

ICÔNES MODERNES

PORTRAITS DU XXÈME SIÈCLE

14.10.2024 - 14.12.2024



HELENE BAILLY

LA GALERIE | THE GALLERY

Fondée par Hélène Bailly Marcilhac en 2007, la galerie est installée depuis 2015 au 71, rue du Faubourg Saint Honoré à Paris.

La galerie défend les artistes avant-gardes du XIX et du XX ème siècle.

En retraçant l'évolution d'une thématique au fil des années, elle s'attache à recontextualiser chaque pièce en faisant des liens entre les différentes générations d'artistes, entre les courants ou entre les techniques.

La galerie curate quatre fois par an des expositions monographiques ou principales qui ont pour but de permettre à chacun, amateur ou collectionneur, d'approfondir sa connaissance de la création artistique du XXème siècle.

Chacune de ces expositions fait l'objet d'un catalogue dédié rassemblant le fruit de recherches effectuées au sein de la galerie pour chacune des œuvres présentées mais aussi de notices explicatives rédigées par des historiens d'art spécialisés.

Nous collaborons également à l'enrichissement des collections internationales par le biais de ventes et de prêts à des institutions telles que le Musée d'Orsay, le Musée du Quai Branly, la Fondation de l'Hermitage, le Musée d'Art Moderne, la National Gallery of Victoria, le Singer Laren ou encore le Palazzo Reale.

Expert agréé par la Chambre Européenne des Experts-Conseils en Œuvres d'Art, Hélène Bailly Marcilhac s'engage pour le respect de la mémoire des artistes et un marché de l'art où l'authenticité prime. Pour cela la galerie HELENE BAILLY publie des Catalogues Raisonnés d'artistes tels que Léon Pourtau et Henri Delavallée et participe également à l'élaboration de certains autres comme celui de Francis Picabia.

En plus d'être membre du Comité Professionnel des Galeries d'Art et du Syndicat National des Antiquaires, Hélène Bailly Marcilhac est présidente et co-fondatrice de l'association Matignon Saint-Honoré créée en 2024 qui vise à promouvoir le marché de l'art au sein du VIIIème arrondissement de Paris.

Founded by Hélène Bailly Marcilhac in 2007, the gallery has been based at 71, rue du Faubourg Saint Honoré in Paris since 2015.

The gallery champions avant-garde artists of the 19th and 20th centuries.

Tracing the evolution of a theme over the years, it endeavors to recontextualize each piece by making links between different generations of artists, between currents or between techniques.

Each of these exhibitions is the subject of a dedicated catalog, bringing together the results of research carried out within the gallery for each of the works presented, as well as explanatory notes written by specialized art historians.

We also contribute to the enrichment of international collections through sales and loans to institutions such as the Musée d'Orsay, the Musée du Quai Branly, the Hermitage Foundation, the Museum of Modern Art, the National Gallery of Victoria, the Singer Laren and the Palazzo Reale.

An expert accredited by the Chambre Européenne des Experts-Conseils en Œuvres d'Art, Hélène Bailly Marcilhac is committed to respecting the memory of artists and an art market where authenticity is key. To this end, Galerie HELENE BAILLY publishes Catalogues Raisonnés of artists such as Léon Pourtau and Henri Delavallée, and participates in the elaboration of others, such as that of Francis Picabia.

In addition to being a member of the Comité Professionnel des Galeries d'Art and the Syndicat National des Antiquaires, Hélène Bailly Marcilhac is president and co-founder of the Matignon Saint Honoré association, created in 2024 to promote the art market in Paris's 8th arrondissement.

HELENE BAILLY

DU LUNDI AU VENDREDI, DE 9H À 19H
LE SAMEDI, DE 10H À 19H
LE DIMANCHE SUR RENDEZ-VOUS

FROM MONDAY TO FRIDAY, FROM 9AM TO 7PM
ON SATURDAY, FROM 10AM TO 7PM
ON SUNDAY BY APPOINTMENT

71, RUE DU FAUBOURG SAINT-HONORÉ
75008 PARIS
T. +33 (0)1 44 51 51 51

HELENE@HELENEBAILLY.COM
WWW.HELENEBAILLY.COM
@HELENEBAILLYGALLERY



HELENE BAILLY MARCILHAC
FOUNDER
T. +33 (0)6 60 82 45 03
HELENE@HELENEBAILLY.COM



CLARA EUGENE
SALES & COMMUNICATION
T. +33 (0)6 78 33 31 53
CLARA@HELENEBAILLY.COM



SALOMÉ DE BRYAS
GALLERY ASSISTANT
T. +33 (0)6 82 60 39 58
SALOME@HELENEBAILLY.COM



AURELIE FRANCIN
PURCHASING MANAGER
T. +33 (0)1 44 51 51 53
AURELIE@HELENEBAILLY.COM



JOSEPHINE FERRAND
SALES & LOANS
T. +33 (0)6 71 86 31 66
JOSEPHINE.F@HELENEBAILLY.COM



VICTOR CASTEL
SALES & RESEARCH
T. +33 (0)6 71 86 31 90
VICTOR@HELENEBAILLY.COM

EXPOSITION | EXHIBITION

Cette exposition met en lumière les transformations du portrait dans l'art moderne. Elle veut souligner les inventions esthétiques, les nouveautés conceptuelles et les problématiques inédites auxquelles se confrontent les artistes du XXe siècle.

Les cinq sections qui la composent offrent un large panorama de medias, de thèmes et de formes d'expression. Elles constituent une introduction pédagogique à un genre en perpétuelle réinvention.

This exhibition highlights the transformations of portraiture in modern art. It aims to showcase aesthetic innovations, conceptual novelties, and the unprecedented issues faced by artists in the 20th century.

The five sections that compose it provide a broad panorama of medias, themes, and forms of expression. They serve as an educational introduction to a genre that is in perpetual resurgence.

I. FENÊTRE SUR L'INTIME | A GAZE INTO THE INTIMATE

Giovanni Boldini (1842-1931)
Pierre Bonnard (1867-1947)
Henri-Edmond Cross (1856-1910)
Otto Dix (1891-1969)
Moise Kisling (1891-1953)
Henri Laurens (1885-1954)
Jean Peské (1870-1949)
Francis Picabia (1879-1953)
Pablo Picasso (1881-1973)
Kees Van Dongen (1877-1968)
Edouard Vuillard (1868-1940)

II. FIGURES DE L'ABSENCE | FIGURES OF ABSENCE

Jean Dubuffet (1901-1985)
Paul Gauguin (1848-1903)
Alberto Giacometti (1901 - 1966)
Mikhail Larionow (1881-1964)
Ossip Zadkine (1890-1967)

III. JEUX DE MASQUES | MASK GAMES

Salvador Dali (1904 - 1989)
Henri Laurens (1885-1954)
Francis Picabia (1879-1953)
Pablo Picasso (1881-1973)
Auguste Rodin (1840-1917)

IV. ICÔNES | ICONS

Bernard Buffet (1928-1999)
Edgar Degas (1834-1917)
Robert Delaunay (1885-1941)
Jean Hélion (1904-1987)
Kees Van Dongen (1877-1968)
Alexej Von Jawlensky (1864-1941)
Francis Picabia (1879-1953)
Pablo Picasso (1881-1973)
Pierre-Auguste Renoir (1841-1919)
Edouard Vuillard (1868-1940)

V. AUTOPORTRAITS | SELF-PORTRAITS

Marc Chagall (1887-1985)
Léonard-Tsuguharu Foujita (1886 - 1968)
Henri Matisse (1869-1954)
Pablo Picasso (1881-1973)

FENÊTRE SUR L'INTIME

Parce qu'elle s'adresse à une audience, l'œuvre d'art est un objet par nature social, voire public. À plus forte raison dans le genre du portrait, où la ressemblance mimétique cède le pas à une représentation du modèle comme type psychologique et social.

Or, à la fin du XIXe siècle, les sujets intimes s'immiscent dans le champ de la représentation, créant une tension intéressante entre ce que le sujet comporte d'intime et ce que l'objet « œuvre d'art » suppose de public.

Représenter l'intime, c'est donner à voir ce qui reste habituellement dissimulé : activités quotidiennes, intérieurs, instants perdus... Il s'agit de donner une valeur à ce qui n'en avait pas auparavant, de montrer que tout est digne d'être vu. Ainsi, quand Pierre Bonnard représente une femme mettant ses bas, vers 1908, il s'inscrit dans l'entreprise nabis de célébration de l'intime. Sa touche délicate crée une atmosphère tendre, chaleureuse, et la place laissée à une action apparemment banale nous invite à regarder vraiment, à tenter de saisir ce qui se cache derrière cet instant suspendu.

Dans sa *Jeune femme à la lecture* (1895), sans doute l'un des chefs-d'œuvre du peintre, Jean Peské fusionne les enseignements nabis et postimpressionnistes. La touche est résolument moderne. Le thème, une scène de lecture délicatement éclairée par une lampe tamisée, l'est également. Encore une fois, le modèle ne semble pas remarquer notre présence, et ce regard qu'elle ne nous accorde pas rend plus intense encore la sensation d'intimité.

Paradoxalement, cette sensation est moins forte face à *La Toilette*, d'Henri-Edmond Cross. Le modèle est pourtant nu, dans sa chambre, devant un lit aux draps défaits : au comble du privé. Mais son regard, sa stature, et le caractère volontairement théâtral de la scène atténuent l'incongruité de notre présence. Le modèle assume la dimension publique de l'œuvre. Elle court-circuite l'intime parce qu'elle en fait un jeu de regards.

De fait, c'est par la certitude de notre présence au modèle que nous définissons ou non la dimension intime de l'œuvre. Quand le modèle nous regarde, elle nous intègre déjà à l'œuvre, elle justifie notre regard parce qu'elle l'anticipe. Au contraire, poser un regard collectif sur un modèle ignorant, c'est entrer dans l'intime. Et l'intime nous invite à la délicatesse.

Armand Camphuis

A GAZE INTO THE INTIMATE

Because it is addressed to an audience, a work of art is by its very nature a social, even public, object. Even more in the portrait genre, where mimetic resemblance gives way the model as a psychological and social type. At the end of the nineteenth century, intimate subjects are entering the field of representation, creating an interesting tension between the intimacy of the subject and the 'public nature' of the work of art.

Representing intimacy means revealing what is usually concealed: daily activities, interiors activities, domestic spaces, lost moments... It's about giving value to what previously had none, to show that everything is worthy of being seen. Thus, when Pierre Bonnard depicts a *Femme mettant ses bas*, circa 1908, he takes part of the Nabi movement of celebrating the intimate. His delicate touch creates a tender, warm atmosphere, and the space given to a seemingly banal action invites us to really look and try to grasp what lies behind this suspended moment.

In his *Jeune femme à la lecture* (1895), undoubtedly one of the painter's masterpieces, Jean Peske fuses Nabis and Post-Impressionist teachings. The touch is resolutely modern. The theme, a reading scene delicately lit by a subdued lamp, is equally modern. Once again, the model doesn't seem to notice our presence, and the look she doesn't give us makes the feeling of intimacy even more intense.

Paradoxically, this sensation is less strong in the face of Henri-Edmond Cross's *La Toilette*. Yet the model is naked, in his bedroom, in front of a bed with its sheets undone: at the height of deprivation. But his gaze, his stature and the deliberately theatrical dimension of the scene decrease the incongruity of our presence. The model assumes the public dimension of the work. She short-circuits intimacy by turning it into a game of looks.

In fact, it's through the certainty of our presence with the model that we define the intimate dimension of the work. When the model looks at us, it already integrates us into the work, justifying our gaze because it anticipates it. On the other hand, to cast a collective gaze on an ignorant model is to enter into the intimate. And intimacy is an invitation to delicacy.

Armand Camphuis



GIOVANNI BOLDINI
1942-1931

Femme nue allongée, circa 1910-1920

Huile sur panneau parqueté
20,5 x 35 cm.

Certificat d'authenticité délivré par Madame Francesca Dini, sous le n°002761, en date du 23 octobre 2023.

Oil on cradled panel
8 1/8 x 13 3/4 in.

Certificate of authenticity issued by Madame Francesca Dini, under no. 002761, dated October 23rd, 2023.



