce various aspects of manliness. Here is the woman, the object of the knight's desire, yet he remains an absurd — almost laughable — figure, drowned in his clinking metal paraphernalia, stalking through the house in supposed stealth on a caparisoned horse. Some years later, Picasso would discuss the play of characters within his pictures, and the way that they would sometimes come to suggest their own actions, in terms that can clearly be applied to Chevalier en armure, page et femme nue and its related drawing dwelling on the quixotic wanderings of this errant parody of a knight:

"Of course, one never knows what's going to come out, but as soon as the drawing gets underway, a story or an idea is born. And that's it. Then the story grows, like theatre or life and the drawing is turned into other drawings, a real novel. It's great fun, believe me. At least, I enjoy myself no end inventing these stories, and I spend hour after hour while I draw, observing my creatures and thinking about the mad things they're up to. Basically, it's my way of writing fiction".

Picasso, quoted in R. Otero, *Forever Picasso: An Intimate Look at His Last Years*, trans. E. Kerrigan, New York, 1974, p. 171.

Chevalier en armure, page et femme nue was executed only four days after Picasso signed and completed an oil painting that explored similar themes, entitled *Jeux de pages*, now in the Musée Picasso, Paris, for which a preparatory pen and India ink work on a primed canvas was sold by Christie's New York in November 2015. In the Picasso Museum oil painting, pages are shown to either side of the mounted knight, who again is shown as an assemblage of metallic contraptions rather than an entirely recognizable human form, emphasizing the extent to which the warrior is in fact subsumed by his armour. During that same period in early 1951, Picasso also commenced a series of lithographs, in

black, pale red and gray, on the subjects of the knight and his page, the play of pages, and the departure, which concludes with the knight taking leave of his fair lady, as he heads out to the jousting field, with his page in attendance (Reusse, nos. 563-585, dated 12 January-27 May 1951). He also created a related collage comprised of an ink drawing and papiers collés on board which served as the cover for a double issue of the review *Verve*, featuring Picasso at Vallauris, 1949-1951 (Nos. 25/26, Fall 1951).

The idea of interpreting the theme of the knight and courtly chivalry may have occurred to Picasso while reading an earlier issue of *Verve*, which showcased *Le Livre des Tournois de René d'Anjou* ("The Book of Tournaments of King René of Anjou", circa 1460-1465; *Verve*, No. 10, November 1946). This issue included illustrations of illuminated manuscript paintings of jousting knights on horseback, as well as rarely seen preliminary drawings, the very process Picasso would follow in his own series, typified in *Chevalier en armure, page et femme nue*. Another source of inspiration, a far more famous antecedent, may well have been Benozzo Gozzoli's three large wall paintings in the Magi Chapel of the Palazzo Medici Riccardi, Florence (1459-1462). Each of the paintings depicts one of the Magi-Gaspar, Balthasar and Melchior, who journeyed to Bethlehem so that they may do homage to the infant Jesus—with his extensive retinue. Picasso's *Jeux de page* drawings, prints and final painting seem to echo the most striking of the magi processions, that of Balthasar on the south wall of the chapel. In his versions, Picasso seems to have transformed Balthasar's elaborate oriental crown into a preposterously cumbersome helmet, and the king's sumptuously embroidered robe into a profusion of metal parts that comprise the knight's torso and leg armor.

The most extraordinary phenomenon in Picasso's work during early 1951, of which *Chevalier en armure, page et femme nue* is a manifest, as well as in many other periods in his career, is his mercuric propensity to move effortlessly from one theme to another, often leaping across great gulfs of time, restlessly traveling from present to past and back again, while being deadly serious one moment, then thoroughly enjoying himself the next, as he goes about inventing his own *jeux de pages*. Picasso's next major project in which he continued to express his preoccupation with the menace of militarism, was again earnest and most public-minded in tone: in late 1952, he completed the two facing murals comprising *La Guerre et la Paix*, which were later installed in a deconsecrated chapel in Vallauris, thereafter known as the *Temple de la Paix* (Zervos, vol. 15, nos. 196 and 197).

LOT 214

Born in the French town of Marchiennes in 1905, Félix Labisse moved with his family to the Belgian coast when he was 17 years old. Escaping the family tradition of making a career as a sailor, the young

Labisse devoted himself to painting. In Ostend, he and his sister Antoinette founded the Galerie d'Art Moderne, a painting gallery which they ran for two years. He took his first steps as a painter under the tutelage of James Ensor. In 1930s Paris, Labisse became friends with artists such as Robert Desnos, Antonin Artaud, Paul Éluard, Man Ray, Germaine Krull, Jean-Louis Barrault (1910-1994) and the Prévert brothers. The painter also had a close bond with Christian Dotremont, who wrote a monograph on him in 1946. Labisse went on to divide his life and career between Belgium and Paris, where he died in 1982 (Neuilly). Alongside his pursuit of painting, he worked as a set designer for theatre, dance and opera. While he was not a member of the group that formed around André Breton, his work clearly occupies a place in the world of surrealism. Fantastical, disturbing and populated by hybrid creatures, it evokes the disquieting nature of existence or, simply, as explained by Eugène Ionesco, "shows us the world in a way that is different to how we are accustomed to seeing or understanding it".

In 1947, Labisse painted a portrait of Jean-Louis Barrault playing the role of Joseph K. in *The Trial* by Franz Kafka (1925). The work was inspired by his collaboration with the actor and director when, that same year, he designed the costumes and sets for an adaptation of the novel by André Gide, played and directed by Barrault and presented at Théâtre Marigny in Paris. Jean-Louis Barrault observed: "Creating a world, inducing a dream, experiencing blood and love, rejecting heaviness, working in magic formulas, translating metamorphoses, these are what make Labisse an artist "allied" with the world of theatre. His paintings are an extension of theatre. It made sense that Labisse would become a man of the theatre. He is one of the painter-poets. He brings objects to life". The strange, nightmarish ambiance of *The Trial* is expressed in this painting. The monochromatic green palette, the lack of any human presence apart from the model, and the hallway that appears to beckon one to follow the path of death, as in the novel, are all elements used by the artist to illustrate the absurd, anguishing world facing the protagonist, who is unjustly accused of a crime whose very nature is unknown to him.

Laura Neve, Art historian.





27.2.51.





PROPERTY FROM A PRIVATE COLLECTOR
HADIEH SHAFIE (IRANIAN, B. 1969)

Untitled
signed and dated 'Hadieh M Shafie 2017/2018'
ink and acrylic on paper
76 1/2 x 56 1/2 in. (194.5 x 143.5cm.)
Executed in 2017-2018
£50,000 - £70,000

**MIDDLE EASTERN MODERN &
CONTEMPORARY ART**

London, 23 October 2019

VIEWING

19th – 23rd October 2019
8 King Street
London SW1Y 6QT

CONTACT

Hala Khayat
hkhayat@christies.com
+971 50 553 7661

CHRISTIE'S



CONSTANTIN BRANCUSI (1876-1957)

Le Coq, La Muse Endormie, 1924

tirage argentique

€ 50 000-70 000

PHOTOGRAPHIES

Paris, 5 novembre 2019

EXPOSITION

2-5 novembre 2019
9 avenue Matignon
75008 Paris

CONTACT

Elodie Morel-Bazin
Tel : +33 (0) 1 40 76 84 16
emorel-bazin@christies.com

CHRISTIE'S



PROPERTY FROM A PRIVATE NEW YORK COLLECTION

JUAN GRIS (1887-1927)

Pommes et citrons

signed and dated 'Juan Gris.26' (lower right)

oil on canvas

13 x 16 1/4 in. (33 x 41 cm.)

Painted in November-December 1926

\$400,000-600,000

IMPRESSIONIST AND MODERN ART

DAY SALE

New York, 12 November 2019

VIEWING

1-11 November 2019

20 Rockefeller Plaza

New York, NY 10020

CONTACT

Sarah El-Tamer

sel-tamer@christies.com

+212 636 2050

CHRISTIE'S



**POST-WAR AND CONTEMPORARY
ART DAY AUCTION**

London, 5th October 2019

VIEWING

25th September – 4th October 2019
King Street
London SW1Y 6QT

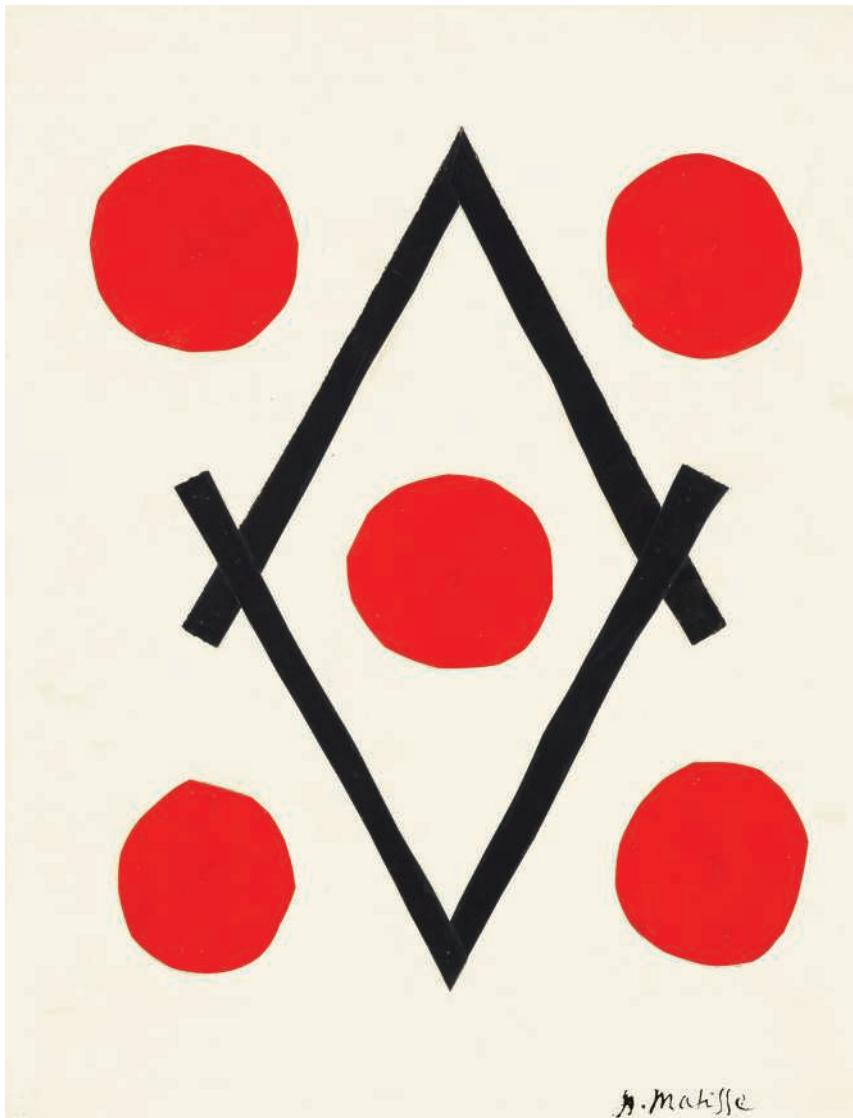
CONTACT

Zoë Klemme
zklemme@christies.com
+44 207 389 2249

PROPERTY FROM AN IMPORTANT
PRIVATE EUROPEAN COLLECTION
ANSELM KIEFER (B. 1945)

La notte di Lia
titled 'La notte di Lia' (on the reverse)
oil, emulsion and acrylic on canvas
74 7/8 x 110 in. (190 x 280 cm.)
Executed in 2004

CHRISTIE'S



THE COLLECTION OF TERRY ALLEN KRAMER
HENRI MATISSE (1869-1954)

Composition rouge et noir
signed 'H. Matisse' (lower right)

painted cut-outs over pencil on painted paper laid down on paper laid down on canvas

Sheet size: 20¾ x 16 in. (52.6 x 40.7 cm.),

Mount size: 23¾ x 18½ in. (60.4 x 45.9 cm.)

Executed *circa* 1947

\$500,000-800,000

IMPRESSIONIST AND MODERN ART

WORKS ON PAPER

New York, 12 November 2019

VIEWING

1-11 November 2019
20 Rockefeller Plaza
New York, NY 10020

CONTACT

Allegra Bettini
abettini@christies.com
+1 212 636 2050

CHRISTIE'S



GIORGIO MORANDI (1890-1964)

Fiori

signed 'Morandi' (lower left)

oil on canvas

14 x 12 in. (35.5 x 30.4cm.)

Painted in 1950

£200,000-300,000

THINKING ITALIAN

King Street, 4 October 2019

CONTACT

Anna Povejsilova
apovejsilova@christies.com
+44 207 389 2722

CHRISTIE'S

CONDITIONS DE VENTE Acheter chez Christie's

CONDITIONS DE VENTE

Les présentes Conditions de vente et les Avis importants et explication des pratiques de catalogage énoncent les conditions auxquelles nous proposons à la vente les **lots** indiqués dans ce catalogue. En vous enregistrant pour participer aux enchères et/ou en enchérissant lors d'une vente, vous acceptez les présentes Conditions de vente, aussi devez-vous les lire attentivement au préalable. Vous trouverez à la fin un glossaire expliquant la signification des mots et expressions apparaissant en caractères gras.

À moins d'agir en qualité de propriétaire du **lot** (symbole Δ), Christie's agit comme mandataire pour le vendeur.

A. AVANT LA VENTE

1. Description des lots

- (a) Certains mots employés dans les descriptions du catalogue ont des significations particulières. De plus amples détails figurent à la page intitulée «Avis importants et explication des pratiques de catalogage», qui fait partie intégrante des présentes Conditions. Vous trouverez par ailleurs une explication des symboles utilisés dans la rubrique intitulée «Symboles employés dans le présent catalogue».
- (b) La description de tout **lot** figurant au catalogue, tout **rapport de condition** et toute autre déclaration faite par nous (que ce soit verbalement ou par écrit) à propos d'un **lot**, et notamment à propos de sa nature ou de son **état**, de l'artiste qui en est l'auteur, de sa période, de ses matériaux, de ses dimensions approximatives ou de sa **provenance**, sont des opinions que nous formulons et ne doivent pas être considérés comme des constats. Nous ne réalisons pas de recherches approfondies du type de celles menées par des historiens professionnels ou des universitaires. Les dimensions et les poids sont donnés à titre purement indicatif.

2. Notre responsabilité liée à la description des lots

Nous ne donnons aucune **garantie** en ce qui concerne la nature d'un **lot** si ce n'est notre **garantie d'authenticité** contenue au paragraphe E2 et dans les conditions prévues par le paragraphe I ci-dessous.

3. Etat des lots

- (a) L'**état** des **lots** vendus dans nos ventes aux enchères peut varier considérablement en raison de facteurs tels que l'âge, une détérioration antérieure, une restauration, une réparation ou l'usure. Leur nature fait qu'ils seront rarement en parfait **état**. Les **lots** sont vendus «en l'**état**», c'est-à-dire tels quels, dans l'**état** dans lequel ils se trouvent au moment de la vente, sans aucune déclaration ou **garantie** ni engagement de responsabilité de quelque sorte que ce soit quant à leur **état** de la part de Christie's ou du vendeur.
- (b) Toute référence à l'**état** d'un **lot** dans une notice du catalogue ou dans un **rapport de condition** ne constituera pas une description exhaustive de l'**état**, et les images peuvent ne pas montrer un **lot** clairement. Les couleurs et les nuances peuvent sembler différentes sur papier ou à l'écran par rapport à la façon dont elles ressortent lors d'un examen physique. Des rapports de condition peuvent être disponibles pour vous aider à évaluer l'**état** d'un **lot**. Les rapports de condition sont fournis gratuitement pour aider nos acheteurs et sont communiqués uniquement sur demande et à titre indicatif. Ils contiennent notre opinion mais il se peut qu'ils ne mentionnent pas tous les défauts, vices intrinsèques, restaurations, altérations ou adaptations car les membres de notre personnel ne sont pas des restaurateurs ou des conservateurs professionnels. Ces rapports ne sauraient remplacer l'examen d'un **lot** en personne ou la consultation de professionnels. Il vous appartient de vous assurer que vous avez demandé, reçu et pris en compte tout **rapport de condition**.

