

IMPRESSIONNISTE & MODERNE

Vente du soir

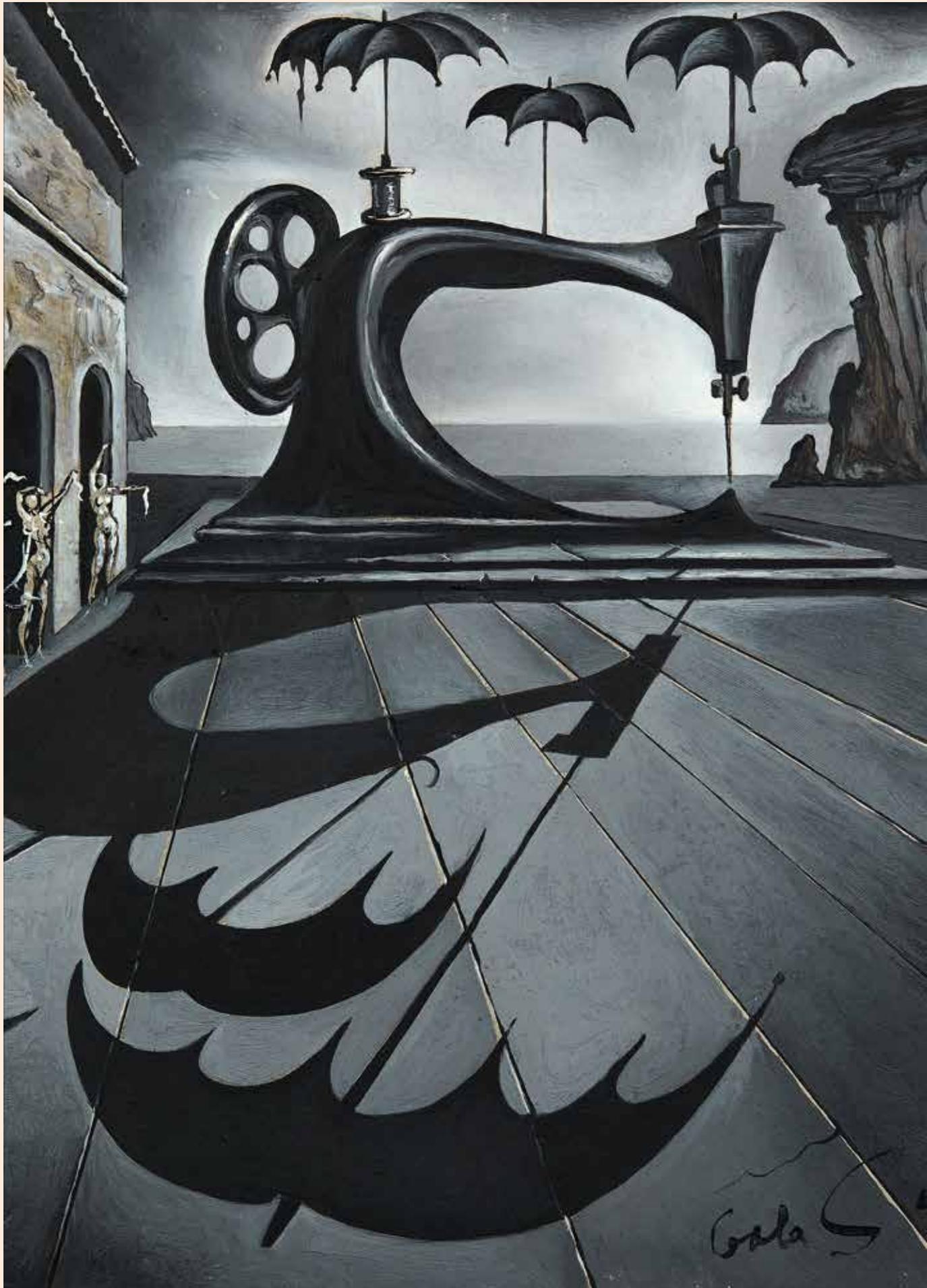
Mardi 29 juin 2021 - 19h

7 Rond-Point
des Champs-Élysées
75008 Paris



ARTCURIAL

lot n°23, Salvador Dalí, *Machine à coudre avec parapluies dans un paysage surréaliste*, 1941
(détail) p.86



IMPRESSIONNISTE & MODERNE

Vente du soir

Mardi 29 juin 2021 - 19h

7 Rond-Point
des Champs-Élysées
75008 Paris

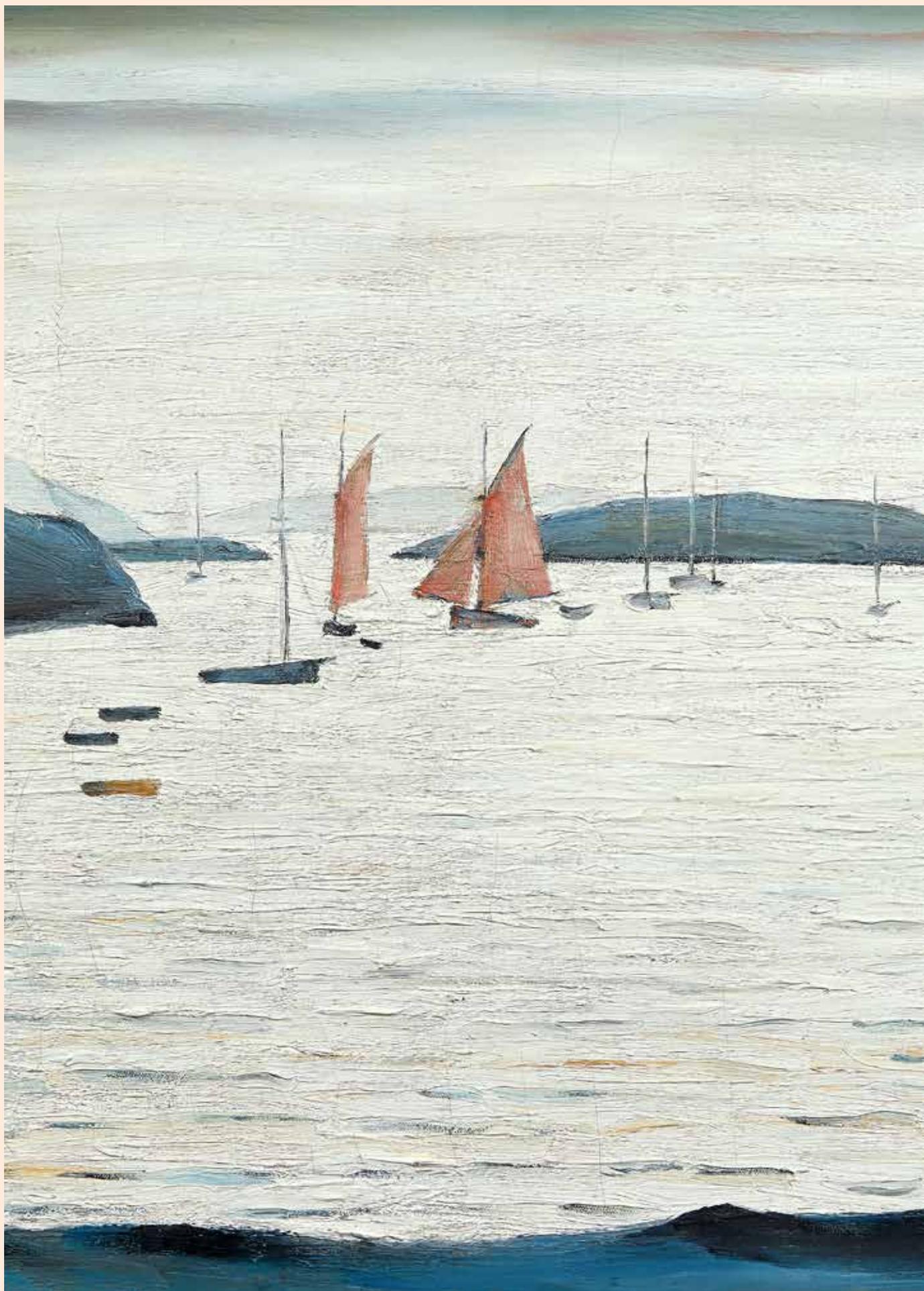
lot n°9, Alberto Giacometti, *Applique modèle «poing»*, 1936
p.34

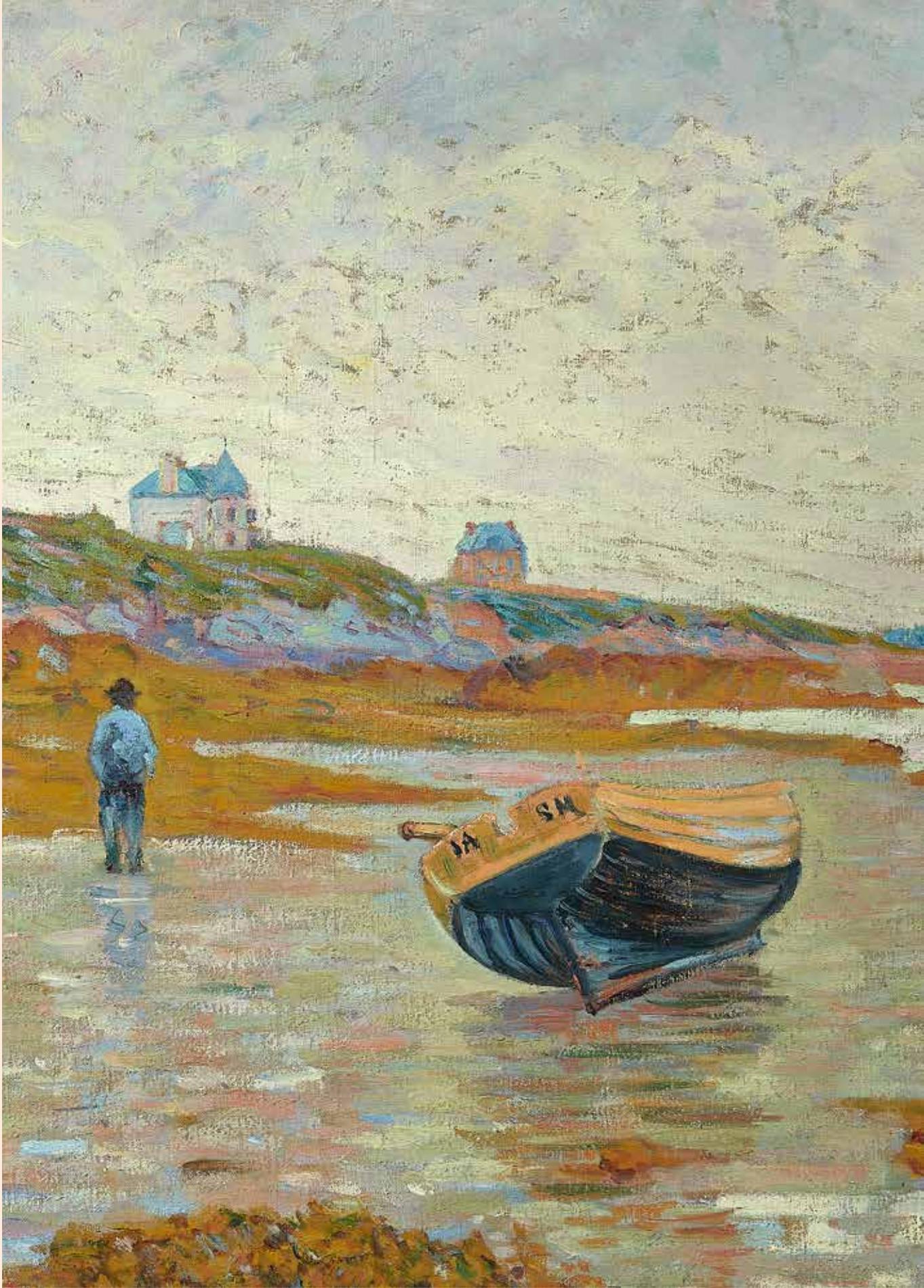




lot n°10, Pablo Picasso, *Le verre taillé sur fond rose*, 1922
p.38

lot n°30, Laurence Stephen Lowry, *Yachts at Lytham*, 1955
(détail) p.108



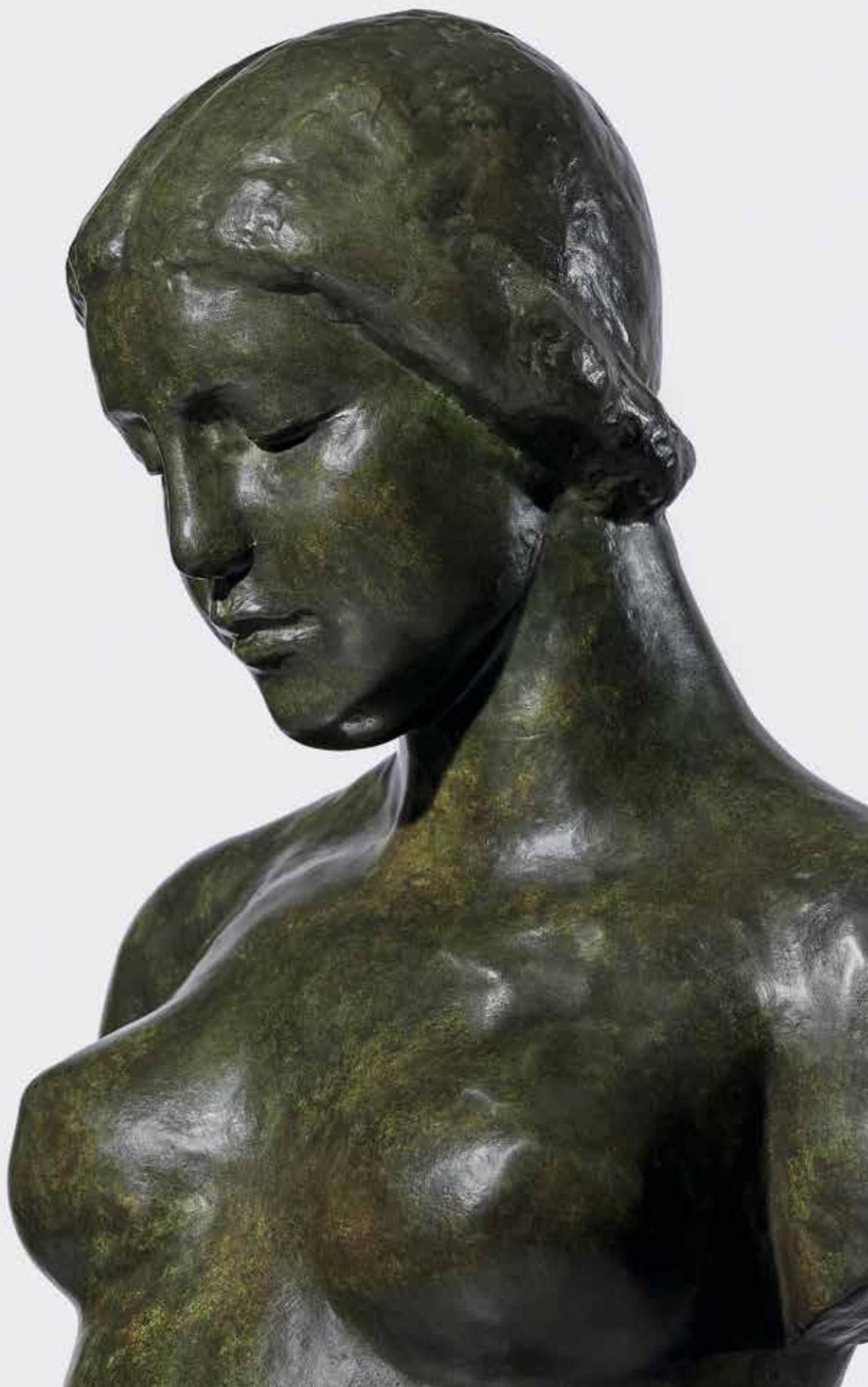


lot n°16, Paul Signac, *Saint-Briac. Rivière de Lancieux*, 1884-1885
(détail) p.62



lot n°15, Émile-Antoine Bourdelle, *Apollon au combat (Tête définitive sur grande base)*, circa 1900-1909
(détail) p.58

lot n°14, Aristide Maillol, *Harmonie*, premier état
(détail) p.52



ARTS DES XX^e & XXI^e SIÈCLES



Francis Briest
Président du conseil de
surveillance et de stratégie
Commissaire-priseur



Bruno Jaubert
Directeur
Impressionniste & Moderne



Hugues Sébilleau
Directeur
Post-War & Contemporain



Arnaud Oliveux
Directeur
Urban Art
Commissaire-priseur



Christophe Person
Directeur
Art Contemporain Africain



Aude de Vauresson
Spécialiste
Post-War & Contemporain,
Art Contemporain Africain
Belgique



Karine Castagna
Spécialiste Urban Art
et Limited Edition



Florent Wanecq
Spécialiste junior
Impressionniste & Moderne



Sophie Cariguel
Spécialiste junior
Post-War & Contemporain



Jessica Cavallero
Recherche et certificat
Art Moderne & Contemporain



Elodie Landais
Administratrice - catalogueur
Impressionniste & Moderne



Vanessa Favre
Administratrice - catalogueur
Post-War & Contemporain



Florent Sinnah
Administrateur
Estampes, Urban Art
et Limited Edition



Margot Denis-Lutard
Administratrice
Art Contemporain Africain



Louise Eber
Recherche et certificat
Administratrice junior
Art Moderne & Contemporain

ARTCURIAL DANS LE MONDE



Martin Guesnet
Directeur Europe



Miriam Krohne
Directrice Allemagne



Caroline Messensee
Directrice Autriche



Vinciane de Traux
Directrice Belgique



Emilie Volka
Directrice Italie



Olivier Berman
Directeur Maroc



Louise Gréther
Directrice Monaco



Gerard Vidal
Représentant Espagne

IMPRESSIONNISTE & MODERNE

Vente du soir

vente n°4093

EXPOSITIONS PUBLIQUES

Téléphone pendant l'exposition
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 84

Jeudi 24 juin
11h-19h

Vendredi 25 juin
11h-19h

Samedi 26 juin
11h-18h

Dimanche 27 juin
14h-18h

Lundi 28 juin
Sur rendez-vous

VENTE

Mardi 29 juin 2021 - 19h

Commissaire-priseur
Francis Briest

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

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

Administratrice - catalogueur
Élodie Landais
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 84
elandais@artcurial.com

Administratrice junior
Louise Eber
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 48
leber@artcurial.com

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

Louise Eber
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 48
leber@artcurial.com

Catalogue en ligne :
www.artcurial.com

Comptabilité clients
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 71
salesaccount@artcurial.com

Transport et douane
Tél. : +33 (0)1 42 99 16 57
Tél. : +33 (0)1 42 99 16 37
shipping@artcurial.com

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

ARTCURIAL Live Bid

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



Lots 10, 11, 12, 13, 20, 23 et 27
en provenance hors CEE, (indiqués
par un O) : aux commissions
et taxes indiquées aux conditions
générales d'achat, il convient
d'ajouter la TVA à l'import
(5,5 % du prix d'adjudication).



lot n°25, René Magritte, *Secret d'état*, circa 1952
p.96

INDEX

B

BOURDELLE, Émile-Antoine - 15

C

CHAGALL, Marc - 2, 3

D

DALÍ, Salvador - 23, 24

DELVAUX, Paul - 20

DENIS, Maurice - 19

F

FILIGER, Charles - 18

FOUJITA, Léonard Tsuguharu - 21, 22

G

GIACOMETTI, Alberto - 5, 6, 7, 8, 9

L

LAURENS, Henri - 4

LÉGER, Fernand - 28

LOWRY, Laurence Stephen - 29, 30, 31

M

MAGRITTE, René - 25, 26

MAILLOL, Aristide - 14

MASSON, André - 27

P

PICASSO, Pablo - 1, 10, 11

S

SIGNAC, Paul - 16

SURVAGE, Leopold - 12

T

TOULOUSE-LAUTREC, Henri de - 17

Z

ZADKINE, Ossip - 13

Crédits photographiques

Pour les artistes listés ci-dessous, le copyright est le suivant: © Adagp, Paris, 2021

CHAGALL, Marc; LAURENS, Henri; LÉGER, Fernand; MAGRITTE, René; MASSON, André; SURVAGE, Léopold; ZADKINE, Ossip

DALÍ, Savador: © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dali / Adagp, Paris 2021

DELVAUX, Paul: © Fondation Paul Delvaux, St Idesbald, Belgique / Adagp, Paris 2021

FOUJITA, Tsuguharu: © Fondation Foujita / Adagp, Paris, 2021

GIACOMETTI, Alberto: © Succession Alberto Giacometti (Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris + Adagp, Paris) 2021

LOWRY, Laurence Stephen: © The Estate of L.S. Lowry. All Rights Reserved / Adagp, Paris 2021

PICASSO, Pablo: © Succession Picasso 2021

De l'ancienne collection Tériade



Alice Tériade et Tériade dans le jardin de la Villa Natacha
Archives Tériade, musée départemental Matisse, Le Cateau-Cambrésis

Fr

Les neuf œuvres présentées ici sont issues de la collection Tériade. Elles se composent de quatre pièces de mobilier et une œuvre sur papier signées Alberto Giacometti, une œuvre sur papier ainsi qu'un plat de Marc Chagall, une gouache d'Henri Laurens et un plat en céramique de Pablo Picasso.

Ces œuvres traduisent le goût de Tériade pour l'art et les arts décoratifs et précisément le lien qui unit les deux disciplines. Né en 1897, Efstrathios Eleftheriades, dit Tériade est originaire de l'île grecque de Lesbos. Promis à une carrière en droit à Paris, le jeune grec se passionne pour la culture et étanche sa soif d'apprendre dans les cafés littéraires, musées et galeries. C'est ainsi qu'il devient critique d'art pour *Les Cahiers d'art*, au sein desquels il sera responsable pendant cinq ans de la rédaction de la section moderne. Fort de son expérience agrémentée de la rubrique qu'il tient avec Maurice Raynal au quotidien parisien *L'intransigeant*, il s'associe en 1931 au célèbre éditeur Albert Skira et réalise *Les Métamorphoses* d'Ovide, illustrées par Picasso et *Les Poésies de Mallarmé* par Matisse. Il dirige la revue surréaliste *Le Minotaure* puis crée la revue *Verve* en 1937. Dans le cadre de la direction de cette dernière, Tériade évolue au plus proche des plus grands créateurs contemporains dont Picasso et Giacometti dont les œuvres sont présentées ici.

Enfin, Tériade s'illustre en tant qu'éditeur dans la réalisation de vingt-sept livres de peintres de 1943 à 1974 conçus par l'artiste et



Alberto Giacometti, *Portrait de Tériade*, 1960
Huile sur toile, musée départemental Matisse,
Donation Alice Tériade, Le Cateau-Cambrésis

pensés comme des œuvres d'art à part entière en hommage à la tradition médiévale des manuscrits enluminés: les quatre artistes présentés ici se verront confier la création d'un ouvrage. Ainsi, Picasso s'emparera de *Le chant des morts* de Pierre Reverdy pour habiter le texte calligraphié d'un graphisme rouge.

La relation qu'entretient Tériade avec chaque artiste est extrêmement personnelle et témoigne de son engagement sincère dans la défense de leur travail.

Avec Alberto Giacometti, dont quatre œuvres sont proposées ici, Tériade construit une amitié particulière car elle naît alors que le sculpteur est encore aux débuts de sa carrière et ne s'achèvera qu'à la mort de celui-ci en 1966. Giacometti réalise des portraits de l'éditeur qui ne cesse de le mettre

The nine works presented here come from the Tériade collection. There are four items of furniture and a work on paper, all signed by Alberto Giacometti, a work on paper and a plate by Marc Chagall, a gouache by Henri Laurens, and a ceramic plate by Pablo Picasso.

These works reveal Tériade's taste for art and decorative arts and specifically the link between the two disciplines. Efstratios Eleftheriades, known as Tériade, was born in 1897 on the Greek island of Lesbos. The young Greek man, who originally set his sights on a career in law in Paris, was fascinated by culture and quenched his thirst for learning in museums and galleries, and at literary gatherings in cafes. This is how he became an art critic for *Les Cahiers d'Art*,

En

where, for five years, he would be in charge of editing the Modern Art section. Thanks to his experience there, together with the column he wrote with Maurice Raynal in the Parisian daily *L'intransigeant*, in 1931 he went into business with the famous publisher Albert Skira and produced *The Metamorphoses* by Ovid illustrated by Picasso, and *Les Poésies de Mallarmé* illustrated by Matisse. He co-founded the surrealist review *Le Minotaure* in 1933 and *Verve* in 1937. As head of the latter, Tériade moved in the same circles as the greatest contemporary creators, including Picasso and Giacometti whose works are presented here.

Finally, Tériade won renown by editing twenty-seven books on painters from 1943 to 1974 that were designed by the artists and presented as works of art in their own right as a form of tribute to the medieval tradition of illuminated manuscripts. Indeed, the four artists presented here would see themselves entrusted with the creation of a book. Thus, Picasso would take *Le Chant des Morts* by Pierre Reverdy and use red graphics to inhabit the calligraphed text.

Tériade's relationship with each artist was extremely personal and was evidence of his genuine commitment to the defence of their work.

Four works by Alberto Giacometti are presented here. Tériade's friendship with Giacometti was quite special as it commenced when the sculptor



Alberto Giacometti, lots 6, 7, 8 et 9

en avant dès ses premiers écrits, parlant de son travail comme autant de « constructions poétiques ». Le séjour du sculpteur chez Tériade en 1951 alimente le contenu du numéro 27-28 de *Verve* (Vol VII, décembre 1952) consacré au thème de la quête de la réalité, puis Tériade publie en 1969 un livre intitulé *Paris sans fin* avec Giacometti contant en dessins le quotidien de l'artiste dans la ville. L'œuvre sur papier *Palmier* réalisée en 1951 évoque probablement son séjour à la Villa Natasha la même année à Saint-Jean-Cap-Ferrat. Les quatre autres œuvres sont deux lampes, une applique et une console. Cette dernière met en valeur le dialogue entre la structure en bronze forgé et les plateaux de marbre clair. Les traces d'outils bien visibles sur le bronze sombre contrastent délicatement avec l'aspect lisse des surfaces claires des deux plateaux. Spécialement conçue pour Tériade dans les années 1940, elle demeure à ce jour une pièce unique appelée par la Fondation Giacometti Console Tériade.

De Henri Laurens, Tériade déclame à plusieurs reprises qu'il est, à ses yeux, l'un des meilleurs sculpteurs de son temps et loue « sa science sensible de la grande lumière, sa calme aspiration vers

le statique parfait, son sens des proportions heureuses (...), la grâce forte et saine de ses figures ». Tériade inclut Laurens au sein de *Exposition internationale de sculpture* qu'il organise avec Christian Zervos en 1929 à la Galerie Bernheim. Il l'associe également à la revue *Verve* de 1937 à 1960 et Laurens est présent dans deux numéros en 1938 et 1952. L'artiste cubiste réalise notamment trois livres avec Tériade entre 1945 et 1951. L'éditeur portait un intérêt tel au travail de Laurens que trois œuvres figureront dans sa collection personnelle. Le nu sur papier présenté ici, réalisé en 1950, décrit une figure en une ligne unique parcourant l'espace du papier sans ordonnancement, formant des boucles marquant les contours des formes. Ce procédé met en lumière le concept d'inconscient optique que Laurens développe particulièrement dans les années 1950.

« Il est peintre avant tout, puisqu'il ramène toute chose à la peinture », dit Tériade au sujet de Marc Chagall en décrivant ses êtres « déguisés en personnages plastiques qui reçoivent l'hommage des confettis, des poussières d'ombre et de couleur », telle l'œuvre en pastel, gouache et encre de Chine sur papier présentée ici. Tériade cite très souvent Chagall dans ses articles

was at the very beginning of his career and ended only with his death in 1966. Giacometti made portraits of the publisher who continually drew attention to the artist as of his very early writings, calling his work "poetic constructions". The time the sculptor spent at Tériade's home in 1951 provided material for numbers 27-28 of *Verve* (Vol. VII, December 1952), which was devoted to the theme of the search for reality. Then, in 1969, Tériade published a book with Giacometti, entitled *Paris Sans Fin*, which used drawings to recount the artist's daily life around town. The work on paper, *Palmier* that was drawn in 1951, probably evokes the time he spent that year at Villa Natasha in Saint-Jean-Cap-Ferrat. The four works comprise two lamps, an applique, and a console table. The latter showcased the dialogue between the forged bronze structure and the light marble tabletop. The tool marks, which are clearly visible on the dark bronze, contrast delicately with the smooth light surfaces of the two plates. Specially designed for Tériade in the 1940s, it remains today a unique work that the Fondation Giacometti calls Console Tériade.

Tériade said several times that, in his opinion, Henri Laurens was one of the best sculptors of his time and he praised his "sensitive science of great light, his calm aspiration towards perfect immobility, his sense of pleasing proportions (...), the strong, healthy grace of his figures". Tériade included Laurens in the *Exposition Internationale de Sculpture* that he organised with Christian Zervos in 1929 at the Galerie Bernheim. He also brought him on-board as an associate at *Verve* from 1937 to 1960 and Laurens was present in two numbers in 1938 and 1952. Notably, the Cubist artist worked on three books with Tériade between 1945 and 1951. The publisher was so interested in Laurens' œuvre that he would acquire three of his works for his personal collection. The nude on paper presented here and carried out in 1950 uses a single line to portray a figure. The line winds its way around the paper, apparently without method, drawing the loops that form the outlines of the shapes. This procedure brings to light the concept of optical unconscious that Laurens developed in particular in the 1950s.