PIERRE BONNARD
1867-1947

Femme mettant ses bas, circa 1908

Signé en bas à droite : Bonnard
Huile sur papier marouflé sur toile
65 x 49 cm

Jean et Henry Dauberville, *Bonnard, Catalogue Raisonné de l'oeuvre peint 1906 - 1919*, Volume II, illustré sous le n°526, p. 139.

Signed lower right: Bonnard
Oil on paper mounted on canvas
25 5/8 x 19 1/4 in.

Jean and Henry Dauberville, *Bonnard Catalog Raisonné de l'oeuvre peint 1906 - 1919*, Volume II, illustrated under n°526, p. 139.

Peint vers 1908 par Pierre Bonnard, ce tableau représente son épouse Marthe en train d'enfiler sensuellement ses bas. Dès 1893, le peintre produit une série de portraits de sa femme dans des scènes intimes de la vie quotidienne dégagant une atmosphère de tranquillité. Dans la présente œuvre, Marthe est l'élément central de la composition. En train de retirer ses bas, elle semble concentrée sur sa tâche sans se soucier de la présence du peintre, laissant au spectateur la liberté de l'examiner attentivement. Bonnard, fasciné par son modèle, capture discrètement ses gestes et mouvements avec son style si caractéristique. Le format vertical du tableau évoque les kakemonos de la tradition japonaise, une influence notable pour Bonnard au début de sa carrière. Alors que dans cet espace, le regard est canalisé par le cadrage serré de la composition, le jeu des couleurs ouvre sur un monde intime et paisible. Bonnard choisit une palette claire avec toutes les nuances possibles allant du bleu ciel au violet, avec quelques rehauts complémentaires de rouge. En arrière-plan, le paravent moucheté de bleu lui permet également d'affirmer son talent de coloriste et son goût pour l'art décoratif. De plus, Bonnard se sert de la couleur pour retranscrire la lumière plutôt que de s'appuyer sur des techniques d'ombrage traditionnelles. Cette utilisation audacieuse des couleurs contribue à créer des scènes lumineuses et éclatantes. Une véritable sensation d'intimité et de proximité se dégage de cette œuvre à la fois dense et détaillée. La perspective légèrement déformée pousse la composition vers une abstraction décorative caractéristique de Bonnard à cette période.

L'iconographie de la femme aux bas noirs apparaît dès les premières représentations de Marthe dans son œuvre. Ce geste à première vue anodin incarne l'essence même de la sensualité à l'époque. Cet élément de lingerie féminine, caché sous les vêtements, créait un effet de dévoilement et de mystère lorsqu'il était révélé. Cet érotisme subtilement dissimulé incarne non seulement l'essence des œuvres de Bonnard, mais aussi la nature de sa relation avec son épouse. Marthe commence à poser pour Bonnard à l'automne 1893, peu de temps après leur rencontre au printemps de cette même année à Montmartre. Dès lors, la figure féminine devient prédominante dans l'œuvre du peintre, la féminité jaillit telle une libération dans sa peinture. Marthe est pour Bonnard la figure centrale de présence féminine et revêt différentes natures, tantôt objet de sensualité, parfois figure presque décorative animant une composition, ou bien simple sujet d'étude picturale. Bonnard recherche la spontanéité et le naturel dans les gestes du quotidien, ce qui amène à une comparaison inévitable avec les pastels réalisés par Degas vers la fin de sa vie.

Painted around 1908 by Pierre Bonnard, this picture depicts his wife Marthe sensually putting her stockings. From 1893 onwards, the painter produced a series of portraits of his wife in intimate scenes of everyday life, exuding an atmosphere of tranquility. In the present work, Marthe is the central element of the composition. Dressing low, she seems concentrated on her task, oblivious to the painter's presence, leaving the viewer free to examine her attentively. Bonnard, fascinated by his model, discreetly captures her gestures and movements in his characteristic style. The painting's vertical format is reminiscent of traditional Japanese kakemonos, a major influence on Bonnard's early career. While in this space, the eye is focused by the composition's tight framing, the interplay of colors opens onto an intimate, peaceful world. Bonnard chose a light palette with every possible nuance, from sky blue to violet, with a few complementary highlights of red. The blue-flecked screen in the background is another example of Bonnard's talent as a colorist and his taste for decorative art. Bonnard also uses color to convey light, rather than relying on traditional shading techniques. This bold use of color helps create bright, luminous scenes. A real sense of intimacy and proximity emanates from this dense, detailed work. The slightly distorted perspective pushes the composition towards a decorative abstraction characteristic of Bonnard's period.

The iconography of the woman in the black stocking appears from his first representations of Martha in his work. This seemingly innocuous gesture embodies the very essence of sensuality at the time. This element of feminine lingerie, hidden beneath clothing, created an effect of unveiling and mystery when revealed. This subtly concealed eroticism embodies not only the essence of Bonnard's work, but also the nature of his relationship with his wife. Marthe began posing for Bonnard in the autumn of 1893, shortly after their meeting in the spring of that year in Montmartre. From then on, the female figure became predominant in the painter's work, femininity bursting forth like a liberation in his painting. For Bonnard, Marthe is the central figure of feminine presence and takes on different natures, sometimes an object of sensuality, sometimes an almost decorative figure enlivening a composition, or a simple subject of pictorial study. Bonnard seeks spontaneity and naturalness in everyday gestures, leading to an inevitable comparison with the pastels painted by Degas towards the end of his life.



HENRI-EDMOND CROSS

1856-1910

La Toilette, 1902-1905

Signé en bas à gauche : Henri Edmond Cross
Huile sur toile d'origine
81 x 65 cm.

Patrick Offenstadt, *Henri-Edmond Cross, Catalogue Raisonné de l'œuvre peint*, p.293, n° 268, illustrée.

Signed lower left: Henri Edmond Cross
Oil on original canvas
32 x 26 in.

Patrick Offenstadt, *Henri-Edmond Cross, Catalogue Raisonné de l'œuvre peint*, p.293, n° 268, illustrated.

Avec ce grand portrait en pied intitulé *La Toilette*, Henri Cross affirme son appartenance au mouvement néo-impressionniste. Au contact de Signac, Angrand et Van Rysselberghe, il s'est imprégné des théories du groupe pour en faire ressortir son propre style. Peint en 1904 lors d'un séjour à Saint-Tropez, cette œuvre incarne les recherches artistiques du peintre à cette époque. D'une manière novatrice, il se détourne des paysages maritimes pour peindre une scène d'intérieur représentant le réveil d'une jeune femme nue, assise sur un drap blanc. Le modèle est installé au centre de la chambre dans une composition intimiste où les ombres et les lumières s'équilibrent naturellement. La lumière estivale du matin est évoquée par l'éclat scintillant des touches de couleurs pures juxtaposées. Cross compose son tableau à partir d'une multitude d'aplats de bleu, vert, blanc et rose, placés les uns à côté des autres. Cette technique lui permet de saisir la lumière typique du Midi de la France, se faufilant à travers la fenêtre en arrière-plan. C'est avec une grande subtilité que Cross développe ici le « chromo-luminarisme », rappelant également l'œuvre de Henri Matisse. Réunis dans le Midi de la France au cours des étés 1904 et 1905, Matisse et Cross se découvrent des horizons communs. Tous deux, en quête d'harmonie et en début de rupture avec le pointillisme, exécutent une série d'œuvres qui les conduisent à modifier leur pratique coloriste. Grâce à Matisse, Cross apprend que la couleur n'est pas qu'une question de technique, mais également de perception. Le pigment, appliqué en aplat, doit être poussé à son paroxysme, comme en témoigne la présente œuvre annonçant le fauvisme.

With this large full-length portrait, entitled *La Toilette*, Henri Cross affirms his membership of the Neo-Impressionist movement. In contact with Signac, Angrand and Van Rysselberghe, he imbibed the group's theories to bring out his own style. Painted in 1904 during a stay in Saint-Tropez, this work embodies the painter's artistic research at the time. In an innovative move, he turns away from seascapes to paint an interior scene depicting the awakening of a nude young woman seated on a white sheet. The model is placed in the center of the room, in an intimate composition where light and shadow are naturally balanced. The summer morning light is evoked by the sparkling brilliance of the juxtaposed touches of pure color. Cross composed his painting from a multitude of flat tints of blue, green, white and pink, placed side by side. This technique enables him to capture the light typical of the South of France, filtering through the window in the background. With great subtlety, Cross develops here the "chromo-luminarism" also reminiscent of the work of Henri Matisse. Meeting in the South of France during the summers of 1904 and 1905, Matisse and Cross discovered common horizons. Both in search of harmony and beginning to break with pointillism, they executed a series of works that led them to modify their colorist practice. Thanks to Matisse, Cross learned that color is not just a question of technique, but also of perception. Pigment applied as a solid must be pushed to the limit, as shown in this work, which heralds Fauvism.



OTTO DIX
1891-1969

***Nu féminin*, 1932**

Monogrammé et daté en haut à droite : 1932
Sanguine et gouache sur carton bleu
58 x 47 cm.

Ulrike Lorenz, *Otto Dix : Das Werkverzeichnis der Zeichnungen und Pastelle*, Tome III, Weimar, 2003, illustré sous le n°NSk 12.3.17, p.1459.

Monogrammed and dated upper right: 1932
Sanguine and gouache on blue cardboard
22.8 x 18.5 in.

Ulrike Lorenz, *Otto Dix : Das Werkverzeichnis der Zeichnungen und Pastelle*, Tome III, Weimar, 2003, illustrated under the n°NSk 12.3.17, p.1459.

Dans ses portraits, Otto Dix porte un regard acéré sur ses modèles débarrassés de toute vraisemblance, stylisés et esthétisés sans aucune sentimentalité.

Cette oeuvre datant du début des années 1930 fait partie d'une période de grande créativité chez l'artiste pendant laquelle, passionné, il s'est consacré au nu féminin. Ses multiples variations sur ce motif tirent leur force d'une combinaison unique d'érotisme, de frivolité et d'ironie et culminent dans ses nus des années 1930 à 1933 inspirés des grands maîtres.

In his portraits Otto Dix probes his sitter's essence with a sharp gaze. He discards the likeness, stylises and aestheticises without any hint of sentimentality.

The present work from the early 1930s comes from a period in Dix's oeuvre that is defined by a great creative power and during which the artist passionately dedicates his attention to female nudes. His numerous variations on this type of motif draw their strength from a unique combination of eroticism, frivolity and irony, and they culminate artistically in Dix's Old Masters-like nude portrait of the years 1930 to 1933.



MOÏSE KISLING

1891- 1953

Didi, 1936

Signé en bas à gauche : Kisling
 Titré au dos : Didi
 Huile sur toile d'origine
 33 x 24 cm.

Henri Troyat et Jean Kisling, *Kisling 1891-1953*, Turin, 1982, Vol II, illustrée sous le n°77, p.311.

Signed lower left: Kisling
 Titled at the back: Didi
 Oil on original canvas
 13 x 9/4 in.

Henri Troyat and Jean Kisling, *Kisling 1891-1953*, Turin, 1982, vol II, illustrated under the n°77, p. 311.

Peintre accompli, Moïse Kisling aborde tous les genres au cours de sa carrière. Toutefois, ce sont les portraits qui sont sans aucun doute l'un des thèmes les plus passionnants de son œuvre. Il dédie son art principalement au portrait féminin. Kisling cherche avant tout à retranscrire la beauté plastique de la femme mais également son état d'esprit et ses émotions. Sa préférence se porte sur le travail du nu dont il dit lui-même « Une belle fille nue me donne la joie, le désir d'aimer, d'être heureux et je voudrais que le morceau d'étoffe sur lequel je la pose soit une expression de ma joie. » Marquée par la modernité, la peinture de Kisling devient iconique en faisant de lui une des figures phares du Montparnasse des années 20-30. En représentant des femmes de toutes catégories sociales, il renouvelle le genre classique du portrait en marquant toute une époque de son style avant-gardiste.