4. Exposition des lots avant la vente

- (a) Si vous prévoyez d'encherir sur un **lot**, il convient que vous l'inspectiez au préalable en personne ou par l'intermédiaire d'un représentant compétent afin de vous assurer que vous en acceptez la description et l'**état**. Nous vous recommandons de demander conseil à un restaurateur ou à un autre conseiller professionnel.
- (b) L'exposition précédant la vente est ouverte à tous et n'est soumise à aucun droit d'entrée. Nos spécialistes pourront être disponibles pour répondre à vos questions, soit lors de l'exposition préalable à la vente, soit sur rendez-vous.

5. Estimations

Les **estimations** sont fondées sur l'**état**, la rareté, la qualité et la **provenance** des **lots** et sur les prix récemment atteints aux enchères pour des biens similaires. Les **estimations** peuvent changer. Ni vous ni personne d'autre ne devez vous baser sur des **estimations** comme prévision ou **garantie** du prix de vente réel d'un **lot** ou de sa valeur à toute autre fin. Les **estimations** ne comprennent pas les **frais de vente** ni aucune taxe ou frais applicables.

6. Retrait

Christie's peut librement retirer un **lot** à tout moment avant la vente ou pendant la vente aux enchères. Cette décision de retrait n'engage en aucun cas notre responsabilité à votre égard.

7. Bijoux

- (a) Les pierres précieuses de couleur (comme les rubis, les saphirs et les émeraudes) peuvent avoir été traitées pour améliorer leur apparence, par des méthodes telles que la chauffe ou le huilage. Ces méthodes sont admises par l'industrie mondiale de la bijouterie mais peuvent fragiliser les pierres précieuses et/ou rendre nécessaire une attention particulière au fil du temps.
- (b) Tous les types de pierres précieuses peuvent avoir été traités pour en améliorer la qualité. Vous pouvez solliciter l'élaboration d'un rapport de gemmologie pour tout **lot**, dès lors que la demande nous est adressée au moins trois semaines avant la date de la vente, et que vous nous acquitez des frais y afférants.
- (c) Nous ne faisons pas établir de rapport gemmologique pour chaque pierre précieuse mise à prix dans nos ventes aux enchères. Lorsque nous faisons établir de tels rapports auprès de laboratoires de gemmologie internationalement reconnus, lesdits rapports sont décrits dans le catalogue. Les rapports des laboratoires de gemmologie américains décrivent toute amélioration ou tout traitement de la pierre précieuse. Ceux des laboratoires européens décrivent toute amélioration ou tout traitement uniquement si nous le leur demandons, mais confirment l'absence d'améliorations ou de traitements. En raison des différences d'approches et de technologies, les laboratoires peuvent ne pas être d'accord sur le traitement ou non d'une pierre précieuse particulière, sur l'ampleur du traitement ou sur son caractère permanent. Les laboratoires de gemmologie signalent uniquement les améliorations ou les traitements dont ils ont connaissance à la date du rapport.
- (d) En ce qui concerne les ventes de bijoux, les **estimations** reposent sur les informations du rapport gemmologique ou, à défaut d'un tel rapport, partent du principe que les pierres précieuses peuvent avoir été traitées ou améliorées.

8. Montres et horloges

- (a) Presque tous les articles d'horlogerie sont réparés à un moment ou à un autre et peuvent ainsi comporter des pièces qui ne sont pas d'origine. Nous ne donnons aucune **garantie** que tel ou tel composant d'une montre est **authentique**. Les bracelets dits « associés » ne font pas partie de la montre d'origine et sont susceptibles de ne pas être **authentiques**. Les horloges peuvent être vendues sans pendules, poids ou clés.
- (b) Les montres de collection ayant souvent des mécanismes très fins et complexes, un entretien général, un changement de piles ou d'autres réparations peuvent s'avérer nécessaires et sont à votre charge. Nous ne donnons aucune **garantie** qu'une montre est en bon **état** de marche. Sauf indication dans le catalogue, les certificats ne sont pas disponibles.
- (c) La plupart des montres-bracelets ont été ouvertes pour connaître le type et la qualité du mouvement. Pour cette raison, il se peut que les montres-bracelets avec des boîtiers étanches ne soient pas waterproof et nous vous recommandons donc de les faire vérifier par un horloger compétent avant utilisation.

Des informations importantes à propos de la vente, du transport et de l'expédition des montres et bracelets figurent au paragraphe H2(h).

B. INSCRIPTION A LA VENTE

1. Nouveaux enchérisseurs

- (a) Si c'est la première fois que vous participez à une vente aux enchères de Christie's ou si vous êtes un enchérisseur déjà enregistré chez nous n'ayant acheté dans nos salles de vente au cours des deux dernières années, vous devez vous enregistrer au moins 48 heures avant une vente aux enchères pour nous laisser suffisamment de temps afin de procéder au traitement et à l'approbation de votre enregistrement. Nous sommes libres de refuser votre enregistrement en tant qu'encherisseur. Il vous sera demandé ce qui suit :

(i) *pour les personnes physiques* : pièce d'identité avec photo (permis de conduire, carte nationale d'identité ou passeport) et, si votre adresse actuelle ne figure pas sur votre pièce d'identité, un justificatif de domicile (par exemple, une facture d'eau ou d'électricité récente ou un relevé bancaire);

(ii) *pour les sociétés* : votre certificat d'immatriculation (extrait Kbis) ou tout document équivalent indiquant votre nom et votre siège social ainsi que tout document pertinent mentionnant les administrateurs et les bénéficiaires effectifs;

(iii) *Fiducie* : acte constitutif de la fiducie; tout autre document attestant de sa constitution; ou l'extrait d'un registre public + les coordonnées de l'agent/représentant (comme décrits plus bas);

(iv) *Société de personnes ou association non dotée de la personnalité morale* : Les statuts de la société ou de l'association; ou une déclaration d'impôts; ou une copie d'un extrait du registre pertinent; ou copie des comptes déposés à l'autorité de régulation ainsi que les coordonnées de l'agent ou de son représentant (comme décrits plus bas);

(v) *Fondation, musée, et autres organismes sans but lucratif non constitués comme des trusts à but non lucratif* : une preuve écrite de la formation de l'entité ainsi que les coordonnées de l'agent ou de son représentant (comme décrits plus bas);

(vi) *Indivision* : un document officiel désignant le représentant de l'indivision, comme un pouvoir ou des lettres d'administration, une pièce d'identité de l'exécuteur testamentaire, ainsi que tout document permettant, le cas échéant, d'identifier les propriétaires membres de l'indivision;

(vii) *Les agents/représentants* : Une pièce d'identité valide (comme pour les personnes physiques) ainsi qu'une lettre ou un document signé autorisant la personne à agir OU tout autre preuve valide de l'autorité de la personne (les cartes de visite ne sont pas acceptées comme des preuves suffisantes d'identité).

- (b) Nous sommes également susceptibles de vous demander une référence financière et/ou un dépôt de **garantie** avant de vous autoriser à participer aux enchères. Pour toute question, veuillez contacter notre Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

2. Client existant

Nous sommes susceptibles de vous demander une pièce d'identité récente comme décrit au paragraphe B1(a) ci-dessus, une référence financière et/ou un dépôt de **garantie** avant de vous autoriser à participer aux enchères. Si vous n'avez rien acheté dans nos salles de vente au cours des deux dernières années ou si vous souhaitez dépenser davantage que les fois précédentes, veuillez contacter notre Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

3. Si vous ne nous fournissez pas les documents demandés

Si nous estimons que vous ne répondez pas à nos procédures d'identification et d'enregistrement des enchérisseurs, y compris, entre autres, les vérifications en matière de lutte contre le blanchiment de capitaux et/ou contre le financement du terrorisme que nous sommes susceptibles de demander, nous pouvons refuser de vous enregistrer aux enchères et, si vous remportez une enchère, nous pouvons annuler le contrat de vente entre le vendeur et vous.

4. Enchère pour le compte d'un tiers

- (a) Si vous enchérissez pour le compte d'un tiers, ce tiers devra au préalable avoir effectué les formalités d'enregistrement mentionnées ci-dessus, avant que vous ne puissiez enchérir pour son compte, et nous fournir un pouvoir signé vous autorisant à enchérir en son nom.
- (b) Mandat occulte : Si vous enchérissez en tant qu'agent pour un mandat occulte (l'acheteur final) vous acceptez d'être tenu personnellement responsable de payer le prix d'achat et toutes autres sommes dues. En outre, vous garantissez que :

(i) Vous avez effectué les démarches et vérifications nécessaires auprès de l'acheteur final conformément aux lois anti-blanchiment et vous garderez pendant une durée de cinq ans les documents et informations relatifs à ces recherches (y compris les originaux) ;

(ii) Vous vous engagez, à rendre, à notre demande, ces documents (y compris les originaux) et informations disponibles pour une inspection immédiate par un auditeur tiers indépendant si nous en formulons la demande écrite. Nous ne dévoilerons pas ces documents et informations à un tiers sauf, (1) si ces documents sont déjà dans le domaine public, (2) si cela est requis par la loi, (3) si cela est en accord avec les lois relatives à la lutte contre le blanchiment d'argent;

(iii) Les arrangements entre l'acheteur final et vous ne visent pas à faciliter l'évasion ou la fraude fiscale ;

(iv) A votre connaissance les fonds utilisés pour la vente ne représentent pas le fruit d'une activité criminelle ou qu'il n'y a pas d'enquête ouverte concernant votre mandat pour blanchiment d'argent, activités terroristes, ou toutes autres accusations concernant le blanchiment d'argent ;

Tout enchérisseur accepte d'être tenu personnellement responsable du paiement du prix d'adjudication et de toutes les autres sommes dues, à moins d'avoir convenu par écrit avec Christie's avant le début de la vente aux enchères qu'il agit en qualité de mandataire pour le compte d'un tiers nommé et accepté par Christie's. Dans ce cas Christie's exigera le paiement uniquement auprès du tiers nommé.

5. Participer à la vente en personne

Si vous souhaitez enchérir en salle, vous devez vous enregistrer afin d'obtenir un numéro d'encherisseur au moins 30 minutes avant le début de la vente. Vous pouvez vous enregistrer en ligne sur www.christies.com ou en personne. Si vous souhaitez davantage de renseignements, merci de bien vouloir contacter le Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

6. Services/Facilités d'enchères

Les services d'enchères décrits ci-dessous sont des services offerts gracieusement aux clients de Christie's, qui n'est pas responsable des éventuelles erreurs (humaines ou autres), omissions ou pannes survenues dans le cadre de la fourniture de ces services.

(a) Enchères par téléphone

Nous sommes à votre disposition pour organiser des enchères téléphoniques, sous réserve d'en avoir été informé par vous dans un délai minimum de 24 heures avant la vente. Nous ne pourrons accepter des enchères téléphoniques que si nous avons suffisamment de salariés disponibles pour prendre ces enchères. Si vous souhaitez enchérir dans une langue autre que

le français, nous vous prions de bien vouloir nous en informer plus rapidement possible avant la vente. Nous vous informons que les enchères téléphoniques sont enregistrées. En acceptant de bénéficier de ce service, vous consentez à cet enregistrement. Vous acceptez aussi que votre enchère soit émise conformément aux présentes Conditions de vente.

(b) Enchères par Internet sur Christie's Live

Pour certaines ventes aux enchères, nous acceptons les enchères par Internet. Veuillez visiter <https://www.christies.com/livebidding/index.aspx> et cliquer sur l'icône « Bid Live » pour en savoir plus sur la façon de regarder et écouter une vente et enchérir depuis votre ordinateur. Outre les présentes Conditions de vente, les enchères par Internet sont régies par les conditions d'utilisation de Christie's LIVE™ qui sont consultables sur www.christies.com.

(c) Ordres d'achat

Vous trouverez un formulaire d'ordre d'achat à la fin de nos catalogues, dans tout bureau de Christie's ou en choisissant la vente et les lots en ligne sur www.christies.com. Nous devons recevoir votre formulaire d'ordre d'achat complété au moins 24 heures avant la vente. Les enchères doivent être placées dans la devise de la salle de vente. Le commissaire-priseur prendra des mesures raisonnables pour réaliser les ordres d'achat au meilleur prix, en tenant compte du **prix de réserve**. Si vous faites un ordre d'achat sur un lot qui n'a pas de **prix de réserve** et qu'il n'y a pas d'enclure supérieure à la vôtre, nous encherirons pour votre compte à environ 50 % de l'estimation basse où, si celle-ci est inférieure, au montant de votre enchère. Dans le cas ou deux offres écrites étaient soumises au même prix, la priorité sera donnée à l'offre écrite reçue en premier.

C. PENDANT LA VENTE

1. Admission dans la salle de vente

Nous sommes libres d'interdire l'entrée dans nos locaux à toute personne, de lui refuser l'autorisation de participer à une vente ou de rejeter toute enchère.

2. Prix de réserve

Sauf indication contraire, tous les lots sont soumis à un **prix de réserve**. Nous signalons les lots qui sont proposés sans **prix de réserve** par le symbole • à côté du numéro du lot. Le **prix de réserve** ne peut être supérieur à l'estimation basse du lot.

3. Pouvoir discrétionnaire du commissaire-priseur

Le commissaire-priseur assure la police de la vente et peut à son entière discréption :

- (a) refuser une enchère;
- (b) lancer des enchères descendantes ou ascendantes comme bon lui semble, ou changer l'ordre des lots;
- (c) retirer un lot;
- (d) diviser un lot ou combiner deux lots ou davantage;
- (e) rouvrir ou continuer les enchères même une fois que le marteau est tombé; et
- (f) en cas d'erreur ou de litige, et ce pendant ou après la vente aux enchères, poursuivre les enchères, déterminer l'adjudicataire, annuler la vente du lot, ou proposer et vendre à nouveau tout lot. Si un litige en rapport avec les enchères survient pendant ou après la vente, la décision du commissaire-priseur dans l'exercice de son pouvoir discrétionnaire est sans appel.

4. Enchères

Le commissaire-priseur accepte les enchères :

- (a) des enchérisseurs présents dans la salle de vente;
- (b) des enchérisseurs par téléphone et des enchérisseurs par Internet sur Christie's LIVE™ (comme indiqué ci-dessus en section B6); et
- (c) des ordres d'achat laissés par un enchérisseur avant la vente.

5. Enchères pour le compte du vendeur

Le commissaire-priseur peut, à son entière discréption, enchérir pour le compte du vendeur à hauteur mais non à concurrence du montant du **prix de réserve**, en plaçant des enchères consécutives ou en plaçant des enchères en réponse à d'autres enchérisseurs. Le commissaire-priseur ne les signalera pas comme étant des enchères placées pour le vendeur et ne placera aucune enchère pour le vendeur au niveau du **prix de réserve** ou au-delà de ce dernier. Si des lots sont proposés sans **prix de réserve**, le commissaire-priseur décidera en règle générale d'ouvrir les enchères à 50 % de l'estimation basse du lot. À défaut d'enchères à ce niveau, le commissaire-priseur peut décider d'annoncer des enchères descendantes à son entière discréption jusqu'à ce qu'une offre soit faite, puis poursuivre à la hausse à partir de ce montant. Au cas où il n'y aurait pas d'enchères sur un lot, le commissaire-priseur peut déclarer ledit lot invendu.