Alberto Giacometti, planches de *Paris sans fin*
Lithographies en noir, Tériade, Paris, 1969



et publie non moins de cinq livres de l'artiste dont *Daphnis et Chloé* de Longus, d'où est issue l'œuvre, esquisse pour Chloé vêtue et coiffée par Cléariste. En outre, trois numéros de *Verve* sont consacrés à Chagall qui crée une composition dédiée pour la couverture. Les eaux fortes et dessins de l'ouvrage *La Bible* de Chagall sont notamment reproduits évoquant le thème cher à l'artiste qu'il développe également dans le plat intitulé *Adam et Eve* présenté ici.

Enfin, le plat en céramique de Picasso *Colombe sur lit de paille* témoigne de la relation qu'entretient l'éditeur avec celui qu'il qualifie constamment de «génie» et qu'il considère comme «le fondateur de la peinture moderne dont il établit le langage esthétique». Tériade mentionne Picasso dans de nombreux articles et comptes rendu d'expositions, il l'invite à créer la couverture de la première revue du *Minotaure* en 1933 avec Skira, ce qui constitue un véritable

risque financier pour le lancement du projet mais confirme l'admiration de Tériade pour Picasso. Tériade consacre trois numéros de *Verve* à l'artiste catalan, avec une couverture pour chacun d'eux. Enfin, ils réalisent ensemble un livre évoqué plus haut: cent vingt-trois lithographies de Picasso accompagnent les poèmes de Pierre Reverdy, notre céramique représente une colombe, évoquant les pigeons blancs qui accompagnent Picasso à l'atelier ou ceux de son enfance à Malaga.

La colombe de Picasso sera à l'honneur de l'affiche du Congrès mondial des partisans de la paix en 1949 et deviendra le symbole de la paix.

Les neuf œuvres appartiennent à l'actuel propriétaire par legs au décès d'Alice Tériade, épouse de l'éditeur qui consacre sa vie à son mari et qui eut ses mots concluant parfaitement cette présentation en hommage à Tériade: «Notre famille, c'était les peintres».



Tériade, Chagall regardant *Les Contes de Boccace*, sa fille Ida et Eberhard Kornfeld
Photographie Albert Winkler Archives Tériade, musée départemental Matisse, Le Cateau-Cambrésis
© Albert Winkler

En

“He was first and foremost a painter, as he brought everything back to painting,” said Tériade of Marc Chagall when he described his beings “disguised as plastic characters receiving homage from confetti, the dust of shadows, and colour”, such as the work in pastels, gouache, and India ink on paper presented here. Tériade often mentioned Chagall in his articles and published no less than five books on the artist, including *Daphnis et Chloé* par Longus, of which the origin was a sketch for *Chloé Vêtue et Coiffée par Cléariste*. Furthermore, three other editions of *Verve* were devoted to Chagall who created special compositions for the cover pages. Etchings and drawings from *La Bible* by Chagall were reproduced calling to mind a theme the artist was particularly fond of and that he also developed on the plate called *Adam et Eve* presented here.

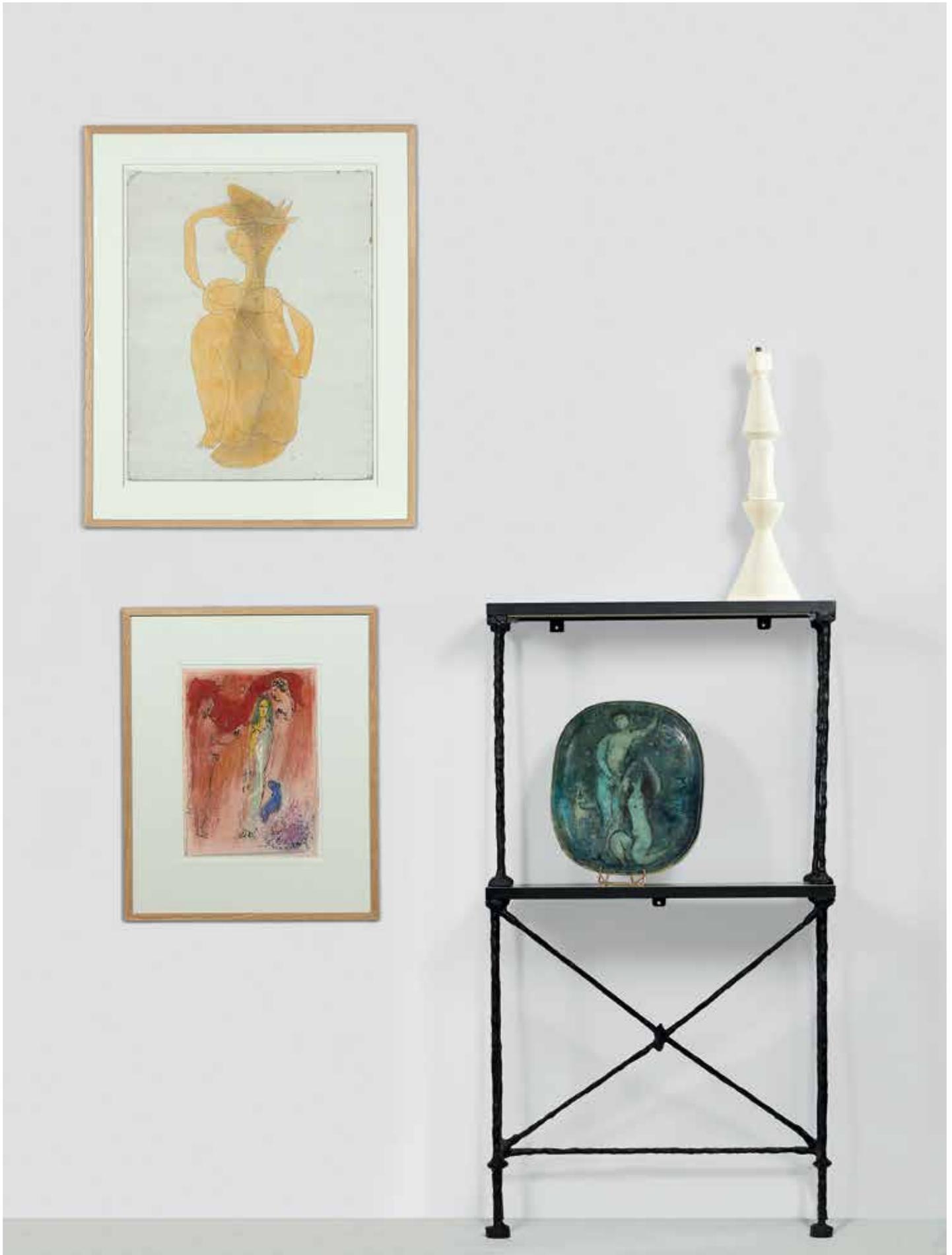
Finally, *Colombe sur Lit de Paille*, the ceramic plate by Picasso, evidenced the relationship the editor had with the artist he constantly called a “genius” and considered as “the founder of modern painting of which he established the aesthetic language”.

Tériade mentioned Picasso in numerous articles and reports on exhibitions and invited him to design the cover page of the first *Minotaure* review published in 1933 with Skira, which was a veritable financial risk for this project launch but confirmed Tériade's admiration for Picasso. Tériade devoted three numbers of *Verve* to the Catalan artist, with a cover page for each one. Finally, they brought out a book together, mentioned above, with one hundred and twenty-five lithographies by Picasso accompanying poems by Pierre Reverdy. The ceramic plate presented here shows a dove, which calls to mind the white pigeons that Picasso saw on the way to his studio or those he saw as a child in Malaga. Picasso's dove was showcased on the poster for the World Peace Congress in 1949 and would become the symbol of peace.

The nine works were inherited by the current owner on the death of Alice Tériade, the publisher's wife who devoted her life to her husband and who pronounced the following words that perfectly sum up this tribute to Tériade: “The painters were our family”.



Alberto Giacometti, *Petite lustre avec figurines*, fer et plâtre, vendu par Artcurial, 20 octobre 2007, lot 10



Henri Laurens, lot 4; Marc Chagall, lots 2 et 3; Alberto Giacometti, lots 7 et 8

1

Pablo PICASSO

1881-1973

Colombe sur lit de paille
(A.R. #79) – 1949

Plat rectangulaire
R.A. terre de faïence blanche,
décor aux engobes, gravé au couteau,
émail blanc au pinceau sous couverte
Rouge, jaune, blanc, noir
Inscription au revers «SR
nouvelle/édition/MADOURA/d'après
Picasso»
Tiré à 300 exemplaires
32 × 38,50 cm

Provenance:
Collection Tériade, Paris
Collection Alice Tériade, Paris (1983)
À l'actuel propriétaire par legs
au décès d'Alice Tériade (2007)

*Terre de faïence dish, glazed and
painted; inscription on the reverse*
12 5/8 × 15 1/8 in.

6 000 - 8 000 €

2

Marc CHAGALL

1887-1985

Adam et Eve – 1950

Plat, pièce moulée et façonnée,
terre colorée, pâte fine ocre rose,
décor aux engobes et aux oxydes,
gravée au couteau et à la pointe sèche,
sous couverte
Signé, daté et annoté au dos
«Chagall/ Antibes/1950»
32,50 × 27,50 cm

Provenance:
Collection Tériade, Paris
Collection Alice Tériade, Paris (1983)
À l'actuel propriétaire par legs
au décès d'Alice Tériade (2007)

Bibliographie:

C. Sorlier, *The ceramics and sculpture of Chagall*, Éditions André Sauret, Monaco, 1972, n°25, reproduit en noir et blanc p.43

Un certificat du Comité Marc Chagall sera remis à l'acquéreur.

Dish, moulded and shaped piece, coloured clay, fine pink ochre paste, goblet and oxide decoration, engraved with a knife and drypoint, underglaze; signed, dated and annotated on the reverse
12 3/4 × 10 7/8 in.

40 000 - 60 000 €



1



3

Marc CHAGALL

1887-1985

Esquisse pour Chloé vêtue et coiffée
par Cléariste (*Daphnis et Chloé*, Longus,
lithographie M.345) – circa 1954-1956

Pastel, gouache et encre de Chine
sur papier
34,40 × 25 cm

Provenance:

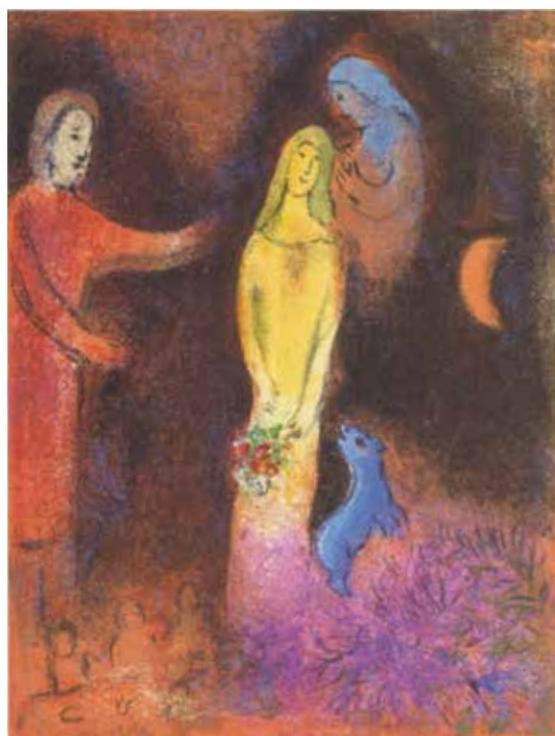
Collection Tériade, Paris
Collection Alice Tériade, Paris (1983)
À l'actuel propriétaire par legs
au décès d'Alice Tériade (2007)

Un certificat du Comité Marc Chagall
sera remis à l'acquéreur.

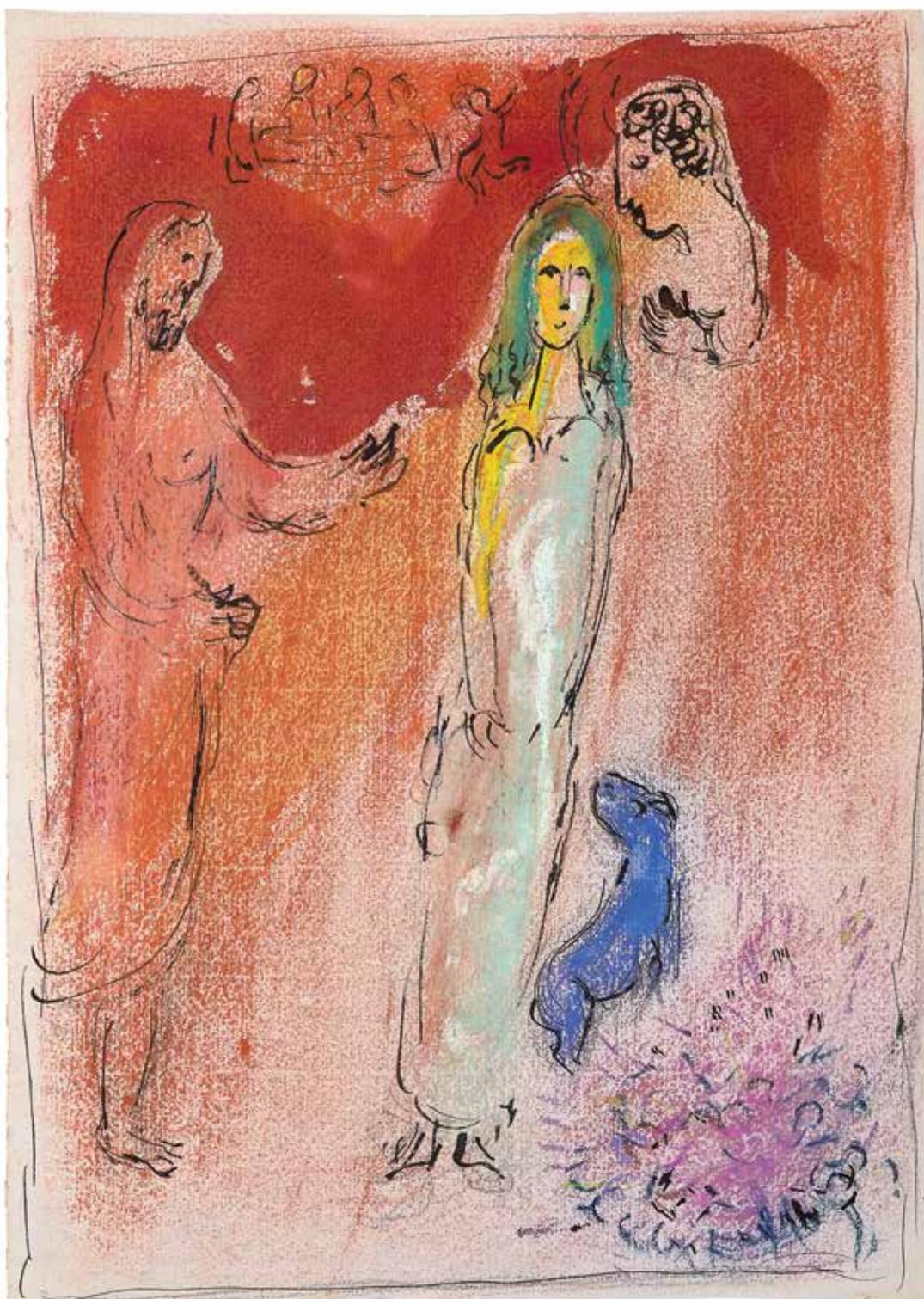
L'ouvrage de Longus illustré par Marc
Chagall, a été publié par Tériade
en 1961. Réalisé à 270 exemplaires,
il comporte 42 lithographies en couleur.

Pastel, gouache and India ink on paper
13 1/2 × 9 7/8 in.

20 000 - 30 000 €



Marc Chagall, Chloé vêtue et coiffée par Cléariste,
Daphnis et Chloé, Longus, lithographie en couleur, M.345



4

Henri LAURENS

1885-1954

Femme à la corbeille – circa 1950

Gouache et crayon sur carton préparé
Signé du monogramme en bas à droite «HL»
56,20 × 45,20 cm

Provenance:

Collection Tériade, Paris
Collection Alice Tériade, Paris (1983)
À l'actuel propriétaire par legs
au décès d'Alice Tériade (2007)

Monsieur Quentin Laurens nous a confirmé
que cette œuvre était enregistrée
dans les Archives de la Galerie Louise
Leiris.

*Gouache and pencil on prepared
cardboard; signed with the monogram
lower right
22 1/8 × 17 3/4 in.*

10 000 - 15 000 €



5

Alberto GIACOMETTI

1901-1966

Palmier chez Tériade à la Villa Natacha – 1951

Crayon sur papier
Signé et daté en bas à droite
«Alberto Giacometti/1951»
32,70 × 25,20 cm

Provenance:

Collection Tériade, Paris
Collection Alice Tériade, Paris (1983)
À l'actuel propriétaire par legs au
décès d'Alice Tériade (2007)

Bibliographie:

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

Cette œuvre est référencée par la
Fondation Alberto et Annette Giacometti
dans sa base de données en ligne,
Alberto Giacometti Database (AGD),
sous le numéro 4310.

Un certificat du Comité Giacometti
sera remis à l'acquéreur.

*Pencil on paper;
signed and dated lower right
12 7/8 × 9 7/8 in.*

10 000 - 15 000 €



Le jardin de la Villa Natacha, *Grande femme III*,
1960, sculpture d'Alberto Giacometti





6

Alberto GIACOMETTI

1901-1966

Lampe modèle «bougeoir»

Circa 1937

Bronze à patine dorée

Inscription de la Fondation Alberto et Annette Giacometti sur la base «AG 14»

Hauteur: 33,50 cm

Provenance:

Collection Tériade, Paris

Collection Alice Tériade, Paris (1983)

À l'actuel propriétaire par legs

au décès d'Alice Tériade (2007)

Bibliographie:

M. Butor, *Diego Giacometti*, Paris, 1985, reproduit p.149 (un autre exemplaire)

L.D. Sanchez, *Jean-Michel Frank, Adolphe Chanaux*, Éditions du Regard, Paris,

1997, reproduit en noir et blanc p.45 (d'autres exemplaires)

F.Baudot, *Diego Giacometti*, Éditions Assouline, Paris, 1998, reproduit en couleur p.38 et 77

C. Boutonnet, R. Ortiz, *Diego Giacometti*, Les Éditions de l'Amateur, Galerie L'Arc en Seine, Paris, 2003, reproduit p.36 (un autre exemplaire)

P.-E. Martin-Vivier, *Jean-Michel Frank: L'étrange luxe du rien*, Norma Éditions, Paris, 2006, reproduit en noir et blanc p.207, reproduit en couleur p.185 (d'autres exemplaires)

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

Cette œuvre est référencée par la Fondation Alberto et Annette Giacometti dans sa base de données en ligne, Alberto Giacometti Database (AGD), sous le numéro 4315.

Un certificat du Comité Giacometti sera remis à l'acquéreur.

*Bronze table lamp with golden patina; inscription of the Fondation Alberto et Annette Giacometti on the base
Height: 13 1/4 in.*

60 000 - 80 000 €



Alberto GIACOMETTI

1901-1966

Lampe modèle « flambeau », petit modèle – circa 1934

Plâtre

Inscription de la Fondation Alberto et Annette Giacometti sous le pied «AG 02»
Hauteur: 45 cm

Provenance:

Collection Tériade, Paris
Collection Alice Tériade, Paris (1983)
À l'actuel propriétaire par legs
au décès d'Alice Tériade (2007)

Bibliographie:

M. Butor, *Diego Giacometti*, Paris, 1985, reproduit p. 149 (un autre exemplaire)
L.D. Sanchez, *Jean-Michel Frank, Adolphe Chanaux*, Éditions du Regard, Paris, 1997, reproduit en couleur p.239 (un autre exemplaire à patine noire)
C. Boutonnet, R. Ortiz, *Diego Giacometti*, Les Éditions de l'Amateur, Galerie L'Arc en Seine, Paris, 2003, reproduit en couleur p.43 (modèle en bronze)
P.-E. Martin-Vivier, *Jean-Michel Frank: L'étrange luxe du rien*, Norma Éditions, Paris, 2006, reproduit p.28, 29, 68 et 152 (autres exemplaires)

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

Cette œuvre est référencée par la Fondation Alberto et Annette Giacometti dans sa base de données en ligne, Alberto Giacometti Database (AGD), sous le numéro 4313.

Un certificat du Comité Giacometti sera remis à l'acquéreur.

Ce modèle était également appelé par Annette Giacometti «lampe Tériade». Tériade en possédait deux exemplaires et en avait installé un sur son bureau, rue Férou, comme le montrent plusieurs dessins d'Alberto Giacometti.

Plaster table lamp; inscription of the Fondation Alberto et Annette Giacometti under the base
Height: 17 3/4 in.

100 000 - 150 000 €



Alberto Giacometti, *Tériade dans son bureau rue Férou*, circa 1939
Crayon sur papier, collection particulière





8

Alberto GIACOMETTI

1901-1966

**Double console pour Tériade
Circa 1945-1950**

Bronze à patine brun noir;
deux plateaux en marbre blanc
Pièce unique
111 × 62,20 × 22,20 cm

Provenance:

Collection Tériade, Paris
Collection Alice Tériade, Paris (1983)
À l'actuel propriétaire par legs
au décès d'Alice Tériade (2007)

Bibliographie:

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

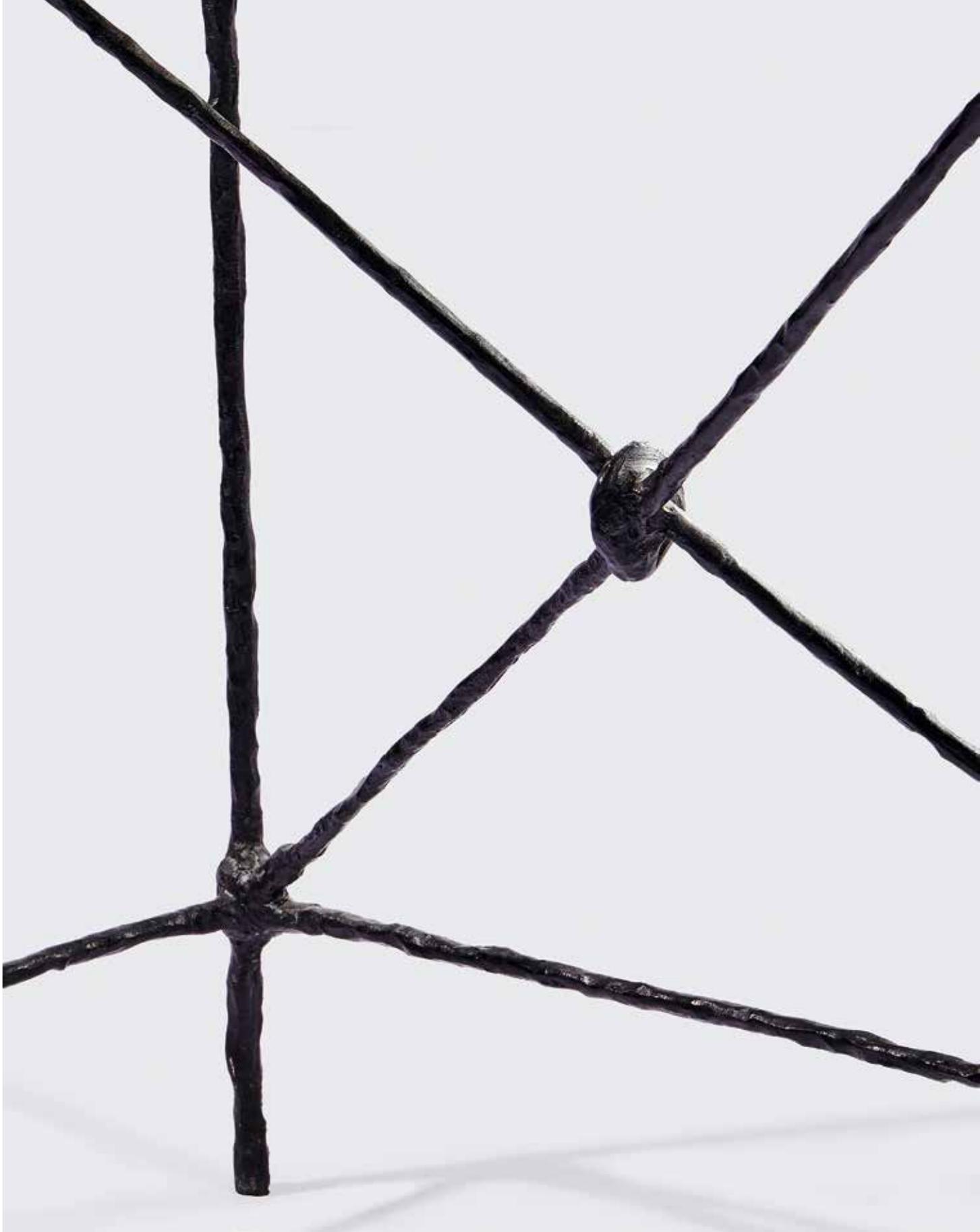
Cette œuvre est référencée par la
Fondation Alberto et Annette Giacometti
dans sa base de données en ligne,
Alberto Giacometti Database (AGD),
sous le numéro 4316.

Un certificat du Comité Giacometti
sera remis à l'acquéreur.

*Bronze double console with black brown
patina, two white marble trays;
unique piece
43 3/4 × 24 1/2 × 8 3/4 in.*

400 000 - 600 000 €









9

Alberto GIACOMETTI

1901-1966

Applique modèle «poing» – 1936

Plâtre

Inscription de la Fondation Alberto et Annette Giacometti à l'intérieur du poignet «AG 01»

25 × 16 × 24 cm

Provenance:

Collection Tériade, Paris

Collection Alice Tériade, Paris (1983)

À l'actuel propriétaire par legs au décès d'Alice Tériade (2007)

Bibliographie:

L.D. Sanchez, *Jean-Michel Frank, Adolphe Chanaux*, Éditions du Regard, Paris, 1980, reproduit en noir et blanc p.202 (version main droite)

L.D. Sanchez, *Jean-Michel Frank, Adolphe Chanaux*, Éditions du Regard, Paris, 1997, reproduit en noir et blanc p.248 (version main droite)

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

Cette œuvre est référencée par la Fondation Alberto et Annette Giacometti dans sa base de données en ligne, Alberto Giacometti Database (AGD), sous le numéro 4314.

Un certificat du Comité Giacometti sera remis à l'acquéreur.

Plaster wall lamp; inscription of the Fondation Alberto et Annette Giacometti inside the wrist
9 7/8 × 6 1/4 × 9 1/2 in.

100 000 - 150 000 €







Pablo PICASSO

1881-1973

Le verre taillé sur fond rose – 1922

Huile sur toile
Signée en bas à gauche «Picasso»
18,30 × 23,30 cm

Provenance:

Galerie Simon, Paris (selon une étiquette au dos)
Frank Perls, Beverly Hills (selon une étiquette au dos)
Galerie Karsten Greve, Cologne
À l'actuel propriétaire par cessions successives

Exposition:

Cologne, Galerie Karsten Greve, *Picasso*, mai-août 1988, n°13, reproduit
Cherasco, Palazzo Salmatoris, *Picasso e la sua eredità nell'arte italiana*, octobre 2019 - janvier 2020, reproduit p.21

Bibliographie:

C. Zervos, *Pablo Picasso, Catalogue raisonné, vol. VI, Supplément aux volumes I à V*, Ed. Cahiers d'Art, Paris, 1961, n°243, reproduit en noir et blanc pl. 1432 p.171
The Picasso Project, *Picasso's Paintings, Watercolors, Drawings and Sculpture, Neo Classicism II 1922-1924*, Alan Wofsy, San Francisco 1996, n°22-034, reproduit en noir et blanc p.13

Oil on canvas; signed lower left
7 1/4 × 9 1/8 in.

550 000 - 650 000 €



Pablo PICASSO

1881 - 1973

Le verre taillé sur fond rose – 1922



Jean-Baptiste Siméon Chardin, *Le panier de prunes*, circa 1759. Huile sur toile, Musée du Louvre, Paris



Pablo Picasso, *Verre, pot et livre*, 1908. Huile sur toile, musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg

Fr

L'écrivain et poète français Guillaume Apollinaire, ami de Picasso et Braque, a ces mots à propos du cubisme: «Ce qui différencie le cubisme de l'ancienne peinture, c'est qu'il n'est pas un art d'imitation mais un art de conception qui tend à s'élever jusqu'à la création». Alors que Picasso débute ses recherches sur *Les Femmes d'Alger* dès 1906, la question latente est celle de la géométrisation de la réalité: en modifiant la perspective des objets ou des personnages du quotidien, en étirant les corps et stylisant les modèles, le cubisme dépasse la «peinture ancienne» pour donner dans la «création».

Les débuts du cubisme se concentrent sur une période dite analytique qui se caractérise par la fragmentation de la représentation. La composition est animée majoritairement de formes géométriques dont les facettes s'interpénètrent, brouillant sa compréhension.

Puis, le cubisme synthétique prend le relais dès 1912 pour ré-introduire un lien plus déchiffrable

avec la réalité devenue trop lointaine. Picasso introduit le collage dans ses toiles et aplatit l'espace pour le rendre plus lisible. Cette période s'achève en 1919 pour laisser place au surréalisme.