Didi est un parfait exemple des portraits peints par Kisling dans les années 1930. Vue de trois quarts, une jeune femme rousse à poitrine dénudée, pose sensuellement pour le peintre. Ses yeux en amandes, ses formes généreuses et sa coupe de cheveux dans l'air du temps font d'elle un canon de beauté typique des années folles. D'un point de vue esthétique, ce nu retranscrit toutes les réflexions stylistiques que Kisling porte en lui : l'héritage des maîtres anciens confronté aux mouvements artistiques de son époque. Après les révolutions des mouvements fauves et cubistes, il est un des premiers artistes de la génération moderne à revenir à la tradition classique. Didi est une femme empreinte à la fois de modernité et de tradition. Ses rondeurs évoquent les plus beaux nus académiques tandis que sa coupe à la mode et son maquillage l'ancrent dans son époque. Kisling emprunte aux maniéristes italiens la ligne serpentine faite de courbes infinies tandis que le cou gracile et longiligne n'est pas sans évoquer une odalisque ingresque. Dans ce tableau, il affirme également son goût pour les palettes brillantes en s'orientant vers des couleurs flamboyantes marquées par d'intenses contrastes. Le vert acide s'oppose avec la chevelure rousse flamboyante permettant de mettre en lumière la carnation porcelaine du modèle. En puisant dans les préceptes de la peinture ancienne et moderne, Kisling crée une œuvre intemporelle digne des plus grands maîtres de l'histoire de la peinture.

Moïse Kisling was an accomplished painter who tackled all genres in the course of his career. However, portraits are undoubtedly one of the most exciting themes in his work. A figurative, even somewhat a classical artist, he dedicated his art mainly to female portraits. Kisling seeks above all to retranscribe the real beauty of the woman but her state of mind as well as her emotions. His preference lies in nude work, of which he himself says: «A beautiful naked girl gives me joy, the desire to love, to be happy, and I would like the piece of cloth on which I place her to be an expression of my joy!». Marked by modernity, Kisling's painting became iconic, making him one of the leading figures of the Montparnasse scene in the 1920s and 1930s. By depicting women of all social classes, he renewed the classic genre of portraiture, marking an entire era with his avant-garde style.

Didi is a perfect example of the portraits painted by Kisling in the 1930s. Painted in a three quarter angle, a young redheaded woman with bare breasts poses sensually for the painter. Her almond-shaped eyes, generous curves and fashionable hairstyle make her a typical beauty of the Roaring Twenties. From an aesthetic point of view, this nude transcribes all the stylistic reflections that Kisling carries within him: the heritage of the old masters confronted with the artistic movements of his time. After the revolutions of the Fauvist and Cubist movements, he was one of the first artists of the modern generation to return to the classical tradition. Didi is a woman imbued with both modernity and tradition. Her curves evoke the most beautiful academic nudes, while her fashionable hairstyle and make-up anchor her in her time. Kisling borrows the serpentine line made of infinite curves from the Italian Mannerists, while the graceful, long neck is reminiscent of an Ingres-like odalisque. In this painting, he also affirms his taste for brilliant palettes by turning to flamboyant colours marked by intense contrasts. The acidic green contrasts with the flamboyant red hair to highlight the model's porcelain complexion. Drawing on the precepts of ancient and modern painting, Kisling creates a timeless work worthy of the greatest masters in the history of painting.



HENRI LAURENS
1885-1954

Femme à l'éventail, 1919

Monogrammé et numéroté : HL.5/6.
Cachet du fondeur : C. Valsuani / Cire perdue.
Bronze à patine brune
28 x 61 x 27 cm.

Monsieur Quentin Laurens, titulaire du droit moral d'Henri Laurens, a confirmé que cette oeuvre était bien répertoriée dans ses archives.

Galerie Louise Leiris, Paris, n°8197.5 - ref. photo n°7832 (étiquette).

Signed with monogram and numbered : HL.5/6.
Stamped with the foundry mark : C. Valsuani / Cire Perdue.
Bronze with brown patina
11 x 24 x 10,6 in.

Mr. Quentin Laurens, holder of the moral rights to Henri Laurens, has confirmed that this work was recorded in his archives.

Louise Leiris Gallery, Paris. n°8197.5 - photo ref. n°7832 (label).



HENRI LAURENS
1885-1954

Nu à l'éventail, 1926

Monogrammé en bas à droite : HL.
Gouache sur carton
15,5 x 25 cm.

Monsieur Quentin Laurens, détenteur du droit moral d'Henri Laurens, a confirmé que cette oeuvre était bien répertoriée dans ses archives.

Galerie Louise Leiris, Paris, n°9420 - ref. photo n°7905 (étiquette).
Galerie Simon, Paris, n°9420 - ref. photo n°B11111 (étiquette).
Kunsthalle Basel, Bâle, n°3584 (étiquette).

Monogrammed lower right : HL.
Gouache on cardboard
6,1 x 9,8 in.

Mr. Quentin Laurens, holder of the moral rights to Henri Laurens, has confirmed that this work was recorded in his archives.

Louise Leiris Gallery, Paris, n°9420 - photo ref. n°7905 (label).
Simon Gallery, Paris, n°9420 - photo ref. n°B11111 (label).
Kunsthalle Basel, Basel, n°3584 (label).



JEAN METZINGER
1883-1956

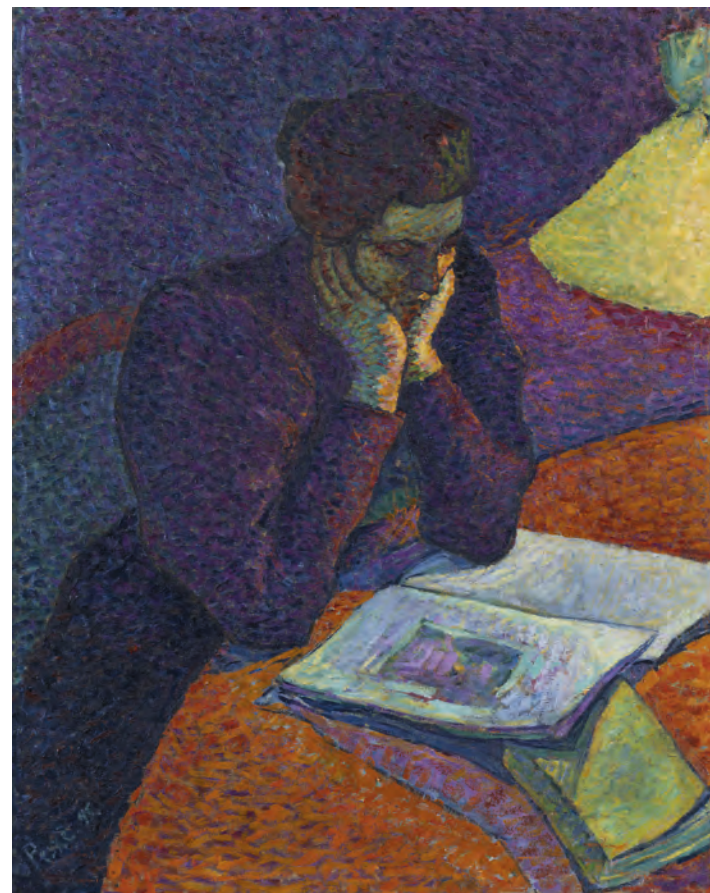
Femme assise devant la fenêtre, circa 1938

Signé en bas à gauche : Metzinger
Huile sur toile d'origine
73 x 54 cm.

Certificat d'authenticité délivré par Monsieur Marc Ottavi, en date du 24 novembre 2021.
Cette œuvre est répertoriée sous le n° AM-35-009 dans le Catalogue Raisonné Digital de l'œuvre de Jean Metzinger.

Signed lower left: Metzinger
Oil on original canvas
28 3/4 x 21 1/4 in.

Certificate of authenticity issued by Mr Marc Ottavi, president of the Jean Metzinger Committee dated November 24th 2021. This work is recorded under the n° AM-35-009 in the Digital Catalogue Raisonné de l'œuvre de Jean Metzinger.



JEAN PESKÉ
1870-1949

Jeune femme à la lecture, 1895

Signé et daté en bas à gauche : Peské ; 95
Porte une inscription au dos sur le châssis : n°2 Peské
Huile sur toile d'origine
81 x 65 cm.

Certificat d'authenticité délivré par Madame Anne-Cécile Martin, de l'Association Jean Peské, en date du 7 juin 2024.

Signed and dated lower left: Peské; 95
Inscribed on the back of the frame: n°2 Peské
Oil on original canvas
31 7/8 x 25 5/8 in.

Certificate of authenticity issued by Madame Anne-Cécile Martin, of the Association Jean Peské, dated June 7, 2024.

Au début des années 1890, Jean Peské quitte Varsovie pour Paris afin de parfaire sa formation artistique. Inscrit à l'Académie Julian, il côtoie des artistes tels que Sérusier, Signac et Luce. Dès 1895, il participe au Salon des Indépendants, s'intégrant ainsi à l'avant-garde picturale de la fin du XIXe siècle, aux côtés des mouvements nabi et post-impressionniste. Peské bénéficie du soutien de Paul Durand-Ruel, le grand marchand des impressionnistes, qui lui offre un lieu d'exposition privilégié dans sa galerie. L'artiste connaît un succès notable de son vivant, tant auprès du public que des critiques. En s'intégrant profondément à la vie artistique française, il développe des relations étroites avec Le Sidaner et Toulouse-Lautrec, qui lui enseignent la technique de la lithographie, tandis que Pissarro lui apprend la pointe sèche et l'aquatinte.

Son choix de sujets intimistes et de scènes d'intérieur reflète l'influence des artistes nabis, tandis que son utilisation de couleurs vives, délimitées par des contours sombres, est directement empruntée à l'École de Pont-Aven. Les larges coups de pinceau et les compositions simplifiées de Peské sont dérivés du post-impressionnisme. Il applique l'huile en touches épaisses, ajoutant mouvement et lyrisme à ses toiles. Son choix de couleurs, telles que les mauves, les rouges profonds et les jaunes dorés, est inspiré par les œuvres baroques et les décors lumineux du théâtre pour le Ballet Russe.

Un exemple emblématique de son travail est le tableau intitulé *Jeune femme à la lecture*, peint en 1895. Ce tableau représente une jeune femme assise, absorbée dans sa lecture. Vêtue d'une robe unie, elle repose sa tête sur ses mains, les coudes appuyés sur la table. Un livre ouvert devant elle capte toute son attention. Le tableau se distingue par une utilisation riche et audacieuse des couleurs et une technique pointilliste. Le fond est dominé par des nuances de violet, de bleu et de rouge, créant une atmosphère calme et introspective. La table est couverte d'un tissu orange, contrastant avec le vert et le bleu du livre et des ouvrages éparpillés autour. Les traits du visage de la femme sont délicatement peints, mettant en valeur son expression de concentration. La lumière, provenant d'une source hors champ, illumine partiellement la table et les livres, tout en laissant des ombres subtiles sur le visage et les vêtements de la femme.

Le style pointilliste de Peské se manifeste par des touches de couleur juxtaposées qui, vues de loin, se fondent pour créer des nuances et des ombres, donnant au tableau une texture vibrante et une profondeur impressionnante.

In the early 1890s, Jean Peské left Warsaw for Paris to further his artistic training. Enrolled at the Académie Julian, he rubbed shoulders with Sérusier, Signac and Luce, and from 1895, he took part in the Salon des Indépendants, thus becoming part of the pictorial avant-garde of the late 19th century with the Nabis and post-Impressionist movements. Peské benefited from the support of Paul Durand-Ruel, the great Impressionist dealer, who offered him a privileged exhibition space in his gallery. During his lifetime, Peské enjoyed considerable success with the public and critics alike. As he became deeply integrated into French artistic life, he developed close relationships with Le Sidaner and Toulouse-Lautrec, who taught him the technique of lithography, while Pissarro taught him drypoint and aquatint.

His choice of intimate subjects and interior scenes reflects the influence of the Nabis artists, while his use of bright colors outlined by dark contours is directly borrowed from the Pont-Aven School. Peské's broad brushstrokes and simplified compositions are derived from Post-Impressionism. He applies oil in thick strokes, adding movement and lyricism to his canvases, and his choice of colors, such as mauves, deep reds and golden yellows, is inspired by Baroque works and the luminous theater sets for the Ballet Russe.