6. Paliers d'enchères

Les enchères commencent généralement en dessous de l'estimation basse et augmentent par palier (les paliers d'enchères). Le commissaire-priseur décidera à son entière discréption du niveau auquel les enchères doivent commencer et du niveau des paliers d'enchères. Les paliers d'enchères habituels sont indiqués à titre indicatif sur le formulaire d'ordre d'achat et à la fin de ce catalogue.

7. Conversion de devises

La retransmission vidéo de la vente aux enchères (ainsi que Christie's

LIVE) peut indiquer le montant des enchères dans des devises importantes, autres que l'euro. Toutes les conversions ainsi indiquées le sont pour votre information uniquement, et nous ne serons tenus par aucun des taux de change utilisés. Christie's n'est pas responsable des éventuelles erreurs (humaines ou autres), omissions ou pannes survenues dans le cadre de la fourniture de ces services.

8. Adjudications

À moins que le commissaire-priseur décide d'user de son pouvoir discrétionnaire tel qu'énoncé au paragraphe C3 ci-dessus, lorsque le marteau du commissaire-priseur tombe, et que l'adjudication est prononcée, cela veut dire que nous avons accepté la dernière enchère. Cela signifie qu'un contrat de vente est conclu entre le vendeur et l'adjudicataire. Nous émettons une facture uniquement à l'enchérisseur inscrit qui a remporté l'adjudication. Si nous envoyons les factures par voie postale et/ou par courrier électronique après la vente, nous ne sommes aucunement tenus de vous faire savoir si vous avez remporté l'enchère. Si vous avez encheri au moyen d'un ordre d'achat, vous devez nous contacter par téléphone ou en personne dès que possible après la vente pour connaître le sort de votre enchère et ainsi éviter d'avoir à payer des frais de stockage inutiles.

9. Législation en vigueur dans la salle de vente

Vous convenez que, lors de votre participation à des enchères dans l'une de nos ventes, vous vous conformerez strictement à toutes les lois et réglementations locales en vigueur au moment de la vente applicables au site de vente concerné.

D. COMMISSION ACHETEUR et taxes

1. Commission acheteur

En plus du prix d'adjudication (« prix marteau ») l'acheteur accepte de nous payer des frais acheteur de 25% H.T. (soit 26,375% T.T.C. pour les livres et 30% T.T.C. pour les autres lots) sur les premiers €200.000; 20% H.T. (soit 21,10% T.T.C. pour les livres et 24% T.T.C. pour les autres lots) au-delà de €200.001 et jusqu'à €2.500.000 et 13,5% H.T. (soit 14,2425% T.T.C. pour les livres et 16,2% T.T.C. pour les autres lots) sur toute somme au-delà de €2.500.001. Pour les ventes de vin, les frais à la charge de l'acquéreur s'élèvent à 22,5% H.T. (soit 27% T.T.C.).

Des frais additionnels et taxes spéciales peuvent être dus sur certains lots en sus des frais et taxes habituels. Les lots concernés sont identifiés par un symbole spécial figurant devant le numéro de l'objet dans le catalogue de vente, ou bien par une annonce faite par le commissaire-priseur habilité pendant la vente.

Dans tous les cas, le droit de l'Union européenne et le droit français s'appliquent en priorité.

Si vous avez des questions concernant la TVA, vous pouvez contacter le département TVA de Christie's au +44 (0) 20 7389 9060 (email: VAT_London@christies.com, fax: +44 (0) 20 3219 6076). Christie's vous recommande de consulter votre propre conseiller fiscal indépendant.

TAXE SUR LES VENTES EN CAS D'EXPORTATION AUX ETATS-UNIS

Pour les lots que Christie's expédie aux Etats-Unis, une taxe d'Etat ou taxe d'utilisation peut être due sur le prix d'adjudication ainsi que des frais acheteurs et des frais d'expédition sur le lot, quelle que soit la nationalité ou la citoyenneté de l'acheteur.

Christie's est actuellement tenue de percevoir une taxe sur les ventes pour les lots qu'elle expédie vers l'Etat de New York. Le taux de taxe ainsi applicable sera déterminé au regard de l'Etat, du pays, du comté ou de la région où le lot sera expédié. Les adjudicataires qui réclament une exonération de la taxe sur les ventes sont tenus de fournir les documents appropriés à Christie's avant la libération du lot.

Pour les envois vers les Etats pour lesquels Christie's n'est pas tenue de percevoir une taxe sur les ventes, l'adjudicataire peut être tenu de verser une taxe d'utilisation aux autorités fiscales de cet Etat. Pour toute autre question, Christie's vous recommande de consulter votre propre conseiller fiscal indépendant.

2. Régime de TVA et condition de l'exportation

Les règles fiscales et douanières en vigueur en France seront appliquées par Christie's lors de la vente des lots. A titre d'illustration et sans pouvoir être exhaustif les principes suivants sont rappelés.

Le plus souvent le régime de TVA sur la marge des biens d'occasion et des œuvres d'art est appliqué par Christie's. En application des règles françaises et européennes, la TVA sur la marge ne peut pas figurer sur la facture émise par Christie's et ne peut pas être récupérée par l'acheteur même lorsque ce dernier est un assujetti à la TVA.

Toutefois, en application de l'article 297 C du CGI, Christie's peut opter pour le régime général de la TVA c'est-à-dire que la TVA sera appliquée sur leur prix de vente total sous réserve des exonérations accordées pour les livraisons intracommunautaires et les exportations. L'acquéreur qui aurait intérêt au régime général de TVA doit en informer Christie's afin que l'option puisse être matérialisée sur la facture qui sera remise à l'acquéreur.

En cas d'exportation du bien acquis auprès de Christie's, conformément aux règles fiscales et douanières applicables, la vente pourra bénéficier d'une exonération de TVA. L'administration fiscale considère que l'exportation du lot acquis doit intervenir dans les trois mois de la vente.

L'acquéreur devra dans ce délai indiquer par écrit que le lot acquis est destiné à l'exportation et fournir une adresse de livraison en dehors de l'UE. Dans tous les cas l'acquéreur devra verser un montant égal à celui de la TVA qui serait à verser par Christie's en cas de non exportation du lot dans les délais requis par l'administration fiscale et douanière française. En cas d'exportation conforme aux règles fiscales et douanières en vigueur en France et sous réserve que Christie's soit en possession de la preuve d'exportation dans les délais requis, ce montant sera restitué à l'acquéreur.

Christie's facturera des frais de dossier pour le traitement des livraisons intracommunautaires et des exportations.

Pour toute information complémentaire relative aux mesures prises par Christie's, vous pouvez contacter notre département Comptabilité au +33 (0) 40 76 83 77. Il est recommandé aux acheteurs de consulter un conseiller spécialisé en la matière afin de lever toute ambiguïté relative à leur statut concernant la TVA.

3. Taxe forfaitaire

Si vous êtes fiscalement domicilié en France ou considéré comme étant fiscalement domicilié en France, vous serez alors assujetti, par rapport à tout lot vendu pour une valeur supérieure à €50.000, à une taxe sur les plus-values de 6,5% sur le prix d'adjudication du lot, sauf si vous nous indiquez par écrit que vous souhaitez être soumis au régime général d'imposition des plus-values, en particulier si vous pouvez nous fournir une preuve de propriété de plus de 22 ans avant la date de la vente.

4. Droit de suite

Conformément à la législation en vigueur, les auteurs d'œuvres originales graphiques et plastiques ont un droit inaliénable de participation au produit de toute vente de l'œuvre après la première cession. Les lots concernés par ce droit de suite sont identifiés dans ce catalogue grâce au symbole λ, accolé au numéro du lot. Si le droit de suite est applicable à un lot, vous serez redevable de la somme correspondante, en sus du prix d'adjudication, et nous transmettrons ensuite cette somme à l'organisme concerné, au nom et pour le compte du vendeur.

Le droit de suite est dû lorsque le prix d'adjudication d'un lot est de 750€ ou plus. En tout état de cause, le montant du droit de suite est plafonné à 12.500€.

Le montant dû au titre du droit de suite est déterminé par application d'un barème dégressif en fonction du prix d'adjudication :

- 4 % pour la première tranche du prix de vente inférieure ou égale à 200.000 euros;
- 3 % pour la tranche du prix comprise entre 200.000,01 euros et 200.000 euros;
- 1 % pour la tranche du prix comprise entre 200.000,01 euros et 350.000 euros;
- 0,5 % pour la tranche du prix comprise entre 350.000,01 euros et 500.000 euros;
- 0,25 % pour la tranche du prix excédant 500.000,01 euros.

E. GARANTIES

1. Garanties données par le vendeur

Pour chaque lot, le vendeur donne la **garantie** qu'il :

- (a) est le propriétaire du lot ou l'un des copropriétaires du lot agissant avec la permission des autres copropriétaires ou, si le vendeur n'est pas le propriétaire ou l'un des copropriétaires du lot, a la permission du propriétaire de vendre le lot, ou le droit de ce faire en vertu de la loi ; et
- (b) a le droit de transférer la propriété du lot à l'acheteur sans aucune restriction ou réclamation de qui que ce soit d'autre.

Si l'une ou l'autre des garanties ci-dessus est inexacte, le vendeur n'aura pas à payer plus que le **prix d'achat** (tel que défini au paragraphe F1(a) ci-dessous) que vous nous aurez versé. Le vendeur ne sera pas responsable envers vous pour quelque raison que ce soit en cas de manques à gagner, de pertes d'activité, de pertes d'économies escomptées, de pertes d'opportunités ou d'intérêts, de coûts, de dommages, d'autres dommages ou de dépenses. Le vendeur ne donne aucune **garantie** eu égard au lot autres que celles énoncées ci-dessus et, pour autant que la loi le permette, toutes les **garanties** du vendeur à votre égard, et toutes les autres obligations imposées au vendeur susceptibles d'être ajoutées à cet accord en vertu de la loi, sont exclues.

2. Notre garantie d'authenticité

Nous garantissons, sous réserve des stipulations ci-dessous, l'authenticité des lots proposés dans nos ventes (notre « **garantie d'authenticité** »). Si, dans les 5 années à compter de la date de la vente aux enchères, vous nous apportez la preuve que votre lot n'est pas authentique, sous réserve des stipulations ci-dessous, nous vous rembourserons le **prix d'achat** que vous aurez payé. La notion d'authenticité est définie dans le glossaire à la fin des présentes Conditions de vente. Les conditions d'application de la **garantie d'authenticité** sont les suivantes :

- (a) la **garantie** est valable pour toute réclamation notifiée dans les 5 années suivant la date de la vente. A l'expiration de ce délai, nous ne serons plus responsables de l'authenticité des lots.
- (b) Elle est donnée uniquement pour les informations apparaissant en caractères **MAJUSCULES** à la première ligne de la **description du catalogue** (l'**Intitulé**). Elle ne s'applique pas à des informations autres que dans l'**Intitulé** même si ces dernières figurent en caractères **MAJUSCULES**.
- (c) La **garantie d'authenticité** ne s'applique pas à tout **intitulé** ou

à toute partie d'**intitulé** qui est formulé «**Avec réserve**», «**avec réserve**» signifie qu'une réserve est émise dans une **description du lot au catalogue** ou par l'emploi dans un **intitulé** de l'un des termes indiqués dans la rubrique **Intitulés avec réserve** à la page «**Avis importants et explication des pratiques de catalogage**». Par exemple, l'emploi du terme «**ATTRIBUÉ À...**» dans un **intitulé** signifie que le **lot** est, selon l'opinion de Christie's, probablement une œuvre de l'artiste mentionné, mais aucune **garantie** n'est donnée que le **lot** est bien l'œuvre de l'artiste mentionné. Veuillez lire la liste complète des **intitulés avec réserve** et la description complète des lots au catalogue avant d'encherir.

- (d) La **garantie d'authenticité** s'applique à l'**intitulé** tel que modifié par les **avis en salle de vente**.
- (e) La **garantie d'authenticité** est formulée uniquement au bénéfice de l'acheteur initial indiqué sur la facture du **lot** émise au moment de la vente et uniquement si, à la date de la réclamation, l'acheteur initial a été propriétaire de manière continue du lot et que le lot ne fait l'objet d'aucune réclamation, d'aucun intérêt ni d'aucune restriction par un tiers. Le bénéfice de la **garantie d'authenticité** ne peut être transféré à personne d'autre.
- (f) Afin de formuler une réclamation au titre de la garantie d'authenticité, vous devez :
- (1) nous fournir une notification écrite de votre réclamation dans les 5 ans à compter de la date de la vente aux enchères. Nous pourrons exiger tous les détails et toutes les preuves pertinentes d'une telle réclamation ;
- (2) si nous le souhaitons, il peut vous être demandé de fournir les opinions écrites de deux experts reconnus dans le domaine du **lot**, mutuellement convenus par Christie's et vous au préalable, confirmant que le **lot** n'est pas **authentique**. En cas de doute, nous nous réservons le droit de demander des opinions supplémentaires à nos frais ; et
- (3) retourner le **lot** à vos frais à la salle de vente où vous l'avez acheté dans l'**état** dans lequel il était au moment de la vente.
- (g) Votre seul droit au titre de la présente **garantie d'authenticité** est d'annuler la vente et de percevoir le remboursement du **prix d'achat** que vous nous avez payé. En aucun cas nous ne serons tenus de vous reverser plus que le **prix d'achat** ni ne serons responsables en cas de manques à gagner ou de pertes d'activité, de pertes d'opportunités ou de valeur, de pertes d'économies escomptées ou d'intérêts, de coûts, de dommages, d'**autres dommages** ou dépenses.

(h) Art moderne et contemporain de l'Asie du Sud-Est et calligraphie et peinture chinoise. Dans ces catégories, la garantie d'authenticité ne s'applique pas car les expertises actuelles ne permettent pas de faire de déclaration définitive. Christie's accepte cependant d'annuler une vente dans l'une de ces deux catégories d'art s'il est prouvé que le lot est un faux. Christie's remboursera à l'acheteur initial le prix d'achat conformément aux conditions de la garantie d'authenticité Christie's, à condition que l'acheteur initial nous apporte les documents nécessaires au soutien de sa réclamation de faux dans les 12 mois suivant la date de la vente. Une telle preuve doit être satisfaisante conformément au paragraphe E2 (f) (2) ci-dessus et le lot doit être retourné au lieu indiqué au paragraphe E2 (f) (3) ci-dessus. Les alinéas E2 (b), (c), (d), (e) et (g) s'appliquent également à une réclamation dans ces catégories.

F. PAIEMENT

1. Comment payer

- (a) Les ventes sont effectuées au comptant. Vous devrez donc immédiatement vous acquitter du **prix d'achat** global, qui comprend :
- i. le prix d'adjudication ; et
 - ii. les frais à la charge de l'acheteur ; et
 - iii. tout montant dû conformément au paragraphe D3 ci-dessus ; et
 - iv. toute taxe, tout produit, toute compensation ou TVA applicable.
- Le paiement doit être reçu par Christie's au plus tard le septième jour calendrier qui suit le jour de la vente («**la date d'échéance**»).
- (b) Nous n'acceptons le paiement que de la part de l'encherisseur enregistré. Une fois émise, nous ne pouvons pas changer le nom de l'acheteur sur une facture ou réémettre la facture à un nom différent. Vous devez payer immédiatement même si vous souhaitez exporter le **lot** et que vous avez besoin d'une autorisation d'exportation.
- (c) Vous devrez payer les **lots** achetés chez Christie's France dans la devise prévue sur votre facture, et selon l'un des modes décrits ci-dessous :
- (i) **Par virement bancaire** :
- Sur le compte 58 05 3990 101 – Christie's France SNC – Barclays Corporate France – 34/36 avenue de Friedland 75383 Paris cedex 08 Code BIC : BARCFRPC – IBAN : FR76 30588 00001 58053990 101 62.
- (ii) **Par carte de crédit** :
- Nous acceptons les principales cartes de crédit sous certaines conditions. Les détails des conditions et des restrictions

applicables aux paiements par carte de crédit sont disponibles auprès de notre service Post Sale, dont vous trouverez les coordonnées au paragraphe (e) ci-dessous.