L'œuvre présentée ici s'intitule *Le verre taillé sur fond rose* et est réalisée à l'huile sur toile par Picasso en 1922. Bien qu'elle ne s'inscrive pas dans la période de cubisme synthétique, le tableau en présente certaines caractéristiques démontrant que l'artiste catalan poursuit naturellement son développement dans des œuvres postérieures. En effet, le choix du sujet qui se saisit du quotidien affirme d'emblée une référence claire au réel et son traitement de face, aplati sur le fond évoque les procédés du cubisme synthétique. Cette recherche, qui a particulièrement marqué Picasso et qui atteint son apogée à l'automne 1912, avec l'exposition de la Section d'Or dans la galerie parisienne de La Boétie, aura des répercussions sur son œuvre tout au long de sa carrière.

En

French poet and writer Guillaume Apollinaire, who was friends with Picasso and Braque, said of Cubism: "What differentiates Cubism from ancient painting, is that it's not an art of imitation but an art of conception, which aims to amount to creation". At a time when Picasso was starting his research on *Les Femmes d'Alger* in 1906, the underlying question was that of the geometrisation of reality. By modifying ordinary objects or people, by stretching out the bodies and stylising the models, Cubism exceeds 'ancient painting' by being 'creative'.

The early days of Cubism focused on what was known as the Analytical period, which was characterised by the fragmentation of representation. Compositions mainly involved geometric shapes whose facets were interwoven, blurring their comprehension.

Then, Synthetic Cubism took over as of 1912 to reintroduce a more decipherable link with reality, which had become too

distant. Picasso introduced collage into his works and flattened space to make it more legible. This period came to an end in 1919, making way for Surrealism.

The oil on canvas presented here, *Le Verre Taillé sur Fond Rose*, was painted by Picasso in 1922. Although it is not part of his Synthetic Cubism period, the work does present some of the characteristics, showing that the Catalan artist naturally continued developing the style in his later works. Effectively, the choice of an everyday subject immediately proclaims an obvious reference to reality, and the way it is displayed from the front, flattened against the background, calls to mind Synthetic Cubism. This research, by which Picasso was particularly marked, and which peaked in autumn 1912, with the Section d'Or exhibition at Galerie La Boétie in Paris, would have lasting repercussions on his work throughout his career.

Yet, this work is also of new interest as it was a precursor of

Cependant, cette œuvre présente également un intérêt nouveau annonçant l'abstraction géométrique développée ultérieurement par le groupe Cercle et Carré ou Abstraction-Création dans les années 1930 et témoignant de l'installation progressive des principes dans le Paris des années 1920. Le verre, au premier plan est apposé sur un fond géométrique liant des motifs carrés aux couleurs variées (noir, rosé et vert) qui s'imbriquent. Au sein du verre, s'inscrit également un carré composé de deux triangles rose et noir. Le verre, seulement dessiné par ses contours, se prolonge par des traits noirs horizontaux. Ici, il s'agit de tirer les leçons de ce qu'énonce Picasso lui-même: «Traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout en perspective» mais en déplaçant le propos. Pour que le sujet soit reconnaissable comme vu précédemment, la géométrie vient occuper le fond.

Enfin, le sujet et le titre de l'œuvre pourraient désigner la tentation vers un art purement décoratif. Même si le maître du cubisme réalise des objets fonctionnels notamment à travers ses céramiques, il affirme:

«La peinture n'est pas faite pour décorer les appartements. C'est un instrument de guerre offensive contre l'ennemi». Sa peinture est bien là pour s'engager, pour démontrer, pour réfléchir. Ici, le sujet du verre, largement traité par Picasso, est abordé tout en transparence, soulignant l'ambivalence de notre expérience visuelle et articulant de nouveaux rapports formels entre les vides figuratifs et les pleins géométriques. Le verre sera également repris dans les sculptures en bronze de Picasso suscitant cette remarque de son marchand Daniel-Henri Kahnweiler: «Le caractère de «transparence» qui se trouve ainsi, pour la première fois, dans le relief, apparaît dans la sculpture européenne en ronde bosse en 1914, dans *Le Verre d'absinthe* en bronze peint de Picasso. L'intérieur du verre y est montré en même temps que sa forme extérieure... La sculpture emblème remplace ainsi, dans l'art européen, la sculpture dérivée des moulages sur nature».

Synthétique, *Le verre taillé sur fond rose* contient de nombreuses évolutions de la carrière de Picasso et préfigure sa vision de sculpteur.

Geometric Abstraction, later developed by the group Cercle et Carré or Abstraction-Création in the 1930s, and attested to the gradual advent of these codes in 1920s Paris. The glass, to the fore, is presented on a geometric background that brings together square motifs in varied colours (black, pink, and green) that are interwoven. Within the glass is another square made up of two triangles in pink and black. Only the outline of the glass is drawn, prolonged by black horizontal lines. Here, the point was to learn from what Picasso himself stated: "Treat nature with cylinders, spheres, cones, with everything shown in perspective" but by displacing the message. So that the subject is recognisable as previously seen, geometric patterns occupy the background.

Finally, the subject and title of the work could designate a temptation for purely decorative art. Even if the master of Cubism portrayed functional objects, in particular with his ceramics, he stated: "The aim of painting isn't to decorate apartments. Painting is an offensive instrument of war

to be used against the enemy". His paintings were effectively there to demonstrate, to create involvement and reflection. Here, the subject of the glass, with which Picasso dealt extensively, is considered in all transparency, underlining the ambivalence of our visual experience and articulating new formal relationships between the Figurative voids and the Geometric planes. The glass would also figure in Picasso's bronze sculptures, bringing art dealer Daniel-Henri Kahnweiler to say: "The character of 'transparency' which is, for the first time, in the relief, appeared in European sculpture in the round in 1914, in *Le Verre d'Absinthe* in painted bronze by Picasso. The inside of the glass is shown at the same time as its outer shape... Thus, in European art, emblem sculpture replaced sculptures made from life casts".

Synthetic, *Le Verre Taillé sur Fond Rose* contains a number of elements of Picasso's evolution and heralds his vision as a sculptor.



Pablo Picasso, *Le verre d'absinthe*, 1914
Bronze peint, musée Picasso, Paris



Wassily Kandinsky, *Auf Spitzen*, 1928
Huile sur toile, Centre Pompidou, Paris

○ 11

Pablo PICASSO

1881-1973

Flûtiste assise et dormeuse – 1933

Encre sur papier
16,90 × 22,80 cm

Provenance:

Atelier de l'artiste
Marina Picasso (acquis auprès
de ce dernier)

Vente Londres, Sotheby's,
5 février 2016, lot 608

À l'actuel propriétaire par cessions
successives

Exposition:

Ulm, Ulmer Museum, *Pablo Picasso in
der Verwandlung, Zeichnungen und
Druckgraphik aus der Sammlung Marina
Picasso, 1994, n°3, reproduit*

Un certificat de Monsieur Claude Picasso
sera remis à l'acquéreur.

Ink on paper

6 5/8 × 9 in.

100 000 - 150 000 €



Pablo Picasso, *Femme au vase*, 1933
Bronze, Museo Reina Sofia, Madrid



Leopold SURVAGE

1879-1968

Le bain (esquisse pour une piscine) 1938

Huile sur toile
Signée et datée en bas à droite
«Survage/1938»
100 × 201,50 cm

Provenance:

Vente Paris, Artcurial Briest Poulain
F.Tajan, 2 juin 2015, lot 24
Acquis lors de cette vente par l'actuel
propriétaire
Collection particulière, Suisse

Exposition:

Bruxelles, Galerie Isy Brachot, *Survage*
(1879-1968), mars-avril 1970, n°7

L'authenticité de cette œuvre
a été confirmée par Madame Anne-Marie
Di Vieto.

*Oil on canvas;
signed and dated lower right
39 3/8 × 79 3/8 in.*

120 000 - 180 000 €





Leopold SURVAGE

1879-1968

Le bain (esquisse pour une piscine)
1938

Fr

Les peintures de l'artiste russe naturalisé français Leopold Survage suscitent l'intérêt de bien des poètes, notamment Guillaume Apollinaire qui affirme: «Nul n'a su mettre avant lui dans une seule toile une ville entière avec l'intérieur de ses maisons». En effet, chaque œuvre est comme un monde en soi où les métaphores plastiques évoquent les figures de style littéraires. Le lyrisme se glisse dans chaque symbole ou élément de la toile, qui constitue une note d'une composition musicale obéissant à son «rythme coloré», dont il établit les principes en 1914. Chaque forme colorée établit une analogie avec un son.

La musique, qui lie la peinture et la poésie, habite Survage dès son plus jeune âge. Son père possède une fabrique de pianos à Moscou dans laquelle le jeune garçon travaille de 1897 à 1900. Puis c'est encore par la musique, grâce à la célèbre claveciniste Wanda Landowska que Survage devient accordeur de pianos à la maison Pleyel alors que son père et lui émigrent à Paris suite la faillite de la société. En outre, sa belle-sœur, Marcelle Meyer est l'une des plus brillantes pianistes classiques de l'entre-deux-guerres, membre du Groupe des

Six avec Francis Poulenc, Darius Milhaud, Georges Auric, Erik Satie, Henri Sauguet et Roger Désormière. Marcelle apprend d'abord le piano auprès de sa sœur Germaine (future épouse de Survage), son aînée de neuf ans. La musique, comme un refrain lancinant et permanent, berce donc Survage et sa création.

Le bain est réalisée en 1938 et est constituée de dix figures féminines et une masculine occupées à diverses activités – la baignade, la marche, la planche, la gymnastique, le bronzage – sur une plage. Depuis le début des années 1930, Leopold Survage se concentre particulièrement sur les métiers féminins souvent autour de thèmes maritimes comme les pêcheuses, les marchandes de poissons, les porteuses, mais aussi autour des pleureuses et des femmes à la fenêtre. Cette œuvre illustre parfaitement cet intérêt et les femmes constituent à la fois de fières émanations du peuple occupées à des activités triviales mais aussi des évocations divines comme la figure centrale, la seule affublée d'un compagnon masculin, et dans laquelle se greffe la création, symboliquement suggérée par un arbre et sa feuille.



Jacques-Émile Blanche, *Le groupe des Six*, 1922
Huile sur toile, musée des Beaux-Arts, Rouen

En

Works by French artist of Russian origin, Leopold Survage, drew a lot of interest from a number of poets, in particular, Guillaume Apollinaire who declared: "Before him, no other person managed to put on canvas a whole town along with the interior of its houses". Effectively, each work is like a world unto itself where the plastic metaphors call to mind literary devices. Lyricism gently slides into every symbol or element on the canvas, each constituting a note in a musical composition, obeying its "coloured rhythm", of which Survage established the principles in 1914. Each coloured

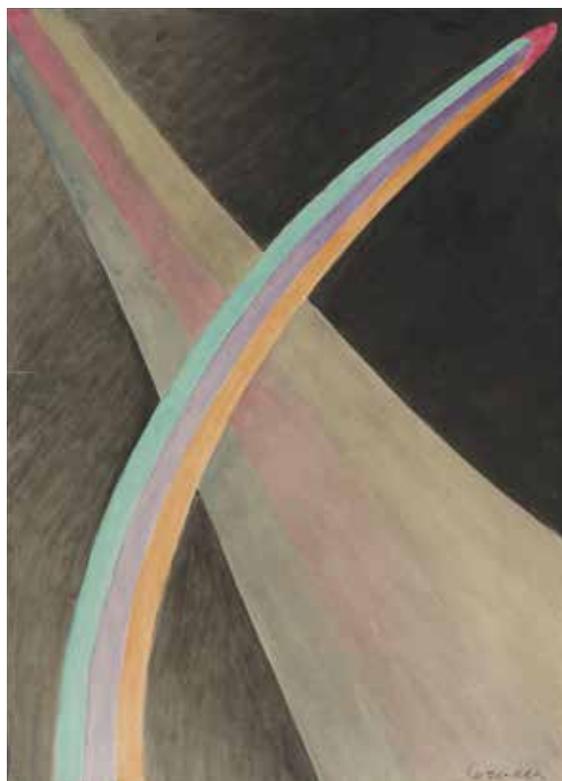
shape establishes an analogy with sound.

Music, which connects painting and poetry, was something that haunted Survage from a very early age. His father had a piano manufacturing company in Moscow in which the young boy worked from 1897 to 1900. It was yet again through music, thanks to famous harpsichordist Wanda Landowska, that Survage became a piano tuner at Pleyel when he and his father moved to Paris after the company went bankrupt. Furthermore, his sister-in-law, Marcelle Meyer, was one of the most brilliant classical pianists in the inter-war

Ici, chaque personnage est habité de différents pans de couleurs épousant des formes distinctes. En effet, plusieurs années plus tôt, Leopold Survage expose en 1912 avec les cubistes au Salon des indépendants et cette empreinte évoluera vers une interprétation très personnelle du cubisme concentré sur des jeux de volumes et de lignes. Les deux figures centrales sont, tout particulièrement, le théâtre de cette déconstruction. Alors que chaque partie du corps se désarticule face à l'ensemble, les personnages jonglent entre cubisme et surréalisme, entre le spiritualisme de Gauguin et l'esthétique de Cézanne. Leopold Survage, au croisement des problématiques picturales de ses contemporains sait en dresser une

impressionnante synthèse dont le tableau présenté salue les résolutions.

Enfin, *Le bain* démontre tout particulièrement l'importance de la musique dans le travail de Survage. La composition se révèle une véritable partition dans laquelle chaque section, de par ses mouvements, formes et couleurs, véhicule un rythme propre. Ainsi, les personnages habitant ces sections paraissent danser, leurs pas traduisant les différentes cadences. Certains effectuent de véritables chorégraphies. Tout se déroule comme si six grands mouvements, se lisant de gauche à droite, se succédaient, la note finale s'accordant dans le mouvement du nageur, au loin, semblant revenir au début du tableau, ou du morceau.



Léopold Survage, *Rythme coloré*, 1912-1913
Aquarelle et encre sur papier, MoMA, New York
© 2021 Léopold Survage Artists Rights Society (ARS),
New York ADAGP, Paris



Exposition Internationale 1937, Palais des chemins de fer:
la précision mécanique, décoration par Léopold Survage D.R.

En

period, and a member of *Les Six* with Francis Poulenc, Darius Milhaud, Georges Auric, Erik Satie, Henri Sauguet, and Roger Désormière. Marcelle first learned piano from her sister, Germaine (Survage's future wife), who was nine years older than her. Music, like a haunting, continuous chorus serenaded Survage and his creation.

Le bain was painted in 1938 and is composed of ten female figures and one male figure who are occupied with various activities on a beach: swimming, walking, floating, exercising, and sunbathing. As of the early 1930s, Leopold Survage had focussed in particular on women's jobs, often with a maritime theme, such as fishing, fish mongering, and delivery, but also women crying and women looking out of windows. This work perfectly illustrates that interest and the women are both proud representations of people busy with trivial occupations but also divine evocations like the central figure, the only one who has a male companion, and in which creation is symbolically suggested by the presence of a tree and leaf.

Here, each character is swathed in different bands of colour that espouse distinct forms. Effectively, several years

before, in 1912, Leopold Survage had exhibited his work with the Cubists in the *Salon des indépendants* and that would lead him to evolve towards a very personal interpretation of Cubism, focusing on volumes and lines. The two central figures, in particular, are very much the showcase of this deconstruction. Each separate part of the body is disjointed, and the characters oscillate between Cubism and Surrealism, and Gauguin's spiritualism, and Cézanne's aesthetics. Leopold Survage, who was touched by all of his contemporaries' pictorial issues, established an impressive synthesis of which this work addresses the solutions.

Finally, *Le bain* shows, in particular, the importance of music in Survage's work. The composition is like a music score in which each section, with its movements, shapes, and colours, has its very own rhythm. Hence, the characters in these sections seem to dance and their steps portray the different tempos. Some carry out veritable dance routines. It is as if, viewed from left to right, six choreographed movements followed upon each other, with the final note tuned to the swimmer's movements, in the distance, seemingly bringing us back to the start of the painting, or the score.

○ 13

Ossip ZADKINE

1890-1967

Les confidences

Bronze à patine brune
Signé et numéroté sur la tranche
de la terrasse «O ZADKINE 3/8»,
marque du fondeur sur la tranche
de la terrasse «Susse Fondeur Paris»
Conçu en 1944, cette épreuve
fondue en 1980
Hauteur: 78 cm

Provenance:

Vente Paris, Piasa, 6 novembre 2014,
lot 31
Collection particulière, Suisse

Bibliographie:

I. Jianou, *Zadkine*, Arted, Paris, 1979,
n°295 p.79 (titré *Tendresse B* et daté
1942)

S. Lecombe, *Ossip Zadkine, L'œuvre
sculpté*, Paris, 1994, n°385 reproduit
en noir et blanc p.419 (un autre
exemplaire)

Cette œuvre est enregistrée dans
les archives du Zadkine Research Center.

*Bronze with brown patina; signed and
numbered on the edge of the base;
foundry mark on the edge of the base
Height: 30 3/4 in.*

70 000 - 100 000 €





Ossip ZADKINE

1890-1967

Les confidences

Fr

Au sujet du sculpteur français d'origine russe Ossip Zadkine, Gérard Bertrand, docteur en esthétique développe: «Zadkine est à peu près le seul de ses contemporains à ambitionner, dès le départ, une dimension poétique pour son œuvre. Une sculpture, selon lui, ne saurait se contenter d'être un bel objet, ni tirer son unique nécessité de la rigueur de ses proportions; elle doit porter témoignage, être capable de dire avec la même force la folie destructrice dont l'homme est périodiquement habité et les glorieuses étapes de son génie créateur; bref, elle doit rassembler toutes les contradictions humaines et les résoudre dans la perfection de son message, elle doit être vivante poésie.»

Cette ambition se lit dans chacune de ses œuvres. Ici, la sculpture *Les confidences* adresse poétiquement le sujet du couple. Deux personnages s'enlacent, la force de leur étreinte opérant une fusion: l'un ne se distingue plus de l'autre, les corps s'accolent et seuls les membres permettent de retracer des contours extérieurs. La sculpture en bronze semble résulter d'un travail de fonte à partir d'une entité unique comme si l'artiste avait taillé directement dans la matière, ce qu'il fait par ailleurs dans le bois. L'architecture générale de la sculpture se présente ainsi comme une masse à l'équilibre inébranlable.

Le seul espace vide, celui de la séparation des corps, se glisse entre les jambes des personnages qui se distinguent du pied au genoux pour mieux se rejoindre et dire l'union. Cet espace en creux laisse pénétrer la lumière qui vient se couler dans les lignes dessinées.

Ces dernières relèvent de la finesse du dessin et rappellent Brancusi, son contemporain qu'il cite ainsi: «Je pense que les sculpteurs de ma génération tels que Gaudier-Brzeska, (Duchamp-) Villon, Archipenko, Brancusi, Lipschitz et moi-même, pouvons être considérés comme les continuateurs de l'antique tradition de ces tailleurs de pierre et de bois, qui, partis de la forêt, chantaient librement leurs rêves d'oiseaux fantastiques et de grands fûts d'arbres». Cette recherche d'un certain primitivisme est soulignée par la simplicité des formes, leur géométrisation – Zadkine est reconnu comme un maître de la sculpture cubiste – et le dépouillement de la sculpture.

La sérénité qui se dégage de *Les confidences* traverse tous ses pores. L'harmonie de la thématique choisie, l'apaisement des visages, l'aspect lisse de la patine: Zadkine, par la maîtrise indéniable de la pratique de la sculpture, parvient à transfigurer la matière.

En

On the subject of the French sculptor of Russian origin, Ossip Zadkine, Gérard Bertrand, Doctor in aesthetics, said: “Zadkine is just about the only one of his contemporaries who, from the start, aspired to a poetical dimension for his works. For him, a sculpture could not just be a beautiful object, nor could its sole necessity be the regularity of its proportions; it must bear witness and be capable of expressing with the same force the destructive folly that sometimes possesses man and the glorious steps in his creative genius. In sum, it must bring together all human contradictions and solve them in the perfection of its message. It must be living poetry.”

This ambition is visible in each of his works. Here, the sculpture *Les confidences* poetically addresses the subject of the couple. Two characters are entwined. The strength of their embrace creates fusion. They can no longer be distinguished from each other. The bodies are as if welded together and only their limbs allow us to follow their separate outlines. The bronze sculpture seems to be the result of casting using only one mould as if the artist had carved the substance itself, which he would effectively do when working

with wood. The sculpture's overall architecture resembles a mass with unshakable balance. The only empty space, where the bodies are separated, is between the characters' legs, where, from their feet to their knees their separation is visible, and then they join again and express union. This space lets the light through as it runs along the lines that are drawn finely, calling to mind Brancusi, his contemporary whom he would quote as follows: “I believe that sculptors of my generation such as Gaudier-Brzeska, (Duchamp-) Villon, Archipenko, Brancusi, Lipschitz and I can be considered as the continuators of the ancient traditions of stone and woodcarvers who, having headed into the forest, would freely sing their dreams of fantastic birds and great tree casks”. This search for a certain primitivism is highlighted by the simplicity of the shapes, their minimalism, and their geometrisation – Zadkine was renowned as a master of Cubist sculpture.

The serenity exuded by *Les confidences* seeps through all of its pores. The harmony of the theme chosen, the tranquillity of the faces, the smoothness of the patina: Zadkine, with his undeniable mastery of sculpture, managed to transform matter.



Aristide MAILLOL

1861-1944

Harmonie, premier état

Bronze à patine verte et nuances brunes
Signé du monogramme sur la terrasse «M»,
numéroté sur la tranche de la terrasse
«E.A. 4/4» et cachet du fondeur sur la
tranche de la terrasse «E.GODARD Fondateur
PARIS»

Conçu en 1940, fondu à une date
ultérieure

Hauteur: 154 cm

Bibliographie:

Waldemar-George, *Aristide Maillol*,
Paris, 1964, p.206 et 247, reproduit
p.221 (un autre exemplaire)
J. Rewald, «Maillol remembered»,
in *catalogue d'exposition Aristide
Maillol 1861-1944*, The Solomon
R.Guggenheim Museum, New York, 1975,
reproduit p.24 et 26 (version en plâtre)
B. Lorquin, *Aristide Maillol*, Genève,
1994, p.149 et 151 (un autre exemplaire)
L.K. Kramer, *Aristide Maillol (1861-
1944): Pioneer of Modern Sculpture*,
Ph.D.dissertation, New York University,
New York, 2000, p.267-268 reproduit
pl.243 et 244 (un autre exemplaire,
titré *La Rose*)

*Bronze with green and shades of brown
patina; signed with the monogram on the
base; numbered on the edge of the base;
stamped with the foundry mark on the
edge of the base
Height: 60 5/8 in.*

550 000 - 750 000 €

«Dina, votre père vous a créée,
je vous ai inventée»

- Aristide Maillol



Aristide MAILLOL

1861 - 1944

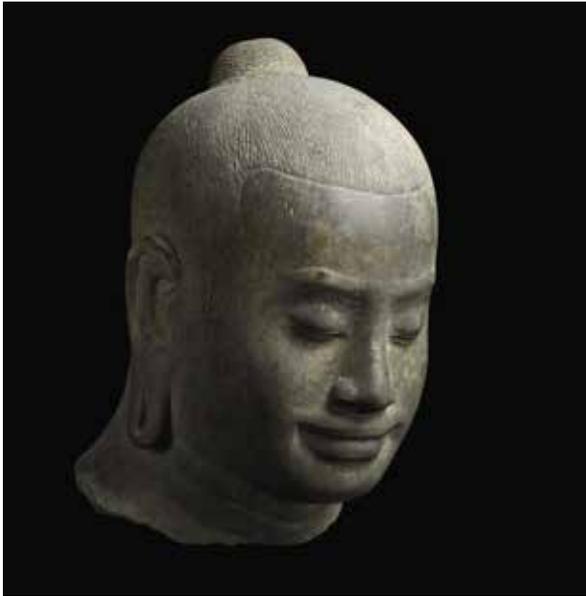
Harmonie, premier état



Maillol et Dina Vierny à Banyuls-sur-Mer, janvier 1944
Photographie de Louis Carré. Archives Fondation Dina Vierny-
Musée Maillol, Paris © Louis Carré

«C'est mon portrait
et c'est son testament»

– Dina Vierny



Portrait du roi Jayavarman VII, époque Angkorienne, style du Bayon, fin XII^e - début XIII^e siècle. Grès, musée Guimet - musée national des Arts asiatiques, Paris Photo © RMN-Grand Palais (MNAAG, Paris)/ Michel Urtado



Aristide Maillol, *Harmonie* (détail tête), 1940-1944. Plâtre de fonderie. Collection particulière Courtesy galerie Dina Vierny, Paris Photo © Jean-Louis Losi

Fr

En pleine guerre, entre 1940 et 1944, Maillol s'est réfugié loin de la fureur du monde, dans son mas isolé sur la montagne surplombant Banyuls-sur-Mer, tel un ermite, méditant longuement devant les paysages qui l'entourent. Là, il travaille à son œuvre ultime, restée inachevée, nommée un temps La Rose par l'artiste lui-même – «Elle sera quelque chose comme le symbole d'une rose, et le sein qu'elle offre sera comme une fleur.»¹, puis gardera pour titre la suggestion faite par l'historien de l'art John Rewald, suite à ses dernières visites à l'artiste avant son exil aux États-Unis en 1941: *Harmonie*.

Harmonie porte en elle des caractéristiques très particulières: Maillol la souhaitait différente de tout ce qu'il avait réalisé jusqu'alors. «J'aimerais être pour cette œuvre, plus réaliste, plus vivant que pour tout ce que j'ai fait jusqu'ici. C'est pour cette raison que, cette fois-ci, je travaille d'après un modèle, et pas seulement d'après des dessins comme je le faisais d'habitude»². La jeune Dina Vierny, âgée d'une vingtaine d'années, devenue son principal

modèle et sa plus fidèle collaboratrice depuis 1934, a choisi de rester travailler avec lui. Elle vient chaque jour poser pour la réalisation de dizaines de dessins, qu'il accroche aux murs de son atelier, tantôt celui de sa maison dans le village, plus souvent celui de la montagne. Le sculpteur modèle ainsi son plâtre, en direct d'après elle, son regard passant de la jeune femme à ses esquisses sur papier, et non plus, comme auparavant, «d'imagination». *Harmonie* reprend avec douceur les traits du modèle et s'en inspire. Maillol ne faisait jamais de portraits dans ses figures sauf exception, comme le buste de Renoir, ou celui d'Étienne Terrus. Dina Vierny, inscrite à la faculté de Montpellier, posait debout et le sculpteur lui avait aménagé un pupitre pour qu'elle puisse lire et étudier, d'où l'inclinaison de la tête, le sourire sur le visage, qui ne sont pas sans rappeler ces mêmes caractéristiques des têtes divines ou royales de la sculpture bouddhique. Cette tête si particulière s'accordant à la légère sinuosité de la ligne du corps, toute de plénitude et de galbes sensuels, avec ces seins

En

In the midst of the war, between 1940 and 1944, Maillol hid far from the madding world in his isolated farmhouse in the mountains overlooking Banyuls-sur-Mer where like a hermit, he would meditate at length before the landscapes around him. There, he carried out his final work, which would remain unfinished, that for a time, the artist would call La Rose – “It would be something like the symbol of a rose, and the breast it offers would be like a flower.”¹. He would then keep the title suggested by Art Historian John Rewald, following the latter's visits to the artist before his exile in the United States in 1941: *Harmonie*.

Harmonie has very specific characteristics. Maillol wanted the work to be different to everything he had created until then. “I would like this work to be more lifelike, more alive than everything I've done so far. That is why, this time, I'm using a model and not just drawings, as I used to.”² Young Dina Vierny, who was in her twenties and had,

since 1934, become his main model and most faithful platonic companion, had chosen to remain and work with him. Every day, she came to pose for dozens of drawings that he would hang on the walls of his studio, his house in the village, or his farm in the mountains. The sculptor would model his plaster directly from her, and not as before, “from memory”, his eyes passing directly from the young woman to his sketches on paper. Inspired by the model, *Harmonie* tenderly reproduces her features. Maillol only ever very exceptionally made portraits, such as the bust of Renoir, or that of Étienne Terrus. Dina Vierny, who was a student at Montpellier University, posed standing, and the sculptor had set up a desk for her so that she could read and study, which explains the angle of her head and the smile on her face that are reminiscent of the same characteristics seen in Buddhist sculptures of divine or royal heads. This very special head is very much in harmony with the body's slight sinuosity,

haut dressés, donne à la statue des allures d'idole indochinoise. Ainsi, «l'accident du pupitre» rejoignait le soin méticuleux portés par les artistes khmers à représenter la méditation toute d'humilité du visage penché et des yeux fermés à la vanité du monde. L'artiste avait été si frappé, lors des Expositions Universelles de 1889 et 1900, par la statuaire extrême-orientale (indienne, chinoise, japonaise, khmer) qu'il obtint la permission de réaliser des moulages de certains bas-reliefs khmers. Il acquit plus tard une sculpture indienne pour sa propre collection. C'est en partie en puisant à cette découverte passionnée des formes voluptueuses de la sculpture extrême-orientale archaïque, privilégiant l'intériorité à l'expression, que Maillol trouva le pouvoir, les éléments et les stimuli avec lesquels il entreprit son renouveau capital du langage sculptural du xx^e siècle, qu'il magnifia dans des corps féminins de plénitude et de sérénité. Les mots d'Odilon Redon à propos du travail de Maillol, «C'est sévère

et voluptueux», semblent qualifier tout particulièrement *Harmonie*.