An emblematic example of his work is the present painting entitled *Jeune femme à la lecture* painted in 1895. It depicts a young woman seated, absorbed in her reading. Dressed in a plain dress, she rests her head on her hands, her elbows resting on the table. An open book in front of her captures her full attention. The painting is distinguished by its rich, bold use of color and pointillist technique. The background is dominated by shades of violet, blue and red, creating a calm, introspective atmosphere. The table is covered in an orange cloth, contrasting with the green and blue of the book and works scattered around it. The woman's facial features are delicately painted, emphasizing her expression of concentration. The light, coming from an off-camera source, partially illuminates the table and books, while leaving subtle shadows on the woman's face and clothes.

Peské's pointillist style manifests itself in complementary juxtaposed strokes of color that, seen from a distance, merge to create nuances and shadows, giving the painting a vibrant texture and impressive depth.



FRANCIS PICABIA

1879 - 1953

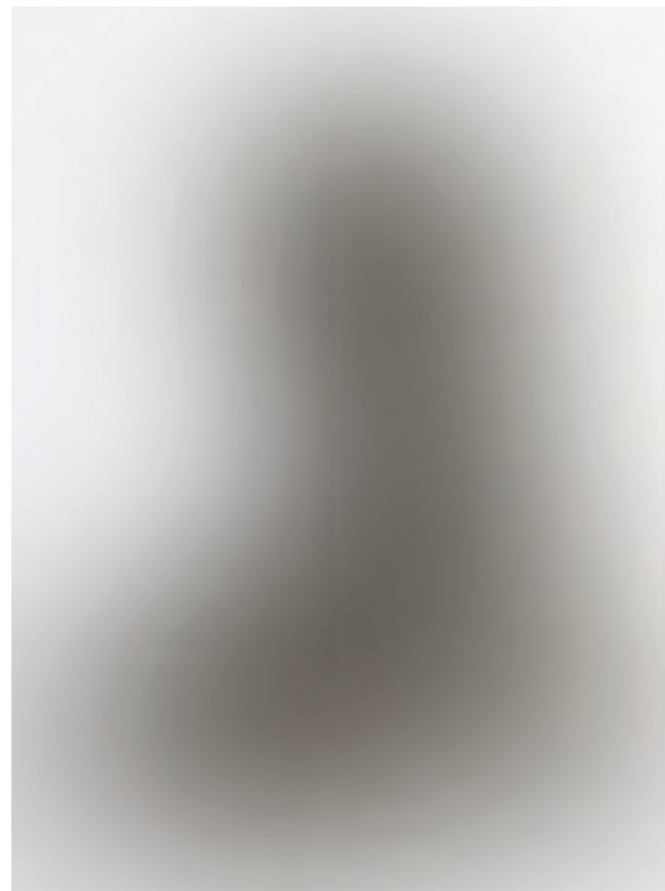
Portrait d'un enfant, circa 1930

Signé en bas à droite : Francis Picabia
Huile sur carton
45,7 x 37,8 cm.

William A. Camfield, Beverley Calté, Candace Clements, Arnauld Pierre, *Francis Picabia, Catalogue Raisonné, Volume IV*, 1940-1953, Mercatorfonds, illustré en couleurs sous le n°1705, p. 228.

Signed lower right : Francis Picabia
Oil on cardboard
18 x 15 in.

William A. Camfield, Beverley Calté, Candace Clements, Arnauld Pierre, *Francis Picabia, Catalogue Raisonné, Volume IV*, 1940-1953, Mercatorfonds, illustrated in colors under no. 1705, p. 228.



PABLO PICASSO

1881- 1973

Fernande se coiffant, 1906

Numéroté : 1/10
Porte le cachet du Fondateur : C. Valsuani Cire Perdue
Bronze à patine brune nuancée
Hauteur : 40 cm.

C. Zervos, *Pablo Picasso*, Paris, 1957, Vol. I, n° 329 (autre modèle illustré, pl. 153 ; titré *La Coiffure*).
W. Spies, *Sculpture by Picasso*, with a catalogue of works, New York, 1971, p. 301, n° 7 (autre modèle illustré, p. 37).

Numbered: 1/10
Bears the Founder's stamp: C. Valsuani Cire Perdue
Bronze with brown patina
Height : 15 3/4 in.

C. Zervos, *Pablo Picasso*, Paris, 1957, Vol. I, no. 329 (another model illustrated, pl. 153; titled *La Coiffure*).
W. Spies, *Sculpture by Picasso*, with a catalog of works, New York, 1971, p. 301, no. 7 (another model illustrated, p. 37).

En 1906, Pablo Picasso a conçu la sculpture *Fernande se coiffant*, modelée en céramique dans l’atelier de son compatriote Paco Durrio. Quatre ans plus tard, Ambroise Vollard obtient d’en faire une première édition en bronze, de cinq exemplaires signés. Quant à l’original, Picasso l’offre au collectionneur Raoul Pellequer, frère de Max Pellequer en 1968. Ce dernier, avec l’accord de Picasso, commande à la fonderie Valsuani dix tirages supplémentaires, non signés mais numérotés. Aujourd’hui, quatre de ces derniers sont répertoriés : Notre modèle le 1/10 provenant de la collection Pellequer, le 2/10 conservé au Berggruen Museum de Berlin, le 5/10 à la NY Carlsberg Glyptotek, à Copenhague, le 6/10 à la Kunsthalle de Hambourg et le 9/10, au musée Picasso de Paris.

De retour à Paris à l’automne 1906, après un séjour à Gósol en Espagne, Pablo Picasso s’intéresse au motif de la femme se coiffant, sujet de prédilection des artistes depuis toujours. De nombreux tableaux et dessins réalisés au cours de cette année où le modèle est représenté debout, assis ou à genoux attestent de l’intense recherche de Picasso sur ce motif. Intitulées *Femme se coiffant* ou *Fernande se coiffant*, plusieurs études directes pour ce bronze ont été faites par Picasso montrant un parallèle évident avec les formes oniriques symbolistes dans la manière de mêler les bras levés et les cheveux.

La femme eu toujours une place prépondérante dans la vie et la carrière de l’artiste. Les compagnes de Picasso ont toujours été ses principales sources d’inspirations. Le visage de la jeune femme évoque Fernande Olivier, compagne et muse de Picasso de 1904 à 1912. Elle eut une importance considérable dans l’œuvre de l’artiste. La fusion entre Fernande Olivier et Pablo Picasso est particulièrement palpable dans les œuvres créées au cours des huit années qu’ils partagent du mois d’aout 1904 au 18 mai 1912. Fernande joue un rôle clef dans l’évolution du style de l’artiste : de la fin de la période bleue jusqu’à l’invention du cubisme.

In 1906, Pablo Picasso designed the sculpture *Fernande se coiffant*, modeled in ceramic in the studio of his compatriot Paco Durrio. Four years later, Ambroise Vollard commissioned a first bronze edition of five signed copies. As for the original, Picasso offered it to the collector Raoul Pellequer, brother of Max Pellequer, in 1968, who, with Picasso’s agreement, commissioned the Valsuani foundry to produce ten additional prints, unsigned but numbered. Today, four of these are listed: Notre modèle 1/10 from the Pellequer collection, 2/10 in Berlin’s Berggruen Museum, 5/10 in Copenhagen’s NY Carlsberg Glyptotek, 6/10 in Hamburg’s Kunsthalle and 9/10 in Paris’s Musée Picasso. Unlike most of Picasso’s early works, this sculpture is worked from a single angle. The base of the sculpture is deliberately schematized. The toes of the left foot are only slightly outlined, while the right foot is not visualized. On the whole, the left side of the sculpture is sketchier than the right, but there’s no question of going around it, as the woman’s back remains open. This angle of view is legitimized by the fact that it is the only one that allows us to read the theme, that of a woman combing her hair.

Returning to Paris in the autumn of 1906, after a stay in Gósol, Spain, Pablo Picasso turned his attention to the motif of women combing their hair, a favorite subject of artists since time immemorial. Numerous paintings and drawings produced during the year, in which the model is depicted standing, sitting or kneeling, attest to Picasso’s intense research into this motif. Entitled *Femme se coiffant* or *Fernande se coiffant*, several direct studies for this bronze were made by Picasso, showing a clear parallel with Symbolist dream forms in the way the raised arms and hair are combined.

Women have always played an important role in Picasso’s life and career. Picasso’s female companions were always his main sources of inspiration. The young woman’s face evokes Fernande Olivier, Picasso’s companion and muse from 1904 to 1912. She was of considerable importance in the artist’s work. The fusion between Fernande Olivier and Pablo Picasso is particularly palpable in the works created during the eight years they shared, from August 1904 to May 18, 1912. Fernand plays a key role in his representations and the evolution of his style: from the end of the blue period to the invention of cubism. These experiments with her face and body are ingrained in Picasso’s works.



KEES VAN DONGEN
1877-1968

Titine et Toto, 1920

Signé en bas au centre : Van Dongen
Contresigné, titré et situé au dos : Van Dongen ; Titine et Toto ; 29 villa Saïd ; Paris XVI
Huile sur toile d'origine
128 x 98 cm.

Cette oeuvre sera incluse dans le Catalogue Raisoné Digital de l'oeuvre de Kees Van Dongen en préparation par le Wildenstein Plattner Institute, Inc.
Avis d'inclusion en date du 20 septembre 2022.

Signed lower center: Van Dongen
Countersigned, titled and located on the back: Van Dongen; 29 villa Saïd; Paris XVI
Oil on original canvas
51 1/8 x 38 1/4 in.

This work will be included in the Digital Catalogue Raisoné of Kees Van Dongen's work being prepared by the Wildenstein Plattner Institute, Inc.
Notice of inclusion dated September 20, 2022.





EDOUARD VUILLARD

1868-1940

Le petit modèle au chapeau bulgare, circa 1912-1913

Signé en bas à droite : E. Vuillard
Pastel et gouache sur carton
81,2 x 65,2 cm.

Antoine Salomon & Guy Cogeval, *Vuillard, le Regard innombrable, Catalogue Critique des peintures et pastels*, Paris, 2003, Vol. II, no. IX-113, reproduit p. 1082.

Signed towards lower right: E. Vuillard
Pastel and gouache on cardboard
32 x 27 in.

Antoine Salomon & Guy Cogeval, *Vuillard, le Regard innombrable, catalogue critique des peintures et pastels*, Paris, 2003, Vol. II, no. IX-113, illustrated p. 1082.

Vers 1912, le portrait occupe une place de plus en plus importante dans l'œuvre d'Édouard Vuillard. Réalisée au pastel et à la gouache, cette séduisante œuvre intitulée *Le petit modèle au chapeau bulgare* illustre parfaitement son talent de portraitiste. Vuillard choisit ici de représenter un jeune modèle assis dans son atelier. Portant un chapeau orné d'un magnifique ruban bleu et vêtue d'un grand jabot blanc, elle ne regarde pas directement le peintre mais semble perdue dans ses pensées. Cette attitude est caractéristique des modèles de l'artiste qui, depuis sa période Nabi, les représente souvent dans des moments intimes ou en train de s'adonner à une tâche de la vie quotidienne.

Le pastel est un médium qui se prête particulièrement à ce style intimiste. La touche bien que vive, est moelleuse et participe à donner une impression apaisante à la scène. Vuillard choisit attentivement son support, le carton, lui permet de se servir du fond ocre préexistant et de rendre la lumière avec des touches colorées et juxtaposées. Il utilise une palette de couleurs neutre essentiellement composée de tons terres et blancs pour représenter les vêtements du modèle et l'intérieur de l'atelier. Les couleurs vives comme le bleu turquoise du chapeau ou encore le vert acide du tableau en arrière-plan, captent le regard du spectateur. Passionné du détail, Edouard Vuillard, comme dans la plupart de ses œuvres, se focalise sur un élément en le rendant hypnotique. Les petites fleurs sur le chapeau de la jeune femme deviennent presque le sujet principal du tableau tant elles sont colorées et minutieusement dessinées.