Paiement :

Si vous payez en utilisant une carte de crédit d'une région étrangère à la vente, le paiement peut entraîner des frais de transaction transfrontaliers selon le type de carte et de compte que vous détenez. Si vous pensez que cela peut vous concerner, merci de vérifier auprès de votre émetteur de carte de crédit avant d'effectuer le paiement. Nous nous réservons le droit de vous facturer tous les frais de transaction ou de traitement que nous supportons lors du traitement de votre paiement. Veuillez noter que pour les ventes permettant le paiement en ligne, le paiement par carte de crédit ne sera pas admis pour certaines transactions.

(iii) En espèces :

Nous n'acceptons pas les paiements aux Caisses, uniques ou multiples, en espèces ou en équivalents d'espèces de plus de €1.000 par acheteur et par vente si celui-ci est résident fiscal français (particulier ou personne morale) et de €7.500 pour les résidents fiscaux étrangers, par acheteur et par an.

(iv) Par chèque de banque :

Vous devez les adresser à l'ordre de Christie's France SNC et nous fournir une attestation bancaire justifiant de l'identité du titulaire du compte dont provient le paiement. Nous pourrons émettre des conditions supplémentaires pour accepter ce type de paiement.

(v) Par chèque :

Vous devrez les adresser à l'ordre de Christie's France SNC. Tout paiement doit être effectué en euros.

- (d) Lors du paiement, vous devez mentionner le numéro de la vente, votre numéro de facture et votre numéro de client. Tous les paiements envoyés par courrier doivent être adressés à : Christie's France SNC, Département des Caisses, 9, Avenue Matignon, 75008 Paris.
- (e) Si vous souhaitez de plus amples informations, merci de contacter notre Service Post Sale au +33 (0)1 40 76 84 10.

2. Transfert de propriété en votre faveur

Vous ne possédez pas le **lot** et sa propriété ne vous est pas transférée tant que nous n'avons pas reçu de votre part le paiement intégral du **prix d'achat** global du lot.

3. Transfert des risques en votre faveur

Les risques et la responsabilité liés au **lot** vous seront transférés à la survue du premier des deux événements mentionnés ci-dessous :

- (a) au moment où vous venez récupérer le **lot**
- (b) à la fin du 14e jour suivant la date de la vente aux enchères ou, si elle est antérieure, la date à laquelle le **lot** est confié à un entrepôt tiers comme indiqué à la partie intitulée « Stockage et Enlèvement », et sauf accord contraire entre nous.

4. Recours pour défaut de paiement

Conformément aux dispositions de l'article L.321-14 du **Code de Commerce**, à défaut de paiement par l'adjudicataire, après mise en demeure restée infructueuse, le bien pourra être remis en vente, à la demande du vendeur, sur folle enchère de l'adjudicataire défalant; si le vendeur ne formule pas sa demande dans un délai de trois mois à compter de l'adjudication, il donne à Christie's France SNC tout mandat pour agir en son nom et pour son compte à l'effet, au choix de Christie's France SNC, soit de poursuivre l'acheteur en annulation de la vente, soit de le poursuivre en exécution et paiement de ladite vente, en lui demandant en sus et dans les deux hypothèses tous dommages et intérêts, frais et autres sommes justifiées.

En outre, Christie's France SNC se réserve, à sa discrédition, de :

- (i) percevoir des intérêts sur la totalité des sommes dues et à compter d'une mise en demeure de régler lesdites sommes au plus faible des deux taux suivants :

• Taux de base bancaire de la Barclay's majoré de six points

• Taux d'intérêt légal majoré de quatre points

- (ii) entamer toute procédure judiciaire à l'encontre de l'acheteur défalant pour le recouvrement des sommes dues en principal, intérêts, frais légaux et tous autres frais ou dommages et intérêts;

(iii) remettre au vendeur toute somme payée à la suite des enchères par l'adjudicataire défalant ;

(iv) procéder à la compensation des sommes que Christie's France SNC et/ou toute société mère et/ou filiale et/ou apparentée exerçant sous une enseigne comprenant le nom « Christie's » pourrait devoir à l'acheteur, au titre de toute autre convention, avec les sommes demeurées impayées par l'acheteur ;

(v) procéder à la compensation de toute somme pouvant être due à Christie's France SNC et/ou toute société mère et/ou filiale et/ou liée exerçant sous une enseigne comprenant le nom « Christie's » au titre de toute transaction, avec le montant payé par l'acheteur que ce dernier l'y invite ou non ;

(vi) rejeter, lors de toute future vente aux enchères, toute offre faite par l'acheteur ou pour son compte ou obtenir un dépôt préalable de l'acheteur avant d'accepter ses enchères ;

(vii) exercer tous les droits et entamer tous les recours appartenant aux créanciers gagistes sur tous les biens en sa possession appartenant à l'acheteur ;

(viii) entamer toute procédure qu'elle jugera nécessaire ou adéquate ;

(ix) dans l'hypothèse où seront revendus les biens préalablement adjugés dans les conditions du premier paragraphe ci-dessus (folle enchère), faire supporter au fol encherisseur toute moins-value éventuelle par rapport au prix atteint lors de la première adjudication, de même que tous les coûts, dépenses, frais légaux et taxes, commissions de toutes sortes liés aux deux ventes ou devenus exigibles par suite du défaut de paiement y compris ceux énumérés à l'article 4a.

(x) procéder à toute inscription de cet incident de paiement dans sa base de données après en avoir informé le client concerné.

Si vous avez payé en totalité après la date d'échéance et que nous choisissons d'accepter ce paiement, nous pourrons vous facturer les coûts de stockage et de transport postérieurs à 30 jours après la date de la vente aux enchères conformément au paragraphe G2(a)(i) et (ii).

Si Christie's effectue un règlement partiel au vendeur, en application du paragraphe (ix) ci-dessus, l'acquéreur reconnaît que Christie's sera subrogée dans les droits du vendeur pour poursuivre l'acheteur au titre de la somme ainsi payée.

5. Droit de rétention

Si vous nous devez de l'argent ou que vous en devez à une autre société du **Groupe Christie's**, outre les droits énoncés en F4 ci-dessus, nous pouvons utiliser ou gérer votre bien que nous détenons ou qui est détenu par une autre société du **Groupe Christie's** de toute manière autorisée par la loi. Nous vous restituons les biens que vous nous aurez confiés uniquement après avoir reçu le complet paiement des sommes dont vous êtes débiteur envers nous ou toute autre société du **Groupe Christie's**. Toutefois, si nous le décidons, nous pouvons également vendre votre bien de toute manière autorisée par la loi que nous jugeons appropriée. Nous affecterons le produit de la vente au paiement de tout montant que vous nous devez et nous vous reverserons les produits en excès de ces sommes. Si le produit de la vente est insuffisant, vous devrez nous verser la différence entre le montant que nous avons perçu de la vente et celui que vous nous devez.

G. STOCKAGE ET ENLÈVEMENT DES LOTS

1. Enlèvement

Une fois effectué le paiement intégral et effectif, vous devez retirer votre lot dans les 30 jours calendaires à compter de la date de la vente aux enchères.

- (a) Vous ne pouvez pas retirer le lot tant que vous n'avez pas procédé au paiement intégral et effectif de tous les montants qui nous sont dus.
- (b) Si vous ne retirez pas votre lot promptement après la vente, nous pouvons choisir d'enlever le lot et le transporter et stocker chez une autre filiale de Christie's ou dans un entrepôt.
- (c) Si vous avez payé le lot en intégralité mais que vous ne le retirez pas dans les 90 jours calendaires après la vente nous pouvons le vendre, sauf accord écrit contraire, de toute manière autorisée par la loi. Si nous le vendons, nous vous reverserons le produit de la vente après prélèvement de nos frais de stockage et de tout montant que vous nous devez et que vous devez à toute société du **Groupe Christie's**.
- (d) Les renseignements sur le retrait des lots sont exposés sur une fiche d'informations que vous pouvez vous procurer auprès du personnel d'enregistrement des enchérisseurs ou auprès de notre Service Client au +33 (0)1 40 76 84 12

2. Stockage

- (a) Si vous ne retirez pas le lot dans les 30 jours à compter de la date de la vente aux enchères, nous pouvons, ou nos mandataires désignés peuvent :
 - (i) facturer vos frais de stockage tant que le lot se trouve toujours dans notre salle de vente ;
 - (ii) enlever le lot et le mettre dans un entrepôt et vous facturer tous les frais de transport et de stockage ;
 - (iii) vendre le lot selon la méthode commerciale que nous jugeons appropriée et de toute manière autorisée par la loi ;
 - (iv) appliquer les conditions de stockage ;

Aucune clause de ce paragraphe ne saurait limiter nos droits en vertu du paragraphe F4.

- (b) les détails de l'enlèvement du lot vers un entrepôt ainsi que les frais et coûts y afférents sont exposés au dos du catalogue sur la page intitulée « Stockage et retrait ». Il se peut que vous soyiez redevable de ces frais directement auprès de notre mandataire.

H. TRANSPORT ET ACHEMINEMENT DES LOTS

1. Transport et acheminement des lots

Nous inclurons un formulaire de stockage et d'expédition avec chaque facture qui vous sera envoyée. Vous devez prendre toutes les dispositions nécessaires en matière de transport et d'expédition. Toutefois, nous pouvons organiser l'emballage, le transport et l'expédition de votre bien si vous nous le demandez, moyennant le paiement des frais y afférents. Il est recommandé de nous demander un devis, en particulier pour les objets encumbrants ou les objets de grande valeur qui nécessitent un emballage professionnel. Nous pouvons également suggérer d'autres manutentionnaires, transporteurs ou experts si vous nous en faites la demande.

Pour tout renseignement complémentaire après la vente, veuillez contacter le département Post Sale au :

+33 (0)1 40 76 84 10
postsaleparis@christies.com

Nous ferons preuve de diligence raisonnable lors de la manutention, de l'emballage, du transport et de l'expédition d'un **lot**. Toutefois, si nous recommandons une autre société pour l'une de ces étapes, nous déclinons toute responsabilité concernant leurs actes, leurs omissions ou leurs négligences.

2. Exportations et importations

Tout **lot** vendu aux enchères peut être soumis aux lois sur les exportations depuis le pays où il est vendu et aux restrictions d'importation d'autres pays. De nombreux pays exigent une déclaration d'exportation pour tout bien quittant leur territoire et/ou une déclaration d'importation au moment de l'entrée du bien dans le pays. Les lois locales peuvent vous empêcher d'importer ou de vendre un **lot** dans le pays dans lequel vous souhaitez l'importer. Nous ne serons pas obligés d'annuler la vente ni de vous rembourser le prix d'achat si le lot ne peut être exporté, importé ou est saisi pour quelque raison que ce soit par une autorité gouvernementale. Il relève de votre responsabilité de déterminer et satisfaire les exigences législatives ou réglementaires relatives à l'exportation ou l'importation de tout lot que vous achetez.

(a) Avant d'enchanter, il vous appartient de vous faire conseiller et de respecter les exigences de toute loi ou réglementation s'appliquant en matière d'importation et d'exportation d'un quelconque **lot**. Si une autorisation vous est refusée ou si cela prend du temps d'en obtenir une, il vous faudra tout de même nous régler en intégralité pour le **lot**. Nous pouvons éventuellement vous aider à demander les autorisations appropriées si vous nous en faites la demande et prenez en charge les frais y afférents. Cependant, nous ne pouvons vous en garantir l'obtention. Pour tout renseignement complémentaire, veuillez contacter le Département Transport Christie's au +33 (0)1 40 76 86 17. Voir les informations figurant sur www.christies.com/shipping ou nous contacter à l'adresse shippingparis@christies.com.

(b) Lots fabriqués à partir d'espèces protégées

Les **lots** faits à partir de ou comprenant (quel qu'en soit le pourcentage) des espèces en danger et d'autres espèces protégées de la faune et de la flore sont signalés par le symbole ~ dans le catalogue. Il s'agit notamment, mais sans s'y limiter, de matériaux à base d'ivoire, d'écaillles de tortues, de peaux de crocodiles, d'autruche, de certaines espèces de coraux et de palissandre du Brésil. Vous devez vérifier les lois et réglementations douanières qui s'appliquent avant d'enchanter sur tout **lot** contenant des matériaux provenant de la faune et de la flore si vous prévoyez d'importer le **lot** dans un autre pays. Nombreux sont les pays qui refusent l'importation de biens contenant ces matériaux, et d'autres exigent une autorisation auprès des organismes de réglementation compétents dans les pays d'exportation mais aussi d'importation. Dans certains cas, le **lot** ne peut être expédié qu'accompagné d'une confirmation scientifique indépendante des espèces et/ou de l'âge, que vous devrez obtenir à vos frais. Si un **lot** contient de l'ivoire d'éléphant, ou tout autre matériau provenant de la faune susceptible d'être confondu avec de l'ivoire d'éléphant (par exemple l'ivoire de mammouth, l'ivoire de morsure ou l'ivoire de calao à casque), veuillez vous reporter aux autres informations importantes du paragraphe (c) si vous avez l'intention d'importer ce **lot** aux Etats-Unis. Nous ne serons pas tenus d'annuler votre achat et de vous rembourser le **prix d'achat** si votre **lot** ne peut être exporté ou importé ou s'il est saisi pour une quelconque raison par une autorité gouvernementale. Il vous incombe de déterminer quelles sont les exigences des lois et réglementations applicables en matière d'exportation et d'importation de biens contenant ces matériaux protégés ou réglementés, et il vous incombe également de les respecter.

(c) Interdiction d'importation d'ivoire d'éléphant africain aux Etats-Unis

Les Etats-Unis interdisent l'importation d'ivoire d'éléphant africain. Tout **lot** contenant de l'ivoire d'éléphant ou un autre matériau de la faune pouvant facilement être confondu avec de l'ivoire d'éléphant (par exemple l'ivoire de mammouth, l'ivoire de morsure ou l'ivoire de calao à casque) ne peut être importé aux Etats-Unis qu'accompagné des résultats d'un test scientifique rigoureux accepté par Fish & Wildlife, confirmant que le matériau n'est pas de

l'ivoire d'éléphant africain. Si de tels tests scientifiques rigoureux ont été réalisés sur un **lot** avant sa mise en vente, nous l'indiquerons clairement dans la description du **lot**. Dans tous les autres cas, nous ne pouvons pas confirmer si un **lot** contient ou non de l'ivoire d'éléphant africain et vous achetez ce **lot** à vos risques et périls et devrez prendre en charge les frais des tests scientifiques ou autres rapports requis pour l'importation aux Etats-Unis. Si lesdits tests ne sont pas concluants ou confirment que le matériau est bien à base d'éléphant africain, nous ne serons pas tenus d'annuler votre achat ni de vous rembourser le **prix d'achat**.

(d) Lots d'origine iranienne

Certains pays interdisent ou imposent des restrictions à l'achat et/ou à l'importation d'œuvres d'artisanat traditionnel d'origine iranienne (des œuvres dont l'auteur n'est pas un artiste reconnu et/ou qui ont une fonction, tels que des tapis, des bols, des aiguilles, des tuiles ou carreaux de carrelage, des boîtes ornementales). Par exemple, les Etats-Unis interdisent l'importation de ce type d'objets et leur achat par des ressortissants américains (où qu'ils soient situés). D'autres pays ne permettent l'importation de ces biens que dans certaines circonstances. À l'attention des acheteurs, Christie's indique sous le titre des **lots** s'ils proviennent d'Iran (Perse). Il vous appartient de veiller à ne pas acheter ou importer un **lot** en violation des sanctions ou des embargos commerciaux qui s'appliquent à vous.