La difficulté qu'il s'est imposée avec cette dernière œuvre le mène à réaliser de nombreux états en plâtre, dont il détruira certains, insatisfait. «Il m'arrive de recommencer tout jusqu'à dix fois, je change, j'enlève, j'ajoute.»³ Demeure la synthèse de la recherche d'une vie entière à rêver sur l'idée même d'une *harmonia* du monde, alors même que celui-ci est en plein chaos: la beauté de la jeunesse féminine saisie dans la plus subtile vibration de sa vie intérieure. «C'est mon portrait», disait Dina Vierny de cette sculpture, «et c'est son testament»⁴.

1. John Rewald, in catalogue exposition 1979 Perpignan, *Maillol au Palais des Rois de Majorque*, p.18

2. *Ibidem*

3. *Ibidem*

4. Catalogue exposition 2001 Londres, Marlborough Gallery, *Maillol and Dina*, p.9

its plenitude, sensual curves, and pert breasts, making the statue resemble an Indochinese sculpture. Thus, the “fortuitous desk incident” mingled with the meticulous care taken by Khmer artists in representing the modesty of meditation with the inclined face and eyes closed to the vanity of the world. During the Universal Exhibitions of 1889 and 1900, the artist had been so taken with far-eastern statuary (Indian, Chinese, Japanese, Khmer) that he got permission to make casts of certain Khmer bas-reliefs. Later, he acquired an Indian sculpture for his personal collection. It is partly in drawing on this impassioned discovery of the voluptuous lines of ancient far-eastern sculpture, which favours interiority to expression, that Maillol would find the power, the elements, and the stimuli with which he would undertake his momentous renewal of 20th-century sculptural language, and that he would glorify female

bodies with plenitude and serenity. Odilon Redon's words on Maillol's work, “It is stark and voluptuous”, seem particularly suited to *Harmonie*.

The difficulties he encountered with this last work led him to carry out several studies in plaster, of which he would destroy some that dissatisfied him. “Sometimes, I start over up to ten times. I change, remove, and add.”³ It remains the synthesis of a lifelong quest, a dream of the very idea of a *harmonia* of the world, whilst that very world was in absolute chaos: the beauty of womanly youth captured in the most subtle vibration of its inner life. “It's my portrait”, said Dina Vierny of this sculpture, “and it's his testament.”⁴

1. John Rewald, in the 1979 Perpignan exhibition catalogue, *Maillol au Palais des Rois de Majorque*, p.18

2. *Ibidem*

3. *Ibidem*

4. 2001 London exhibition catalogue, Marlborough Gallery, *Maillol and Dina*, p.9



Dina Vierny posant pour *Harmonie* dans l'atelier d'Aristide Maillol, près de Banyuls-sur-Mer, mars 1941. Photographie de John Rewald. Archives Fondation Dina Vierny-Musée Maillol, Paris. © John Rewald



Émile-Antoine BOURDELLE

1861-1929

Apollon au combat (Tête définitive sur grande base) – circa 1900-1909

Bronze à patine brune partiellement dorée
 Inscrit sur le côté droit de la base
 «EMILE-ANTOINE / BOURDELLE / 1900 /
 REPRODUCTION INTERDITE», numéroté en bas
 du côté droit de la base «HS» (pour hors-
 série), marque du fondeur à l'arrière
 de la base Alexis RUDIER/Fondeur PARIS
 Hauteur: 67,20 cm

Provenance:

Acquis par les parents de l'actuel
 propriétaire dans les années 1960

Bibliographie:

I. Jianou, M. Dufet, *Bourdelle*, Arted,
 Paris, 1984, p. 90, n°259
 B. Mantura, *Émile-Antoine Bourdelle 1861-
 1929*, 37^e Spoleto Festival, Edizioni De
 Luca, n°37, p.158, reproduit en noir et
 blanc p.65 (un autre exemplaire)
 C. Lemoine, *Antoine Bourdelle 1861-1929,
 D'un Siècle L'Autre, l'eurythmie de
 la modernité*, catalogue d'exposition,
 Japon 2007-2008, Musée Bourdelle, Paris,
 2007, J, n°52, p.201, reproduit en
 noir et blanc photo 21, p.212 (un autre
 exemplaire), reproduit en couleur p.116,
 117 (un autre exemplaire), n°10-11,
 reproduit en noir et blanc p.218
 (un autre exemplaire)
 S. Cantarutti, *Bourdelle*, Alternatives,
 Paris, 2013, p.98 à 101, reproduit
 en couleur p.101 (un autre exemplaire)
 C. Barbillon, J. Godeau, A. Simier,
*Bourdelle et l'antique - Une Passion
 moderne*, octobre 2017 - février
 2018, catalogue d'exposition, Musée
 Bourdelle, Paris, p.100 à 115, reproduit
 en couleur p.2, 101 (détail) et 102, (un
 autre exemplaire), reproduit en noir
 et blanc p.114 (un autre exemplaire)

*Bronze with partially gilded brown
 patina; inscribed on the right side of
 the base; numbered at the bottom of the
 right side of the base; foundry mark on
 the back of the base
 Height: 26 1/2 in.*

60 000 - 80 000 €





Émile-Antoine BOURDELLE

1861-1929

Apollon au combat (Tête définitive sur grande base) – circa 1900-1909



Antoine Bourdelle,
Masque fragmentaire d'Apollon, 1900
Plâtre, Paris, musée Rodin,
don d'Antoine Bourdelle vers 1909

Fr

«Quand son emportement lyrique consent à s'enfermer sous les paupières de ses femmes, fleurs aux corolles closes, et sous le front de ses guerriers, l'âme grecque, onde où s'endormit l'image immobile du monde, frissonne en lui. Pleines du rayonnement concentré de l'attente mystérieuse ou de l'énergie fécondante, les figures qu'il a dressées ont la structure synthétique, la gloire et la solidité des Parthénons définitifs entre le ciel dur et la mer», développe Élie Faure au sujet de son ami Émile-Antoine Bourdelle. Ce dernier, passionné par l'antique (qui lui vaut une exposition dédiée au Musée Bourdelle en 2017), nourrit sa soif de connaissance par ses voyages en Italie, ses visites de sites gallo-romains en France, ses découvertes

de nombreux musées européens, ou encore par l'étude des grands modèles au Louvre. Cette véritable ferveur se traduit par un sincère engagement qui le mène, avec Rodin et Faure, à collaborer à la revue d'art antique *Le Musée* et à s'opposer à la restauration du Parthénon. Bourdelle achète des antiques pour alimenter sa collection et aussi pour des tiers, notamment Rodin.

Pour Bourdelle, l'art grec est un hymne à la lumière. Aussi, dit-il dans une de ses lettres « Cette sculpture dégage du soleil/de la lumière de la sérénité/de l'apaisement sacré ». Apollon, représenté dans la sculpture proposée, en constitue l'expression la plus directe. En effet, Bourdelle a ces mots à propos de *Tête d'Apollon*,

En

“When his lyrical outburst accepts to be secured beneath the eyelids of his women, in his flowers with their closed corolla, and beneath the brows of his warriors, the Greek soul, the wave where the immobile image of the world went to sleep, quivers within him. Full of the concentrated emanation of mysterious expectation or fruitful energy, the figures he has erected have the synthetic structure, the glory, and the solidity of the definitive Parthenons between the hard sky and the sea”, said Élie Faure of his friend, Émile-Antoine Bourdelle. The latter, who was passionate about Antiquity (which earned him a dedicated exhibition at the Musée Bourdelle in 2017), quenched his thirst for knowledge with

his journeys to Italy, his visits of Gallo-Roman sites in France, his discovery of numerous European museums, and his study of major works at the Louvre. This veritable fervour was reflected in a sincere commitment that led him, along with Rodin and Faure, to work on the ancient art review *Le Musée* and to oppose the restoration of the Parthénon. Bourdelle bought antiques for his own personal collection as well as for others, and in particular for Rodin.

For Bourdelle, Greek art was a hymn to light. Hence, he said in one of his letters: “This sculpture gives off sunlight / light serenity / sacred appeasement”. Apollo, represented in the sculpture proposed, is the

autre de ses sculptures lui rendant hommage: «M'arrachant de Rodin en 1900, je tentais en même temps la montée au-delà de l'homme, jusqu'au Dieu Apollon. Je l'aperçus irrité dans l'airain d'or, tout au combat dans la pensée».

Apollon, commandants aux Arts et aux Muses et Dieu du Soleil, ici représenté combat sans combattre (Bourdelle ne sculpte que son visage) est précisément «au combat dans la pensée». Il est intéressant de noter que la représentation du Dieu grec se comprend de pair avec la rupture avec Rodin dont il quitte l'atelier en 1908 après quinze ans de collaboration. Le choix de ne pas réaliser le corps et s'en tenir à la tête symbolise visuellement cet affranchissement du romantisme qui se confirmera dans la simplification progressive des formes dans le travail du sculpteur qui corrobore: «J'échappai au troué, au plan accidentel, pour

chercher le plan permanent. Je recherchai l'essentiel des structures, laissant au second plan les ondes passagères, et en plus je cherchai le rythme universel».

Cette œuvre figure profondément la volonté de transition de Bourdelle. En effet, elle est l'aboutissement d'une étude commencée par Bourdelle en 1900, alors qu'il est encore employé à l'atelier de Rodin et marque une évolution déjà largement assumée qui fera dire à l'artiste au sujet de la réaction de son maître: «Il vit le divorce accompli et ne me pardonna pas».

most direct expression of those words. Effectively, Bourdelle said of *Tête d'Apollon*, another of his sculptures that paid tribute to the god: "As I distanced myself from Rodin in 1900, at the same time, I tried to aim higher than man, to reach as far up as the god Apollo. I spied him, irritable, dressed in golden armour, deep in thoughts of war".

Apollo, God of the Sun, commander of the Arts and Muses, represented here in combat without fighting (Bourdelle sculpted only his face), is precisely "in combat in thought". It is interesting to note that the representation of the Greek god can be appreciated at the same time as his break from Rodin whose studio he left in 1908 after fifteen years of working together. The choice of not sculpting the body but only the head visually symbolises this break away from

Romanticism that would be confirmed in the progressive simplification of the shapes of the sculptor's works. Indeed, he would confirm: "I broke away from the deeply pocketed surfaces, from the accidental, in search of the permanent plane. I looked for what is essential in a structure, giving less importance to transient waves, and I went even further and sought universal rhythm".

This work is a profound expression of Bourdelle's desire for transition. It is effectively the result of a study that Bourdelle commenced in 1900 when he was still employed in Rodin's studio. It was the sign of an evolution with which Bourdelle was very much at ease and that led him to say of his master's reaction to the work: "He saw that I had broken away from him and did not forgive me".



Apollon au combat dans la salle de l'Héraklès, musée Bourdelle, 1949. Photographie anonyme - Paris, musée Bourdelle, donation Rhodia Dufet-Bourdelle, 1995



Antoine Bourdelle, *Apollon au combat*, 1900-1909
Bronze, Art Institute, Chicago

Paul SIGNAC

1863-1935

**Saint-Briac. Rivière de Lancieux
1884-1885**

Huile sur toile

Signée et datée en bas à gauche

«P. Signac 84»

46 × 65 cm

Cahier d'opus, n°116: *La Rivière
de Lancieux*, à l'année 1885Cahier manuscrit: *St Briac. Rivière
de Lancieux*, à l'année 1885Pré-catalogue: *St Briac. Rivière
de Lancieux*, p.113, non reproduit**Provenance:**Vente Paris, Hôtel Drouot, *Tableaux
et Objets offerts par souscription
à M^{lle} Marguerite Pillet*, 2-3 mars 1888,
lot 34 (titrée *Paysage*)Collection Miguet (selon le cahier
d'opus)Vente Paris, Palais Galliera,
10 décembre 1966, n°15

Collection particulière, Paris

Exposition:Nantes, Palais du cours Saint-André,
1886, n°972 (titrée *La rivière de
Lancieux (Saint-Briac)*)**Bibliographie:***L'Espérance du peuple*, octobre-novembre
1886J.-P. Bihl, *Regards d'émeraude*, 1988,
reproduit en couleur p.156 (titrée *Marée
basse à St. Briac*)F. Cachin, *Signac - Catalogue raisonné
de l'œuvre peint*, Gallimard, Paris,
2000, n°103, reproduit en noir et blanc
p.169*Oil on canvas;**signed and dated lower left**18 1/8 x 25 5/8 in.*

300 000 - 500 000 €



Paul SIGNAC

1863-1935

Saint-Briac. Rivière de Lancieux
1884-1885



Paul Signac, *Saint-Tropez. Coucher de soleil au Bois des pins*, 1896. Huile sur toile, musée de l'Annonciade, Saint-Tropez

Fr

Signac a été un grand peintre, auteur de magnifiques paysages stylisés, colorés et lumineux, le tableau *Saint-Tropez. Coucher de soleil au Bois des pins* de 1896 (Saint-Tropez, musée de l'Annonciade) en est un exemple. Il est aussi le créateur de compositions magistrales telles que le *Portrait de Félix Fénéon* de 1890-1891, qui inaugurerait encore il y a peu le parcours des collections du Museum of Modern Art à New York. Il a été aussi un artiste majeur à la fin du XIX^e siècle exerçant par son art et ses écrits théoriques une influence considérable en France et en Europe auprès des jeunes peintres au point que, avant Cézanne, il a largement participé à la naissance de l'art du XX^e siècle.

Paul Signac a toujours été peintre. Né en 1863, il commence son activité en 1882. Il représente essentiellement des paysages et quelques natures mortes dans un style qui sera vite marqué par l'impressionnisme: son tableau *Route de Gennevilliers* de 1883 (Paris, Musée d'Orsay) se remarque

par son absence de sujet, la banalité de sa composition et sa particulière attention au traitement de la lumière. Signac est tout de suite attiré par l'eau. Il affectionne les rivières, les bords de la Seine, les côtes maritimes, les scènes portuaires, la vue de l'océan. Il aime aussi le ciel. Il aime naviguer sur ses différents bateaux. Il se rend en Bretagne.

En 1885 Signac est à Saint-Briac, un port à l'embouchure de la rivière de Lancieux, non loin de Dinan, et où il va pendant l'été s'attacher à peindre plusieurs sites, le *Port Hue*, *Le Béchet*, *La Pomelière*, *La croix des marins* et ce paysage, *Saint-Briac. Rivière de Lancieux*, une peinture à l'huile sur toile mesurant 46 × 65 cm, datée de 1884, mais figurant bien à l'année 1885 dans les registres de l'artiste et indiquée comme telle dans le catalogue raisonné de l'œuvre paru en 2000. Il s'agit de la marée basse, la mer s'est retirée laissant la rivière, ici à droite, dans le bas de son lit. Des flaques d'eau stagnent sur les côtés,

En

Signac was a great painter of magnificent, stylised, colourful, and luminous landscapes such as *Saint-Tropez. Coucher de soleil au Bois des Pins*, dated 1896 (Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade). He also created masterful compositions such as the *Portrait de Félix Fénéon*, dated 1890-1891, which a short time ago was the opening work on the itinerary through the collections of the Museum of Modern Art in New York. He was also a key artist at the end of the 19th century whose art and theoretical writings had considerable influence on young painters in France and Europe to an extent that, before Cézanne, he widely participated in the birth of 20th century art.

Paul Signac was always a painter. Born in 1863, he commenced his activity in 1882. He mainly painted landscapes and a few still lifes in a style on which Impressionism would rapidly leave its mark. What is significant in his painting *Route de Gennevilliers*, dated 1883 (Paris, Musée d'Orsay), is the absence of any subject, the banality of its composition, and its particular attention to the treatment of the light. Signac was immediately attracted by water.

He adored rivers, the banks of the Seine, coastal areas, port scenes, and views of the ocean. He also loved the sky. He adored sailing on his various boats. He went to Brittany.

In 1885 Signac was in Saint-Briac-sur-Mer, a port on the bay of Lancieux, at the mouth of the Lancieux River, not far from Dinan. He would spend the summer there, painting several sites, *Port Hue*, *Le Béchet*, *La Pomelière*, *La Croix des Marins* and the landscape *Saint-Briac. Rivière de Lancieux*, an oil on canvas measuring 46 × 65 cm, dated 1884, but which is shown in the artist's records as dating from 1885 and indicated as such in his catalogue raisonné of his works which was published in 2000. It is a view at low tide, where the sea has gone out leaving the river, seen here to the right, low in its bed. There are puddles of water to the side, where we see a grounded boat and a fisherman nearby. Further off, we see a cliff topped by a few houses. The view is wide but not particularly picturesque. The composition's interest resides in its treatment of the light, which is colourful, warm, and misty, with a heavy, cloudy, grey sky reflected



Paul Signac, *Portrait de Félix Fénéon*, 1890-1891. Huile sur toile, MoMA, New York



Paul Signac, *Les Andelys. La berge*, 1886
Huile sur toile, musée d'Orsay, Paris



Paul Signac, *Concarneau. Pêche à la sardine*, 1891
Huile sur toile, MoMA, New York

Fr

où une barque est échouée, un pêcheur se trouvant à proximité. Plus loin une falaise surmontée de quelques maisons. La vue est large, sans présenter beaucoup de pittoresque. L'intérêt de la composition réside dans son traitement de la lumière, une lumière colorée, chaude, embuée, le ciel dense, chargé, gris, se reflétant dans l'eau stagnante et la faisant miroiter. La gamme colorée est subtilement utilisée à base de rose, de violet clair, de gris et de quelques verts. Quant à la touche, compacte, synthétique, homogène, elle traite avec égalité le ciel et la terre.

Ce tableau fait partie de la production de l'été de Signac. À l'automne, il se trouve à Asnières. Mais il s'agit de la fin d'une période, la dernière année de l'artiste dans le genre qui appartient encore à l'impressionnisme. L'année suivante en effet, il adopte la technique du divisionnisme de Georges Seurat qu'il avait rencontré en 1884. Signac assimile tout et, sans attendre, livre ses premiers chefs

d'œuvre. Ses paysages où tout est recomposé, stylisé et représenté avec une touche divisée telle que *Les Andelys. La berge* de 1886 (Paris, Musée d'Orsay) ou encore *Herblay. Coucher de soleil* de 1889 (Glasgow, Art Gallery and Museum) se hissent au niveau de ceux de Seurat. En 1890, Signac revient à Saint-Briac pour y peindre pendant l'été trois tableaux: *Saint-Briac. Les balises*, *Saint-Briac. La garde Guérin*, *Saint-Briac. Le Port Hue*. Le style a changé, l'ambition s'est affirmée. L'année suivante, il donne quelques-uns des plus hauts sommets de la peinture française du XIX^e siècle avec *Concarneau. Rentrée des chaloupes* (collection particulière) et *Concarneau. Pêche à la sardine* (New York, The Museum of Modern Art).

Georges Seurat disparaît en 1891. Signac se retrouve seul. Il poursuit son œuvre non sans évoluer. Il abandonne les préceptes très stricts du divisionnisme, tels que Seurat les avait élaborés. Il élargit progressivement sa touche

in the stagnant water, making it shimmer. There is subtle use of a colour palette based on pinks, light purple, grey, and a few hues of green. As regards the brushstroke, it is compact, synthetic, and uniform, and the sky and ground are treated in the same fashion.

This work is part of what Signac produced that summer. In autumn, he went to Asnières. But it was the end of a period; the artist's last year painting in a fashion that was still Impressionist in style. Effectively, the following year, he would adopt the Divisionism technique initiated by Georges Seurat whom he'd met in 1884. Signac assimilated everything and, with no further ado, produced his first masterpieces. His landscapes, where everything was recomposed, stylised, and represented with a Divisionist touch such as *Les Andelys. La Berge* dating from 1886 (Paris, Musée d'Orsay) or *Herblay. Coucher de Soleil* from

1889 (Glasgow, Art Gallery and Museum), were on a par with works by Seurat. In 1890, Signac returned to Saint-Briac where he would paint three works during the summer: *Saint-Briac. Les Balises*, *Saint-Briac. La Garde Guérin*, and *Saint-Briac. Le Port Hue*. His style had changed, and his ambition was bolder. The following year, he would carry out some of the greatest works in 19th century French painting with *Concarneau. Rentrée des Chaloupes* (private collection) and *Concarneau. Pêche à la Sardine* (New York, Museum of Modern Art).

Georges Seurat died in 1891. Signac found himself alone. He continued his work and his evolution. He abandoned the very strict precepts of Divisionism as devised by Seurat. He also progressively broadened his brushstroke to an extent where it comprised only one colour of which he had enhanced the intensity. This new process

En

Paul SIGNAC

1863-1935

Saint-Briac. Rivière de Lancieux
1884-1885

Paul Signac, *Saint-Tropez. L'orage*, 1895
Huile sur toile, Musée de l'Annonciade, Saint-Tropez

Fr

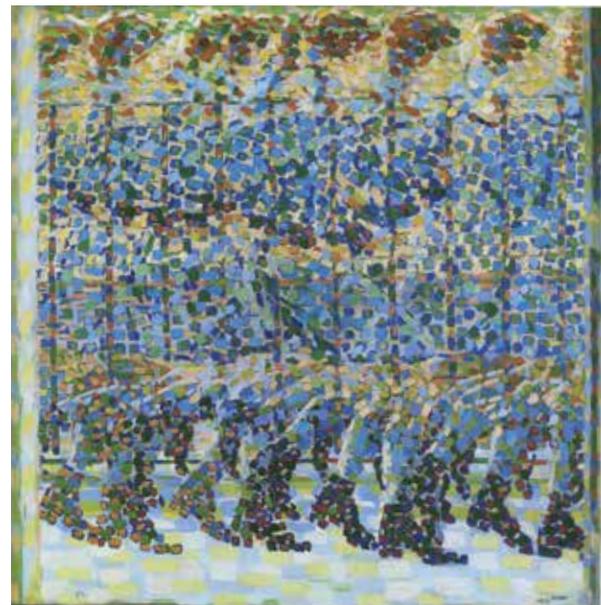
au point de la rendre autonome et de ne comporter qu'une seule couleur dont il a haussé l'intensité. Cette nouvelle facture devient un nouveau style, que traduit bien son tableau de 1895 *Saint-Tropez. L'orage* (Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade). C'est bien avec ce style, le pointillisme, que vient appuyer son livre paru en 1899 *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme* qui en établit la théorie, que l'art de Signac va se répandre partout en Europe, en Belgique, aux Pays-Bas, en Suisse, en Allemagne, en Italie, et bien entendu en France. Il y a les Nabis: Maurice Denis et Édouard Vuillard, Cuno Amiet et Giovanni Giacometti en Suisse, les Fauves: le tableau de Matisse *Luxe, calme et volupté* de 1904 (Paris, Musée d'Orsay) doit tout à Signac comme ses paysages de Collioure, ainsi que les compositions de Derain, Vlaminck, Braque, Valtat ou Van Dongen. L'influence est égale en Allemagne, l'art de Signac étant particulièrement apprécié du grand

collectionneur Karl Ernst Osthaus à Hagen et du comte Kessler à Weimar. Tous les peintres expressionnistes lui sont redevables de la vivacité de leurs couleurs et de leur touche indépendante: Nolde, Kirchner, Pechstein, Schmidt-Rotluff, Heckel, tant d'autres, tels que le peintre dadaïste Arthur Segal ou encore l'artiste expressionniste américain, Hans Hofmann, qui débute ainsi sa carrière dans son pays natal. Il y a les Pays-Bas, avec de nombreux disciples, Piet Mondrian n'étant pas des moindres, dont les tableaux de dunes, de moulins au soleil, à la touche large et individualisée, comptent tout de suite parmi les chefs d'œuvre du genre. Avant de rallier le cubisme, comme Mondrian d'ailleurs, les artistes futuristes italiens ont pu développer leurs idées grâce au pointillisme, ce que montre parmi d'autres, le tableau de Balla, *Fillette courant sur un balcon* de 1912 (Milan, Museo del Novecento) qui associe la touche de Signac avec la recherche de la traduction du

En

became a new style, which is clearly visible in his painting from 1895 *Saint-Tropez. L'orage* (Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade). It is effectively with this style, Pointillism, which supported his book, published in 1899, *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme*, which laid out the theory, that Signac's art would spread everywhere in Europe from Belgium to the Netherlands, Switzerland, Germany, Italy, and of course throughout France. There were the Nabis: Maurice Denis and Édouard Vuillard, Cuno Amiet and Giovanni Giacometti in Switzerland, the Fauves: Matisse's painting *Luxe, Calme et Volupté* from 1904 (Paris, Musée d'Orsay) owed everything to Signac, like his landscape paintings of Collioure, and the compositions by Derain, Vlaminck, Braque, Valtat, and Van Dongen. His influence was equivalent in Germany, where Signac's art was particularly appreciated by the great collector

Karl Ernst Osthaus in Hagen and Count Kessler in Weimar. All of the Expressionist painters owe him the vivacity of their colours and their independent brushstroke: Nolde, Kirchner, Pechstein, Schmidt-Rotluff, Heckel, and so many others such as Dadaist painter Arthur Segal and American Expressionist, Hans Hofmann, who started his career in his homeland. In the Netherlands, he had many followers, including Piet Mondrian, whose paintings of dunes and windmills in the sun with their wide and individualised brushstrokes can immediately be considered as masterpieces of the genre. Before turning to Cubism, like Mondrian, Italian Futurist artists were able to develop their ideas thanks to Pointillism, as we can see in the painting by Balla, *Fillette Courant sur un Balcon* from 1912 (Milan, Museo del Novecento), which uses Signac's brushstroke teamed with the search for the portrayal of movement.



Giacomo Balla, *Ragazza che corre sul balcone*, 1912
Huile sur toile, Museo del Novecento, Milan
© Adagp, Paris, 2021

mouvement. À son tour, Robert Delaunay n'a pas suivi une autre voie, comme Metzinger ou encore Herbin. On peut continuer à multiplier les exemples, de Malevitch à Klee en passant par Picasso. L'influence exercée par l'art de Signac est considérable et permet de comprendre beaucoup des origines de l'art moderne. Cézanne vient après. L'influence qu'il va exercer à son tour, progressivement, de plus en plus importante, puis de façon décisive, contribuera à minimiser celle de Signac d'autant que son œuvre elle-même deviendra répétitive et sera éclipsée par sa production d'aquarelliste, aimable et trop abondante, à partir de 1913.

Depuis plusieurs décennies, des expositions et des publications se sont attachées à la redécouverte de l'œuvre de Signac et à la remettre à sa place, en particulier,

l'exposition du Musée de Grenoble en 1997, *Signac et la libération de la couleur* organisée avec les musées de Münster et de Weimar, puis la rétrospective du Grand Palais à Paris en 2000, due à Françoise Cachin qui assurait en même temps la publication du catalogue raisonné de l'artiste, enfin parmi beaucoup d'autres, en 2005 au Musée d'Orsay, *Le néo-impresionnisme de Seurat à Paul Klee*, dont je suis heureux de rappeler que j'en étais l'organisateur. Signac y figurait à son rang à l'égal de Seurat, notamment par le développement qu'il a su donner à son art et qui s'est révélé tellement riche de conséquences. Le tableau peint à Saint-Briac en 1884 en marque un jalon.

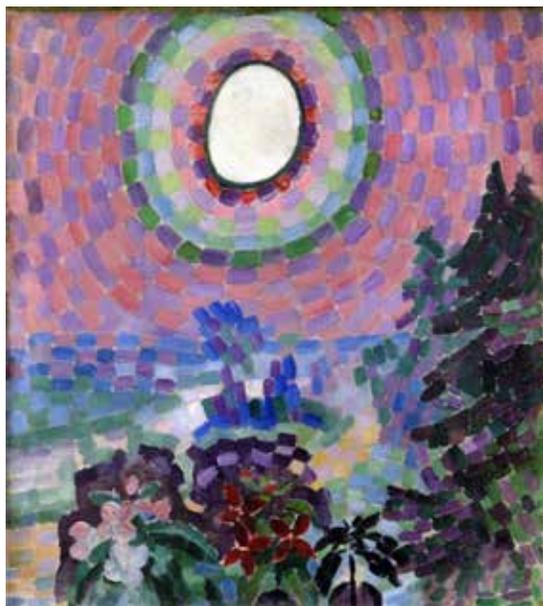
Serge Lemoine

In turn, neither did Robert Delaunay, like Metzinger and Herbin, choose to follow another path. Many more examples exist, from Malevich to Klee and Picasso. The influence of Signac's art was considerable and allows for in-depth comprehension of the origins of Modern Art. Cézanne came afterwards. His influence in turn, increasing gradually and then more decisively, would contribute to minimising Signac's influence, particularly as the latter's work would become repetitive and would be overshadowed as of 1913 by his watercolour paintings, which were too bland and too abundant.

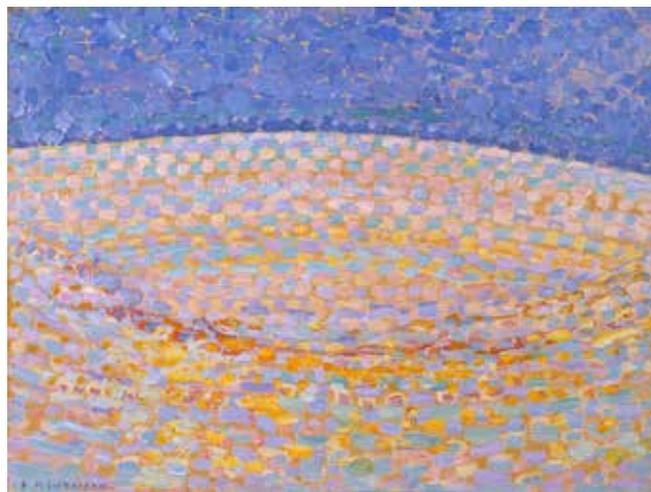
For several decades, exhibitions and publications have aimed to revisit Signac's works and return them to their rightful place, in particular, the *Signac et la*

Libération de la Couleur exhibition at the Musée de Grenoble in 1997, organised with the museums of Münster and Weimar, and the retrospective at the Grand Palais in Paris in 2000, thanks to Françoise Cachin who at the same time was working on the publication of the artist's catalogue raisonné, and finally, among many others, in 2005, the exhibition *Le Néo-Impresionnisme de Seurat à Paul Klee* at the Musée d'Orsay, that I was delighted to organise. Signac was shown in his rightful place, as an equal to Seurat, particularly in respect of the evolution in his art, which had such far-reaching consequences. The work painted at Saint-Briac in 1884 was a milestone in that evolution.