Circa 1912, portraits took a growing place in Edouard Vuillard's œuvre. This pastel and gouache titled *Le petit modèle au chapeau bulgare* perfectly illustrated his talent as a portraitist. Vuillard chose here to represent a young model seated in his studio. Wearing a hat ornated with a blue ribbon and dressed with a large white collar she doesn't look directly at the painter and seems to be lost in her thoughts. This is a characteristic attitude of the artist's models, whom, since his Nabi period, represented them in intimate moments or devoted to daily life tasks. Pastel is the particular medium for intimacy. The vivid touch is also soft and gives a quiet impression to the scene. The cardboard allows the artist to use the ocher background and to render light with juxtaposed and colored touches. He uses a palette of neutral colors essentially composed of earth and white tones. The vivid colors like the turquoise of the model's hat or the acidic green of the painting at the back, capture the viewer's gaze. Fond of details, Edouard Vuillard like in most of his works, focuses on one quite mesmerizing element. The small flowers on the hat of the girl almost become the main subject of the painting as they are so meticulously drawn and colored.

FIGURES DE L'ABSENCE

Jusqu'au XIXe siècle, dans l'art occidental, le visage ouvrait une fenêtre sur l'âme du modèle. Il ne faisait aucun doute que, sous la matière, se cachait une force spirituelle dont le caractère éternel donnait un sens à l'existence humaine. Le matérialisme triomphant, puis les catastrophes du XXe siècle, mettent à mal cette croyance.

Au-delà du modèle, de son apparence physique ou des signes de son appartenance sociale, les artistes modernes découvrent une absence. Voici désormais le visage de l'humanité, pure matière jetée sans direction dans un monde absurde. Les œuvres présentées ici renferment une interrogation nouvelle dans l'histoire de l'art occidental : la vie humaine a-t-elle un sens ?

Le visage de la *Femme tahitienne*, dont les yeux vides ne reflètent plus que les doutes de Paul Gauguin, exprime une songerie mélancolique. Le temps des illusions est achevé. Les deux modèles de *Mère et fille*, peintes par Mikhail Larionow au cœur de la Première Guerre mondiale, donnent l'image d'une humanité fantomatique, perdue dans ses propres désastres, à la recherche d'une échappatoire.

Comme elles, les deux errants de Jean Dubuffet se dressent, fantômes, dans un paysage informe. Leur posture maladroite exprime le malaise intime d'une humanité abandonnée à l'hostilité des choses. Ils nous fixent, nous cherchent du regard, de même que la *Tête d'homme* de Zadkine pose sur nous ses yeux interrogatifs. Le silence, tout à coup, se fait plus épais.

Le magnifique *Portrait de Diego* d'Alberto Giacometti pousse à l'extrême la représentation de l'absurde. En représentant son propre frère, le sculpteur Diego Giacometti, sous ces traits filiformes, égaré dans le blanc de la feuille, l'artiste nous confronte en fait au portrait universel de son époque.

Tous ces portraits sont ceux d'une humanité à la recherche de sa place dans le monde, du sens de sa présence aux choses. Ainsi, les jeux d'épaisseur et de granularité chez Dubuffet, l'entrelacement nerveux des lignes chez Giacometti, l'effacement des silhouettes chez Larionov redoublent-ils la question posée par les modèles. Ils sont le portrait de la matière se fouillant elle-même. Ils sont aussi le portrait de l'artiste fouillant la matière pour lui rendre sa dignité, pour combler l'absence.

Armand Camphuis

FIGURES OF ABSENCE

Until the 19th century, in Western art, the face opened a window onto the model's soul. There was no doubt that beneath the material lay a spiritual force whose eternal nature gave meaning to human existence. The triumphant materialism, followed by the catastrophes of the twentieth century belief.

Beyond the model, its physical appearance or the signs of its social status, modern artists discover an absence. Here the face of humanity, pure matter thrown directionless into an absurd world. The works presented here embody a new interrogation in the history of Western art: does human life have meaning?

The face of the *Femme tahitienne*, whose empty eyes reflect only Paul Gauguin's doubts, expresses a melancholy daydream. The time of illusions is over. The two models of *Mère et fille*, painted by Mikhail Larionov during the the image of a ghostly humanity, lost in its own disasters, searching for a way out.

Like them, Jean Dubuffet's two wanderers stand ghostly in a shapeless and formless landscape. Their awkward posture expresses the intimate malaise of a humanity abandoned to the hostility of things. They stare at us, searching for us with their gaze, just as Zadkine's *Tête d'homme* casts its questioning on us. Suddenly, the silence grows thicker.

Alberto Giacometti's magnificent *Portrait de Diego* takes the representation of the absurd to the extreme. of the absurd. By depicting his own brother, the sculptor Diego his own brother, the sculptor Diego Giacometti, with his wiry features, lost in the white of the sheet, the artist the universal portrait of his time.

All these portraits are those of a humanity in search of its place in the world, of the meaning of its presence in things. Dubuffet's play on thickness and granularity, Giacometti's nervous interweaving of lines, Larionov's effacement of silhouettes - all these redouble the questions posed by the models. They are the portrait of matter delving into itself. They are also the portrait of the artist searching through matter to restore its dignity, to fill the absence.

Armand Camphuis



JEAN DUBUFFET

1901-1985

Le Dêvêtu, 1956

Signé et daté en bas à gauche : J. Dubuffet ; 56
 Titré, contresigné et daté au dos : Le Dêvêtu ; J. Dubuffet ; Juin 56
 Huile sur toile (assemblage)
 120 x 46 cm

New York, The Museum of Modern Art ; Chicago, The Art Institute of Chicago et Los Angeles, County Museum of Art,
The Work of Jean Dubuffet, février - août 1962, catalogue d'exposition, répertorié sous le n° 134.

Max Loreau, *Catalogue des Travaux de Jean Dubuffet, Fascicule XII : Tableaux d'assemblages*, Paris, 1966, illustré
 sous le n° 57, p. 59.

Signed and dated lower left: J. Dubuffet 56
 Titled, signed, and dated on the back: Le dêvêtu ; J. Dubuffet ; Juin 56
 Oil on canvas (mixed canvas)
 47 1/4 x 18 1/8 in.

New York, The Museum of Modern Art ; Chicago, The Art Institute of Chicago et Los Angeles County Museum of Art,
 The Work of Jean Dubuffet, February-August 1962, catalogue d'exposition, reproduced under n° 134.

Max Loreau, *Catalogue des Travaux de Jean Dubuffet, Fascicule XII : Tableaux d'assemblages*, Paris, 1966, illustrated
 under n° 57, p. 59.

“Peut-être n'allais-je obtenir maintenant, à la faveur de ma nouvelle technique, que toutes les couleurs circulent pareillement dans mon tableau tout entier, animant toutes les parties de celui-ci d'un frémissement scintillant générateur de vie.” - Jean Dubuffet

En juin 1956, lorsqu'il peint *Le Dêvêtu*, Jean Dubuffet est installé depuis près d'un an à Vence, en Provence. Il se préparait, sans doute, à aménager son futur atelier dans lequel il s'installera en juillet. Dans le prolongement de ses Assemblages d'empreintes, collages composites sur papier, Dubuffet s'est lancé dans des Tableaux d'assemblages à partir de novembre 1955. Cette série va lui permettre de travailler en grande liberté et d'expérimenter de nouvelles techniques et textures.

Dubuffet commence à travailler sur une toile déroulée au sol, sur laquelle il va venir brosser, gratter, éroder les huiles, usant de tout type d'outils – chiffons, journaux – dans un rapport direct et univoque à la matière. Cette manière de procéder lui permet d'avancer sans être tenu à aucun soin : « Le principal intérêt d'une telle technique était qu'elle me permettait de faire mes maculations initiales avec grande liberté et aisance sans y être contraint par quelque souci de ne pas gêner les autres parties d'un tableau. » (« Mémoire sur le développement de mes travaux à partir de 1952 » Rétrospective de J. Dubuffet, Musée des Arts Décoratifs, 1960, p. 175). Il découpe ensuite les fragments qui lui plaisent le plus afin de composer l'œuvre finale sur une nouvelle toile. Appréciant de réaliser plusieurs œuvres simultanément, Dubuffet est dans son élément, et cette série de toiles restera très importante dans son futur travail : « Je sens très bien, au moment où j'écris ces lignes, qu'après une année entière occupée à ces exercices, les peintures que je suis appelé dorénavant à faire s'en trouveront fortement marquées, fussent-elles ne plus du tout recourir à cette technique, à laquelle je reviendrai en tout cas sans aucun doute périodiquement pour y trouver une source de stimulations et de renouvellements. »

Le Dêvêtu est un exemple saisissant de la maîtrise de cette technique. Il est possible de ressentir les différentes matières, couleurs, et formes, sans même toucher surface. Il n'est pas étonnant que cette œuvre ait été choisie pour faire partie de la première rétrospective majeure de l'artiste aux Etats-Unis, au MoMa à New York en 1962. Pierre Matisse avait été ébloui par les œuvres de Dubuffet lors de sa visite à la galerie René Drouin en 1945. Une très forte relation se noue alors entre l'artiste et le galeriste, qui, tout naturellement, en fera sa promotion et obtiendra sa représentation exclusive outre-Atlantique. L'influence de Dubuffet sur les artistes de sa génération fut considérable. Son univers hors du temps marqué par un fort primitivisme se retrouve notamment dans les œuvres de Pablo Picasso telle la sculpture en bronze *Jeune homme* datée de 1958.

“Perhaps I was now going to succeed, thanks to my new technique, in getting all the colours to circulate similarly over the whole painting, quickening every part of it with a lustrous quivering, generator of life.” - Jean Dubuffet

In June 1956, when he painted *Le Dêvêtu*, Jean Dubuffet was living in the small scenic town of Vence, in Provence, since almost a year. He was no doubt preparing to set up his future studio, where moved to in July. In the continuation of his Assemblages d'empreintes, composite collages on paper, Dubuffet began working on Tableaux d'assemblages in November 1955. This series allowed him to produce works in great freedom and to experiment with new techniques and textures.

Dubuffet began his work on a canvas unrolled on the floor, on which he brushed, scratched and eroded the oils, using all kinds of tools—rags, newspapers—in a direct and unambiguous relationship with the material. This way of proceeding allowed him to move forward without being bound to any specific care: “The main interest of such a technique was that it allowed me to make my initial smears with great freedom and ease without being concerned about spoiling the other parts of a painting.” (Memories on the development of my works from 1952.” J. Dubuffet Retrospective, Musée des Arts Décoratifs, 1960, p. 175). He then cut out the parts he liked best in order to compose the final work on a new canvas. Enjoying working on several pieces at once, Dubuffet was in his element, and this series of canvases remains very important in his future work: “As I write these lines, I feel that after a whole year occupied with these exercises, the paintings I am called upon to create from now on will be strongly marked by them—even if they do not resort to this technique at all—yet a technique to which I will in any case revert to periodically to find a source of stimulations and renewals.”

Le Dêvêtu is a striking example of the mastery of this technique. It is possible to feel the different materials, colours and shapes without even touching the surface. It is not surprising that this work was chosen to be part of the artist's first major retrospective in the United States, at MoMa in New York in 1962. Pierre Matisse was dazzled by Dubuffet's work during his visit to the René Drouin Gallery in 1945. A very strong relationship developed between the artist and the gallery owner, who quite naturally promoted his work and obtained his exclusive representation on the other side of the Atlantic. Dubuffet's influence on the artists of his generation was significant. His timeless universe marked by a strong primitivism is found in particular in the works of Pablo Picasso such as the bronze sculpture «Young Man» dated 1958.



JEAN DUBUFFET

1901-1985

Rodeur au site urbain, 1957

Signé et daté en bas à gauche : J. Dubuffet ; 57

Titre, contresigné et daté au dos : J. Dubuffet ; Rôdeur au site urbain ; novembre 57

Huile sur assemblage de papier marouflé sur toile

87,5 x 67,5 cm.

M. Loreau, *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, Célébrations du sol I, lieux cursifs, texturologies, topographies, fascicule XIII*, Lausanne, 1969, p. 153, illustré sous le n°107, p. 80.

Signed and dated lower left: J. Dubuffet ; 57

Titled, countersigned and dated on the back: J. Dubuffet ; Rôdeur au site urbain ; novembre 57

Oil on paper mounted on canvas

34 1/2 x 26 5/8 in.