(e) Or

L'or de moins de 18 ct n'est pas considéré comme étant de l'« or » dans tous les pays et peut être refusé à l'importation dans ces pays sous la qualification d'« or ».

(f) Bijoux anciens

En vertu des lois actuelles, les bijoux de plus de 50 ans valant au moins €50.000 nécessitent une autorisation d'exportation dont nous pouvons faire la demande pour vous. L'obtention de cette licence d'exportation de bijoux peut prendre jusqu'à 8 semaines.

(g) Montres

(i) De nombreuses montres proposées à la vente dans ce catalogue sont photographiées avec des bracelets fabriqués à base de matériaux issus d'espèces animales en danger ou protégées telles que l'alligator ou le crocodile. Ces **lots** sont signalés par le symbole ~ dans le catalogue. Ces bracelets faits d'espèces en danger sont présentés uniquement à des fins d'exposition et ne sont pas en vente. Christie's retire et conserve les bracelets avant l'expédition des montres. Sur certains sites de vente, Christie's peut, à son entière discréction, mettre gratuitement ces bracelets à la disposition des acheteurs des **lots** s'ils sont retirés en personne sur le site de vente dans le délai de 1 an à compter de la date de la vente. Veuillez vérifier auprès du département ce qu'il en est pour chaque **lot** particulier.

(ii) L'importation de montres de luxe comme les Rolex aux Etats-Unis est soumise à de très fortes restrictions. Ces montres ne peuvent pas être expédiées aux Etats-Unis et peuvent seulement être importées en personne. En règle générale, un acheteur ne peut importer qu'une seule montre à la fois aux Etats-Unis. Dans ce catalogue, ces montres ont été signalées par un F. Cela ne vous dégagera pas de l'obligation de payer le **lot**. Pour de plus amples renseignements, veuillez contacter nos spécialistes chargés de la vente.

En ce qui concerne tous les symboles et autres marquages mentionnés au paragraphe H2, veuillez noter que les **lots** sont signalés par des symboles à titre indicatif, uniquement pour vous faciliter la consultation du catalogue, mais nous déclinons toute responsabilité en cas d'erreurs ou d'oubli.

I. NOTRE RESPONSABILITE ENVERS VOUS

(a) Nous ne donnons aucune garantie quant aux déclarations faites ou aux informations données par Christie's, ses représentants ou ses employés à propos d'un **lot**, excepté ce qui est prévu dans la **garantie d'authenticité**, et, sauf disposition législative d'ordre public contraire, toutes les **garanties** et autres conditions qui pourraient être ajoutées à cet accord en vertu de la loi sont exclues.

Les **garanties** figurant au paragraphe E1 relèvent de la responsabilité du vendeur et ne nous engagent pas envers vous.

(b) (i) Nous ne sommes aucunement responsables envers vous pour quelque raison que ce soit (que ce soit pour rupture du présent accord ou pour toute autre question relative à votre achat d'un **lot** ou à une enchère), sauf en cas de fraude ou de fausse déclaration de notre part ou autrement que tel qu'expressément énoncé dans les présentes Conditions de vente ;

(ii) nous ne faisons aucune déclaration, ne donnons aucune **garantie**, ni n'assumons aucune responsabilité de quelque sorte que ce soit relativement à un **lot** concernant sa qualité marchande, son adaptation à une fin particulière, sa description, sa taille, sa qualité, son **état**, son attribution, son authenticité, sa rareté, son importance, son support, sa **provenance**, son historique d'exposition, sa documentation ou sa pertinence historique. Nous réservons de toute disposition impérative contraire du droit local, toute **garantie** de quelque sorte que ce soit est exclue du présent paragraphe.

(c) En particulier, veuillez noter que nos services d'ordres d'achat et d'encheres par téléphone, Christie's LIVE™, les rapports de condition, le convertisseur de devises et les écrans vidéo dans les salles de vente sont des services gratuits et que nous déclinons toute responsabilité à votre égard en cas d'erreurs (humaines ou autres), d'omissions ou de pannes de ces services.

(d) Nous n'avons aucune responsabilité envers qui que ce soit d'autre qu'un acheteur dans le cadre de l'achat d'un **lot**.

(e) Si, malgré les stipulations des paragraphes (a) à (d) ou E2(i) ci-dessus, nous sommes jugés responsables envers vous pour quelque raison que ce soit, notre responsabilité sera limitée au montant du **prix d'achat** que vous avez versé. Nous ne serons pas responsables envers vous en cas de manque à gagner ou de perte d'activité, de perte d'opportunités ou de valeur, de perte d'économies escomptées ou d'intérêts, de coûts, de dommages ou de dépenses.

J. AUTRES STIPULATIONS

1. Annuler une vente

Outre les cas d'annulation prévus dans les présentes Conditions de vente, nous pouvons annuler la vente d'un **lot** si nous estimons raisonnablement que la réalisation de la transaction est, ou pourrait être, illicite ou que la vente engage notre responsabilité ou celle du vendeur envers quelqu'un d'autre ou qu'elle est susceptible de nuire à notre réputation.

2. Enregistrements

Nous pouvons filmer et enregistrer toutes les ventes aux enchères. Toutes les informations personnelles ainsi collectées seront maintenues confidentielles. Christie's pourra utiliser ces données à caractère personnel pour satisfaire à ses obligations légales, et sauf opposition des personnes concernées aux fins d'exercice de son activité et à des fins commerciales et de marketing. Si vous ne souhaitez pas être filmé, vous devez procéder à des encheres téléphoniques, ou nous délivrer un ordre d'achat, ou utiliser Christie's LIVE. Sauf si nous donnons notre accord écrit et préalable, vous n'êtes pas autorisé à filmer ni à enregistrer les ventes aux enchères.

3. Droits d'Auteur

Nous détenons les droits d'auteur sur l'ensemble des images, illustrations et documents écrits produits par ou pour nous concernant un **lot** (y compris le contenu de nos catalogues, sauf indication contraire). Vous ne pouvez pas les utiliser sans notre autorisation écrite préalable. Nous ne donnons aucun **garantie** que vous obtiendrez des droits d'auteur ou d'autres droits de reproduction sur le **lot**.

4. Autonomie des dispositions

Si une partie quelconque de ces Conditions de vente est déclarée, par un tribunal quel qu'il soit, non valable, illégale ou inapplicable, il ne sera pas tenu compte de cette partie mais le reste des Conditions de vente restera pleinement valable dans toutes les limites autorisées par la loi.

5. Transfert de vos droits et obligations

Vous ne pouvez consentir de sûreté ni transférer vos droits et responsabilités découlant de ces Conditions de vente et du contrat de vente sans notre accord écrit et préalable. Les dispositions de ces Conditions de vente s'appliquent à vos héritiers et successeurs, et à toute personne vous succédant dans vos droits.

6. Traduction

Si nous vous fournissons une traduction de ces Conditions de vente, la version française fera foi en cas de litige ou de désaccord lié à ou découlant des présentes.

7. Loi informatique et liberté

Dans le cadre de ses activités de vente aux enchères et de vente de gré à gré, de marketing et de fourniture de services, et afin de gérer les restrictions d'encherir ou de proposer des biens à la vente, Christie's est amenée à collecter des données à caractère personnel concernant le vendeur et l'acheteur destinées aux sociétés du **Groupe Christie's**. Le vendeur et l'acheteur disposent d'un droit d'accès, de rectification et de suppression des données à caractère personnel les concernant, qu'ils pourront exercer en s'adressant à leur interlocuteur habituel chez Christie's France. Christie's pourra utiliser ces données à caractère personnel pour satisfaire à ses obligations légales, et aux fins d'exercice de son activité, et notamment, sauf opposition des personnes concernées, à des fins opérations commerciales et de marketing. Dès lors que la réglementation impose d'effectuer une déclaration ou de demander une autorisation pour la mise en vente ou le transport d'un objet, les autorités compétentes requièrent de Christie's la communication de vos coordonnées et de votre facture (en ce compris toutes données personnelles).

8. Renonciation

Aucune omission ou aucun retard dans l'exercice de ses droits et recours par Christie's, prévus par les présentes Conditions de vente, n'importe renonciation à ces droits ou recours, ni n'empêche l'exercice ultérieur de ces droits ou recours, ou de tout autre droit ou recours. L'exercice ponctuel ou partiel d'un droit ou recours n'importe pas d'interdiction ni de limitation d'aucune sorte d'exercer pleinement ce droit ou recours, ou tout autre droit ou recours.

9. Loi et compétence juridictionnelle

L'ensemble des droits et obligations découlant des présentes Conditions de vente seront régis par la loi française et seront soumis, en ce qui concerne leur interprétation et leur exécution, aux tribunaux compétents de Paris. Avant que vous n'engagiez ou que nous n'engagions un recours devant les tribunaux (à l'exception des cas limités dans lesquels un litige, un différend ou une demande intervient en liaison avec une action en justice engagée par un tiers et où ce litige peut être associé à ce recours) et si nous en convenons, chacun de nous tentera de régler le litige par une médiation conduite dans le respect de la procédure relative à la médiation prévue par le Centre de Médiation et d'Arbitrage de Paris (39 avenue F.D. Roosevelt - 75008 Paris) avec un médiateur inscrit auprès du Centre de Médiation et d'Arbitrage de Paris et jugé acceptable par chacun de nous. Si le litige n'est pas résolu par une médiation, il sera exclusivement tranché par les tribunaux civils français. Nous aurons le droit d'engager un recours contre vous devant toute autre juridiction. En application des dispositions de l'article L321-17 du Code de commerce, il est rappelé que les actions en responsabilité civile engagées à l'occasion des ventes volontaires de meubles aux enchères publiques se prescrivent par 5 ans à compter de l'adjudication.

10. Préemption

Dans certains cas, l'Etat français peut exercer un droit de préemption sur les œuvres d'art mises en vente publique, conformément aux dispositions des articles L123-1 et L123-2 du Code du Patrimoine. L'Etat se substitue alors au dernier enchérisseur. En pareil cas, le représentant de l'Etat formule sa déclaration juste après la chute du marteau auprès de la société habilitée à organiser la vente publique ou la vente de gré à gré après-vente. La décision de préemption doit ensuite être confirmée dans un délai de quinze jours. Christie's n'est pas responsable du fait des décisions administratives de préemption.

11. Trésors nationaux - Biens Culturels

Des certificats d'exportation pourront être nécessaires pour certains achats. L'Etat français a la faculté de refuser d'accorder un certificat d'exportation si le **lot** est réputé être un trésor national. Nous n'assumons aucune responsabilité du fait des décisions administratives de refus de certificat pouvant être prises, et la demande d'un certificat d'exportation ou de tout autre document administratif n'affecte pas l'obligation de paiement immédiat de l'acheteur ni le droit de Christie's de percevoir des intérêts en cas de paiement tardif. Si l'acheteur demande à Christie's d'effectuer les formalités en vue de l'obtention d'un certificat d'exportation pour son compte, Christie's pourra lui facturer ses débours et ses frais liés à ce service. Christie's n'aura pas à rembourser ces sommes en cas de refus dudit certificat ou de tout autre document administratif. La non-obtention d'un certificat ne peut en aucun cas justifier un retard de paiement ou l'annulation de la vente de la part de l'acheteur. Sont présentées ci-dessous, de manière non exhaustive, les catégories d'œuvres ou objets d'art accompagnés de leur seuil de valeur respectif au-dessous duquel un Certificat de bien culturel (dit CBC ou « passeport ») peut être requis pour que l'objet puisse sortir du territoire français. Le seuil indiqué entre parenthèses est celui requis pour une demande de sortie du territoire européen, dans le cas où ce dernier diffère du premier seuil.

• Peintures et tableaux en tous matériaux sur tous supports ayant plus de 50 ans d'âge	150.000 €
• Meubles et objets d'ameublement, tapis, tapisseries, horlogerie, ayant plus de 50 ans d'âge	50.000 €
• Aquarelles, gouaches et pastels ayant plus de 50 ans d'âge	30.000 €
• Sculptures originales ou productions de l'art statuaire originales, et copies produites par le même procédé que l'original ayant plus de 50 ans d'âge	50.000 €
• Livres de plus de 100 ans d'âge	50.000 €
• Véhicules de plus de 75 ans d'âge	50.000 €
• Dessins ayant plus de 50 ans d'âge	15.000 €
• Estampes, gravures, sérigraphies et lithographies originales et affiches originales ayant plus de 50 ans d'âge	15.000 €
• Photographies, films et négatifs ayant plus de 50 ans d'âge	15.000 €
• Cartes géographiques imprimées ayant plus de cent ans d'âge	15.000 €
• Incunables et manuscrits, y compris cartes et partitions (UE : quelle que soit la valeur)	1.500 €
• Objets archéologiques de plus de 100 ans d'âge provenant directement de fouilles	(1)
• Objets archéologiques de plus de 100 ans d'âge ne provenant pas directement de fouilles	1.500 €
• Éléments faisant partie intégrante de monuments artistiques, historiques ou religieux (ayant plus de 100 ans d'âge)	(1)
• Archives de plus de 50 ans d'âge	300 €
(UE : quelle que soit la valeur)	

12. Informations contenues sur www.christies.com

Les détails de tous les **lots** vendus par nous, y compris les descriptions du catalogue et les prix, peuvent être rapportés sur www.christies.com. Les totaux de vente correspondent au **prix marteau** plus les **frais**

AVIS IMPORTANTS

et explication des pratiques de catalogage

SYMBOLES EMPLOYÉS DANS NOS CATALOGUES

La signification des mots en caractères gras dans la présente section se trouve à la fin de la rubrique du catalogue intitulée « Conditions de vente »

- Lot transféré dans un entrepôt extérieur. Retrouvez les informations concernant les frais de stockage et l'adresse d'enlèvement en page 260
- Christie's a un intérêt financier direct sur le **lot**. Voir ci-dessous « Intérêt financier de Christie's sur un lot ».
- Le vendeur de ce **lot** est l'un des collaborateurs de Christie's.
- △ Détenu par Christie's ou une autre société du **Groupe Christie's** en tout ou en partie. Voir ci-dessous « Intérêt financier de Christie's sur un lot ».
- λ Droit de suite de l'artiste. Voir section D4 des Conditions de vente..
- ◊ Christie's a un intérêt financier direct dans sur **lot** et a financé tout ou partie de cet intérêt avec l'aide d'un tiers. Voir ci-dessous « Intérêt financier de Christie's sur un lot ».
- **Lot** proposé sans **prix de réserve** qui sera vendu à l'enchérisseur faisant l'enchère la plus élevée, quelle que soit l'**estimation** préalable à la vente indiquée dans le catalogue.
- Le **lot** comprend des matériaux d'espèces en danger, ce qui pourra entraîner des restrictions à l'exportation. Voir section H2(b) des Conditions de vente.
- Ψ Le lot comprend des matériaux d'espèces en danger, uniquement pour la présentation et non pour la vente. Voir section H2(b) des Conditions de vente.
- Φ **Lot** ne pouvant pas être expédié vers les États-Unis. Voir section H2 des Conditions de vente.
- f Des frais additionnels de 5,5 % TTC du prix d'adjudication seront prélevés en sus des frais habituels à la charge de l'acheteur. Ces frais additionnels sont susceptibles d'être remboursés à l'acheteur sur présentation d'une preuve d'exportation du lot hors de l'Union Européenne dans les délais légaux (Voir la Section « TVA » des Conditions de vente).
- + La TVA au taux de 20% sera due sur le total du prix d'adjudication et des frais à la charge de l'acheteur. Pour plus d'informations, voir la Section D.2. « Régime de TVA et condition de l'exportation » ci-dessus.
- ++ La TVA au taux de 5,5% sera due sur le total du prix d'adjudication et des frais à la charge de l'acheteur. Pour plus d'informations, voir la Section D.2. « Régime de TVA et condition de l'exportation » ci-dessus.