Serge Lemoine



Robert Delaunay, *Paysage au disque solaire*, 1906
Huile sur toile, Centre Pompidou, Paris



Piet Mondrian, *Dunes III*, 1909
Huile sur carton, Kunstmuseum, La Haye

Henri de TOULOUSE-LAUTREC

1864-1901

**Une opération par le Docteur Péan
à l'Hôpital International – 1891**Peinture à l'essence sur carton
57,50 × 47,80 cm**Provenance:**Cadeau de l'artiste au Docteur
Frédéric Baumgarten
À l'actuel propriétaire par descendance**Exposition:**Paris, Galerie Manzi-Joyant,
Toulouse-Lautrec, rétrospective,
juin-juillet 1914, n° 72 (reproduit hors
texte)**Bibliographie:**

A. Alexandre, in *Les Arts*, n°152,
Goupil, Manzi & Joyant, août 1914, p. 15
T. Duret, *Lautrec*, Bernheim-Jeune,
Paris, 1920, p. 52
G. Coquiott, *Lautrec*, Librairie
Ollendorff, Paris, 1921, p. 124
A. Astre, *H. de Toulouse-Lautrec*,
Nilsson, Paris, 1925, p. 56 et 82
M. Joyant, *Lautrec I*, H. Floury, Paris,
1926, p. 133, 271, reproduit en noir
et blanc p. 132, hors texte
P. de Lapparent, *Toulouse-Lautrec*,
Rieder, Paris, 1927, p. 23
P. Mac Orlan, *Lautrec*, Floury, Paris,
1934, p. 119
E. Schaub Koch, *Psychanalyse d'un
peintre moderne*, Éditions Littéraires
Internationales, 1935, p.42, 194
G. Mack, *Toulouse-Lautrec*, Alfred Knopf,
New York, 1938, p.235, 258
J. Lassaïgne, *Toulouse-Lautrec*,
Hypérion, Paris, 1939, p.20, 21
J.Lassaïgne, *Le goût de notre temps-
Lautrec*, Skira, Genève, 1953, p.54
D. Cooper, *H. de Toulouse-Lautrec*,
Thames & Hudson, Londres, 1955, p.27,
reproduit p.29
H. Perruchot, *La vie de Toulouse-
Lautrec*, Hachette, Paris, 1958, p.177
M.G. Dortu, *Toulouse-Lautrec
et son œuvre, vol. II*, New York, 1971,
Collectors Editions, n° P.385 p.216,
reproduit en noir et blanc p.217

Une lettre du Comité Toulouse-Lautrec
sera remise à l'acquéreur.**Peinture à l'essence on board**
22 5/8 × 18 7/8 in.

600 000 - 900 000 €



Henri de TOULOUSE-LAUTREC

1864-1901

Une opération par le Docteur Péan
à l'Hôpital International – 1891



Henri Gervex, *Le docteur Péan enseignant à l'hôpital Saint-Louis sa découverte du pincement des vaisseaux*, 1887. Huile sur toile, musée d'Orsay

Fr

Un tableau d'Henri de Toulouse-Lautrec. Son titre, sa date: *Une opération par le Dr Péan à l'Hôpital international*, peint en 1891. Il s'agit là d'une œuvre exceptionnelle de l'artiste par son sujet, sa composition, sa facture, sa provenance et son caractère inédit: elle n'a en effet pas été vue en public depuis 1914.

Le sujet retient tout de suite l'attention: une séance d'opération chirurgicale dans un hôpital parisien par un médecin réputé de l'époque, le docteur Péan. Il est vu debout, de dos, penché sur son patient, dans une salle éclairée de larges fenêtres, au milieu d'une petite et très attentive assistance.

Pour le peintre du Moulin Rouge et des bals parisiens, la scène a de quoi surprendre. Mais Toulouse-Lautrec connaissait le docteur Péan, personnalité en vue dans le monde, d'autant que le cousin germain de l'artiste, Gabriel Tapié de Ceyleran, avait commencé sa thèse en médecine sous sa direction. Toulouse-Lautrec a abondamment représenté le docteur Péan, le croquant sur le vif et lui consacrant un portrait, *Le Dr Péan opérant* (Williamstown, Francine and Sterling Clark Institute), où il est représenté de face en exercice avec un grand linge blanc noué autour du cou en guise de blouse.



Thomas Eakins, *Portrait of Dr. Samuel D. Gross (The Gross Clinic)*, 1875. Huile sur toile, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie

En

A painting by Henri de Toulouse-Lautrec. Its title, its date: *Une opération par le Dr Péan à l'Hôpital international*, painted in 1891. It's an exceptional work by the artist thanks to its subject, its composition, its craftsmanship, its provenance, and the fact that it is now being seen in public for the first time since 1914.

The subject immediately catches one's attention: a surgical operation in a Paris hospital carried out by a doctor who was well known at the time, Doctor Péan. He is seen standing, from behind, in the middle of a very small and very attentive audience, leaning over the patient, in a room lit by large windows. Coming from the painter of the Moulin Rouge and Paris balls, the scene is very surprising. But Toulouse-Lautrec knew Doctor Péan, who was a well-known personality, particularly as the artist's first cousin, Gabriel Tapié de Ceyleran, had commenced his doctorate in medicine under him. Toulouse-Lautrec did a lot of works that showed Doctor Péan. He would sketch him as

he worked and even dedicated a portrait to him, *Le Dr Péan opérant* (Williamstown, Francine and Sterling Clark Institute), where he is seen from the front, with a large white piece of material serving as a surgical gown, knotted around his neck, carrying out an operation.

He was effectively famous. We see him again, represented in a very different spirit, studious, serious, and official, by Henri Gervex in his masterly composition of 1887 conserved at the Musée d'Orsay, *Le docteur Péan enseignant à l'hôpital Saint-Louis sa découverte du pincement des vaisseaux*. Toulouse-Lautrec was therefore not the only one to show an interest in such a personality, or to devote himself to portraying scenes of this genre.

It is effectively a genre, already illustrated, magnificently, and with great intensity by the American painter Thomas Eakins in his famous work *La clinique du Docteur Gross (The Gross Clinic)*, painted in 1875 (Philadelphia, Thomas Jefferson

Célèbre en effet. On le voit encore représenté dans un tout autre esprit, docte, grave, officiel, par Henri Gervex dans la magistrale composition de 1887 conservée au Musée d'Orsay, *Le docteur Péan enseignant à l'hôpital Saint-Louis sa découverte du pincement des vaisseaux*. Toulouse-Lautrec n'est donc pas seul à s'intéresser à pareille personnalité, ni à se consacrer à la représentation de telles scènes de genre.

Il s'agit bien d'un genre, déjà illustré, magnifiquement, avec une grande intensité par le peintre américain Thomas Eakins dans son célèbre tableau *La clinique du Docteur Gross (The Gross Clinic)*, peint en 1875 (Philadelphie, Thomas Jefferson University) à l'éclairage dramatique et à l'ambiance quasi fantastique. On peut remonter plus haut. Jusqu'au XVII^e siècle, par exemple aux Pays-Bas et voir comment Adriaen Brouwer traite le sujet de façon réaliste et grotesque (*L'opération du pied*, Francfort-sur-le-Main, Städel Museum) ou mieux Rembrandt dans un style plus grave et solennel avec *La leçon d'anatomie du Dr Tulp* (La Haye, Mauritshuis), une composition, datée de 1632:

un portrait de groupe où chaque figure, immobile, silencieuse, concentrée, participe à la scène, rendue magistrale par la science de la lumière et de la composition du peintre autant que par la découverte scientifique représentée. Quelque vingt ans plus tard, Rembrandt reviendra sur le sujet avec *La leçon d'anatomie du Docteur Deyman* (Amsterdam, Rijksmuseum), le successeur du Docteur Tulp, pour une vision plus macabre, la dissection d'un crâne, le cadavre étant vu par un raccourci perspectif brutal les pieds devant.

Le tableau de Toulouse-Lautrec se trouve évidemment à l'opposé de ceux du maître hollandais. On reconnaît son style fait d'inattendus, éblouissant de virtuosité et volontiers désinvolte: la composition, tout d'abord, jouant sur la différence des plans et privilégiant les obliques. Ainsi, au-devant, un personnage vu de dos, coupé à mi-corps. Il s'agit d'un infirmier accompagnant un autre patient allongé sur un brancard et qui assiste à l'intervention. La scène principale est reportée au deuxième plan, le groupe des figures décalé vers la gauche, le Docteur

University) with its dramatic lighting and almost fanciful atmosphere. We can go further back. As far as the 17th century, for example, to the Netherlands, and see how Adriaen Brouwer treated the subject in a lifelike and grotesque fashion (*L'opération du pied*, Frankfurt am Main, Städel Museum), or better still, Rembrandt in a more solemn and formal style with *La leçon d'anatomie du Dr Tulp* (The Hague, Mauritshuis), a composition dating from 1632: a group portrait where each figure, motionless, silent, and focused, participates in the scene, which is made masterly as much by the science of light and the painter's composition as by the scientific discovery represented. Eighty years later, Rembrandt would return to the subject with *La leçon d'anatomie du Docteur Deyman* (Amsterdam, Rijksmuseum), successor to Docteur Tulp, with a more macabre vision, the dissection of a head, with the cadaver seen through a brutal shortened perspective, its feet to the fore.

Toulouse-Lautrec's painting

is of course completely different to those of the Dutch master. We recognise his surprising style, dazzlingly virtuous, and willingly cavalier: the composition, first of all, plays on the difference between the planes and favours oblique strokes. Thus, to the forefront, is a character seen from behind, of whom we see only the top half. It is a male nurse who is looking after another patient lying on a stretcher and who is watching the operation. The main scene is in the second plane, the group of figures offset to the left, with Docteur Péan who nevertheless occupies the centre of the composition. He is recognisable from his corpulent silhouette, dressed entirely in black, and we see the knot of the large white piece of cloth behind his neck. But he is seen from behind!

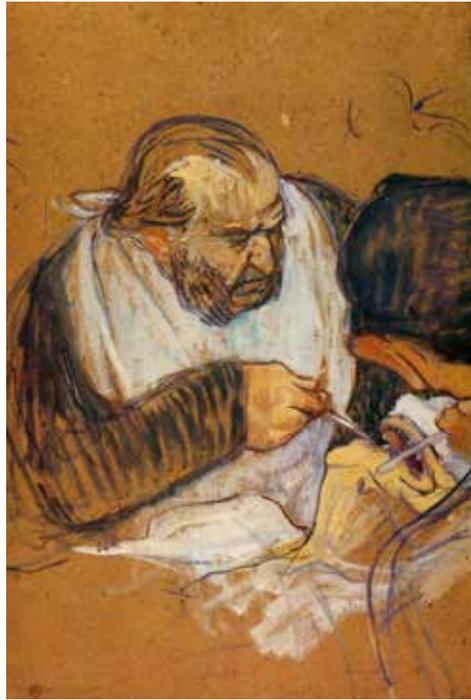
The work's craftsmanship is as characteristic as could be: rapid, almost hasty. On the type of support he liked, a cardboard sheet measuring 57.5 × 47.8 cm, the work was carried out in oil paint that was extremely diluted with petrol and absorbed by the



Rembrandt, *La leçon d'anatomie du Dr Nicolaes Tulp*, 1632
Huile sur toile, Mauritshuis, La Haye



Rembrandt, *La leçon d'anatomie du Dr Deyman*, 1656
Huile sur toile, Rijksmuseum, Amsterdam



Henri de Toulouse-Lautrec, *Le docteur Péan opérant*. Peinture à l'essence sur carton, Francine and Sterling Clark Institute, Williamstown

Fr

Péan toutefois occupant le centre de la composition. Reconnaisable à sa silhouette corpulente, tout vêtu de noir, le nœud de son linge blanc apparaissant derrière le cou. Mais il est vu de dos!

La facture de l'ouvrage est aussi on ne peut plus caractéristique: rapide, presque hâtive. Sur un support qu'il affectionne, une plaque de carton mesurant 57,5 × 47,8 cm, l'exécution est effectuée avec une peinture à l'huile très diluée à l'essence et absorbée par le carton, la matière est maigre. De grandes traînées à la brosse suffisent à indiquer les formes; même les détails, ceux des têtes des participants par exemple, restent à l'état d'esquisse. Tout est mis en place, mais comme à son accoutumée, Toulouse-Lautrec ne finit pas.

Il y a enfin la provenance de l'œuvre, restée depuis l'origine dans la même famille, celle du docteur Baumgarten. Il a assisté à la séance. Il figure dans la composition. On le voit debout, de face, au centre. C'est le seul visage dont l'exécution soit poussée au point de le rendre

reconnaisable. Ce tableau en fait, c'est son portrait.

Interne à l'Hôpital Saint-Louis dans le service du Docteur Péan, Frédéric Baumgarten prendra la direction de l'Hôpital Français de Mexico jusqu'à sa mort en 1910.

Frédéric Baumgarten possédait quatre œuvres de Toulouse-Lautrec, dont une peinture de 1893, *La Macarona en costume de Jockey* qui fut un temps dans la collection de l'Art Institute de Chicago; les deux autres, *La Goulue* et *Femme de Maison*, aujourd'hui dans des collections particulières.

Une opération par le Dr Péan à l'Hôpital international est bien une œuvre exceptionnelle et caractéristique de la maturité d'Henri de Toulouse-Lautrec, le peintre du *Bal du Moulin de la Galette* et du *Salon de la rue des Moulins*, celui qui a su représenter la société de son temps, à sa manière, rapide, paradoxale, touchant juste et donc s'intéresser à tous les aspects de la vie moderne.

Serge Lemoine

En

cardboard. There is no depth of texture. Large brushstrokes suffice to suggest the shapes; even the details, those of the participants' heads, for example, remain sketchy. Everything is there, but as usual, Toulouse-Lautrec did not finish.

Finally, there is the work's provenance. It remained, since the start, in the same family, that of Doctor Baumgarten. He was present at the operation. He is shown in the composition. We see him standing, facing us, in the centre. His is the only face complete enough to be recognizable. This painting is in fact his portrait.

Frédéric Baumgarten, who was an intern at Hôpital Saint-Louis in Docteur Péan's department, would take the head of the Hôpital Français de Mexico until he died in 1910.

Frédéric Baumgarten had four works by Toulouse-Lautrec, including a painting dating from 1893, *La Macarona en costume de Jockey*, which was for a time

held in the collection of the Chicago Art Institute. The other two, *La Goulue* and *Femme de Maison*, are now held in private collections.

Une opération par le Dr Péan à l'Hôpital international is an exceptional work that is characteristic of the later works by Henri de Toulouse-Lautrec, the painter of *Bal du Moulin de la Galette* and of *Salon de la rue des Moulins*, who knew how to depict society of his times, in his own rapid, paradoxical, unbiased fashion, showing an interest in all aspects of modern life.

Serge Lemoine



Charles FILIGER

1863-1928

**Sainte bénissant
ou Figure de sainte – 1889-1890**

Gouache, aquarelle
et peinture or sur carton
31,80 × 18,90 cm

Provenance:

Probablement échangé avec Émile Bernard,
fin 1892 ou début 1893
Émile Bernard jusqu'en 1937
Clément Altarriba, Paris
Collection particulière, Paris

Exposition:

Paris, Orangerie des Tuileries,
Eugène Carrière et le Symbolisme,
décembre 1949 - janvier 1950, n°225
Quimper, Musée des Beaux-Arts,
Gauguin et le groupe de Pont-Aven,
juillet-septembre 1950, n°75
Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna,
*Il sacro e il profano nell'arte dei
simbolisti*, juin-août 1969, n°125

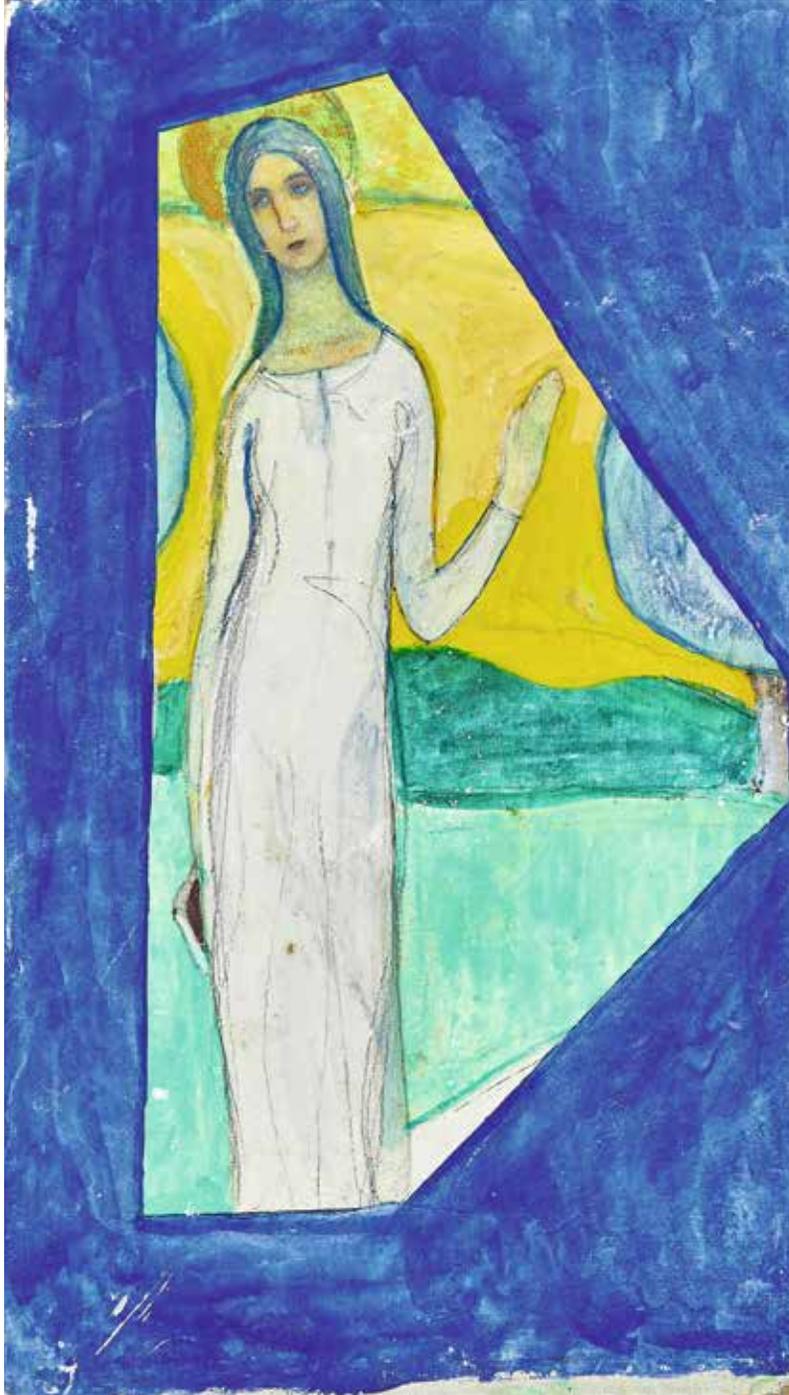
Rotterdam, Museum Boymans-Van
Beuningen, Bruxelles, Musées royaux
des beaux-arts de Belgique, Baden-
Baden, Staatliche Kunsthalle, Paris,
Grand Palais, *Le Symbolisme en Europe*,
novembre 1975 - juillet 1976, n°52,
reproduit en noir et blanc p.170
Saint-Germain-en-Laye, Musée
départemental du Prieuré, *L'Éclatement
de l'Impressionnisme*, octobre 1982 -
janvier 1983, n°35 reproduit en noir
et blanc p.93
Strasbourg, Musée historique de la
ville, *Charles Filiger: 1863-1928*,
juin-septembre 1990, n°11
Paris, Galerie Malingue, *Filiger*,
mars-juin 2019, p. 20, 135 et 167,
reproduit en couleur p.20, reproduit
en noir et blanc p.167

**Gouache, watercolor and gold paint
on cardboard
12 1/2 × 7 1/2 in.**

30 000 - 40 000 €



Vue du dos





Maurice DENIS

1870-1943

Jeune fille à sa toilette – 1895

Huile sur toile

Annotée au dos par Philippe Rouart
«Melle Yvonne Lerolle (épouse Eug.
Rouart) par Maurice Denis P. Rouart»
49 × 34 cm

Provenance:

Henry Lerolle (don de l'artiste)
Diverses collections particulières
par descendance
Collection particulière, France

Exposition:

Paris, Musée des Arts Décoratifs,
Maurice Denis, 1888-1924,
avril - mai 1924, n°58 (titré *Fillette*
à sa toilette)
Toulouse, Musée Paul Dupuy, *Peintres*
et affichistes du XX^e siècle, novembre
1992 - janvier 1993, n°35 bis
Paris, Musée du Luxembourg, *Les Nabis*
et le décor, mars-juin 2019, n°67,
reproduit en couleur p.174 et non paginé

Bibliographie:

Cette œuvre sera incluse dans le
catalogue raisonné de l'Œuvre de Maurice
Denis actuellement en préparation par
Madame Claire Denis.

Un certificat de Madame Claire Denis
sera remis à l'acquéreur.

Un certificat de Dominique Denis
sera remis à l'acquéreur.

Madame Claire Denis indique dans son
certificat:

«Ce thème connaît une première version
de 1892 (*Jeune fille à sa toilette*,
892.0049) et sera repris dans une frise
décorative pour une chambre à coucher,
pour Siegfried Bing en 1895 (*Jeune fille*
à sa toilette (pour Bing) 895.9202),
dont un panneau rejoindra la collection
Mithouard. [...] Il semble exclu que
Denis ait fait un portrait d'Yvonne
nue (elle est née en 1877; elle aurait
eu 18 ans). Toutes les études et les
portraits d'Yvonne que nous connaissons
sont très vêtus, et sa chevelure est
très ondulée. De plus Henry Lerolle
écrit à Maurice Denis, le 3 mai 1924 (le
peintre cherche à réunir des tableaux
pour son exposition rétrospective de
1924): «j'ai aussi une petite jeune fille
à sa toilette qui me semble bien plus
jolie que celle analogue chez Jeanne
Mithouard». S'il s'était agi de sa
fille, il l'aurait évidemment précisé.
Donc nous ne conservons pas l'hypothèse
que ce pourrait être un portrait
d'Yvonne.»

Oil on canvas; annotated by Philippe
Rouart on the reverse
19 1/4 × 13 3/8 in.

90 000 - 130 000 €

Maurice DENIS

1870-1943

Jeune fille à sa toilette – 1895



Maurice Denis, circa 1901



Maurice Denis, *Portrait d'Yvonne Lerolle en trois aspects*
Huile sur toile, collection particulière

Fr

En 1890, Maurice Denis, âgé de vingt ans, énonce, dans un article de la revue *Art et Critique* ce qu'il nomme le «néo-traditionnisme»: «Se rappeler qu'un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées». L'enfant prodige pose dès lors les fondements du mouvement nabi dont il deviendra le grand théoricien. Ce manifeste se révèle par ailleurs d'une importance primordiale et sera considérée comme une des définitions de l'art moderne préfigurant l'abstraction («nabi» signifiant «prophète» en hébreu, le mouvement nabi revêtu une certaine aura de pionnier). En effet, l'artiste français s'applique à libérer la peinture de sa dimension de mimesis visant à encenser le

réel, pour revenir au travail sur la couleur et la composition, à l'origine même de la peinture. Le choc esthétique produit par *Le Talisman*, œuvre peinte par Sérusier en 1888 pendant un questionnement socratique mené par Gauguin à Pont-Aven, mène Maurice Denis à s'interroger sur l'identité de la couleur et le ressenti d'un paysage. Pendant cet exercice, Gauguin incite Sérusier à appliquer le prisme de couleurs relatif à son interprétation du paysage qui lui fait face. Les taches de couleurs résultantes incitent Maurice Denis à se sentir «libéré de toutes les entraves que l'idée de copier apportait à [nos] instincts de peintre».

Jeune fille à sa toilette, réalisé en 1895 révèle les grandes intuitions nabies animées par Maurice Denis. Le tableau s'inscrit dans une période très faste qui correspond

En

Maurice Denis, at age 20, defined what he called “neo-traditionalism” in an article published by the magazine *Art et Critique* in 1890. “Remember that a painting, before being a cavalry horse, a nude woman, or some other anecdote, is fundamentally a flat surface covered with colours assembled in a certain order.” This child prodigy laid the foundations of the Nabi movement and became its most important theorist. The manifesto was also of paramount importance as it was soon seen to be among the defining principles of modern art, foreshadowing abstraction. “Nabi” means “prophet” in Hebrew, and the Nabi movement certainly had a pioneering aura. The French artist sought to liberate painting from mimesis

and its sacralisation of the real in a return to a focus on colour and composition, inspired by the origins of painting. The aesthetic shock produced by *Le Talisman*, painted by Sérusier in 1888 during a Socratic questioning process led by Gauguin in Pont-Aven, led Maurice Denis to question the identity of colour and sensations produced by a landscape. During this exercise, Gauguin encouraged Sérusier to apply all the colours of the rainbow in his interpretation of the landscape he saw. The resulting patches of colour encouraged Maurice Denis to feel “free from all the obstacles that the idea of copying set up against [our] instincts as painters.”

Jeune fille à sa toilette, painted in 1895, exemplifies the essential Nabi intuitions spearheaded by

à l'acmé de l'inspiration nabi et symboliste du peintre s'étalant de 1889 à 1898. Maurice Denis et ses amis nabis (Pierre Bonnard, René Piot, Henri-Gabriel Ibels, Édouard Vuillard, Ker-Xavier Roussel, Paul Ranson) se concentrent alors sur des tableaux de petits formats. *Jeune fille à sa toilette*, avec ses 49 × 34 cm en fait partie. L'œuvre met en valeur la simplification des formes : les parties du corps se distinguent difficilement et se fondent dans le décor, annihilant la perspective. La surface du tableau paraît complètement plane. Alors que le bras droit de la jeune fille est absorbé par le décor, la main gauche semble prolonger la fenêtre et en extirper sa lumière. Les éléments se confondent et les aplats de couleurs suaves usant d'une palette réduite préfigurent les compositions abstraites. La jeune femme à la pose hiératique tient donc parfaitement le rôle d'icône qui scande l'œuvre de Maurice

Denis, surnommé justement le «nabi aux belles icônes». Le peintre français, guidé par sa foi catholique, s'applique en effet à renouer avec le caractère sacré de l'art porté également par un élan général pour la sagesse orientale et la découverte de ses ouvrages ésotériques. Trois ans plus tard, cette inclination se confirme lors d'un voyage à Rome avec André Gide où l'art de Raphaël et Cézanne le guidera vers un renouveau classique. *La Jeune fille à sa toilette* et sa figure angélique annoncent cette recherche de spiritualité qui s'incarmera dans la figure de son épouse Marthe Meurier. Ici, la femme sensuelle dénouant sa chevelure, la fenêtre et la fontaine en arrière-plan dégagent une poésie symboliste qui témoigne d'un onirisme toujours prononcé dans l'œuvre de Maurice Denis.

Jeune fille à sa toilette, qui sera illustrée dans le catalogue raisonné actuellement en préparation par

Maurice Denis. The painting is from that very fertile period from 1889 to 1898 at the acme of the painter's Nabi and Symbolist inspiration. During that period, Maurice Denis and his Nabi friends – Pierre Bonnard, René Piot, Henri-Gabriel Ibels, Édouard Vuillard, Ker-Xavier Roussel, and Paul Ranson – were concentrating on paintings in small formats. *Jeune fille à sa toilette*, 49 × 34 cm, is one example that highlights his simplification of form. Body parts are hard to distinguish and blend into the décor, annihilating perspective. The surface of the painting looks completely flat. While the right arm of the girl is absorbed by the decor, her left hand appears to prolong the window and capture its light. The elements merge and flat areas of colour in a limited palette prefigure abstract compositions. The young woman in her

hieratic pose perfectly plays the role of icon typical of the work of Maurice Denis, nicknamed the “Nabi of the beautiful icons”.

The French painter, guided by his Catholic faith, attempted to reconnect with the sacredness of art, nourished by his fascination with Eastern wisdom and the discovery of its esoteric works. Three years later, this tendency was reinforced during a trip to Rome with André Gide where the art of Raphael and Cezanne guided him towards a classical revival. *Jeune fille à sa toilette* and her angelic face announce this search for spirituality, incarnated in the face of Marthe Meurier, his wife. Here, the sensual woman untying her hair and the window and fountain in the background convey a poetic, symbolist mood reminiscent of the dreamlike state typical of Maurice Denis' work.



Henri Lerolle, *La répétition à l'orgue*, 1887
Huile sur toile, Metropolitan Museum of Art, New York



Pierre-Auguste Renoir, *Yvonne et Christine Lerolle au piano*, 1897
Huile sur toile, musée de l'Orangerie, Paris



Maurice DENIS

1870-1943

Jeune fille à sa toilette – 1895



Vue de l'exposition *Les Nabis et le décor*, musée du Luxembourg, Paris, 2019. Notre tableau au centre.