M. Loreau, *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, Célébrations du sol I, lieux cursifs, texturologies, topographies, fascicule XIII*, Lausanne, 1969, p. 153, illustrated as no. 107, p. 80.





PAUL GAUGUIN
1848-1903

Femme tahitienne, circa 1895-1903

Aquarelle, fusain, crayon et encre sur papier contrecollé sur papier
31 x 20 cm.

Cette œuvre sera incluse au Catalogue Raisoné de l'œuvre de Paul Gauguin en préparation par le Wildenstein Institute.

Avis d'inclusion en date du 11 octobre 2022.

Watercolor, charcoal, pencil and ink on paper laid down on paper
12 1/4 x 7 7/8 in.

This work will be included in the Catalogue Raisoné of Paul Gauguin's work being prepared by the Wildenstein Institute.

Notice of inclusion dated October 11, 2022.

En quête d'une inspiration nouvelle, et désirant « vivre d'extase, de calme et d'art », Paul Gauguin, quitte son quotidien parisien pour s'installer à Tahiti en 1891, à l'âge de 43 ans. Avec pour seules affaires personnelles des gouges, du papier et des crayons, il s'installe à Papeete dans un premier temps avant de trouver refuge dans le village de Mataeia. Au contact de la population indigène, il y apprend rapidement les coutumes. Chaque jour, il arpente les alentours un carnet en main esquissant plantes et animaux exotiques, attitudes, corps et visages tahitiens. Il compose ensuite ses premières peintures, figurant ses voisins et des scènes de vie quotidienne. Son attention se focalise très rapidement sur les femmes tahitiennes qu'il prend plaisir à observer et à reproduire.

Femme tahitienne est un parfait exemple des dessins réalisés par Gauguin à cette époque. À la fois mystérieux et envoûtant, ce portrait, empreint du symbolisme océanien, représente une figure hiératique dont le regard semble se perdre dans un ailleurs indéfini. Il confère à cette femme tatouée l'aspect d'une divinité sculptée, les lignes verticales de fusain et d'aquarelle figurant les veines du bois des idoles qui l'inspirent. Avec cette puissante composition mystique, Gauguin dévoile le secret « des formes et harmonies d'un autre monde ».

Ici, il ne fait pas un témoignage ethnographique de la civilisation tahitienne, mais l'évoque à travers une vision poétique. Au cours de son premier voyage à Tahiti entre les années 1891 – 93, Gauguin rédige son récit autobiographique « Noa – Noa » relatant sa découverte de la Polynésie et de la civilisation maorie en même temps que son aventure intérieure. Dans cet ouvrage comportant à la fois des textes et des dessins, Gauguin évoqua une mystérieuse jeune femme à la joue tatouée dont notre dessin est certainement la représentation.

In quest of a new inspiration, and wishing to « live in ecstasy, calm and art », Paul Gauguin left his Parisian life to settle in Tahiti in 1891, at the age of 43. With only gouges, paper and pencils for personal belongings, he first settled in Papeete before finding refuge in the village of Mataeia. In contact with the indigenous population, he quickly learned their habits. Every day, he wanders around with a notebook in hand, sketching exotic plants and animals, Tahitian attitudes, bodies and faces. He then composed his first paintings, depicting his neighbors and scenes of daily life. His attention quickly focused on Tahitian women, whom he enjoyed observing and reproducing.

Tahitian Woman is a perfect example of the drawings made by Gauguin at this time. Both mysterious and bewitching, this portrait, imbued with Oceanic symbolism, represents a hieratic figure whose gaze seems to be lost in an undefined elsewhere. He gives this tattooed woman the appearance of a sculpted divinity, the vertical lines of charcoal and watercolor representing the veins of the wood of the idols that inspire him. With this powerful mystical composition, Gauguin unveils the secret of « forms and harmonies of another world ».

Here, he does not make an ethnographic testimony of the Tahitian civilization, but evokes it through a poetic vision. During his first trip to Tahiti between 1891 and 1993, Gauguin wrote his autobiographical account « Noa - Noa » recounting his discovery of Polynesia and Maori civilization as well as his inner adventure. In this work, which includes both texts and drawings, Gauguin evoked a mysterious young woman with a tattooed cheek, of which our drawing is certainly a representation.



ALBERTO GIACOMETTI

1901-1966

Portrait de Diego, 1947

Signé et daté en bas à droite : A. Giacometti ; 1947
Gouache sur papier
40,5 x 26 cm

Certificat d'authenticité délivré par le Comité Giacometti, en date de juin 2019.
Cette œuvre est enregistrée dans la Alberto Giacometti Database (AGD) sous le numéro 4124.

Signed and dated lower right: A. Giacometti 1947
Gouache on paper
15/9 x 10/2 in.

Certificate of authenticity issued by the Giacometti Committee, dated June 2019.
This work is registered in the Alberto Giacometti Database (AGD) under number 4124.

«Ce qu'il faut dire, ce que je crois, c'est que, qu'il s'agisse de sculpture ou de peinture, il n'y a que le dessin qui compte.» Tel un leitmotiv, ces propos d'Alberto Giacometti résument avec justesse les fondements de son art où «le dessin est la base de tout» car il lui permet de «voir». Papiers vélin, pages de carnets, livres ou encore journaux, c'est par le papier que Giacometti explore et capture le monde. Il saisit dans l'espace et le blanc de la feuille la présence animée et fuyante de l'objet ou de l'être qui lui fait face. Tout au long de sa vie, l'artiste dessine d'après nature un univers familier ; natures mortes, objets et portraits dans la demeure familiale à Stampa ou dans son atelier à Montparnasse. Dès 1935, Diego Giacometti, son cadet d'un an, devient l'un de ses modèles de prédilection dont il saisit, par un procédé d'accumulation et de surenchère de lignes, chaque expression du visage.

Ce buste de Diego, réalisé en 1947, n'est pas un portrait traditionnel. Il traduit parfaitement la vision singulière de l'artiste. Les traits sont simplifiés, les détails sont stylisés et tendent vers une abstraction comme en démontre les yeux de son frère, de forme creuse, telle une abîme dans laquelle le spectateur est happé. Ce n'est donc pas la ressemblance que recherche ici l'artiste mais l'interaction. Alberto compose ce portrait par un bouillonnement et un enchevêtrement de lignes qui donne une puissance saisissante et intemporelle à ce visage. En alternant un travail d'après nature et de mémoire, Giacometti, par ce dessin, exprime cette intimité fraternelle. Les lignes acérées, parsemées de légers coups de gomme, créant ainsi des effets de lumière, nous révèlent la force assurée des sentiments qui unissent les deux frères.

Alberto Giacometti est formé très tôt au dessin par son père, qui l'initie au travail d'après nature et à la copie des maîtres dans sa bibliothèque de Stampa. Poursuivant ses études à Paris, il rejoint dans les années 1930, le mouvement des surréalistes avec qui il explore le thème du subconscient. Très vite, il se tourne vers des dessins à la plume représentant des sculptures-objets dans un style épuré et d'autres imitant la gravure en taille douce. Dès 1935, il retourne au dessin d'après nature entre vues de son atelier et portraits de son entourage : Annette, Diego, Bruno. Tous ces dessins ont en commun de montrer son intérêt pour la réserve en blanc du papier et pour le travail des lignes qu'il repasse avec de plus en plus d'acharnement et d'implication. Lors de son retour en Suisse, en septembre 1945, Alberto diversifie ses techniques et se tourne vers des médiums modernes et faciles d'accès tel que le stylo-bille, commercialisé en France en 1950. La technique de la gouache au pinceau utilisée dans ce *Portrait de Diego* est quant à elle très rare dans ses dessins, et abolit les frontières entre son oeuvre graphique et peinte.

«Whether sculpture or painting, what must be said, what I think, is that only drawing matters». This statement by Alberto Giacometti summarizes properly the core elements of his art where «drawing is the basis of everything» because it enables him to «see». Vellum paper, notebook pages, books or magazines, it is through paper that Giacometti explores and captures the world. He captures in space and on the white face of the sheet the animated and evasive presence of the object or the person facing him. Throughout his life, the artist draws from nature a familiar universe; still lifes, objects, and portraits from the family house in Stampa or his studio in Montparnasse. From 1935 onward, Diego Giacometti, his younger brother, becomes his favorite model. He captures each expression of his face through a system of accumulated lines.

This bust of Diego, executed in 1947, is not a traditional portrait. He renders perfectly the singular view of the artist. The lines are simplified, the details are stylized, and tend toward abstraction as illustrated by his brother's hollow shaped eyes, into which vastness the viewer dives. Here the artist is not seeking for likeness but for interaction. The jumble of lines used by Alberto to build this portrait, conveys a striking and timeless power to the face.

Drawn from nature and memories, Giacometti expresses through this drawing fraternal intimacy. The sharp lines along with the eraser marks produce light effects, which reveal the strong feeling uniting the two brothers.

Alberto Giacometti was formed at an early age to drawing by his father. He taught him to draw from nature and to copy the old masters in his Stampa library. He pursued his studies in Paris, and joined in 1930, the surrealist painters alongside whom he explored the topic of the subconscious. He quickly adopted the pen drawing technique to represent sculpture-objects in a refined style or imitation of intaglios. From 1935 onward, he went back to drawing from nature and mainly represented views of his studio and portraits of relatives: Annette, Diego, Bruno. All these drawings illustrate his interest for the white of the paper and for his work on lines, which he redraws with determination and implication. When he went back to Switzerland, in September 1945, Alberto diversified his techniques and went toward accessible, modern, and easy mediums such as the ball pen, which was commercialized in France in 1950. The gouache and brush technique he uses in «Portrait de Diego» is very rare and breaks down the barrier between his graphic work and his paintings.



MIKHAIL LARIONOW

1881-1964

Mère et fille, 1916

Signé en haut à gauche : 'ML'

Contresigné, inscrit, daté et situé au revers : LARIONOW Peinture 1916

16 rue Jacques Callot Paris 6e, et un 5 inscrit en gras

Huile sur toile d'origine

81 x 45,5 cm.

Signed upper left: ML

Signed, dated and inscribed on the reverse: LARIONOW Peinture 1916 16 rue Jacques Callot Paris 6e, 5

Oil on original canvas

32 x 17.9 in.

Mikhail Larionow est l'un des chefs de file de l'avant-garde picturale russe, instigateur du Rayonnisme. D'abord imprégnées de l'impressionnisme et du fauvisme français, les œuvres du peintre deviennent peu à peu plus abstraites, inspirées du néo-primitivisme. Dès 1912, l'artiste dissout le groupe de « La Queue de l'Âne » afin d'éviter l'institutionnalisation du Rayonnisme, un mouvement artistique qui donnera lieu à la publication d'un manifeste engagé. Blessé sur le front allemand en 1915, Larionov quitte définitivement Moscou avec sa femme Natalia Gontcharova et s'installe à Paris en 1917. Il participe alors aux activités du mouvement dadaïste et y défend son travail sur le Rayonnisme. Le peintre décède en 1964, à la suite de quoi une grande partie de ses œuvres est léguée au gouvernement soviétique.

« Mère et fille » est une huile sur toile s'inscrivant parfaitement dans la période néo-primitive de Larionow. Véritable manifeste de cette époque, cette œuvre reprend les codes de l'art naïf en tout point. Deux femmes nues, une mère et sa fille se tenant par la main se détachent d'un fond brun-vert. Leurs corps se composent d'une simple masse blanche, identifiables grâce à d'épais traits de couleur brune. Le néo-primitivisme de Larionov s'inspire directement de l'artisanat russe, des dessins d'enfant ou encore de peintures d'enseignes.

Dans cette œuvre, nous retrouvons une naïveté et une pureté propre au monde de l'enfance. Larionow se détache de la réalité laissant transparaître dans sa peinture ses émotions et ressentis, en l'occurrence ici une grande tendresse émane de cette relation mère fille. Cette œuvre majeure et charnière dans la carrière de l'artiste a appartenu à la collection de Inna et Boris Salomon, deux célèbres marchands d'art issus de l'immigration juive russe des années 1920. Émigrés aux États-Unis au début de la Seconde Guerre mondiale, le couple côtoie des artistes, exilés comme eux, tels Marcel Duchamp, André Breton ou Max Ernst. Entre les années 1950 et 1970, Inna Salomon fut à la tête de la célèbre galerie d'art parisienne La Cour d'Ingres.