Veuillez noter que les lots sont signalés par des symboles à titre indicatif, uniquement pour vous faciliter la consultation du catalogue. Nous déclinons toute responsabilité en cas d'erreurs ou d'oubli.

RAPPORTS DE CONDITION

Veuillez contacter le Département des spécialistes pour obtenir un **rapport de condition** sur l'**état** d'un **lot** particulier (disponible pour les lots supérieurs à 3 000 €). Les rapports de condition sont fournis à titre de service aux clients intéressés. Les clients potentiels doivent prendre note que les descriptions de propriété ne sont pas des **garanties** et que chaque **lot** est vendu « en l'**état** ».

TOUTES LES DIMENSIONS ET LES POIDS SONT APPROXIMATIFS.

OBJETS COMPOSÉS DE MATERIAUX PROVENANT D'ESPECES EN VOIE DE DISPARITION ET AUTRES ESPECES PROTEGÉES

Les objets composés entièrement ou en partie (quel que soit le pourcentage) de matériaux provenant d'espèces de la faune et de la flore en voie de disparition et/ou protégées, sont généralement marqués par le symbole ~ dans le catalogue. Ces matériaux sont notamment l'ivoire, l'écailler de tortue, la peau de crocodile, d'autruche, et certaines espèces de corail, ainsi que le bois de rose du Brésil. Les acheteurs sont avisés que de nombreux pays interdisent l'importation de tout bien contenant de tels matériaux ou exigent un permis (i.e., un permis CITES) délivré par les autorités compétentes des pays d'exportation et d'importation du bien. Par conséquent, les acheteurs sont invités à se renseigner auprès des autorités compétentes avant d'enrichir pour tout bien composé entièrement ou en partie de tels matériaux dont ils envisagent l'importation dans un autre pays. Nous vous remercions de bien vouloir noter qu'il est de la responsabilité des acheteurs de déterminer et de satisfaire aux exigences de toutes les lois ou règlements applicables à l'exportation ou l'importation des biens composés de matériaux provenant d'espèces de la faune et de la flore en voie de disparition et/ou protégées. L'impossibilité pour un acheteur d'exporter ou d'importer un tel bien composé des matériaux provenant d'espèces en voie de disparition et/ou protégées ne serait en aucun cas être retenue comme fondement pour justifier une demande d'annulation ou de la rescission de la vente. Par ailleurs, nous attirons votre attention sur le fait que le marquage des lots

entièrement ou en partie composés de matériaux provenant d'espèces de la faune et de la flore en voie de disparition et/ou protégées, au moyen notamment de l'utilisation du symbole ~ dans les catalogues, et qui font potentiellement l'objet d'une réglementation spécifique, est effectué à titre purement facultatif et indicatif pour la commodité de nos clients, et qu'en conséquence, Christie's ne pourra en aucun cas être tenue responsable pour toute erreur ou omission quelle qu'elle soit.

À PROPOS DES PIERRES DE COULEUR

Il est rappelé aux acheteurs potentiels que nombre de pierres précieuses de couleur ont été historiquement traitées pour améliorer leur apparence. Certaines méthodes d'amélioration, comme le chauffage, sont couramment utilisées pour améliorer la couleur ou la transparence, plus particulièrement pour les rubis et les saphirs. D'autres méthodes, comme l'huilage, améliorent la clarté des émeraudes. Ces traitements sont généralement admis par les négociants internationaux en joaillerie. Bien que le traitement par chauffage pour améliorer la couleur soit largement réputé être permanent, il peut avoir un certain impact sur la durabilité de la pierre précieuse et une attention spécifique peut être nécessaire au fil des ans. Les pierres qui ont été huilées, par exemple, peuvent nécessiter un nouvel huilage après quelques années pour conserver au mieux leur apparence. La politique de Christie's est d'obtenir des rapports gemmologiques en provenance de laboratoires gemmologiques jouissant d'une renommée internationale qui décrivent certaines des pierres précieuses vendues par Christie's. La disponibilité de tels rapports apparaîtra dans le catalogue. Les rapports de laboratoires gemmologiques américains utilisés par Christie's mentionneront toute amélioration par chauffage ou autre traitement. Les rapports de laboratoires gemmologiques européens détailleront uniquement le traitement par chauffage sur demande mais confirmeront l'absence de tout traitement ou traitement par chauffage. En raison des variations d'approche et de technologie, il peut n'y avoir aucun consensus entre les laboratoires quant à savoir si une pierre spécifique a été traitée, la portée ou le degré de permanence de son traitement. Il n'est pas possible pour Christie's d'obtenir un rapport gemmologique pour chaque pierre que la maison offre. Les acheteurs potentiels doivent être conscients que toutes les pierres peuvent avoir été améliorées par un traitement ou un autre. Pour de plus amples détails, nous renvoyons les acheteurs potentiels des États-Unis à la fiche d'information préparée par la commission des normes gemmologiques (Gemstones Standards Commission), disponible à la rubrique de visualisation. Les acheteurs potentiels peuvent demander des rapports de laboratoires pour tout article non certifié si la demande est effectuée au moins trois semaines avant la date prévue de la vente aux enchères. Ce service fait l'objet d'un paiement par avance par la partie requérante. Du fait que l'amélioration affecte la valeur de marché, les estimations de Christie's reflettront les informations communiquées dans le rapport ou, en cas d'indisponibilité du rapport, l'hypothèse que les pierres précieuses ont pu être améliorées. Des rapports sur l'état sont généralement disponibles pour tous les lots sur demande et les experts de Christie's seront heureux de répondre à toute question.

AUX ACHETEURS POTENTIELS D'HORLOGES ET DE MONTRES

La description de l'état des horloges et des montres dans le présent catalogue, notamment les références aux défauts et réparations, est communiquée à titre de service aux acheteurs potentiels mais une telle description n'est pas nécessairement complète. Bien que Christie's puisse communiquer à tout acheteur potentiel sa demande un rapport sur l'état pour tout lot, un tel rapport peut également être incomplet et ne pas spécifier tous les défauts ou remplacements mécaniques. Par conséquent, toutes les horloges et les montres doivent être inspectées personnellement par les acheteurs potentiels afin d'évaluer l'état du bien offert à la vente. Tous les lots sont vendus « en l'état » et l'absence de toute référence à l'état d'une horloge ou d'une montre n'implique pas que le lot est en bon état et sans défaut, réparation ou restauration. En théorie, toutes les horloges et les montres ont été réparées au cours de leur vie et peuvent aujourd'hui inclure des pièces non originales. En outre, Christie's ne fait aucune déclaration ou n'apporte aucune garantie quant à l'état de fonctionnement d'une horloge ou d'une montre. Les montres ne sont pas toujours représentées en taille réelle dans le catalogue. Il est demandé aux acheteurs potentiels de se référer à la description des lots pour connaître les dimensions de chaque montre. Veuillez noter que la plupart des montres bracelets avec boîtier étanche ont été ouvertes afin d'identifier le type et la qualité de leur mouvement. Il ne doit pas être tenu pour acquis que ces montres demeurent étanches. Il est recommandé aux acheteurs potentiels de faire vérifier l'état des montres par un horloger compétent avant leur utilisation. Veuillez également noter que certains pays ne considèrent pas l'or de moins de 18 ct comme de « l'or » et peuvent en refuser l'importation. En cas de refus d'importation, Christie's ne peut en aucun cas être tenue pour responsable. Veuillez également noter que toutes les montres Rolex du catalogue de cette vente Christie's sont vendues en l'état. Christie's ne peut être tenue pour garantie de l'authenticité de chacun des composants de ces montres Rolex. Les bracelets décrits comme associés ne sont pas des éléments d'origine et peuvent ne pas être authentiques. Il revient aux acheteurs potentiels de s'assurer personnellement de la condition de l'objet. Des rapports sur l'état des lots peuvent être demandés à Christie's. Ils sont donnés en toute objectivité selon les termes des Conditions de vente imprimées à la fin du catalogue. Ces rapports sont

communiqués aux acheteurs potentiels seulement à titre indicatif et ne détaillent pas tous les remplacements de composants effectués ainsi que toutes les imperfections. Ces rapports sont nécessairement subjectifs. Il est précisé aux acheteurs potentiels qu'un certificat n'est disponible que s'il en est fait mention dans la description du lot. Les montres de collection contenant souvent des mécanismes complexes et d'une grande finesse, il est rappelé aux acheteurs potentiels qu'un examen général, un remplacement de la pile ou une réparation plus approfondie - à la charge de l'acheteur - peut être nécessaire.

CONCERNANT LES ESTIMATIONS DE POIDS

Le poids brut de l'objet est indiqué dans le catalogue.

Les poids des pierres précieuses ont pu être estimés par mesure. Ces chiffres sont censés être des directives approximatives et ne doivent pas être considérés comme exacts.

POUR LA JOAILLERIE

Les termes utilisés dans le présent catalogue revêtent les significations qui leur sont attribuées ci-dessous. Veuillez noter que toutes les déclarations dans le présent catalogue quant à leur paternité sont effectuées sous réserve des dispositions des Conditions de vente de restriction de garantie.

NOM DES JOAILLIERS DANS LE TITRE

1. Par Boucheron : Quand le nom du créateur apparaît dans le titre cela signifie, selon l'opinion raisonnable de Christie's, que le bijou est de ce fabricant.

NOM DES JOAILLIERS SOUS LA DESCRIPTION

2. Signé Boucheron : Le bijou porte une signature qui, selon l'opinion raisonnable de Christie's, est authentique.

3. Avec le nom du créateur par Boucheron : Le bijou revêt une marque mentionnant un fabricant qui, selon l'opinion raisonnable de Christie's, est authentique.

4. Par Boucheron : selon l'opinion raisonnable de Christie's, signifie par le joaillier malgré l'absence de signature.

5. Monté par Boucheron : selon l'opinion raisonnable de Christie's, signifie que le sertissage a été créé par le joaillier qui a utilisé des pierres initialement fournies par son client.

6. Monté uniquement par Boucheron : selon l'opinion raisonnable de Christie's, signifie que le sertissage a été créé par le joaillier mais que les pierres précieuses ont été remplacées ou que le bijou a été modifié d'une certaine manière après sa fabrication.

PERIODES

1. ANTIQUITÉ - PLUS DE 100 ANS

2. ART NOUVEAU - 1895-1910

3. BELLE ÉPOQUE - 1895-1914

4. ART DÉCO - 1915-1935

5. RÉTRO - ANNÉES 1940

CERTIFICATS D'AUTHENTICITÉ

Certains fabricants ne fournissant pas de certificat d'authenticité, Christie's n'a aucune obligation d'en fournir aux acheteurs, sauf mention spécifique contraire dans la description du lot au catalogue de la vente. Excepté en cas de contrefaçon reconnue par Christie's, aucune annulation de vente ne saurait être prononcée pour cause de non-délivrance d'un certificat d'authenticité par un fabricant.

MÉTAUX PRÉCIEUX

Certains lots contenant de l'or, de l'argent ou du platine doivent selon la loi être présentés au bureau de **garantie** territorialement compétent afin de les soumettre à des tests d'alliage et de les poinçonner. Christie's n'est pas autorisée à délivrer ces lots aux acheteurs tant qu'ils ne sont pas marqués. Ces marquages seront réalisés par Christie's aux frais de l'acheteur, dès que possible après la vente. Une liste de tous les lots nécessitant un marquage sera mise à la disposition des acheteurs potentiels avant la vente.

INTÉRÊT FINANCIER DE CHRISTIE'S SUR UN LOT

De temps à autre, Christie's peut proposer à la vente un lot qu'elle possède en totalité ou en partie. Ce bien est signalé dans le catalogue par le symbole Δ à côté du numéro de lot.

Parfois, Christie's a un intérêt financier direct dans des lots mis en vente, tel que le fait de garantir un prix minimum ou de consentir une avance au vendeur qui n'est **garantie** que par le bien mis en vente. Lorsque Christie's détient un tel intérêt financier, les lots en question sont signalés par le symbole \circ à côté du numéro de lot.

Lorsque Christie's a financé tout ou partie de cet intérêt par l'intermédiaire d'un tiers, les lots sont signalés dans le catalogue par le symbole \vee . Lorsqu'un tiers accepte de financer tout ou partie de l'intérêt de Christie's dans un lot, il prend tout ou partie du risque que le lot ne soit pas vendu, et sera rémunéré en échange de l'acceptation de ce risque sur la base d'un montant forfaitaire.

Lorsque Christie's a un droit réel ou un intérêt financier dans chacun des lots du catalogue, Christie's ne signale pas chaque lot par un symbole, mais indique son intérêt en couverture du catalogue.

INTITULÉS AVEC RÉSERVE

*« **attribué à...** » à notre avis, est probablement en totalité ou en partie, une œuvre réalisée par l'artiste.

*« **studio de.../atelier de...** » à notre avis, œuvre exécutée dans le studio ou l'atelier de l'artiste, peut-être sous sa surveillance.

*« **entourage de...** » à notre avis, œuvre datant de la période de l'artiste et dans laquelle on remarque une influence.

*« **disciple de...** » à notre avis, œuvre exécutée dans le style de l'artiste mais pas nécessairement par l'un de ses élèves.

*« **à la manière de...** » à notre avis, œuvre exécutée dans le style de l'artiste mais d'une date plus récente.

*« **d'après...** » à notre avis, une copie (quelle qu'en soit la date) d'une œuvre de l'auteur.

*« **signé... / daté... / inscrit...** » à notre avis, l'œuvre a été signée/datée/dotée d'une inscription par l'artiste. L'ajout d'un point d'interrogation indique un élément de doute.

*« **avec signature... / avec date... / avec inscription...** » à notre avis, la signature/la date/l'inscription sont de la main de quelqu'un d'autre que l'artiste.

La date donnée pour les gravures de maîtres anciens, modernes et contemporains, est la date (ou la date approximative lorsque précédée du préfix *vers*) à laquelle la matrice a été travaillée et pas nécessairement la date à laquelle l'œuvre a été imprimée ou publiée.

* Ce terme et sa définition dans la présente explication des pratiques de catalogage sont des déclarations réservées sur la paternité de l'œuvre. Si l'utilisation de ce terme repose sur une étude attentive et représente l'opinion de spécialistes, Christie's et le vendeur n'assument aucun risque ni aucune responsabilité en ce qui concerne l'authenticité de la qualité d'auteur de tout lot du présent catalogue décrit par ce terme, la **Garantie d'authenticité** ne s'appliquant pas en ce qui concerne les lots décrits à l'aide de ce terme.