Fr

Madame Claire Denis, est acquise dans un premier temps par le collectionneur et peintre Henry Lerolle. Maurice Denis bénéficie ainsi de la fidélité de certains acquéreurs dont Lerolle mais encore le financier Alfred Stoclet, le compositeur Ernest Chausson ou les deux collectionneurs russes les plus influents – Ivan Morosov et Sergueï Tchoukine –. Henry Lerolle, héritier fortuné d'une entreprise de bronziers d'art et lui même diplômé de l'École des Beaux-Arts à Paris, constitue une collection de taille et évolue parmi les artistes auxquels il commande parfois directement des tableaux ou vitraux pour son domicile parisien avenue Duquesne. L'homme sait s'entourer des meilleures œuvres de son temps et pose même pour certains peintres dont Maurice Denis. Lerolle fait partie d'un cercle de collectionneurs privilégiés pour qui l'art et la vie vont de paire. Sa belle sœur épouse le collectionneur Ernest Chausson, ses deux filles, les fils du collectionneur et industriel Henri Rouart. Son fils Guillaume est directeur du Carnegie

Museum of Art de Pittsburgh jusqu'en 1954. La passion, le goût et l'exigence se transmettent dans la famille et le nom d'Henry Lerolle reste dans la postérité. « Trop bon » comme le qualifie Degas, il est l'ami des artistes et noue une relation bien particulière avec Maurice Denis qui reconnaît la valeur des portraits de Lerolle dans la biographie qu'il lui consacre. Chez Lerolle, Denis admire « ces physiognomies d'un relief discret sur fonds pâles, peintes avec plus de naturel que les Aman-Jean, mais qui participent du même goût sentimental, de la même conception idéaliste. » La provenance si singulière de ce tableau ajoute donc davantage de poésie et véhicule l'importance de l'intimité entre l'artiste et le collectionneur: *Jeune fille à sa toilette* raconte donc une double histoire.

En

Jeune fille à sa toilette, to be illustrated in the catalogue raisonné being prepared by Mrs. Claire Denis, was initially acquired by Henry Lerolle, collector and painter. Maurice Denis was loyally supported by a number of collectors, including Lerolle but also the financier Alfred Stoclet, the composer Ernest Chausson and the two most influential Russian collectors – Ivan Morozov and Sergei Shchukin. Henry Lerolle, wealthy heir to a bronzesmithing company, a graduate of the École des Beaux-Arts in Paris, built up a sizeable collection as a member of a group of artists from whom he would sometimes commission paintings or stained glass windows for his Parisian home avenue Duquesne. He knew how to surround himself with the best works of his time and even posed for certain painters, including Maurice Denis. Lerolle was part of a privileged circle of collectors for whom art and life went hand in hand. His beautiful sister married the

collector Ernest Chausson, and his two daughters the sons of collector and industrialist Henri Rouart. His own son William was director of the Carnegie Museum of Art in Pittsburgh until 1954.

Passion, taste and high standards were passed on in the family, and Henry Lerolle's name remains an important one to posterity. "Too good" as Degas said, he was a friend to artists and struck up a very special relationship with Maurice Denis, who recognized the value of Lerolle's portraits of in the biography he devoted to him. Denis admired Lerolle's "features in discreet relief on pale backgrounds, painted in a more natural way than in the work of Aman-Jean, but participating in the same sentimental taste, the same idealistic concept." The unusual origin of the painting adds to its poetry and exemplifies the significance of the intimate friendship between artist and collector. *Jeune fille à sa toilette* thus tells two stories.

Paul DELVAUX

1897-1994

La petite fille – circa 1954-1956

Huile sur panneau
159,50 × 33,80 cm

Provenance:

Gilbert Périer, Bruxelles
Improvvisazione Prima Galleria d'Arte,
Rovereto
Collection particulière, Suisse

Exposition:

Rovereto, Improvvisazione Prima
Galleria d'Arte, *Delvaux*, 1997-1998,
reproduit p.93

Bibliographie:

G. Périer, «Pourquoi, une compagnie aérienne offre un prix de sculpture», in *Sabena Revue*, automne 1955, n°111
E. Langhi, «Les peintures murales de Paul Delvaux chez Gilbert Périer à Bruxelles», in *Quadrum*, Bruxelles, mai 1956, n°1, p.132-134
A.Rieux, «Une importante décoration murale de Paul Delvaux», in *Germinal*, Bruxelles, mai 1956, p.15
L.-L. Sosset, «Paul Delvaux vient de signer son chef-d'œuvre sur les murs d'un hôtel de maître», in *Les Beaux-Arts*, Bruxelles, mai 1956, n°734, p.5
L.-L. Sosset, «Chez Gilbert Périer, les fresques de Paul Delvaux traduisent sa nostalgie de la Rome antique», in *Les Beaux-Arts*, Bruxelles, juin 1956, n°736, p.1-5, reproduit
R. Genaille, *La peinture en Belgique; de Rubens aux Surréalistes*, Paris, 1958, p.149 et 201
R. Benayoun, *Érotique du surréalisme*, Paris 1965, reproduit p.226
E. Salkin, «Lettre» in *L'Aire des Fourches*, Cotignac, juillet 1967
P.-A. De Bock, *Paul Delvaux*, Laconti, Bruxelles, 1967, reproduit en noir et blanc p.256
R.Passeron, *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris, 1968, p.175 et 179, reproduit fig.98

J.Peignot, «Delvaux illusionniste» in *Connaissance des Arts*, n°222, août 1970, Paris, p.34-39 et 84-87, reproduit
L. van Dowski, «Die geheimnisvolle Welt des Paul Delvaux», in *Tages-Anzeiger*, avril 1972

J.J. Levêque, «Paul Delvaux l'énigmatique», in *La Galerie*, Paris 1972, n°113, p.42

J. Vovelle, *Le surréalisme en Belgique*, Bruxelles, 1972, n°35 p.168 et 199-201

A. Terrasse, J. Saucet, *Paul Delvaux*, Berlin, 1972, reproduit p.12

M. Butor, J. Clair et S.Houbart-Wilkin, *Delvaux: Catalogue de l'œuvre peint*, La bibliothèque des arts, Lausanne- Paris, 1975, n°332c, reproduit en noir et blanc p.280

Ce panneau a été réalisé pour la bibliothèque de Gilbert Périer qui confia la décoration de son hôtel particulier à Bruxelles à Paul Delvaux entre 1954 et 1956.

Oil on panel

62 3/4 × 13 1/4 in.

80 000 - 120 000 €



Vue de la bibliothèque de la maison de Gilbert Périer, Bruxelles. Photographie Frans Claes, 1956



Léonard Tsuguharu FOUJITA

1886-1968

Chaton endormi – 1926

Huile sur toile

Signée en français et en japonais

et datée en bas à droite «Foujita /1926»

16 × 22 cm

Provenance:

Vente Bruxelles, Hôtel des ventes Horta,

20 février 2017, lot 59

Acquis lors de cette vente par l'actuel
propriétaire**Bibliographie:**

Cette œuvre sera incluse dans le volume

4 du catalogue général raisonné de

Leonard Tsuguharu Foujita actuellement

en préparation par Madame Sylvie

Buisson.

Une attestation de Madame Sylvie Buisson

sera remise à l'acquéreur.

*Oil on canvas; signed in French**and in Japanese and dated lower right**6 1/4 × 8 5/8 in.*

50 000 - 70 000 €



Léonard Tsuguharu FOUJITA

1886-1968

Petite fille au chat – 1950

Encre de Chine, lavis d'encre de Chine
estompé et aquarelle sur papier
Signé, daté, situé et dédié en bas
à droite «a Gilbert Petridès/Foujita/
1950/Paris»
37 × 27,20 cm

Provenance:

Cadeau de l'artiste à Odette
et Paul Pétridès pour les trois ans
de leur fils Gilbert
Collection Gilbert Pétridès, Paris
Collection particulière, Paris

Bibliographie:

Cette œuvre sera incluse dans le volume
4 du catalogue général raisonné de
Leonard Tsuguharu Foujita actuellement
en préparation par Madame Sylvie
Buisson.

Une attestation de Madame Sylvie Buisson
sera remise à l'acquéreur.

*India ink, India ink wash and
watercolor on paper; signed, dated,
located and dedicated lower right
14 5/8 × 10 3/4 in.*

100 000 - 150 000 €



○ 23

Salvador DALÍ

1904-1989

Machine à coudre avec parapluies dans un paysage surréaliste – 1941

Huile sur panneau

Signé et daté en bas à droite

«Gala Salvador Dali/1941»

22,50 × 33,30 cm

Provenance:

Collection particulière, acquis

auprès de l'artiste

Vente Paris, Artcurial Briest Poulain

F.Tajan, 4 décembre 2012, lot 80

Acquis lors de cette vente par l'actuel
propriétaire

Exposition:

Shanghai, Art Museum, *Salvador Dalí*

in Shanghai, juillet-août 2009,

reproduit p.86-87

Londres, Modern Masters Gallery,

The Unseen Dalí, octobre 2010 - février

2011, reproduit p.9

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

Oil on panel;

signed and dated lower right

8 7/8 × 13 1/8 in.

1 800 000 - 2 200 000 €



Salvador DALÍ

1904 - 1989

Machine à coudre avec parapluies
dans un paysage surréaliste – 1941



Salvador Dalí, *Sewing Machine and Umbrellas*, dessin pour le film *Moontide*, circa 1941
Encre sur toile, Fundacio Gala-Salvador Dalí, Figueres

Fr

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

Un Chien andalou permettait à Dalí de mettre au grand jour tant son ingéniosité artistique que son désir de s'établir dans la communauté des peintres surréalistes. Le mouvement surréaliste, qui traversait à cette époque la crise décrite dans le *Second Manifeste* d'André Breton, avait besoin des

artistes espagnols, de leur créativité, de leur combativité. Pour cette raison, Dalí et Buñuel avaient mis en scène dans leur film l'un des mythes fondateurs du surréalisme, à savoir l'automatisme, présentant la spontanéité magique d'*Un chien andalou*.

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



Salvador Dalí, *Window display with Umbrella and sewing machine*, dessin pour le film *Moontide*, circa 1941
Encre de Chine et crayon sur papier, Fundacio Gala-Salvador Dalí, Figueres

En

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

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

L'Âge d'or, Dalí and Buñuel second scenario filmed in 1930,

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

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

During the following years, the American film world asked Dalí to design short nightmare sequences for many films, including *Moontide* that was to be directed by Fritz Lang in 1941 and *Spellbound* by Alfred Hitchcock

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

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

rôle. Les dessins de Dalí ne furent pas utilisés.

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

Vers 1935-1938, Dalí avait exécuté une œuvre intitulée *Paysage à la Chirico* s'inspirant de l'un



Image tirée du film *Spellbound* (*La Maison du Dr Edwards*), d'Alfred Hitchcock

En

(1945). Our painting, *Machine à coudre avec parapluies dans un paysage surréaliste* was the initial project for the nightmare *Moontide*, ultimately filmed in 1942 with Jean Gabin in the starring role. Dalí's designs were never used.

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

"Between 1935 and 1938, Dalí executed a work entitled *Paysage à la Chirico*, inspired by one of Giorgio de Chirico's favorite themes, Italian squares with their

lyrical geometrical archways. This work prefigures the current painting, executed a few years later in 1941. In the painting on auction today, the artist has painted a square bordered to the left by a building with archways, to the right by high cliffs, the background blocked by a sewing machine with three open umbrellas growing from its sides. As he was illustrating a scene from a nightmare, the artist conveys a feeling of terror through disproportionately long shadows from the sewing machine and umbrellas that appear to be moving towards the square.

The ground is patterned with broad parallel bands separated by thin white lines. These bands, slightly converging, are directed to a vanishing point that does not exist, since the sewing machine is blocking their progress. Under the archways we see young women in a state of alluring undress, arms raised, white handkerchiefs in hand. Here Dalí has borrowed from the reclining figures of the Spanish master El Greco. With broad strokes of the brush, he captures the reflections of moving bodies with barely perceptible outlines.



Giorgio de Chirico, *L'Énigme d'une belle journée*, 1914
Huile sur toile, MoMA, New York © Adagp, Paris, 2021



Salvador Dalí, *Cannibalisme de l'automne*, 1936
Huile sur toile, Tate Gallery, Londres

Fr

des thèmes favoris de Giorgio de Chirico avec les places d'Italie et leurs arcades au lyrisme géométrique. Cette œuvre préfigure la nôtre, peinte quelques années plus tard, en 1941. Dans le tableau mis en vente aujourd'hui, l'artiste peint une place bordée à gauche par un bâtiment à arcades, à droite par de hautes falaises, et fermée au fond par une machine à coudre d'où s'élèvent trois parapluies ouverts. S'agissant d'illustrer une scène de cauchemar, l'artiste y distille la notion d'effroi par les ombres disproportionnées de la machine à coudre et des parapluies qui semblent s'avancer sur la place. Le sol est rythmé par de larges bandes parallèles séparées entre elles par un mince filet blanc. Ces bandes légèrement convergentes se dirigent vers un point de fuite qui n'existe pas car la machine à coudre entrave leur course. Dans les arcades ont pris place des jeunes femmes en déshabillés affriolants, les bras levés, un mouchoir blanc à la main. Dalí s'inspire ici des figures allongées du maître espagnol El Greco : à l'aide de

larges coups de pinceaux, il saisit les reflets des corps en mouvement délimitant ainsi à peine leurs formes. La couleur blanche utilisée force le trait et la silhouette ainsi apparue se détache avec souplesse et élégance sur la noirceur de l'arcade. En face s'élèvent des rochers menaçants inspirés de ceux des falaises du cap de Creus.

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

Salvador Dalí collabora ensuite au film d'Alfred Hitchcock, *Spellbound*, et reprit comme décor pour le sol un schéma de bandes parallèles identiques à celui de *Machine à coudre*. Depuis ses débuts en

The white paint emphasizes the line, and the silhouette it depicts stands against the black archways with elegance and suppleness. On the other side rise menacing rocks inspired by the cliffs of Cape Creus.²

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

Salvador Dalí then participated in Alfred Hitchcock's film, *Spellbound*, using a design of parallel bands for the ground similar to those found in *Machine à coudre*. Since the beginning of his painting career, he uses these to give his paintings a feeling of exaggerated perspective, an additional illusion added to objects that he associates in a convulsive manner. For *Spellbound*, a film

about psychoanalysis, the artist executed a canvas entitled *L'Œil* (The Eye) where he paints that sensory organ floating in the sky. On the naked ground, a few parallel lines cross the painting moving towards a vanishing point located just under the eye.

How can we understand the meaning of a painting by Dalí? What can an eye suspended in space or a sewing machine crowned by three umbrellas possibly mean?. According to a concept often used by Surrealists, given that images are in many cases formed at a subconscious level, there is no point in interpreting a Surrealist painting by dissecting the contents. So let us not dissect it, and simply refer to *Chants de Maldoror* by Count Lautreamont, illustrated by Salvador Dalí at the request of Albert Skira in 1933. In *Song VI*, we find: "... Beautiful... like an accidental encounter on a dissection table of a sewing machine and an umbrella." *Les chants de Maldoror*, Song VI, 1, Jose Corti.,p. 328



Salvador Dalí, *L'œil*, 1945
Huile sur toile, Collection particulière

peinture, il les utilise pour donner à ses tableaux une impression de fuite, illusion supplémentaire ajoutée aux objets qu'il associe de manière convulsive. Pour *Spell-bound*, film ayant trait à la psychanalyse, l'artiste exécute une toile intitulée *L'Œil* dans lequel il peint l'organe sensoriel en apesanteur dans le ciel; sur le sol nu, quelques lignes parallèles traversent le tableau allant vers le point de fuite situé précisément sous l'œil.

Comment explorer la signification d'un tableau dalinien? Que signifient un œil suspendu dans le ciel ou une machine à coudre flanquée de trois parapluies? Selon une conception fréquemment avancée par les surréalistes, dans la mesure où les images sont dans de nombreux cas formées à un niveau subconscient, il est inutile pour interpréter une peinture surréaliste de disséquer son contenu. Nous ne le disséquons donc pas et nous contenterons de nous reporter aux *Chants de Maldoror* du comte Lautréamont, que Salvador Dalí illustra à la demande d'Albert Skira en 1933. Au Chant VI, on lit: «... Beau... comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie». *Les chants de Maldoror*, chant VI, I, José Corti, p. 328

Marie-Caroline Sainsaulieu

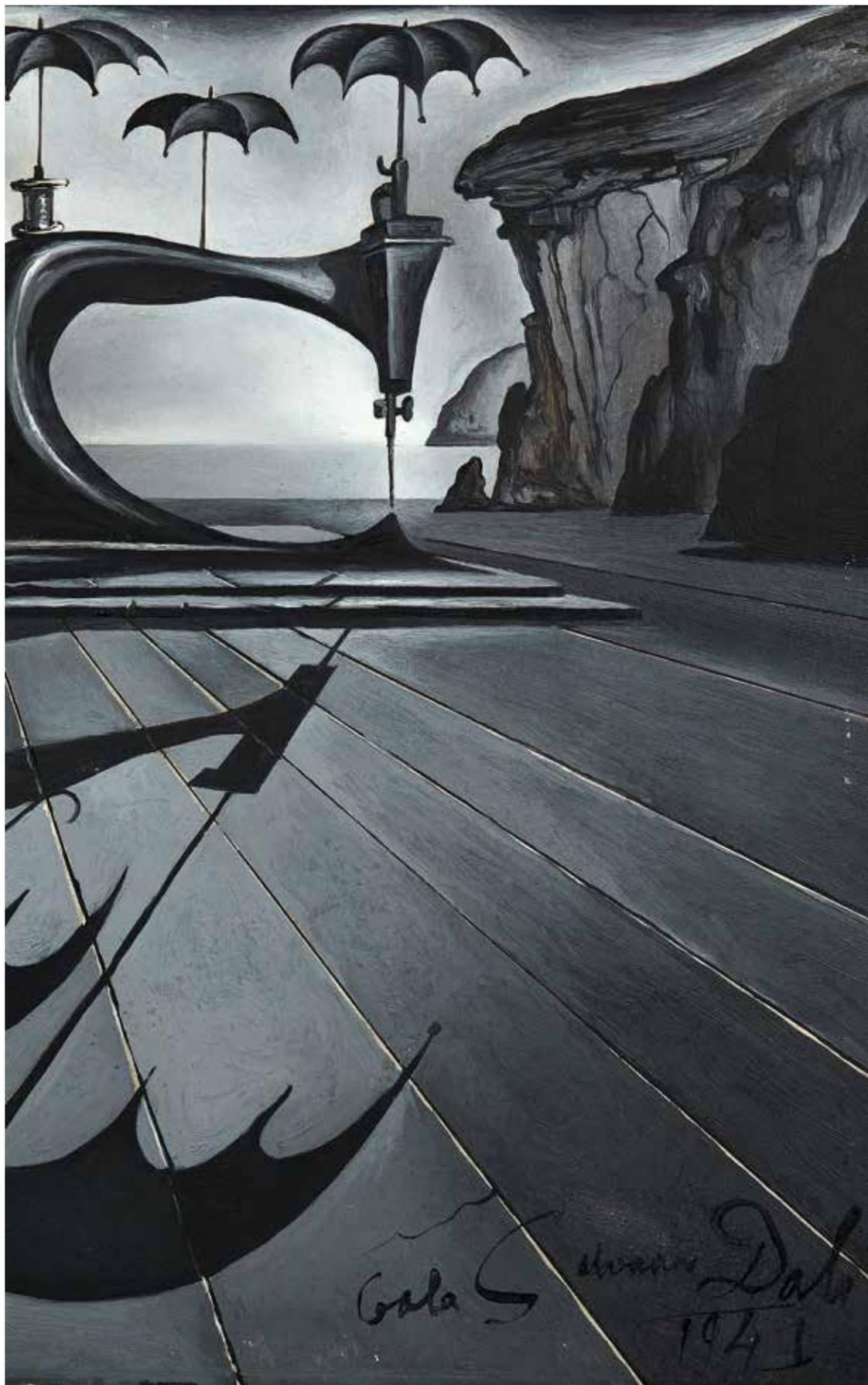
1. David O. Selznick (1908 Pittsburg - 1965 Hollywood) fut producteur de cinéma hollywoodien.

2. Le cap de Creus, proche de Cadaquès, est situé à l'extrémité orientale de la péninsule ibérique et de la chaîne montagneuse des Pyrénées.

Ouvrages consultés:

Salvador Dalí, *Rétrospective*, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 18 décembre 1979 - 14 avril 1980.

Robert Descharnes, *Dalí, L'œuvre et l'homme*, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 1989.
Robert Descharnes/Gilles Néret, *Dalí, L'œuvre peint*, Taschen, Cologne, 2001.



Salvador DALÍ

1904-1989

Rome à Cadaqués – 1934

Encre de Chine sur papier
 Signé et daté en bas à droite
 «Salvador Dali 1934»
 41 × 47 cm

Provenance:

Collection Perrot-Moore, Cadaqués
 Vente Paris, Artcurial Briest Le Fur
 Poulain, *Collection Perrot-Moore*,
 30 juin 2003, lot 4
 Acquis lors de cette vente par l'actuel
 propriétaire

Exposition:

Hambourg, Sammlung Levy, *Salvador
 Dalí, Bilder, Gouache, Zeichnungen,
 Skulpturen*, octobre 1977- janvier 1978,
 n°80, reproduit
 Heidelberg, Ausstellung Schlob
 Heidelberg, *Salvador Dali, Bilder,
 Gouache, Zeichnungen, Skulpturen*,
 octobre-novembre 1981, reproduit p.51
 Vienne, Palais Auersperg, *Salvador
 Dalí, Bilder, Zeichnungen, Objekte,
 eine Ausstellung des Museu Perrot-
 Moore, Cadaqués*, mars-avril 1982, n°142
 reproduit
 Perpignan, Palais des Rois de Majorque,
Dalí à Perpignan, août-septembre 1982,
 n°143 reproduit en couleur
 Zurich, Seedamm-Kulturzentrum, *Salvador
 Dalí, Bilder, Zeichnungen, Objekte,
 Sammlung Perrot-Moore*, décembre 1982 -
 janvier 1983, n°121 reproduit
 en couleur
 Toulouse, Réfectoire des Jacobins,
*Salvador Dalí, Huiles, Dessins,
 Sculptures*, novembre 1983 - janvier
 1984, reproduit
 Vascœuil, Château de Vascœuil, Centre
 d'Art et d'Histoire, *Salvador Dalí*,
 juillet-octobre 2001, reproduit
 Un certificat de Messieurs Robert
 et Nicolas Descharnes sera remis
 à l'acquéreur.

*India ink on paper;
 signed and dated lower right
 16 1/8 × 18 1/2 in.*

60 000 - 80 000 €



René MAGRITTE

1898-1967

Secret d'état – circa 1952

Crayons de couleur sur papier
 Signé en bas à droite «magritte»
 25,70 × 18,90 cm

Provenance:

Ancienne collection H.G. Sundheimer
 Junior, Chicago
 Galerie Daniel Varenne, Paris
 Acquis auprès de celle-ci par l'actuel
 propriétaire en novembre 1977
 Collection particulière, Paris

Bibliographie:

H.Torczyner, *René Magritte, signes
 et images*, Éditions Draeger, le soleil
 noir, Paris, 1977, n°113, reproduit p.82
 (technique et dimensions erronées)

Un certificat du Comité René Magritte
 sera remis à l'acquéreur.

Cette œuvre fait l'objet d'une
 demande de prêt par le Nordiska
 Akvarellmuseet de Skärhamn, Suède,
 du 8 mai au 4 septembre 2022,
 dans le cadre de l'exposition *René
 Magritte: un laboratoire d'idées*,
 sous le commissariat de Xavier Cannone
 et Julie Waseige.

*Colored crayons on paper;
 signed lower right
 10 1/8 × 7 1/2 in.*

150 000 - 200 000 €



René MAGRITTE

1898-1967

Les travaux d'Alexandre – circa 1952

Crayons de couleur sur papier
Signé en bas à droite «magritte»
19 × 25,60 cm

Provenance:

Ancienne collection H.G. Sundheimer
Junior, Chicago
Galerie Daniel Varenne, Paris
Acquis auprès de celle-ci par l'actuel
propriétaire en novembre 1977
Collection particulière, Paris

Bibliographie:

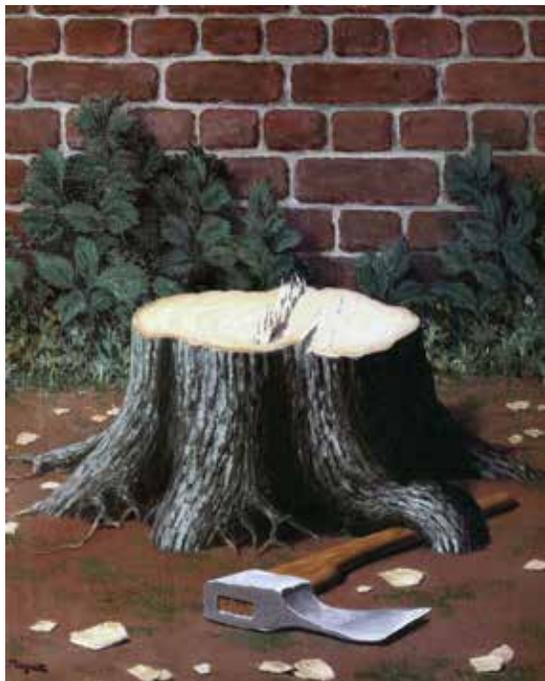
H.Torczyner, *René Magritte, signes
et images*, Éditions Draeger, le soleil
noir, Paris, 1977, n°168, reproduit
p.109 (technique erronée)

Un certificat du Comité René Magritte
sera remis à l'acquéreur.

Cette œuvre fait l'objet d'une
demande de prêt par le Nordiska
Akvarellmuseet de Skärhamn, Suède,
du 8 mai au 4 septembre 2022,
dans le cadre de l'exposition *René
Magritte: un laboratoire d'idées*,
sous le commissariat de Xavier Cannone
et Julie Waseige.

*Colored crayons on paper;
signed lower right
7 1/2 × 10 1/8 in.*

150 000 - 200 000 €



René Magritte, *Les Travaux d'Alexandre*, 1950
Huile sur toile, collection particulière



André MASSON

1896-1987

Paysans dans un champ – 1933

Huile sur toile

Signée et datée en bas à gauche

«andré Masson/33»

100 × 81 cm

Provenance:

Galerie Simon, Paris (n° photo: 10837,

titrée *Les paysans*)

Galleria Toninelli, Monaco

Collection particulière, Suisse

Expositions:

Saragosse, Museo Camon Aznar, Bilbao,

Museo de Bellas Artes, Logrono, Museo

de la Rioja, Sala Amos Salvador,

Valence, Museo de Bellas Artes, Palma

de Majorque, Fundacio Pilar I Joan

Miró, *André Masson en España 1933-1943*,

février 1992 - mars 1993, n°1, reproduit

en couleur p.29 (titrée *La moisson*)

Metz, Musée de la Cour d'Or, *André*

Masson: un combat, peintures, dessins,

sculptures, octobre 1998 - janvier 1999,

reproduit en couleur p. 148 (titrée

Paysans aux champs)

Saint Petersburg, États-Unis, Salvador

Dalí Museum, *André Masson: 1930's*,

octobre 1999 - janvier 2000, n°7,

reproduit en couleur p.71 (titrée

Paysans aux champs)

Bibliographie:

M. Leiris, G. Limbour, *André Masson*

et son univers, Collection Les grands

peintres et leurs amis, Éditions

Trois Collines, Genève - Paris, 1947,

reproduit en noir et blanc p. 134,

(titrée *Les squelettes aux champs*).