Mikhail Larionow is one of the leaders of the Russian pictorial avant-garde, instigator of Rayonism. Initially impregnated with Impressionism and French Fauvism, the painter's works gradually became more abstract, inspired by neo-primitivism. In 1912, the artist dissolved the group «La Queue de l'Âne» (The Tail of the Donkey) in order to avoid the institutionalization of Rayonnism, an artistic movement that would lead to the publication of a committed manifesto. Wounded on the German front in 1915, Larionow left Moscow with his wife Natalia Goncharova and moved to Paris in 1917. He then participated in the activities of the Dadaist movement and defended his work on Rayonism. The painter died in 1964, after which a large part of his works was bequeathed to the Soviet government.

«Mother and Daughter» is an oil on canvas that fits perfectly into Larionow's neo-primitive period. A true manifesto of this period, this work uses the codes of naive art in every way. Two naked women, a mother and daughter holding hands, stand out against a brown-green background. Their bodies are composed of a simple white mass, identifiable thanks to thick brown lines. Larionov's neo-primitivism is directly inspired by Russian handicrafts, children's drawings and sign paintings.

In this work, we find a naivety and a purity proper to the world of childhood. Larionw detaches himself from reality, allowing his emotions and feelings to shine through in his painting, in this case a great tenderness emanating from this mother-daughter relationship. This major and pivotal work in the artist's career belonged to the collection of Inna and Boris Salomon, two famous art dealers from the Russian Jewish immigration of the 1920s. The couple emigrated to the United States at the beginning of the Second World War, where they rubbed shoulders with exiled artists such as Marcel Duchamp, André Breton and Max Ernst. Between the 1950s and 1970s, Inna Salomon was the head of the famous Parisian art gallery La Cour d'Ingres.



OSSIP ZADKINE

1890-1967

Tête d'homme, 1928

Signé : O. Zadkine
Bois de Ceylan, yeux peints et incrustés
Hauteur : 42 cm.

Sylvain Lecombre, *Ossip Zadkine, L'œuvre sculptée*, Paris Musées, 1994, illustré sous le numéro 207 p. 251 et listé p. 704.

Signed at the back: O. Zadkine
Ceylon Wood and imbedded and painted eyes
Height: 6.5 in.

Sylvain Lecombre, *Ossip Zadkine, L'œuvre sculptée*, Paris, 1994, illustrated under the number 207 p.251 and listed p.704.



Sculpteur reconnu dès le milieu des années 20, Ossip Zadkine participe activement aux recherches avant-gardistes. En passant par le Primitivisme de la taille directe à l'écriture simplifiée du Cubisme, il s'oriente entre les années 1927 et 1928 vers une relecture de l'Antiquité.

Après la première guerre mondiale, Zadkine revient aux sources classiques de la sculpture. Souhaitant s'éloigner de la brutalité de cette période, il se tourne vers la statuaire gréco-romaine pour créer des œuvres, en particulier des têtes.

Sculptée en 1928, cette *Tête d'homme* incarne parfaitement les recherches artistiques du sculpteur à cette période. Cette pièce unique, exécutée en bois de Ceylan, figure sans aucun doute parmi ses travaux les plus aboutis. Cette œuvre s'affranchit de la sévérité du style cubiste pour laisser la place à l'émotion humaine.

Bien qu'il utilise des formes géométriques pour le nez et la courbe des yeux, Zadkine innove en donnant une profonde expressivité à cette sculpture. A la manière des sculpteurs antiques, il insuffle la vie à un corps inanimé en prenant soin de peindre les yeux. La taille directe du bois lui permet également de se rapprocher au plus proche de l'anatomie humaine.

Entre les années, 1928-1930, Zadkine côtoie régulièrement Amedeo Modigliani, dont la manière influence particulièrement son œuvre. Ici, nous retrouvons la même stylisation du visage. Les contours sont rapides et se réduisent à seulement quelques éléments taillés dans le bois. Les grands yeux en amande, le nez imposant et la fine bouche font particulièrement écho aux portraits du peintre italien.

A renowned sculptor of the middle of the 1920s, Ossip Zadkine actively participated in the avant-garde researches. From Primitivism of direct carving to simplified Cubist writing, he moved towards a reinterpretation of Antiquity between 1927 and 1928.

After WWII, Zadkine returned to sources of classicism in sculpture. Wishing to break away from brutality of this period, he turned towards greco-roman statuary to create pieces.

Sculpted in 1928, our *Tête d'homme* perfectly embodies the artistic researches of the sculptor at that time. This unique piece executed in Ceylon wood is part of his most accomplished works. Zadkine frees himself from severity of Cubist style to leave space to human emotion.

Although he uses geometric shapes for the nose and the curve of the eyes, Zadkine innovates by giving a profound expressiveness to this sculpture. Like the antique sculptures, he gives life to an inanimate body by painting the eyes. The direct carving of the wood also allows him to be closer to the human anatomy.

Between 1928-1930, Zadkine regularly frequented Amedeo Modigliani whose manner influenced his work. Same stylization of the face here. Contours are rapid and the almond eyes, the imposing nose and thin mouth echo the Italian painter.

JEUX DE MASQUES

Objet rituel par excellence, le masque s'impose dans l'art moderne comme un objet complexe, à la fois esthétique et psychologique. Troublé par sa rencontre avec la collection de masques africains d'André Derain, en 1905, Pablo Picasso ouvre une voie qui conduira deux ans plus tard à l'émergence du cubisme. Esthétiquement, ce mouvement correspond à une géométrisation des formes, à l'émergence d'une multiplicité de points de vue sur la même surface et à la hiératisation de la figure.

Plus intéressant encore, sur le plan conceptuel, le cubisme concourt à transformer le visage humain en un masque, comme pour affirmer l'impossibilité de le représenter en vérité. Le masque détourne le problème : il ne s'agit plus de s'évertuer à montrer la réalité toujours fuyante du visage humain, mais de le résumer à un symbole, à une présence.

La Tête de femme d'Henri Laurens, exceptionnel collage de 1917, illustre à merveille le rapport du cubisme au masque. Le visage, réduit à ses caractéristiques essentielles, devient pure présence esthétique. Il dépasse sa dimension particulière pour conquérir une dignité et un hiératisme universels. Le choix du masque est délibéré : il faut combler le vide de l'identité moderne, même par un simulacre.

En effet, conçu comme une réponse à la vulnérabilité du visage humain, le masque révèle autant qu'il dissimule. S'il cache le particulier, c'est pour exprimer l'universel. Le simple fait de se masquer revient à se vêtir d'une identité autre, largement identifiable parce que codifiée. C'est cette pratique rituelle, donc sociale, qui fascine les artistes modernes.

Ainsi, chez Picasso, le retour aux formes antiques passe par la figuration du masque, comme dans *Deux personnages*, belle encre de Chine de 1954. La nudité des personnages, associée à l'innocence édénique autant qu'à la vulnérabilité moderne, est compensée par les masques qui couvrent leur visage. Empruntés au théâtre grec antique, ces deux costumes dialoguent silencieusement et donnent à l'œuvre une charge symbolique joyeuse, ainsi qu'une profonde dimension rituelle.

Chez Rodin, enfin, dans le merveilleux *Masque d'Hanako*, le visage de l'actrice japonaise Ota Hisa, dite Hanako, devient objet de mystère. Tiré d'un moulage, il s'éloigne de la vérité mimétique et prend une dimension universelle. Par son impressionnant travail de la matière, Rodin donne à ce masque une expression ambiguë, entre angoisse et songerie. Voici, en somme, ce en quoi consiste le masque : un mystère que l'on revêt pour en cacher un autre.

Armand Camphuis

MASK GAMES

A ritual object par excellence, the mask has established itself in modern art as a complex object, both aesthetic and psychological. Disturbed by his encounter with André Derain's collection of African masks in 1905, Pablo Picasso paved the way for the emergence of Cubism two years later. Aesthetically, cubism corresponds to a geometrization of forms, the emergence of a multiplicity of points of view on the same surface and the hieratization of the figure.

Even more interestingly, on a conceptual level, cubism contributes to transforming the human face into a mask, as if to assert the impossibility of representing it in truth. Henri Laurens' *Tête de femme*, an exceptional collage from 1917, is a perfect illustration of Cubism's relationship with the mask. The face, reduced to its essential characteristics, becomes a pure aesthetic presence.

It transcends its particular dimension to conquer a universal dignity and hieratism. The choice of the mask is deliberate: it is necessary to fill the void of modern identity, even with a simulacrum, because, conceived as a response to the vulnerability of the human face, the mask reveals as much as it conceals.

If it hides the particular, it does so in order to express the universal. The simple act of masking is tantamount to donning a different identity, one that is widely identifiable because it is codified.

Picasso's return to ancient forms, for example, involves the figuration of masks, as in *Deux personnages*, a fine Chinese ink painting from 1954. The nudity of the figures, associated with Edenic innocence as much as modern vulnerability, is offset by the masks covering their faces. Borrowed from ancient Greek theater, these two costumes converse silently, giving the work a joyous symbolic charge, as well as a profound ritual dimension.

Finally, in Rodin's marvelous *Masque d'Hanako*, the face of Japanese actress Ota Hisa, known as Hanako, becomes an object of mystery. Taken from a cast, it moves away from mimetic truth and takes on a universal dimension. Rodin's marvellous work with matter gives this mask an ambiguous expression, somewhere between anxiety and reverie. In short, this is what masks are all about: a mystery that we put on to conceal another.

Armand Camphuis



SALVADOR DALI

1904 - 1989

Masque mortuaire de Napoléon sur un rhinocéros

Signé et annoté : E.A Cachet du fondeur : Valsuani
Bronze à patine dorée
33 x 30 cm.

Robert et Nicolas Descharnes, *Dali Sculptures et Objets, le dur et le mou, Sortilège et magie des formes*, Eccart Editions, exemplaire similaire illustré sous les n°359, 360, 361, p. 140.

Signed and annotated: E.A. Foundry mark: Valsuani
Bronze with gold patina
13 x 12 in.

Robert et Nicolas Descharnes, *Dali Sculptures et Objets, le dur et le mou, Sortilège et magie des formes*, Eccart Editions, similar model illustrated under the n°359, 360, 361 p. 140.





HENRI LAURENS

1885- 1954

Tête de femme, 1917

Signé et daté en bas à gauche : Laurens ; 17
Papier collé et fusain sur papier cartonné
50 x 35 cm

Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, *Henri Laurens, Le cubisme : construction et papiers collés, 1915-1919*, Catalogue d'exposition, 1985, illustré pleine page sous le n°50, p.59.

Signed and dated lower left : Laurens ; 17
Papier collé and charcoal on cardstock
19,7 x 13,8 in.

Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, *Henri Laurens, Le cubisme : construction et papiers collés, 1915-1919*, Exhibition Catalogue, 1985, illustrated full page under the n°50, p.59.

Au cours de l'hiver 1912, Henri Laurens découvre dans l'atelier de son ami Georges Braque, inventeur du cubisme, une étonnante série de papiers collés, enrichis d'une grande diversité de formes et de matières, osant juxtapositions de plans et oppositions de valeurs. L'aventure cubiste d'Henri Laurens commence à cet instant.

A partir de 1915, l'artiste exécute de nombreux dessins et collages représentant des têtes, souvent féminines, sans qu'il soit possible dans la plupart des cas de les attribuer à tel ou tel modèle. Ce sont dans leur grande majorité des études montrant la dextérité de l'auteur à construire un visage à partir d'éléments géométriques. Le papier collé devient alors un dispositif d'exploration de l'espace parfaitement mesuré qui sera celui de ses sculptures.

L'économie de moyens, la restriction formelle et l'efficacité poétique des papiers de cette époque caractérisent notre *Tête de femme* de 1917. La couleur y joue dès lors un rôle particulier : elle fige la répartition de l'ombre et de la lumière.