SALLES DE VENTES INTERNATIONALES, BUREAUX DE PRÉSENTATION EUROPÉENS, CONSULTANTS ET AUTRES SERVICES DE CHRISTIE'S

ARGENTINE
BUENOS AIRES
+54 11 43 93 42 22
Cristina Carlisle

AUSTRALIE
SYDNEY
+61 (0)2 9326 1422
Ronan Sulich

AUTRICHE
VIENNE
+43 (0)1 533 88124
Angela Baillou

BELGIQUE
BRUXELLES
+32 (0)2 512 88 30
Roland de Lathuy

BRÉSIL
SÃO PAULO
+5511 3061 2576
Nathalie Lenci

CHILI
SANTIAGO
+56 2 2 2631642
Denise Ratinoff
de Lira

COLOMBIE
BOGOTA
+57 1 635 54 00
Juanita Madrinan

DANEMARK
COPENHAGEN
+45 3962 2377
Birgitta Hillingsø^(Consultant)
+45 2612 0092
Rikke Juel Brandt
(Consultant)

FINLANDE
ET ETATS BALTES
HELSINKI
+358 40 5837945
Barbro Schauman
(Consultant)

FRANCE ET
DÉLÉGUÉS RÉGIONAUX
PARIS
+33 (0)1 40 76 85 85

CENTRE, AUVERGNE,
LIMOUSIN & BOURGOGNE
+33 (0)6 10 34 44 35
Marine Desproges-Götteron

BRETAGNE, PAYS DE LA
LOIRE & NORMANDIE
+33 (0)6 09 44 90 78
Virginie Greggory

GRAND EST
+33 (0)6 07 16 34 25
Jean-Louis Janin Daviet

NORD-PAS DE CALAIS
+33 (0)6 09 63 21 02
Jean-Louis Brémilts

POITOU-CHARENTE
AQUITAINE
+33 (0)5 56 81 65 47
Marie-Cécile Moueix

PROVENCE -
ALPES CÔTE D'AZUR
+33 (0)6 71 99 97 67
Fabienne Albertini-Cohen

RHÔNE ALPES
+33 (0) 6 30 73 67 17
Françoise Papapietro-Germain

ALLEMAGNE
DÜSSELDORF
+49 (0)21 14 91 59 352
Arno Verkade

FRANCFOR
+49 170 840 7950
Natalie Dziallwill

HAMBOURG
+49 (0)40 27 94 073
Christiane Gräfin zu Rantzau

MUNICH
+49 (0)89 24 20 96 80
Marie Christine Gräfin Huyn

STUTTGART
+49 (0)71 22 26 96 99
Eva Susanne Schweizer

INDE
MUMBAI
+91 (22) 2280 7905
Sonal Singh

INDONÉSIE
JAKARTA
+62 (0)21 7278 6268
Charmie Hamami

ISRAËL
TELAVIV
+972 (0)3 695 0695
Roni Gilat-Baharaff

ITALIE
MILAN
+39 02 303 2831
Cristiano De Lorenzo

ROME
+39 06 686 3333
Marina Cicogna

ITALIE DU NORD
+39 348 3131 021
Paola Gradi
(Consultant)

TURIN
+39 347 2211 541
Chiara Massimello
(Consultant)

VENISE
+39 041 277 0086
Bianca Arrivabene Valentini Gonzaga
(Consultant)

BOLOGNE
+39 051 265 154
Benedetta Possati Vittori Veneti
(Consultant)

GÈNES
+39 010 245 3747
Rachele Guicciardi
(Consultant)

FLORENCE
+39 055 219 012
Alessandra Niccolini di Camugliano
(Consultant)

CENTRE &
ITALIE DU SUD
+39 348 520 2974
Alessandra Allaria
(Consultant)

JAPON
TOKYO
+81 (0)3 6267 1766
Chie Banta

MALAISIE
KUALA LUMPUR
+65 6735 1766
Nicole Tee

MEXICO
MEXICO CITY
+52 55 5281 5546
Gabriela Lobo

MONACO
+377 97 97 11 00
Nancy Dotta

PAYS-BAS
AMSTERDAM
+31 (0)20 57 55 255
Arno Verkade

NORVÈGE
OSLO
+47 949 89 294
Cornelia Svedman
(Consultant)

REPUBLIQUE POPULAIRE
DE CHINE
PEKIN
+86 (0)10 8583 1766

HONG KONG
+852 2760 1766

SHANGHAI
+86 (0)21 6355 1766

PORTUGAL
LISBONNE
+351 91 317 233
Mafalda Pereira Coutinho
(Consultant)

RUSSIE
MOSCOW
+7 495 937 6364
+44 20 7389 2318
Zain Talyarkhan

SINGAPOUR
SINGAPOUR
+65 6735 1766
Jane Ngiam

AFRIQUE DU SUD
LE CAP
+27 (21) 761 2676
Juliet Lomborg
(Independent Consultant)

DURBAN &
JOHANNESBURG
+27 (31) 207 8247
Gillian Scott-Berning
(Independent Consultant)

CAP OCCIDENTAL
+27 (44) 533 5178
Annabelle Conyngham
(Independent Consultant)

CORÉE DU SUD
SÉOUL
+82 2 720 5266
Jun Lee

ESPAGNE
MADRID
+34 (0)91 532 6626
Carmen Schjaer
Dalia Padilla

SUÈDE
STOCKHOLM
+46 (0)73 645 2891
Claire Ahman (Consultant)
+46 (0)70 9369 201
Louise Dylén (Consultant)

SUISSE
GENÈVE
+41 (0)22 319 1766
Eveline de Proyart

ZURICH
+41 (0)44 268 1010
Jutta Nixdorf

TAIWAN
TAIPEI
+886 2 2736 3356
Ada Ong

THAÏLANDE
BANGKOK
+66 (0)2 652 1097
Prapavadee Sophonpanich

TURQUIE
ISTANBUL
+90 (532) 558 7514
Eda Kehale Argün
(Consultant)

ÉMIRATS ARABES UNIS
DUBAI
+971 (0)4 425 5647
Michael Jeha

GRANDE-BRETAGNE
LONDRES
+44 (0)20 7839 9060

NORD
+44 (0)20 3219 6010
Thomas Scott

NORD OUEST ET PAYS DE
GALLES
+44 (0)20 7752 3033
Jane Blood

SUD
+44 (0)1730 814 300
Mark Wrey

ÉCOSSE
+44 (0)131 225 4756
Bernard Williams
Robert Lagneau
David Bowes-Lyon
(Consultant)

ÎLE DE MAN
+44 (0)20 7389 2032

ÎLES DE LA MANCHE
+44 (0)20 7389 2032
IRLANDE
+353 (0)87 638 0996
Christine Ryall (Consultant)

ÉTATS UNIS
CHICAGO
+1 312 787 2765
Catherine Busch

DALLAS
+1 214 599 0735
Capera Ryan

HOUSTON
+1 713 802 0191
Jessica Phifer

LOS ANGELES
+1 310 385 2600
Sonya Roth

MIAMI
+1 305 445 1487
Jessica Katz

NEW YORK
+1 212 636 2000

SAN FRANCISCO
+1 415 982 0982
Ellanor Notices

SERVICES LIÉS AUX VENTES

COLLECTIONS PRIVÉES ET

"COUNTRY HOUSE SALES"

Tel: +33 (0)1 4076 8598
Email: lgsosset@christies.com

INVENTAIRES

Tel: +33 (0)1 4076 8572
Email: vgineste@christies.com

AUTRES SERVICES

CHRISTIE'S EDUCATION

LONDRES

Tel: +44 (0)20 7665 4350
Fax: +44 (0)20 7665 4351
Email: london@christies.edu

NEW YORK

Tel: +1 212 355 1501
Fax: +1 212 355 7370
Email: newyork@christies.edu

HONG KONG

Tel: +852 2978 6768
Fax: +852 2525 3856
Email: hongkong@christies.edu

CHRISTIE'S FINE ART STORAGE SERVICES

NEW YORK

+1 212 974 4570
Email: newyork@cfass.com

SINGAPOUR

+65 6543 5252
Email: singapore@cfass.com

CHRISTIE'S INTERNATIONAL REAL ESTATE

NEW YORK

Tel +1 212 468 7182
Fax +1 212 468 7141
Email: info@christiesrealestate.com

LONDRES

Tel +44 20 7389 2551
Fax +44 20 7389 2168
Email: info@christiesrealestate.com

HONG KONG

Tel +852 2978 6788
Fax +852 2973 0799
Email: info@christiesrealestate.com

ART MODERNE

VENDREDI 18 OCTOBRE 2019,
À 14H

9, avenue Matignon, 75008 Paris
CODE VENTE : 17692 - ALBANE

(Les coordonnées apparaissant sur la preuve d'exportation doivent correspondre aux noms et adresses des professionnels facturés. Les factures ne pourront pas être modifiées après avoir été imprimées.)

LAISSER DES ORDRES D'ACHAT EN LIGNE
SUR CHRISTIES.COM

INCRÉMENTS

Les enchères commencent généralement en dessous de l'estimation basse et augmentent par paliers (incréments) de jusqu'à 10 pour cent. Le commissaire-priseur décidera du moment où les enchères doivent commencer et des incréments. Les ordres d'achat non conformes aux incréments ci-dessous peuvent être abaissés à l'intervalle d'enchères suivant.

de 100 à 2 000 €	par 100 €
de 2 000 à 3 000 €	par 200 €
de 3 000 à 5 000 €	par 200, 500, 800 €
de 5 000 à 10 000 €	par 500 €
de 10 000 à 20 000 €	par 1 000 €
de 20 000 à 30 000 €	par 2 000 €
de 30 000 à 50 000 €	par 2 000, 5 000, 8 000 €
de 50 000 à 100 000 €	par 5 000 €
de 100 000 à 200 000 €	par 10 000 €
au dessus de 200 000 €	à la discréption du commissaire-priseur habilité.

Le commissaire-priseur est libre de varier les incréments au cours des enchères.

1. Je demande à Christie's d'encherir sur les lots indiqués jusqu'à l'enchère maximale que j'ai indiquée pour chaque lot.
2. En plus du prix d'adjudication (« **prix marteau** ») l'acheteur accepte de nous payer des frais acheteur de 25% H.T. (soit 26.375% T.T.C. pour les livres et 30% T.T.C. pour les autres lots) sur les premiers €200.000 ; 20% H.T. (soit 21.10% T.T.C. pour les livres et 24% T.T.C. pour les autres lots) au-delà de €200.001 et jusqu'à €2.500.000 et 13,5% H.T. (soit 14,2425% T.T.C. pour les livres et 16,2% T.T.C. pour les autres lots) sur toute somme au-delà de €2.500.001. Pour les ventes de vin, les frais à la charge de l'acquéreur s'élèvent à 22,5% H.T. (soit 27% T.T.C.).
3. J'accepte d'être lié par les Conditions de vente imprimées dans le catalogue.
4. Je comprends que si Christie's reçoit des ordres d'achat sur un lot pour des montants identiques et que lors de la vente ces montants sont les enchères les plus élevées pour le lot, Christie's vendra le lot à l'encherisseur dont elle aura reçu et accepté l'ordre d'achat en premier.
5. Les ordres d'achat soumis sur des lots « sans prix de réserve » seront, à défaut d'enchère supérieure, exécutés à environ 50 % de l'estimation basse ou au montant de l'enchère si elle est inférieure à 50 % de l'estimation basse. Je comprends que le service d'ordres d'achat de Christie's est un service gratuit fourni aux clients et que, bien que Christie's fasse preuve de toute la diligence raisonnablement possible, Christie's déclinera toute responsabilité en cas de problèmes avec ce service ou en cas de pertes ou de dommages découlant de circonstances hors du contrôle raisonnable de Christie's.

Résultats des enchères : +33 (0) 1 40 76 84 13

FORMULAIRE D'ORDRE D'ACHAT

Christie's Paris

Les ordres d'achat doivent être reçus au moins 24 heures avant le début de la vente aux enchères. Christie's confirmera toutes les enchères reçues par fax par retour de fax. Si vous n'avez pas reçu de confirmation dans le délai d'un jour ouvré, veuillez contacter le Département des enchères. Tél. : +33 (0) 1 40 76 84 13 - Fax : +33 (0) 1 40 76 85 51 - en ligne : www.christies.com

17692

Numéro de Client (le cas échéant) Numéro de vente

Nom de facturation (en caractères d'imprimerie)

Adresse Code postal

Téléphone en journée Téléphone en soirée

Fax (Important) Email

Veuillez cocher si vous ne souhaitez pas recevoir d'informations à propos de nos ventes à venir par e-mail

J'AI LU ET COMPRIS LE PRESENT FORMULAIRE D'ORDRE D'ACHAT ET LES CONDITIONS DE VENTE – ACCORD DE L'ACHETEUR

Signature

Si vous n'avez jamais participé à des enchères chez Christie's, veuillez joindre des copies des documents suivants. Personnes physiques : Pièce d'identité avec photo délivrée par un organisme public (permis de conduire, carte nationale d'identité ou passeport) et, si votre adresse actuelle ne figure pas sur votre pièce d'identité, un justificatif de domicile récent, par exemple une facture d'eau ou d'électricité ou un relevé bancaire. Sociétés : Un certificat d'immatriculation. Autres structures commerciales telles que les fiducies, les sociétés off-shore ou les sociétés de personnes : veuillez contacter le Département Conformité au +33 (0) 1 40 76 84 13 pour connaître les informations que vous devez fournir. Si vous êtes enregistré pour enchérir pour le compte de quelqu'un qui n'a jamais participé à des enchères chez Christie's, veuillez joindre les pièces d'identité vous concernant ainsi que celles de la personne pour le compte de qui vous allez prendre part aux enchères, ainsi qu'un pouvoir signé par la personne en question. Les nouveaux clients, les clients qui n'ont pas fait d'achats auprès d'un bureau de Christie's au cours des deux dernières années et ceux qui souhaitent dépenser plus que les fois précédentes devront fournir une référence bancaire.

VEUILLEZ ÉCRIRE DISTINCTEMENT EN CARACTÈRES D'IMPRIMERIE

Numéro de lot (dans l'ordre)	Enchère maximale EURO (hors frais de vente)	Numéro de lot (dans l'ordre)	Enchère maximale EURO (hors frais de vente)
---------------------------------	--	---------------------------------	--

Si vous êtes assujetti à la VAT/IVA/TVA/BTW/MWST/MOMS intracommunautaire,
Veuillez indiquer votre numéro :



Entreposage et Enlèvement des Lots

Storage and Collection

TABLEAUX ET OBJETS PETITS FORMATS

Tous les lots vendus seront conservés dans nos locaux au 9, avenue Matignon, 75008 Paris.

TABLEAUX GRANDS FORMATS, MEUBLES ET OBJETS VOLUMINEUX

Les lots marqués d'un carré rouge ■ seront transférés chez Crown Fine Art :

Vendredi 18 octobre 2019 à 14h

Crown Fine Art se tient à votre disposition 48h après le transfert, du lundi au vendredi, de 9h00 à 12h30 et 13h30 à 18h00.

130, rue des Chardonnerets,
93290 Tremblay-en-France

TARIFS

Christie's se réserve le droit d'appliquer des frais de stockage au-delà de 30 jours après la vente pour les lots vendus. La garantie en cas de dommage ou de perte totale ou partielle est couverte par Christie's selon les termes figurant dans nos Conditions de Vente et incluse dans les frais de stockage. Les frais s'appliqueront selon le barème décrit dans le tableau ci-dessous.

PAIEMENT

Merci de bien vouloir contacter notre service client 24h à l'avance à ClientServicesParis@christies.com ou au +33 (0)1 40 76 84 12 pour connaître le montant des frais et prendre rendez-vous pour la collecte du lot.

Sont acceptés les règlements par chèque, transfert bancaire et carte de crédit (Visa, Mastercard, American Express)

SMALL PICTURES AND OBJECTS

All lots sold, will be kept in our saleroom at 9 avenue Matignon, 75008 Paris.

LARGE PICTURES, FURNITURE AND LARGE OBJECTS

Specified lots marked with a filled red square ■ will be removed to Crown Fine Art on the:

Friday 18 October 2019 at 2pm

Lots transferred to Crown Fine Art will be available 48 hours after the transfer from Monday to Friday 9.00 am to 12.30 am and 1.30 pm to 6.00 pm.

130, rue des Chardonnerets,
93290 Tremblay-en-France

ADMINISTRATION FEE, STORAGE & RELATED CHARGES

At Christie's discretion storage charges may apply 30 days after the sale. Liability for physical loss and damage is covered by Christie's as specified in our Conditions of Sale and included in the storage fee. Charges will apply as set in the table below.

PAYMENT

Please contact our Client Service 24 hours in advance at ClientServicesParis@christies.com or call +33 (0)1 40 76 84 12 to enquire about the fee and book a collection time.