J-P Clébert, *Mythologie d'André Masson*,

Pierre Cailler Éditeur, Genève, 1971,

n° 72, reproduit en noir et blanc

(titrée *Les squelettes aux champs*,

dimensions inversées)

Forum, 1988, n°28

G. Masson, M. Masson, C. Loewer, D. Ades,

André Masson - Catalogue raisonné de

l'œuvre peint 1919-1941, volume II

1930-1941, ArtAcatos, Vaumarcus, 2010,

n°1933*11, reproduit en couleur p.163

Cette œuvre est enregistrée dans les

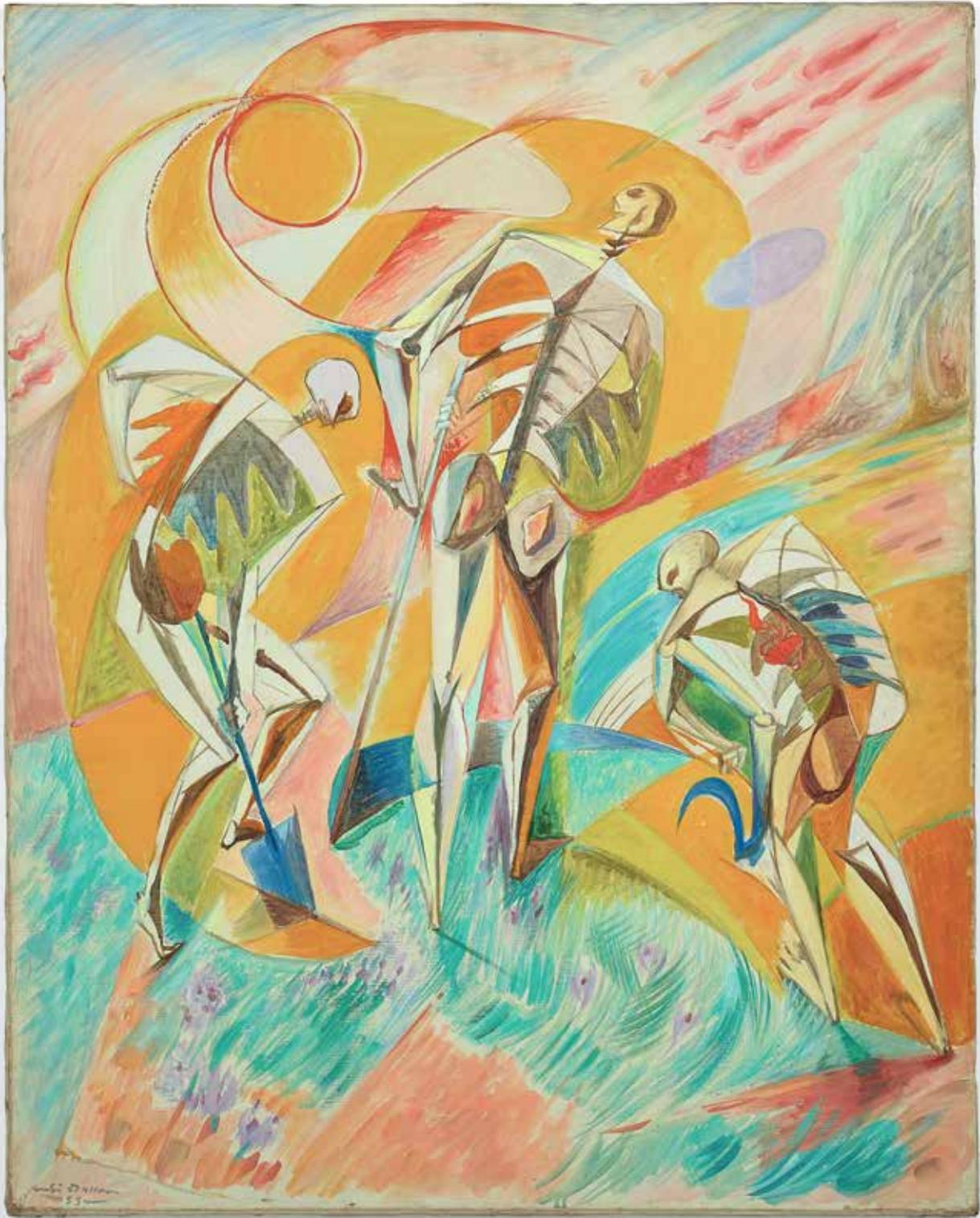
archives du Comité André Masson.

Oil on canvas;

signed and dated lower left

39 3/8 × 31 7/8 in.

80 000 - 120 000 €



Fernand LÉGER

1881-1955

La femme et la vache – 1953

Gouache sur papier

Signé des initiales et daté en bas à droite «FL.53», annotations en bas au dos «1953 - LA FERMIERE ET LA VACHE N°G.55» et en haut à gauche «6»

Composition: 47 × 38,50 cm

Feuille: 64,30 × 48,60 cm

Provenance:

Ancienne collection Armand Salacrou
Collection particulière, Paris

Exposition:

Bâle, Kunsthalle, n°4133 (selon une étiquette au dos)

Zurich, Kunsthaus, (selon une étiquette au dos)

Dortmund, Museum am Ostwall, n°105
(selon une étiquette au dos)

Un certificat de la Galerie Louise Leiris sera remis à l'acquéreur.

Gouache on paper; signed with the initials and dated lower right, annotations on the reverse

Painting: 18 1/2 × 15 1/8 in.

Sheet: 25 1/4 × 19 1/8 in.

70 000 - 90 000 €



Trois œuvres de Laurence Stephen Lowry



Laurence Stephen Lowry en 1964 © Bridgeman images



Fr

Artiste inclassable, peintre du quotidien des faubourgs industriels de Manchester au milieu du XX^e siècle, célébré au Royaume-Uni et déjà reconnu de son vivant comme une figure artistique majeure de son pays, Laurence Stephen Lowry (1887-1976) reste largement méconnu ailleurs dans le monde ; il ne fait ainsi l'objet d'une première exposition personnelle en dehors de son pays d'origine qu'en 2014, en Chine. Élève d'un impressionniste français, l'artiste devient un maître du paysage moderne en empruntant une toute autre voie. Il s'appuie sur une palette réduite à sa plus simple expression qu'il associe toujours à ce même fond blanc si caractéristique qui habite aussi ses marines éthérées. Il peuple ces compositions immédiatement identifiables de ses fameuses figures symboles de « matchstick men » (hommes allumettes).

« Mon ambition est de valoriser la scène industrielle parce que personne ne l'a vraiment fait. (...) Un jour, je regardais l'usine de filature

de Acme Company: des rangées de fenêtres diffusant une lumière jaune, encadrées dans un grand cadre noir... devant un ciel d'après-midi triste et humide. (...) L'usine transformait la vie de centaines de petits personnages, tête baissée... j'observais cette scène - que j'avais vue de nombreuses fois sans vraiment la regarder - avec émerveillement ». Profitant d'un train manqué à la gare de Pendlebury, banlieue de Manchester, le peintre britannique Laurence Stephen Lowry commente ce qu'il perçoit comme une épiphanie artistique. En effet, la densité humaine qui occupe la scène ne quittera pas ses tableaux. Ainsi, *Going to the cinema*, une des trois œuvres présentées et réalisée en 1965, s'inscrit parfaitement dans la description qui précède. Des dizaines de petits personnages, courbant l'échine, évoluent sur une place publique d'où se détachent une église en fond et un cinéma en premier plan sur la gauche devant lequel certaines personnes semblent faire la queue.

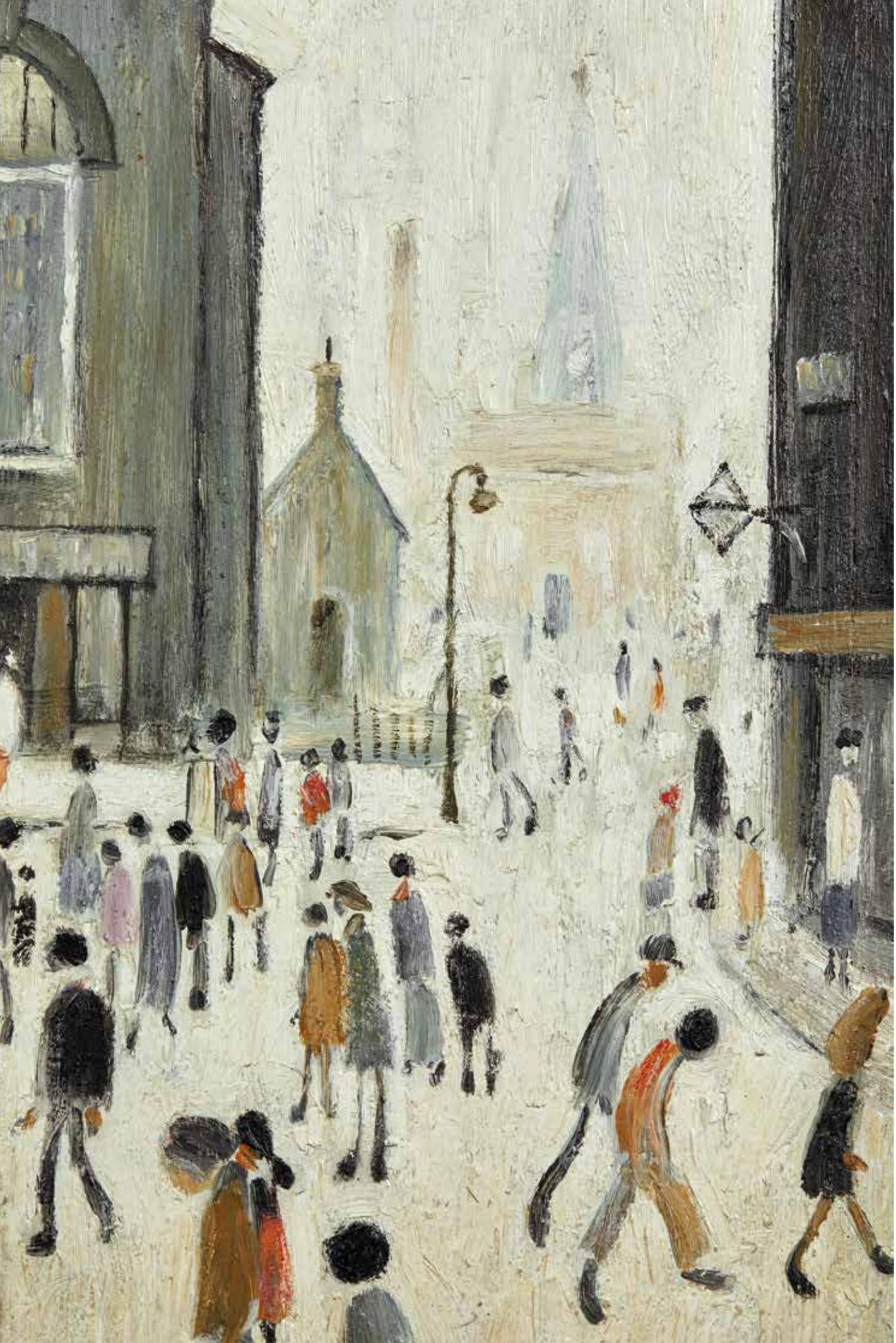
En

An unclassifiable artist who painted daily life in the industrial districts of Manchester in the mid-20th century, famous in the United Kingdom and already recognised during his lifetime as a major artistic figure in his country, Laurence Stephen Lowry (1887-1976) remains widely unknown elsewhere in the world. Hence, his first solo exhibition outside of his native country only took place in 2014, in China. He studied under a French Impressionist and became a master in modern landscapes by following a very different path. His palette was as reduced as possible and was always associated with the same white background that was so characteristic and was also used in his ethereal seascapes. His compositions are immediately recognisable from his famous "matchstick men".

"My aim was to paint these industrial scenes because nobody had ever really done it. (...) One day, I saw the Acme Spinning Company's mill... The huge black framework of rows of yellow-lit windows... standing up against the sad, damp charged afternoon sky. (...) The mill was turning out... I watched this scene - which I'd looked at many times without seeing - with delight." Taking advantage of having missed a train in Pendlebury, in the suburbs of Manchester, British painter Laurence Stephen Lowry spoke of what he saw as an artistic revelation. Effectively, the dense population before his eyes that day would forever live on

in his works. Thus, *Going to the Cinema*, one of the three works presented here and painted in 1965, fits perfectly with the above description. Dozens of little people, their heads bowed, make their way across a large square where we see a church in the background and a cinema to the left of the foreground in front of which some people seem to be queuing.

If these characters obey the same pictorial treatment as the industrial scenes mentioned above, they also portray an important transition in Lowry's works. After World War II, the British painter aimed to show society at play and not society at work. Yet the heart of these crowds seems no lighter. Lowry explained: "I only deal with poverty, and only morosely. You'll never see a joyful work signed by my hand." Effectively, even if the scene portrays the very act of going to enjoy oneself at the cinema, which gives the work its title, paradoxically, the only visible light comes from the ground, which by reflecting the light from the sky merges with it. By contrast, the buildings and the characters are painted using a dark palette that confers on the work a sad and weighty atmosphere. This obeys the impressionist principles that he studied under Adolphe Valette, his teacher at Salford School of Art and Municipal College of Art, of whom he would say "I could never overestimate his effect on me". Thus, Lowry often stated that he focussed only on five



Si ces personnages obéissent au même traitement pictural que ses scènes industrielles évoquées plus haut, ils représentent une transition importante dans l'œuvre de Lowry. Après la Seconde Guerre Mondiale, le peintre britannique s'attache à montrer la société des loisirs et non plus celle du travail. Pour autant le cœur de ces foules ne semble pas plus léger. Lowry s'en explique: «Je ne traite que de la pauvreté, et qu'avec morosité. Vous ne verrez jamais une œuvre joyeuse signée de moi». En effet, même si la scène décrit précisément l'acte d'aller se divertir au cinéma, donnant son titre au tableau, la seule lumière visible est celle, paradoxalement, du sol, se confondant avec le ciel qui vient s'y refléter. En contraste, les bâtiments et les personnages sont traités avec une palette sombre, véhiculant une atmosphère triste et pesante. Celle-ci obéit aux principes impressionnistes qu'il étudie auprès d'Adolphe Valette, son professeur à la Salford School of Art and Municipal College of Art, dont il dira «Je ne saurais surestimer l'effet qu'il a eu sur moi». Ainsi, Lowry affirme souvent se concentrer sur cinq couleurs seulement: le noir ivoire, le vermillon, l'ocre, le bleu de Prusse et le blanc d'Argent. Ses couleurs se déclinent toutes dans *Going to the cinema*.

Au-delà de ses personnages qui feront sa notoriété, Lowry cultive une passion inconditionnelle pour la mer, depuis son plus jeune âge. «J'ai toujours adoré la mer, dit-il, c'est si merveilleux et si terrible à la fois. Je pense souvent: que se passerait-il si elle changeait d'avis subitement et n'inversait pas son mouvement, si elle poursuivait droit devant? Si elle ne s'arrêtait pas et continuait sans relâche... ce serait la fin».

Deux œuvres présentées ici s'inscrivent dans cette thématique maritime: *Yachts at Lytham* (1955) et *Fishing smacks* (1944). Les années 1940 et 1950 sont en effet le théâtre de ces créations de paysages marins qui l'intéressent parce qu'ils lui permettent de frôler l'abstraction. Leur étendue de vide, intrinsèque à la nature de ce paysage lui imposent

de se détacher de la densité qui l'occupe tant. Les deux œuvres s'attachent ainsi à décrire la jonction de la mer et de l'horizon et cet infini qui en résulte. Il est intéressant de noter que ces deux plans sont traités de la même façon que *Going to the cinema*, se rejoignant par la lumière puisque mer et ciel sont peints, également, avec des tonalités de blanc. Alors que *Fishing smacks*, antérieure, observe une touche plus embuée, jouant sur les reflets des bateaux dans l'eau, *Yachts at Lytham*, réalisée onze ans plus tard est empreinte d'une réelle évolution. La scène, plus générale, se veut davantage précise, à la fois dans son observation et dans l'application de la couleur, toute en subtiles nuances. La touche est plus nette et les frontières marquées.

Chacun de ces trois tableaux de Lowry exprime la grande thèse plastique de l'artiste britannique: témoigner de la solitude de la vie moderne. Sa critique sociale est reconnue de tous et plébiscitée peu de temps après son décès par la rétrospective à la Royal Academy qui remporte un franc succès auprès du public.

colours: ivory black, vermillon, ochre, Prussian blue, and flake white. All of these colours are present in *Going to the Cinema*.

Above and beyond his characters for which he would become famous, Lowry was unconditionally passionate about the sea from a very early age. "I have been fond of the sea all my life," he said, "how wonderful it is, yet how terrible it is. But I often think, what if it suddenly changed its mind and didn't turn the tide? And came straight on? If it didn't stay and came on and on and on and on... That would be the end of it all".

Two works presented here are a part of that maritime theme: *Yachts at Lytham* (1955) and *Fishing Smacks* (1944). During the 1940s and 1950s, he created these seascapes in which he was very interested as they allowed him to approach Abstract Art. Their vast empty stretches, inherent to the very nature of these scenes, obliged him to take a step back from the density that occupied him so much. Thus, the two works aim to portray the

junction of the sea and the skyline and the resulting impression of infinity. It is interesting to note that these two scenes were treated in the same fashion as *Going to the Cinema* and that their similarity is in their light, as the sea and sky are painted, also, in shades of white. Whereas *Fishing Smacks*, the earlier work of the two, is slightly mistier, playing on the reflections of the boats on the water, *Yachts at Lytham*, painted eleven years later, is marked by a real evolution. The scene, which is more comprehensive, aims to be more precise, both in its observation and in the application of colour, which is finely nuanced. The strokes are sharper and the boundaries more marked. Each of these three paintings by Lowry expresses the British painter's great artistic intention: that of portraying the solitude of modern life. His social criticism was known by all and attracted wide consensus shortly after his death with the retrospective at the Royal Academy, which was extremely popular with the public.



Laurence Stephen Lowry, *Going to work*, 1943
Huile sur toile, Imperial War Museum, Manchester

Laurence Stephen LOWRY

1887-1976

Going to the cinema – 1965

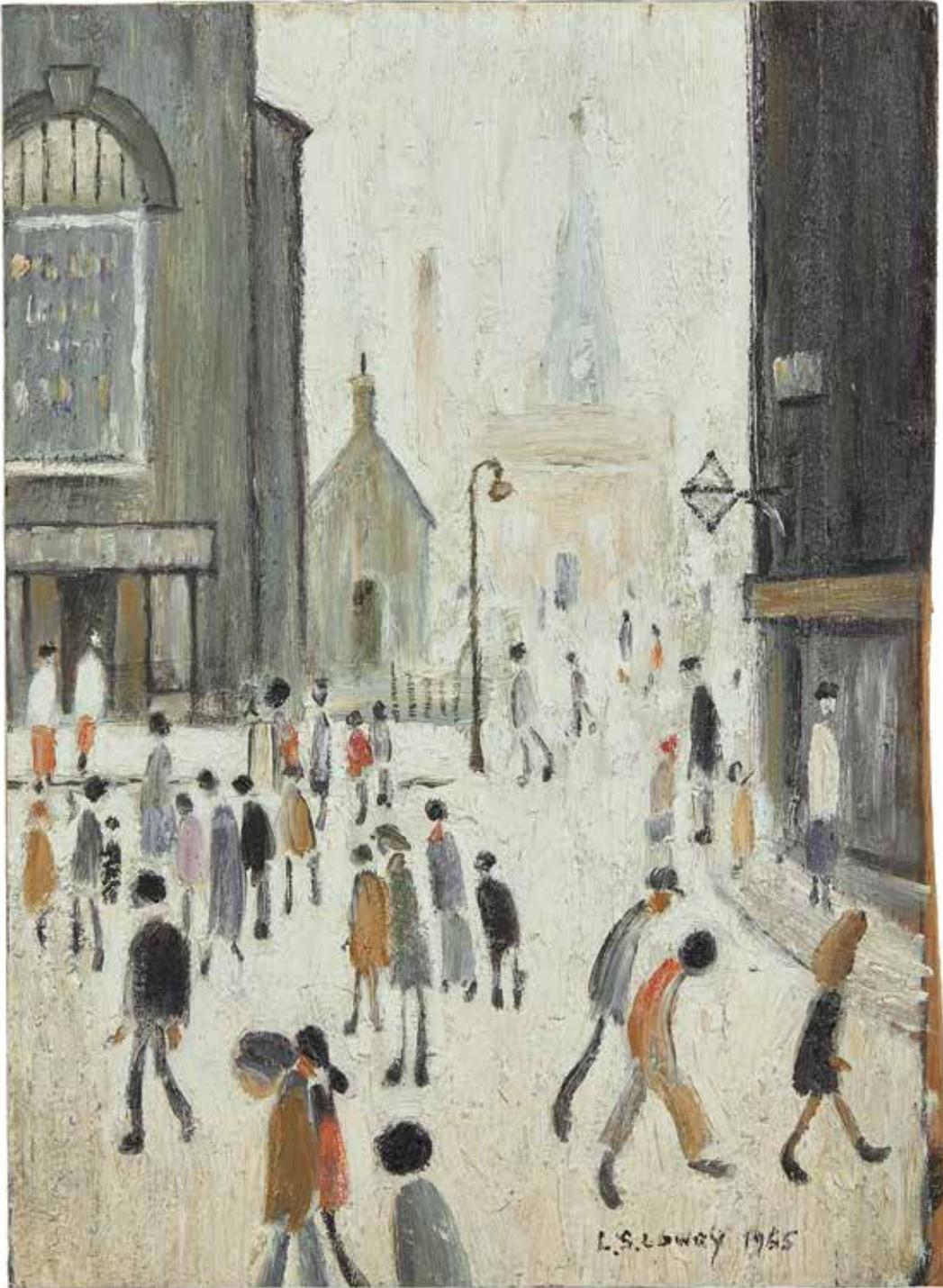
Huile sur panneau
Signé et daté en bas à droite
«L.S LOWRY 1965»
23 × 17 cm

Provenance:

The Lefevre Gallery, Londres
(selon une étiquette au dos)
Collection particulière, Monaco

*Oil on panel;
signed and dated lower right
9 × 6 3/4 in.*

70 000 - 100 000 €



Laurence Stephen LOWRY

1887-1976

Yachts at Lytham – 1955

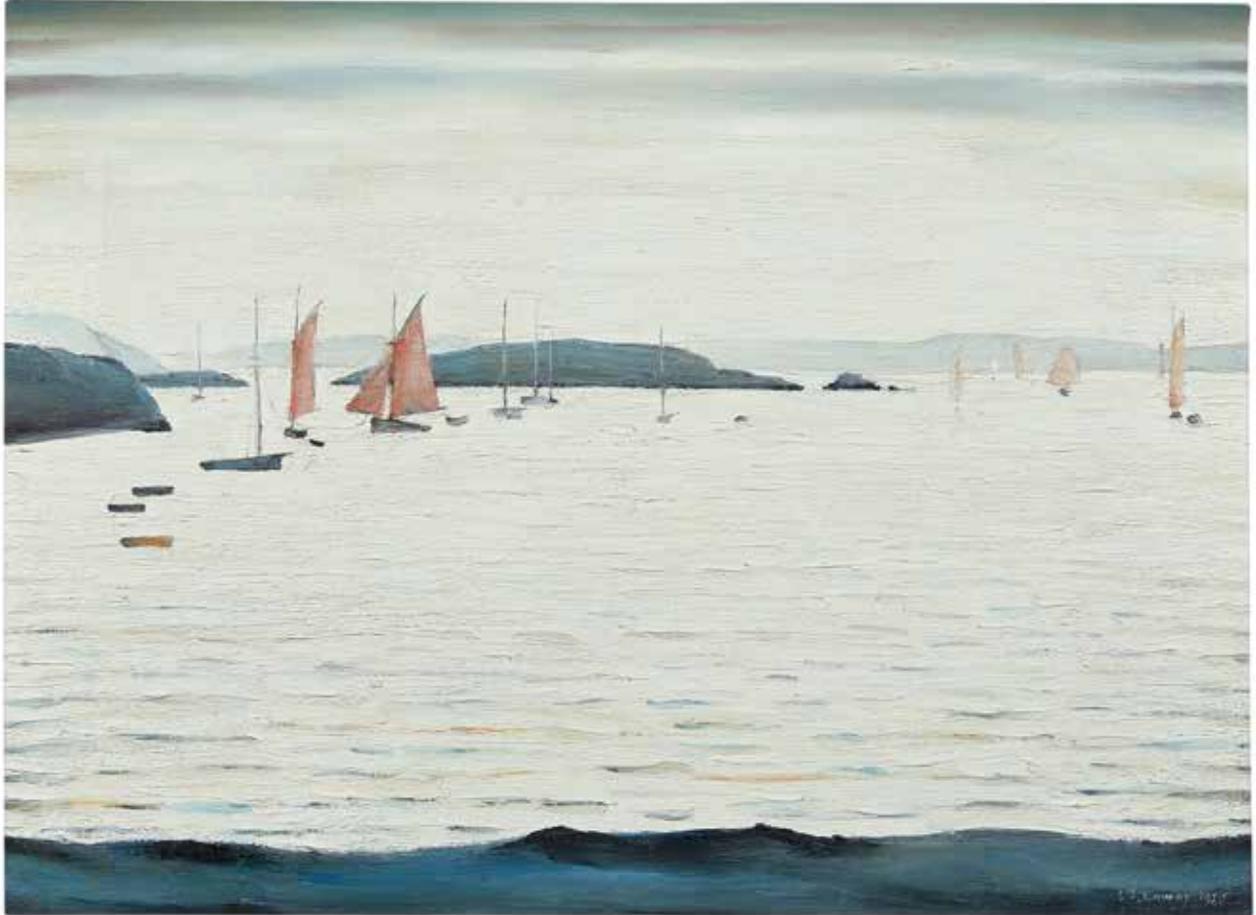
Huile sur toile
Signée et datée en bas à droite
«L.S LOWRY 1955»
41 × 56 cm

Provenance:

Richard Green Gallery, Londres
(n° de stock RH 1933, selon une
étiquette au dos)
Collection particulière, Monaco

*Oil on canvas;
signed and dated lower right
16 1/8 × 22 in.*

80 000 - 120 000 €



Laurence Stephen LOWRY

1887-1976

Fishing smacks – 1944

Huile sur panneau
 Signé et daté en bas à gauche
 «L.S LOWRY 1944»
 31 × 36 cm

Au verso

Street Scene (étude)

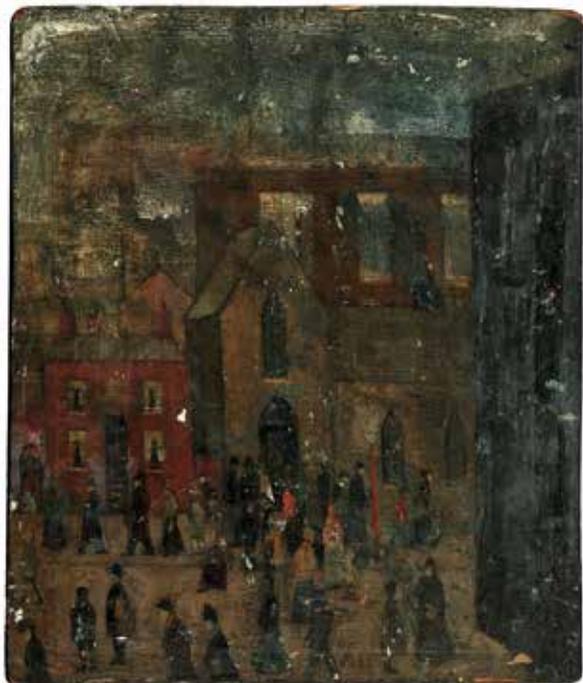
Huile

Provenance:

Richard Green Gallery, Londres (n° de
 stock SP1157 selon une étiquette au dos)
 Collection particulière, Monaco

*Oil on panel; signed and dated lower
 left, on the reverse, study of street
 scene, oil
 12 1/4 × 14 1/8 in.*

60 000 - 80 000 €



Verso de l'œuvre



ARTCURIAL



Jean-Paul RIOPELLE (1923 - 2002)
Hommage à Marquet ou Prairial - 1948
Huile sur toile
89,50 × 116 cm
Estimation : 400 000 - 500 000 €

ART MODERNE & CONTEMPORAIN

Vente du jour & vente du soir

Ventes aux enchères :

Post-War & Contemporain
Lundi 28 juin 2021 - 11h & 14h
Mardi 29 juin 2021 - 19h30

Impressionniste & Moderne
Mardi 29 juin 2021 - 14h & 19h

7 Rond-Point
des Champs-Élysées
75008 Paris

Contact :

Vanessa Favre
+33 (0)1 42 99 16 13
vfavre@artcurial.com

www.artcurial.com

ARTCURIAL

// Motorcars



MONACO 2021

Vente aux enchères :
Lundi 19 juillet 2021 - 16h
Hôtel Hermitage
Monte-Carlo

Contact :
+33 (0)1 42 99 20 73
motorcars@artcurial.com
artcurial.com/motorcars

MONACO SCULPTURES

VENTE AUX ENCHÈRES DE SCULPTURES

22 juillet 2021 - 16h
Hôtel Hermitage Monte-Carlo



NIKI DE SAINT PHALLE
ADAM ET EVE - 1985
Polyester et fibre de verre peint
Signé et numéroté 'Niki, 3/3' au dos en bas à gauche
154 × 185 × 158 cm
Estimation : 280 000 - 450 000 €

**VENET, CRAGG, HIQUILY,
SAINT-PHALLE, COMBAS, LOBO,
CÉSAR, REINOSO, DELVOYE...**

Parcours dans les établissements
de Monte-Carlo Société des
Bains de Mer d'avril à juillet 2021

ARTCURIAL

CONTACT : Vanessa Favre
+33 (0)1 42 99 16 13
vfavre@artcurial.com

monaco@artcurial.com
www.artcurial.com



JOHN TAYLOR

LUXURY REAL ESTATE SINCE 1864



LES PLUS BELLES TRANSACTIONS
PORTENT TOUJOURS LA MÊME SIGNATURE

UNE SOCIÉTÉ DU GROUPE ARTCURIAL

JOHN TAYLOR MADRID SALAMANCA · 65, calle Lagasca · 28001 MADRID · Tél. +34 91 781 06 91 · madrid@john-taylor.com
UN RÉSEAU INTERNATIONAL | FRANCE · MONACO · ITALIE · SUISSE · ESPAGNE ·
MALTE · ÉMIRATS ARABES UNIS · QATAR · INDE | WWW.JOHN-TAYLOR.COM

VENTES À COLOGNE



Pierre Bonnard Le jupon écossais (Le modèle au grand chapeau). 1907. Huile sur toile, 58,5 x 64,5 cm

LEMPERTZ

1845

17 juin Photographie

17 juin Evening Sale : Art Moderne, Art Contemporain 18 juin Day Sale

18-27 juin Contemporary online. lempertz.projects

Cologne — T +49-221-92 57 290 — info@lempertz.com — Bruxelles T +32-2-514 05 86 — bruxelles@lempertz.com

IT CAME TO OUR ATTENTION YOU NEEDED MORE SPACE.