Are accepted payments by cheque, wire transfer and credit cards (Visa, Mastercard, American Express)

TABLEAUX GRANDS FORMATS, MOBILIER ET OBJETS VOLUMINEUX

Frais de gestion et manutention fixe par lot	Frais de stockage par lot et par jour ouvré
--	---

70€ + TVA	8€ + TVA
-----------	----------

TABLEAUX ET OBJETS PETITS FORMATS

Frais de gestion et manutention fixe par lot	Frais de stockage par lot et par jour ouvré
--	---

35€ + TVA	4€ + TVA
-----------	----------

LARGE PAINTINGS, FURNITURE AND LARGE OBJECTS

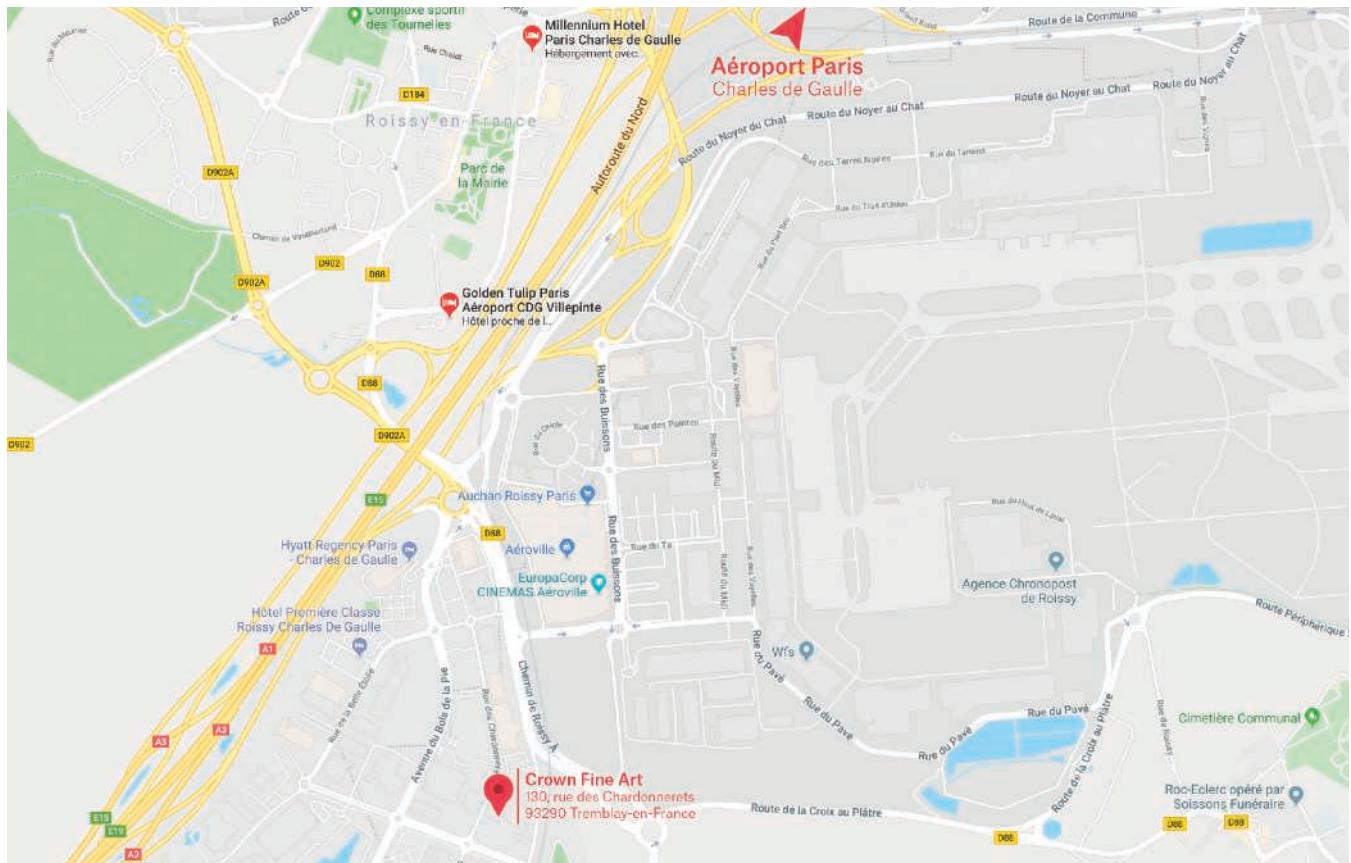
Administration fee and handling per lot	Storage fee per lot and per business day
---	--

70€ + VAT	8€ + VAT
-----------	----------

SMALL PICTURES AND OBJECTS

Administration fee and handling per lot	Storage fee per lot and per business day
---	--

35€ + VAT	4€ + VAT
-----------	----------



CHRISTIE'S

CHRISTIE'S INTERNATIONAL PLC

François Pinault, Chairman
Guillaume Cerutti, Chief Executive Officer
Stephen Brooks, Deputy Chief Executive Officer
Jussi Pylkkänen, Global President
François Curiel, Chairman, Europe
Jean-François Palus
Stéphanie Renault
Héloise Temple-Boyer
Sophie Carter, Company Secretary

INTERNATIONAL CHAIRMEN

Stephen Lash, Chairman Emeritus, Americas
The Earl of Snowdon, Honorary Chairman, EMEA
Charles Cator, Deputy Chairman, Christie's Int.
Xin Li-Cohen, Deputy Chairman, Christie's Int.

CHRISTIE'S EUROPE, MIDDLE EAST, RUSSIA AND INDIA (EMEA)

Prof. Dr. Dirk Boll, President
Bertrand Mueller, Managing Director,
Continental Europe, Middle East, Russia & India

SENIOR DIRECTORS, EMEA

Zoe Ainscough, Cristian Albu, Maddie Amos,
Simon Andrews, Katharine Arnold, Upasna Bajaj,
Mariolina Bassetti, Ellen Berkeley, Jill Berry,
Giovanna Bertazzoni, Peter Brown, Julien Brunie,
Olivier Camu, Jason Carey, Karen Carroll,
Sophie Carter, Karen Cole, Isabelle de La Bruyere,
Roland de Lathuy, Eveline de Proyart, Leila de Vos,
Harriet Drummond, Adele Falconer, Margaret Ford,
Edmond Francey, Roni Gilat-Baharaff, Leonie Grainger,
Philip Harley, James Hastie, Karl Hermanns,
Rachel Hidderley, Jetske Homan Van Der Heide,
Michael Jeha, Donald Johnston, Erem Kassim-Lakha,
Nicholas Lambourn, William Lorimer,
Catherine Manson, Susan Miller, Jeremy Morrison,
Nicholas Orchard, Keith Penton, Henry Pettifer,
Will Porter, Paul Raison, Christiane Rantzau,
Tara Rastrick, Amjad Rauf, William Robinson,
Alice de Roquemaurel, Matthew Rubinger,
Tim Schmelcher, John Stainton, Nicola Steel,
Aline Sylla-Walbaum, Sheridan Thompson,
Alexis de Tiesenhausen, Jay Vincze, David Warren,
Andrew Waters, Harry Williams-Bulkeley,
Tom Woolston, André Zlattinger

CHRISTIE'S ADVISORY BOARD, EUROPE

Pedro Girao, Chairman,
Contessa Giovanni Gaetani dell'Aquila d'Aragona,
Thierry Barbier Mueller, Arpad Busson,
Kemal Has Cingillioglu, Hélène David-Weill,
Bernhard Fischer, I. D. Fürstin zu Fürstenberg,
Rémi Gaston-Dreyfus, Laurence Graff,
Jacques Grange, H.R.H. Prince Pavlos of Greece,
Terry de Gunzburg, Guillaume Houzé,
Alicia Koplowitz, Robert Manoukian,
Contessa Daniela d'Amelio Memmo, Usha Mittal,
Polissena Perrone, Maryvonne Pinault,
Eric de Rothschild, Çiğdem Simavi, Sylvie Winckler

CHRISTIE'S FRANCE

Cécile Verdier, Présidente,
Julien Pradels, Directeur Général
Géraldine Lenain
Pierre Martin-Vivier

DIRECTORS, FRANCE

Virginie Hagelauer, Laëtitia Bauduin,
Anika Guntrum, Antoine Lebouteiller, Élodie Morel

ASSOCIATE DIRECTORS, FRANCE

Fabienne Albertini, Marion Clermont,
Victoire Gineste, Valérie Didier Hess,
Tancredi Massimo di Roccasecca, Fleur de Nicolay,
Tiphaine Nicoul, Paul Nyzam, Etienne Sallon,
Dominique Suiveng

COMMISSAIRES-PRISEURS HABILITÉS

François Curiel,
Camille de Foresta,
Victoire Gineste,
Lionel Gosset,
Adrien Meyer,
Cécile Verdier

INDEX

A

ARP, 185
ATLAN, J.-M., 201, 202
AUBLET, F., 168

B

BALTHUS, 144
BELLMER, H., 241
BERNARD, E., 116
BONNARD, P., 246-255
BOTERO, F., 245
BOUDIN, E., 130
BRAQUE, G., 107, 108, 159
BRASILIER, A., 272, 273
BRAUNER, V., 148, 161, 174, 195-197
BUCHET, G., 167
BUFFET, B., 206, 207, 231, 263, 270, 271

C

CARDENÁS, A., 205
CÉSAR, 179, 180
CHAGALL, M., 238, 239
CHAISSAC, G., 178
CSAKY, J., 235

D

DALÍ, S., 163, 217, 218
DE TOULOUSE-LAUTREC, H., 145
DEBRÉ, O., 203
DELAUNAY, S., 169
DELVILLE, J., 143
DENIS, M., 119
DERAIN, A., 112, 230, 232
DESPIAU, C., 132, 146, 147
DO REGO MONTEIRO, V., 150
DUFY, R., 133, 269, 275
DUNOYER DE SEGONZAC, A., 136

E

ERNST, M., 183

F

FÉRAT, S., 151
FONTANAROSA, L. J., 135
FOUJITA, L. T., 233, 234, 243, 244, 258
FRIESZ, A.-E. OTHON, 129

G

GLEIZES, A., 187
GONZÀLEZ, J., 165, 166
GRIS, J., 157, 189
GUILLAUMIN, A., 227

H

HARTUNG, H., 176, 177
HÉBUTERNE, J., 242
HERBIN, A., 162, 198

K

KANDINSKY, W., 171, 240
KISLING, M., 213
KLEE, P., 190-192
KUPKA, F., 170

L

LABISSE, F., 214-216
LANSKOY, A., 268
LE SIDANER, H., 160
LEBOURG, A., 125, 126, 131, 134
LÉGER, F., 110, 155
LEVERD, R., 127, 128
LHOTE, A., 153, 266

M

MAAR, D., 229
MAILLOL, A., 137-141
MANESSIER, A., 204, 276
MANGUIN, H., 120
MANZÙ, G., 219-222
MARCOUSSIS, L., 152, 209-211
MARQUET, A., 122, 262
MATISSE, H., 115
MATTA., 175
MIRÓ, J., 103, 106, 172
MODIGLIANI, A., 212
MONTÉZIN, P. E., 274
MORET, H., 117, 118

P

PAALEN, W., 173
PICABIA, F., 242, 259
PICASSO, P., 101, 104, 105, 156, 158, 181
POUGNY, J., 223

R

REDON, O., 194
RENOIR, P.-A., 113, 121, 123, 228
RODIN, A., 124, 182
ROUAULT, G., 109, 193, 225, 226

S

SAVINIO, A., 164
SIGNAC, P., 186, 256, 257
SINGIER, G., 199
SLUIJTERS, J., 237
SURVAGE, L., 149, 188

T

TANGUY, Y., 184
TORRES-GARCÍA, J., 111

U

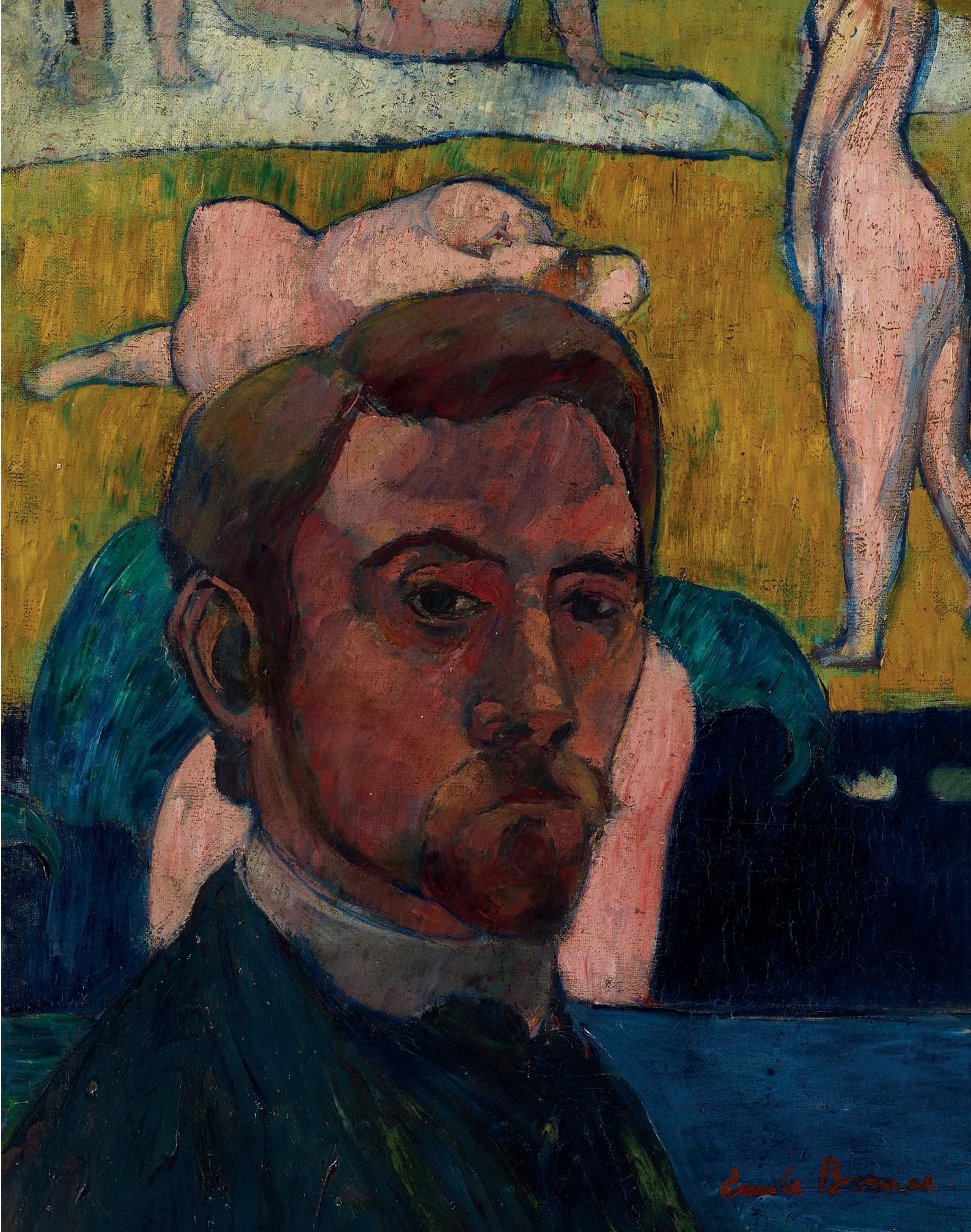
UTRILLO, M., 114

V

VALMIER, G., 154, 208
VALTAT, L., 224, 264, 265, 267
VAN RYSELBERGHE, T., 142
VILLON, J., 200
VLAMINCK, M. DE, 260, 261

Z

ZADKINE, O., 236



Emile Bernard







CHRISTIE'S

9 AVENUE MATIGNON 75008 PARIS