Behold an incredible, new Falcon; a 7,500 nm (13,900 km) aircraft designed solely around the needs of today's business passenger. No other cabin is bigger, quieter or more flexible. And no other flight deck is smarter. It's beautiful in every way. **The Falcon 10X. Simply perfect.**

Falcon 10X

WWW.DASSAULTFALCON.COM | FRANCE: +33 1 47 11 88 68 | USA: +1 201 541 4600

**DASSAULT
AVIATION**

CONDITIONS GÉNÉRALES D'ACHAT AUX ENCHÈRES PUBLIQUES

ARTCURIAL SAS

Artcurial SAS est un opérateur de ventes volontaires de meubles aux enchères publiques régié par les articles L 321-4 et suivant du Code de commerce. En cette qualité Artcurial SAS agit comme mandataire du vendeur qui contracte avec l'acquéreur. Les rapports entre Artcurial SAS et l'acquéreur sont soumis aux présentes conditions générales d'achat qui pourront être amendées par des avis écrits ou oraux avant la vente et qui seront mentionnés au procès-verbal de vente.

I. LE BIEN MIS EN VENTE

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

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

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

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

2. LA VENTE

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

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

c) Le mode normal pour enchérir consiste à être présent dans la salle de vente. Toutefois Artcurial SAS pourra accepter gracieusement de recevoir des enchères par téléphone d'un acquéreur potentiel qui se sera manifesté avant la vente.

Artcurial SAS ne pourra engager sa responsabilité notamment si la liaison téléphonique n'est pas établie, est établie tardivement, ou en cas d'erreur ou d'omissions relatives à la réception des enchères par téléphone. À toutes fins utiles, Artcurial SAS se réserve le droit d'enregistrer les communications téléphoniques durant la vente. Les enregistrements seront conservés jusqu'au règlement du prix, sauf contestation.

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

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

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

g) Sous réserve de la décision de la personne dirigeant la vente pour Artcurial SAS, l'adjudicataire sera la personne qui aura porté l'enchère la plus élevée pourvu qu'elle soit égale ou supérieure au prix de réserve, éventuellement stipulé.

Le coup de marteau matérialisera la fin des enchères et le prononcé du mot «adjugé» ou tout autre équivalent entraînera la formation du contrat de vente entre le vendeur et le dernier enchérisseur retenu. L'adjudicataire ne pourra obtenir la livraison du lot qu'après règlement de l'intégralité du prix. En cas de remise d'un chèque ordinaire, seul l'encaissement du chèque vaudra règlement. Artcurial SAS se réserve le droit de ne délivrer le lot qu'après encaissement du chèque.

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

3. L'EXÉCUTION DE LA VENTE

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

1) Lots en provenance de l'UE:

- De 1 à 250 000 euros: 25 % + TVA au taux en vigueur.
- De 250 001 à 2 500 000 euros: 20% + TVA au taux en vigueur.
- Au-delà de 2 500 001 euros: 14 % + TVA au taux en vigueur.

2) Lots en provenance hors UE: (indiqués par un O).

Aux commissions et taxes indiquées ci-dessus, il convient d'ajouter des frais d'importation, (5,5 % du prix d'adjudication, 20 % pour les bijoux et montres, les automobiles, les vins et spiritueux et les multiples).

3) La TVA sur commissions et frais d'importation peuvent être rétrocédés à l'adjudicataire sur présentation des justificatifs d'exportation hors UE. L'adjudicataire UE justifiant d'un n° de TVA Intracommunautaire et d'un document prouvant la livraison dans son état membre pourra obtenir le remboursement de la TVA sur commissions.

Le paiement du lot aura lieu au comptant, pour l'intégralité du prix, des frais et taxes, même en cas de nécessité d'obtention d'une licence d'exportation. L'adjudicataire pourra s'acquitter sur les moyens suivants:

- En espèces : jusqu'à 1 000 euros frais et taxes compris pour les ressortissants français et les personnes agissant pour le compte d'une entreprise, 15 000 euros frais et taxes compris pour les ressortissants étrangers sur présentation de leurs papiers d'identité ;
- Par chèque bancaire tiré sur une banque française sur présentation d'une pièce d'identité et, pour toute personne morale, d'un extrait KBis daté de moins de 3 mois (Les chèques tirés sur une banque étrangère ne sont pas acceptés);
- Par virement bancaire;
- Par carte de crédit: VISA, MASTERCARD ou AMEX (en cas de règlement par carte American Express, une commission supplémentaire de 1,85 % correspondant aux frais d'encaissement sera perçue).

4) La répartition entre prix d'adjudication et commissions peut-être modifiée par convention particulière entre le vendeur et Artcurial sans conséquence pour l'adjudicataire.

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

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

d) Le lot ne sera délivré à l'acquéreur qu'après paiement intégral du prix, des frais et des taxes. En cas de règlement par chèque,

le lot ne sera délivré qu'après encaissement définitif du chèque, soit 8 jours ouvrables à compter du dépôt du chèque. A compter du lundi suivant le 90e jour après la vente, le lot acheté réglé ou non réglé restant dans l'entrepôt, fera l'objet d'une facturation de 50€ HT par semaine et par lot, toute semaine commencée étant due dans son intégralité au titre des frais d'entreposage et d'assurance. À défaut de paiement par l'adjudicataire, après mise en demeure restée infructueuse, le bien est remis en vente à la demande du vendeur sur folle enchère de l'adjudicataire défaillant; si le vendeur ne formule pas cette demande dans un délai de trois mois à compter de l'adjudication, la vente est résolue de plein droit, sans préjudice de dommages intérêts dus par l'adjudicataire défaillant.

En outre, Artcurial SAS se réserve de réclamer à l'adjudicataire défaillant, à son choix:

- Des intérêts au taux légal majoré de cinq points,
- Le remboursement des coûts supplémentaires engendrés par sa défaillance,
- Le paiement de la différence entre le prix d'adjudication initial et le prix d'adjudication sur folle enchère s'il est inférieur, ainsi que les coûts générés par les nouvelles enchères.

Artcurial SAS se réserve également de procéder à toute compensation avec des sommes dues à l'adjudicataire défaillant. Artcurial SAS se réserve d'exclure de ses ventes futures, tout adjudicataire qui aura été défaillant ou qui n'aura pas respecté les présentes conditions générales d'achat.

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

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

4. LES INCIDENTS DE LA VENTE

En cas de contestation Artcurial SAS se réserve de désigner l'adjudicataire, de poursuivre la vente ou de l'annuler, ou encore de remettre le lot en vente.

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

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

5. PRÉEMPTION DE L'ÉTAT FRANÇAIS

L'état français dispose d'un droit de préemption des œuvres vendues conformément aux textes en vigueur.

L'exercice de ce droit intervient immédiatement après le coup de marteau, le représentant de l'état manifestant alors la volonté de ce dernier de se substituer au dernier enchérisseur, et devant confirmer la préemption dans les 15 jours.

Artcurial SAS ne pourra être tenu pour responsable des conditions de la préemption par l'état français.

6. PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE - REPRODUCTION DES ŒUVRES

Artcurial SAS est propriétaire du droit de reproduction de son catalogue. Toute reproduction de celui-ci est interdite et constitue une contrefaçon à son préjudice. En outre Artcurial SAS dispose d'une dérogation lui permettant de reproduire dans son catalogue les œuvres mises en vente, alors même que le droit de reproduction ne serait pas tombé dans le domaine public.

Toute reproduction du catalogue de Artcurial SAS peut donc constituer une reproduction illicite d'une œuvre exposant son auteur à des poursuites en contrefaçon par le titulaire des droits sur l'œuvre. La vente d'une œuvre n'emporte pas au profit de son propriétaire le droit de reproduction et de présentation de l'œuvre.

7. BIENS SOUMIS À UNE LÉGISLATION PARTICULIÈRE

La réglementation internationale du 3 mars 1973, dite Convention de Washington a pour effet la protection de specimens et d'espèces dits menacés d'extinction.

Les termes de son application diffèrent d'un pays à l'autre. Il appartient à tout acheteur de vérifier, avant d'enchérir, la législation appliquée dans son pays à ce sujet.

Tout lot contenant un élément en ivoire, en palissandre...quelle que soit sa date d'exécution ou son certificat d'origine, ne pourra être importé aux Etats-Unis, au regard de la législation qui y est appliquée. Il est indiqué par un (▲).

8. RETRAIT DES LOTS

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

9. INDÉPENDANCE DES DISPOSITIONS

Les dispositions des présentes conditions générales d'achat sont indépendantes les unes des autres. La nullité de quelque disposition ne saurait entraîner l'inapplicabilité des autres.

10. COMPÉTENCES LÉGISLATIVE ET JURIDICTIONNELLE

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

Toute contestation relative à leur existence, leur validité, leur opposabilité à tout enchérisseur et acquéreur, et à leur exécution sera tranchée par le tribunal compétent du ressort de Paris (France).

PROTECTION DES BIENS CULTURELS

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

Banque partenaire:



V_10_FR

CONDITIONS OF PURCHASE IN VOLUNTARY AUCTION SALES

ARTCURIAL

Artcurial SAS is an operator of voluntary auction sales regulated by the law articles L321-4 and following of the Code de Commerce. In such capacity Artcurial SAS acts as the agent of the seller who contracts with the buyer. The relationships between Artcurial SAS and the buyer are subject to the present general conditions of purchase which can be modified by saleroom notices or oral indications before the sale, which will be recorded in the official sale record.

I. GOODS FOR AUCTION

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

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

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

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

2. THE SALE

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

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

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

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

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

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

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

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

3. THE PERFORMANCE OF THE SALE

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

- 1) Lots from the EU:
 - From 1 to 250,000: 25 % + current VAT.
 - From 250,001 to 2,500,000 euros: 20 % + current VAT.
 - Over 2,500,001 euros: 14 % + current VAT.
- 2) Lots from outside the EU: (identified by an O). In addition to the commissions and taxes indicated above, an additional import fees will be charged (5,5% of the hammer price, 20% for jewelry and watches, motorcars, wines and spirits and multiples).

3) VAT on commissions and import fees can be retroceded to the purchaser on presentation of written proof of exportation outside the EU.

An EU purchaser who will submit his intra-community VAT number and a proof of shipment of his purchase to his EU country home address will be refunded of VAT on buyer's premium.

The payment of the lot will be made cash, for the whole of the price, costs and taxes, even when an export licence is required.

The purchaser will be authorized to pay by the following means:

- In cash: up to 1 000 euros, costs and taxes included, for French citizens and people acting on behalf of a company, up to 15 000 euros, costs and taxes included, for foreign citizens
- on presentation of their identity papers;
- By cheque drawn on a French bank on presentation of identity papers and for any company, a KBis dated less than 3 months (cheques drawn on a foreign bank are not accepted);
- By bank transfer;
- By credit card: VISA, MASTERCARD or AMEX (in case of payment by AMEX, a 1,85% additional commission corresponding to cashing costs will be collected).

4) The distribution between the lot's hammer price and cost and fees can be modified by particular agreement between the seller and Artcurial SAS without consequence for the buyer.

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

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

d) The lot will be delivered to the buyer only after the entire payment of the price, costs and taxes. If payment is made by cheque, the lot will be delivered after cashing, eight working days after the cheque deposit. If the buyer has not settled his invoice yet or has not collected his purchase, a fee of 50€+VAT per lot, per week (each week is due in full) covering the costs of insurance and storage

will be charged to the buyer, starting on the first Monday following the 90th day after the sale. Should the buyer fail to pay the amount due, and after notice to pay has been given by Artcurial SAS to the buyer without success, at the seller's request, the lot is re-offered for sale, under the French procedure known as "procédure de folle enchère". If the seller does not make this request within three months from the date of the sale, the sale will be automatically cancelled, without prejudice to any damages owed by the defaulting buyer. In addition, Artcurial SAS reserves the right to claim against the defaulting buyer, at their option:

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

Artcurial SAS also reserves the right to set off any amount Artcurial SAS may owe the defaulting buyer with the amounts to be paid by the defaulting buyer.

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

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

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

4. THE INCIDENTS OF THE SALE

In case of dispute, Artcurial SAS reserves the right to designate the successful bidder, to continue the sale or to cancel it or to put the lot up for sale.

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

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

5. PRE-EMPTION OF THE FRENCH STATE

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

6. INTELLECTUAL PROPERTY RIGHT - COPYRIGHT

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

7. ITEMS FALLING WITHIN THE SCOPE OF SPECIFIC RULES

The International regulation dated March 3rd 1973, protects endangered species and specimen. Each country has its own lawmaking about it. Any potential buyer must check before bidding, if he is entitled to import this lot within his country of residence. Any lot which includes one element in ivory, rosewood...cannot be imported in the United States as its legislation bans its trade whatever its dating may be. It is indicated by a (▲).

8. REMOVAL OF PURCHASES

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

9. SEVERABILITY

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

10. LAW AND JURISDICTION

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

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

PROTECTION OF CULTURAL PROPERTY

Artcurial SAS applies a policy to prevent the sale of looted or stolen cultural property.

Bank:



V_10_FR

ARTS DES XX^e & XXI^e SIÈCLES

Art Contemporain Africain

Directeur: Christophe Person
Administratrice:
Margot Denis-Lutard, 16 15

Art-Déco / Design

Directrice:
Sabrina Dolla, 16 40
Spécialiste:
Cécile Tajan, 20 80
Catalogueur:
Alexandre Barbaise, 20 37
Administratrice:
Eliette Robinot, 16 24
Consultants:
Design Italien:
Justine Despretz
Design Scandinave:
Aldric Speer

Bandes Dessinées

Expert: Éric Leroy
Spécialiste junior:
Saveria de Valence, 20 11

Estampes & Multiples

Spécialiste: Karine Castagna
Administrateur:
Florent Sinnah, 16 54
Expert: Isabelle Milsztein

Impressionniste & Moderne

Directeur: Bruno Jaubert
Recherche et certificat:
Jessica Cavallero,
Louise Eber
Spécialiste junior:
Florent Wanecq
Administratrice - catalogueur:
Élodie Landais, 20 84
Administratrice junior:
Louise Eber, 20 48

Photographie

Administratrice - catalogueur:
Vanessa Favre, 16 13

Post-War & Contemporain

Directeur: Hugues Sébilleau
Recherche et certificat:
Jessica Cavallero
Louise Eber
Spécialiste junior:
Sophie Cariguel
Administratrice - catalogueur:
Vanessa Favre, 16 13
Administratrice junior:
Louise Eber, 20 48

Urban Art

Directeur: Arnaud Oliveux
Spécialiste:
Karine Castagna, 20 28
Administrateur:
Florent Sinnah, 16 54

ARTS CLASSIQUES

Archéologie, Arts d'orient & Art Précolombien

Administratrice:
Lamia Içame, 20 75

Art d'Asie

Directrice:
Isabelle Bresset
Experts:
Philippe Delalande,
Qinghua Yin
Spécialiste junior:
Shu Yu Chang, 20 32

Livres & Manuscrits

Directeur: Frédéric Harnisch
Spécialiste junior:
Olivier Pedeflous
Administratrice - catalogueur:
Juliette Audet, 16 58

Maîtres anciens & du XIX^e siècle: Tableaux, dessins, sculptures, cadres anciens et de collection

Directeur:
Matthieu Fournier, 20 26
Spécialiste:
Elisabeth Bastier
Spécialiste junior:
Matthias Ambroselli
Administratrice:
Margaux Amiot, 20 07

Mobilier & Objets d'Art

Directrice: Isabelle Bresset
Expert céramiques:
Cyrille Froissart
Experts orfèvrerie:
S.A.S. Déchaut-Stetten
& associés,
Marie de Noblet
Spécialiste:
Filippo Passadore
Administratrice:
Charlotte Norton, 20 68

Orientalisme

Directeur:
Olivier Berman, 20 67
Administratrice:
Florence Conan, 16 15

Souvenirs Historiques & Armes Anciennes / Numismatique / Philatélie / Objets de curiosités & Histoire naturelle

Expert armes: Gaëtan Brunel
Expert numismatique:
Cabinet Bourgey
Administratrice:
Juliette Leroy-Prost, 20 16

ARTCURIAL MOTORCARS

Automobiles de Collection

Directeur général:
Matthieu Lamoure
Directeur adjoint:
Pierre Novikoff
Spécialistes:
Benjamin Arnaud
+33 (0)1 58 56 38 11
Antoine Mahé, 20 62
Spécialiste junior:
Arnaud Faucon
+33 (0) 1 58 56 38 15
Directrice des opérations
et de l'administration:
Iris Hummel, 20 56
Administratrice -
Responsable des relations
clients Motorcars:
Anne-Claire Mandine, 20 73
Administratrice:
Sandra Fournet
+33 (0) 1 58 56 38 14
Consultant:
Frédéric Stoesser
motorcars@artcurial.com

Automobilia Aéronautique, Marine

Directeur: Matthieu Lamoure
Responsable:
Sophie Peyrache, 20 41

LUXE & ART DE VIVRE

Horlogerie de Collection

Directrice:
Marie Sanna-Legrand
Expert: Geoffroy Ader
Spécialiste junior:
Justine Lamarre, 20 39
Administrateur junior:
Jean-Baptiste Dulayet, 16 51

Joallerie

Directrice: Julie Valade
Spécialiste: Valérie Goyer
Catalogueur: Marie Callies
Administratrice:
Claire Bertrand, 20 52

Mode & Accessoires de luxe

Spécialiste
Alice Léger, 16 59
Administratrice-catalogueur:
Clara Vivien
+33 1 58 56 38 12

Stylomania

Administratrice:
Juliette Leroy-Prost, 20 16

Vins fins & Spiritueux

Experts:
Laurie Matheson
Luc Dabadie
Spécialiste junior:
Marie Calzada, 20 24
vins@artcurial.com

INVENTAIRES & COLLECTIONS

Directeur: Stéphane Aubert
Chargé d'inventaires:
Vincent Heraud, 20 02
Clerc: Pearl Metalia, 20 18
Administrateur:
Thomas Loiseaux, 16 55
Consultante: Catherine Heim

VENTES PRIVÉES

Anne de Turenne, 20 33

COMMISSAIRES-PRISEURS HABILITÉS

Stéphane Aubert
Isabelle Bresset
Francis Briest
Matthieu Fournier
Vincent Héraud
Juliette Leroy-Prost
Arnaud Oliveux
Hervé Poulain

FRANCE

Bordeaux

Marie Janoueix
+33 (0)6 07 77 59 49
mjanoueix@artcurial.com

Lyon

Françoise Papapietro
+33 (0)6 30 73 67 17
fpapapietro@artcurial.com

Montpellier

Geneviève Salasc de Cambiaire
+33 (0)6 09 78 31 45
gsalasc@artcurial.com

Strasbourg

Frédéric Gasser
+33 (0)6 88 26 97 09
fgasser@artcurial.com

Artcurial Toulouse

Jean-Louis Vedovato
Commissaire-priseur:
Jean-Louis Vedovato
Clerc principal: Valérie Vedovato
8, rue Fermet - 31000 Toulouse
+33 (0)5 62 88 65 66
v.vedovato@artcurial-
toulouse.com

ARTCURIAL

7, Rond-Point des Champs-Élysées
75008 Paris

T. +33 (0)1 42 99 20 20
F. +33 (0)1 42 99 20 21
contact@artcurial.com
www.artcurial.com

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

Tous les emails des collaborateurs d'Artcurial s'écrivent comme suit:
initiale(s) du prénom et nom@artcurial.com, par exemple:
Anne-Laure Guérin: alguerin@artcurial.com

Les numéros de téléphone des collaborateurs d'Artcurial se composent comme suit:
+33 1 42 99 xx xx. Dans le cas contraire, les numéros sont mentionnés en entier.

INTERNATIONAL

Directeur Europe:

Martin Guesnet, 20 31
Assistante: Héloïse Hamon
+33 (0)1 42 25 64 73

Allemagne

Directrice: Miriam Krohne
Assistante: Caroline Weber
Galeriestrasse 2b
80539 Munich
+49 89 1891 3987

Autriche

Directrice: Caroline Messensee
Rudolfplatz 3 - 1010 Wien
+43 1 535 04 57

Belgique

Directrice: Vinciane de Traux
Spécialiste Post-War & Contemporain
et Art Contemporain Africain:
Aude de Vaucresson
Assistant: Simon van Oostende
5, avenue Franklin Roosevelt
1050 Bruxelles
+32 2 644 98 44

Chine

Consultante: Jiayi Li
798 Art District,
No 4 Jiuxianqiao Lu
Chaoyang District
Beijing 100015
+86 137 01 37 58 11
lijiaiyi7@gmail.com

Espagne

Représentant Espagne:
Gerard Vidal
+34 633 78 68 83

Italie

Directrice: Emilie Volka
Assistante: Lan Macabiau
Palazzo Crespi,
Corso Venezia, 22
20121 Milano
+39 02 49 76 36 49

Artcurial Maroc

Directeur: Olivier Berman
Directrice administrative: Soraya Abid
Administratrice-catalogueur:
Yasmine Moufti
Assistante de direction:
Fatima Zahra Mahboub
Résidence Asmar - Avenue Mohammed VI
Rue El Adarissa - Hivernage
40020 Marrakech
+212 524 20 78 20

Artcurial Monaco

Directrice: Louise Gréther
Responsable des opérations
et de l'administration:
Julie Moreau
Monte-Carlo Palace
3/9 boulevard des Moulins
98000 Monaco
+377 97 77 51 99

COMITÉ EXÉCUTIF

Nicolas Orlowski
Matthieu Lamoure
Joséphine Dubois
Stéphane Aubert
Matthieu Fournier
Bruno Jaubert

ASSOCIÉS

Directeur associé senior:
Martin Guesnet

Directeurs associés:

Stéphane Aubert
Olivier Berman
Isabelle Bresset
Matthieu Fournier
Bruno Jaubert
Matthieu Lamoure
Arnaud Oliveux
Marie Sanna-LeGrand
Hugues Sébilleau
Julie Valade

**Conseil de surveillance
et stratégie**

Francis Briest, président
Axelle Givaudan

**Conseiller scientifique
et culturel:**

Serge Lemoine

GROUPE ARTCURIAL SA

Président directeur général:
Nicolas Orlowski

Directrice générale adjointe:
Joséphine Dubois

Président d'honneur:
Hervé Poulain

Conseil d'administration:

Francis Briest
Olivier Costa de Beaugard
Natacha Dassault
Thierry Dassault
Carole Fiquémont
Marie-Hélène Habert
Nicolas Orlowski
Hervé Poulain

JOHN TAYLOR

Président directeur général:
Nicolas Orlowski

John Taylor Corporate,
Europa Résidence,
Place des Moulins,
98000 Monaco
contact@john-taylor.com
www.john-taylor.fr

ARQANA

Artcurial Deauville
32, avenue Hocquart de Turtot
14800 Deauville
+33 (0)2 31 81 81 00
info@arqana.com
www.arqana.com

ADMINISTRATION ET GESTION

**Directrice générale adjointe,
administration et finances:**
Joséphine Dubois
Assistante: Jehanne Charliot

**Secrétaire générale, directrice
des affaires institutionnelles:**
Axelle Givaudan, 20 25
Assistante: Diane Le Ster

Comptabilité des ventes
Responsable: Sandra Campos
Comptables:
Audrey Couturier
Nathalie Higuerey
Marine Langard
Léa Le Bideau
Benjamin Salloum
Thomas Slim-Rey

Comptabilité générale
Responsable: Virginie Boisseau
Comptables: Marion Bégat,
Sandra Margueritat
+33 (0)1 42 99 20 71

**Responsable administrative
des ressources humaines:**
Isabelle Chênais, 20 27
Assistante: Crina Mois, 20 79

**Service photographique
des catalogues**
Fanny Adler
Stéphanie Toussaint

Logistique et gestion des stocks

Directeur: Éric Pourchot
Responsables de stock:
Lionel Lavergne
Joël Lavolette
Vincent Mauriol
Lal Sellahanadi
Magasiniers:
Mehdi Bouchekout
Clovis Cano
Denis Chevallier
Louis Sevin

Transport et douane

Directeur: Robin Sanderson, 16 57
Clerc: Marine Renault, 17 01
Béatrice Fantuzzi
shipping@artcurial.com

Bureau d'accueil

Responsable accueil,
Clerc Live et PV: Denis Le Rue
Noémie Cirenchien

**Ordres d'achat,
enchères par téléphone**

Directrice: Kristina Vrzests, 20 51
Clerc: Louise Guignard-Harvey
Pétronille Esclattier
Emmanuelle Roncola
Diane Le Ster
bids@artcurial.com

**Marketing, Communication
et Activités Culturelles**

Chefs de projet marketing:
Lorraine Calemard, 20 87
Béatrice Epezy, 16 23
Marion Guerre, + 33 (0)1 42 25 64 38
Graphistes:
Roxane Lhéoté, 20 10
Aline Meier, 20 88
Abonnements catalogues:
Géraldine de Mortemart, 20 43

Relations Extérieures

Chef de projet presse:
Anne-Laure Guérin, 20 86
Assistante presse:
Aurélia Adloff
Chargée de communication
digitale: Anaïs Couteau, 20 82

ORDRE DE TRANSPORT SHIPPING INSTRUCTIONS

Vous venez d'acquérir un lot et vous souhaitez qu'Artcurial organise son transport. Nous vous prions de bien vouloir remplir ce formulaire et le retourner par mail à : shipping@artcurial.com

Enlèvement & Transport

Je ne viendrai pas enlever mes achats et je donne procuration à M. / Mme. / La Société

pour l'enlèvement de mes lots et celui-ci se présentera avec la procuration signée, sa pièce d'identité et un bon d'enlèvement pour les transporteurs.

Merci de bien vouloir me communiquer un devis de transport:

Date Vente Artcurial: _____

Facture n°: _____

Nom de l'acheteur: _____

E-mail: _____

Nom du destinataire et adresse de livraison (si différents de l'adresse de facturation):

Étage: _____ Digicode : _____

N° de téléphone: _____

Code Postal: _____ Ville: _____

Pays: _____

Email: _____

Envoi par messagerie Fedex

(sous réserve que ce type d'envoi soit compatible avec votre achat)*

Oui Non

*Merci de bien vouloir noter que pour des raisons de sécurité, les cadres et verre ne peuvent pas être envoyés par messagerie et seront enlevés

Instructions Spéciales

Je demande le déballage et l'enlèvement des déchets

Autres : _____

Conditions générales d'achats et assurance

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

J'ai pris connaissance des Conditions Générales d'Achat

Merci d'inclure une assurance transport dans mon devis.

STOCKAGE ET ENLÈVEMENT DES LOTS

Le retrait de tout achat s'effectue sur rendez-vous auprès de stocks@artcurial.com uniquement, au plus tard 48 heures avant la date choisie. Une confirmation vous est adressée par retour de mail avec les coordonnées du lieu d'entreposage et le créneau horaire retenu.

Stockage gracieux les 90 jours suivant la date de vente. Passé ce délai, des frais de stockage de 50 € HT à 150 € HT par lot et par semaine seront facturés par Artcurial, toute semaine commencée est due en entier. Le prix varie en fonction de la taille de chaque lot. A ces frais se rajouteront les frais de transport vers un entrepôt situé en France.

STORAGE & COLLECTION OF PURCHASES

Purchased lots may be collected by appointment only, please send an email to stocks@artcurial.com to request the chosen time slot, 48 hours before the chosen date at the latest.

The storage is free of charge over a period of 3 months after the sale. Once the period is over, Artcurial will charge a storage fee of 50 € to 150 € + VAT per lot, per week, plus shipping fees to a warehouse in France.

You have acquired a lot and you request Artcurial's help in order to ship it. Your request has to be emailed to : shipping@artcurial.com

Shipping Instructions

My purchase will be collected on my behalf by:
Mr/Mrs/ the Company

I order to collect my property, she/he will present a power of attorney, hers/his ID and a connection note (the latter applies to shipping companies only)

I wish to receive a shipping quote:

Sale date: _____

Invoice n°: _____

Buyer's Name: _____

E-mail: _____

Recipient name and Delivery address (if different from the address on the invoice):

Floor: _____ Digicode : _____

Recipient phone No: _____

ZIP: _____ City: _____

Country: _____

Recipient Email: _____

Integrated air shipment - Fedex

(If this type of shipment applies to your purchase)*

Oui Non

* Kindly note that for security reason frame and glass are removed

Liability and insurance

The Buyer has to insure its purchase, and Artcurial SAS assumes no liability for any damage which may occur after the sale.

I insure my purchase myself

I want my purchase to be insured by the shipping company

Moyens de paiement / Means of payment

Aucun retrait ni transport de lot ne pourra intervenir sans le paiement intégral de la facture d'achat et de tous les frais afférents / No shipment can take place without the settlement of Artcurial's invoice beforehand

Carte bleue / Credit card

Visa

Euro / Master cards

American Express

Nom / Cardholder Last Name: _____

Numéro / Card Number (16 digits): ____ / ____ / ____ / ____

Date d'expiration / Expiration date: __ / __

CVV/CVC N° (reverse of card): _ _ _

J'autorise Artcurial à prélever la somme de :

I authorize Artcurial to charge the sum of: _____

Nom / Name of card holder: _____

Date: _____

Signature (obligatoire) / Signature of card holder (mandatory): _____

Date: _____

Signature: _____



lot n°26, René Magritte, *Les travaux d'Alexandre*, circa 1952
p.98



lot n°22, Léonard Tsuguharu Foujita, *Petite fille au chat*, 1950
(détail) p.86

IMPRESSIONNISTE & MODERNE

Mardi 29 juin 2021 - 19h
artcurial.com



ARTCURIAL