L'utilisation des découpes de papier vient indiquer les volumes que matérialisent les contrastes abstraits de brun, d'ocre et de blanc rehaussés au fusain dans notre oeuvre.

Après 1919, Laurens cesse les papiers collés. Cependant, dans les sculptures en relief qu'il réalise au début des années 1920, l'artiste continue d'explorer les effets de composition des plans découpés et superposés qu'il avait préalablement étudiés dans ses collages. Notre oeuvre a par ailleurs été présentée à la grande exposition du Centre Pompidou *Henri Laurens, Le cubisme : construction et papiers collés, 1915-1919* du 18 décembre 1985 au 16 février 1986 et est illustrée dans le catalogue d'exposition sous le n°50, p.59.

Elle a également été prêtée au Musée de l'Annonciade de Saint-Tropez pour l'exposition *Braque et Laurens : 40 années d'amitié*, du 10 juin au 8 octobre 2017 et est illustrée dans le catalogue d'exposition p.20 et répertoriée p.89.

In the winter of 1912, Laurens discovered in the studio of his friend Georges Braque, inventor of Cubism, a striking series of papiers collés, with a broad range of shapes and materials, daring juxtaposed planes and opposed values. Henri Laurens' cubist adventure started at that moment.

From 1915, the artist executed numerous drawings and collages representing heads, often female, without it being possible to attribute them to individual models. There are in their vast majority studies showing the dexterity of the artist in building a face from geometrical elements. The papier collé thus becomes a perfectly balances exploration of space, which will be the one of his sculptures.

The economy of means, the formal restriction and the poetic efficiency of the papers of that time characterize our *Tête de femme* from 1917. The color plays a significant role : it freezes the distribution of shade and light. The use of paper cuts indicates volumes which are materialized by the abstract contrasts of brown, ocher and white enhanced with charcoal in our work.

After 1919, Laurens stopped producing papier collés. However, in the three-dimensional sculptures of the beginning of the 1920s, the artist continued to explore the composition effects of the cut and layered planes that he had studied first in his collages.

Furthermore, our work was notably shown at the major exhibition of the Centre Pompidou : *Henri Laurens, Le cubisme : construction et papiers collés, 1915-1919*, from December 18th 1985 to February 16th 1986 and is illustrated in the exhibition catalogue under the n°50, p.59.

It was also exhibited at the Musée de l'Annonciade in Saint-Tropez during the show *Braque et Laurens, 40 années d'amitié* from June 10th to October 8th 2017 and is illustrated in the exhibition catalogue page p.20 and listed p.89.



FRANCIS PICABIA

1879 - 1953

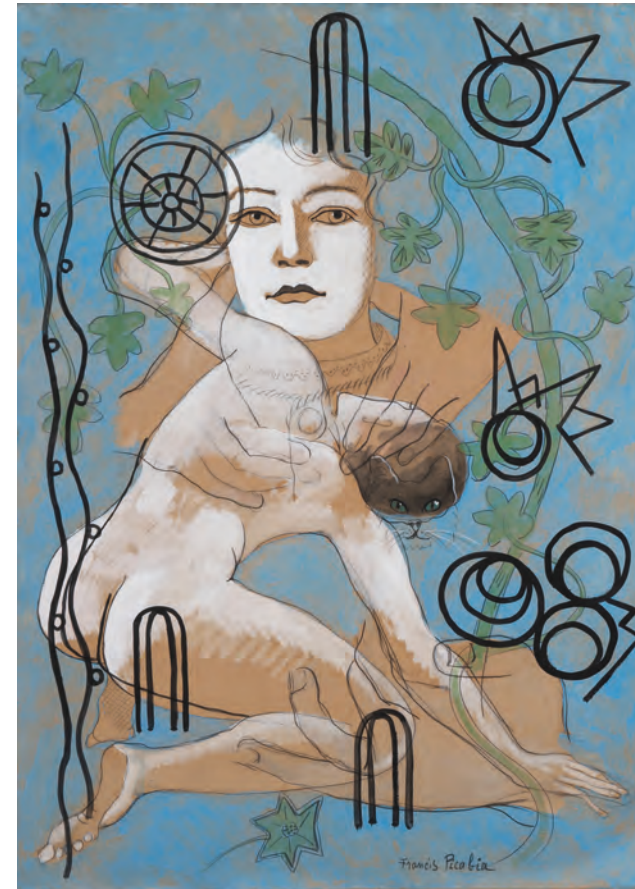
Transparence mains et visages, circa 1930

Signé en bas à droite : Francis Picabia
Crayon, encre, lavis d'encre et fusain sur papier fort
40,5 x 30 cm.

Cette œuvre sera incluse dans le Catalogue Raisoné de l'Œuvre de Francis Picabia actuellement en préparation par le Comité Picabia.
Avis d'inclusion en date du 14 avril 2004.

Signed lower right: Francis Picabia
Pencil, ink, ink wash and charcoal on heavy paper
16 x 11 3/4 in.

This work will be included in the Catalogue Raisoné de l'Œuvre de Francis Picabia currently being prepared by the Comité Picabia.
Notice of inclusion dated April 14, 2004.



FRANCIS PICABIA

1879 - 1953

Harmas, circa 1928

Signé en bas à droite : Francis Picabia
Huile, gouache, fusain et crayon sur carton
106 x 75,5 cm.

Cette œuvre sera incluse dans le Catalogue Raisoné de l'Œuvre de Francis Picabia actuellement en préparation par le Comité Picabia.
Avis d'inclusion en date du 18 mars 2015.

Signed lower right: Francis Picabia
Oil, gouache, charcoal and pencil on board
41 3/4 x 29 3/4 in.

This work will be included in the Catalogue Raisoné de l'Œuvre de Francis Picabia currently being prepared by the Comité Picabia.
Notice of inclusion dated March 18, 2015.

Harmas, créée en 1928, est une œuvre de Francis Picabia faisant partie de sa série des Transparences, à laquelle il aimait donner des noms énigmatiques.

Cette série mystérieuse cherche à créer une troisième dimension, sans recourir à la perspective. C'est peut-être l'un des ensembles thématiques les plus intrigants et les plus aboutis de cet «artiste de tous genres», comme il se définissait lui-même. Après avoir exploré les mouvements impressionniste, dadaïste, abstrait, surréaliste et figuratif, Picabia s'attaque à ces fameuses Transparences qui n'ont pas perduré longtemps. Peu après 1930, il deviendra un précurseur de la culture pop en utilisant des photos de magazines pour ses peintures. Ce tableau, réalisé en technique mixte, a été acquis auprès de la Galerie Théophile Briant au début des années 30 et est resté dans la même famille.

«L'Harmas» est une espèce de papillon. Picabia possédait dans sa bibliothèque un Atlas de poche des papillons de France, de Suisse et de Belgique, rédigé en 1912 par Paul Girod, qu'il consultait régulièrement. «Harmas» désigne également en provençal une étendue caillouteuse et stérile laissée à l'abandon. Un terme utilisé par l'entomologiste Jean-Henri Fabre pour nommer sa propriété à Sérignan-du-Comtat en 1879, autre référence.

En plus de la signification anthropologique, Picabia ajoute dans ce tableau une allusion aux maîtres anciens qui l'inspirèrent grandement pour ses compositions de transparences. Ici, il reprend deux œuvres de Sandro Botticelli : Le visage situé au centre de la composition se réfère au Portrait de jeune homme conservé à la National Gallery de Londres et les mains dessinées au crayon graphite du *Jeune Homme tenant une médaille* de la Galerie des Offices de Florence.

Dans cette œuvre, des formes, des mains et des visages se superposent sur un fond bleu, avec des éléments végétaux verts s'entremêlant à des formes géométriques noires énigmatiques. Une observation attentive révèle la présence d'une tête de chat aux yeux verts. Grand amoureux des animaux, Picabia introduit le chat dans ses œuvres dès les années 1920 et persiste dans les années 30 avec des représentations du félin de plus en plus réalistes, renouant avec le plaisir du dessin pur et la tradition classique de la ligne ingresque.

Les «Transparences», initiées par Picabia en 1927, sont propices à la contemplation, fonctionnant comme des encyclopédies qui puisent leur inspiration dans la Bible, la mythologie, associant l'Antiquité et la modernité dans un univers onirique qui séduit les surréalistes. *Harmas* a été exposé à la galerie Théophile Briant en 1928 et a été acquis au début des années 1930 auprès de ce marchand. Il est resté dans la descendance de son premier et unique propriétaire pendant presque 100 ans.

Cette transparence a également été exposée chez un ami du peintre, Léonce Rosenberg, en décembre 1930 dans sa galerie de L'Effort Moderne pour une rétrospective « Francis Picabia - Trente ans de peinture ». L'appartement de ce promoteur du cubisme et de l'abstraction – au 75, rue de Longchamp dans le 16^e – fut en partie décoré par Picabia qui a recouvert les murs de la chambre à coucher de Madame d'une dizaine de toiles, l'une des plus belles expressions de ses « Transparences », dans un ensemble pictural au mystérieux et séduisant ésotérisme. Le décor de l'appartement de Rosenberg, poussé à déménager dès 1932 en raison de la crise financière, fut aussi éphémère que les « Transparences » dans la carrière de Picabia. En effet, dès les années 1930, le peintre se tourne vers des portraits et des nus féminins, des pin-up des magazines de l'époque.

Harmas, created in 1928, is a work by Francis Picabia in his Transparences series, to which he liked to give enigmatic names.

This mysterious series seeks to create a third dimension, without recourse to perspective. It is perhaps one of the most intriguing and accomplished thematic ensembles by this “artist of all kinds”, as he defined himself. After exploring the Impressionist, Dadaist, Abstract, Surrealist and Figurative movements, Picabia tackled these famous Transparencies, which did not last long. Shortly after 1930, he became a precursor of pop culture, using magazine photos for his paintings. This mixed-media painting was acquired from Galerie Théophile Briant in the early 1930s and has remained in the same family ever since.

“L'Harma”? It's a species of butterfly. Picabia had in his library a pocket-sized Atlas of butterflies in France, Switzerland and Belgium, written in 1912 by Paul Girod, which he consulted regularly. In Provençal, “Harmas” also refers to a stony, barren stretch of land that has been abandoned. A term used by entomologist Jean-Henri Fabre to name his property in Sérignan-du-Comtat in 1879, another reference.

In addition to its anthropological significance, Picabia adds in this painting an allusion to the old masters who greatly inspired his compositions of transparencies. The face at the center of the composition refers to the Portrait of a Young Man in the National Gallery in London, while the hands are drawn in graphite from *Jeune Homme tenant une médaille* in the Uffizi Gallery in Florence.

In this work, shapes, hands and faces are superimposed on a blue background, with green vegetal elements intermingling with enigmatic black geometric shapes. Close observation reveals a cat's head with green eyes. A great animal lover, Picabia introduced the cat into his work as early as the 1920s, and continued in the 30s with increasingly realistic representations of the feline, returning to the pleasure of pure drawing and the classical tradition of the Ingresque line.

The “Transparences”, initiated by Picabia in 1927, are conducive to contemplation, functioning like encyclopedias that draw their inspiration from the Bible and mythology, combining Antiquity and modernity in a dreamlike universe that appealed to the Surrealists. *Harmas* was exhibited at the Théophile Briant gallery in 1928 and acquired from this dealer in the early 1930s. It remained in the family of its first and only owner for almost 100 years.

This transparency was also exhibited by one of the painter's friends, Léonce Rosenberg, in December 1930 at his L'Effort moderne gallery, for a retrospective entitled “Francis Picabia - Trente ans de peinture” (“Francis Picabia - Thirty Years of Painting”). The apartment of this promoter of cubism and abstraction - at 75, rue de Longchamp in the 16th arrondissement - was partly decorated by Picabia, who covered the walls of Madame's bedroom with a dozen canvases, one of the finest expressions of his “Transparences”, in a pictorial ensemble of mysterious and seductive esotericism. The décor of the Rosenberg apartment, which was forced to move in 1932 due to the financial crisis, was as ephemeral as the “Transparencies” in Picabia's career. Indeed, from the 1930s onwards, the painter turned to portraits and female nudes, the pin-ups of the magazines of the day.



PABLO PICASSO
1881- 1973

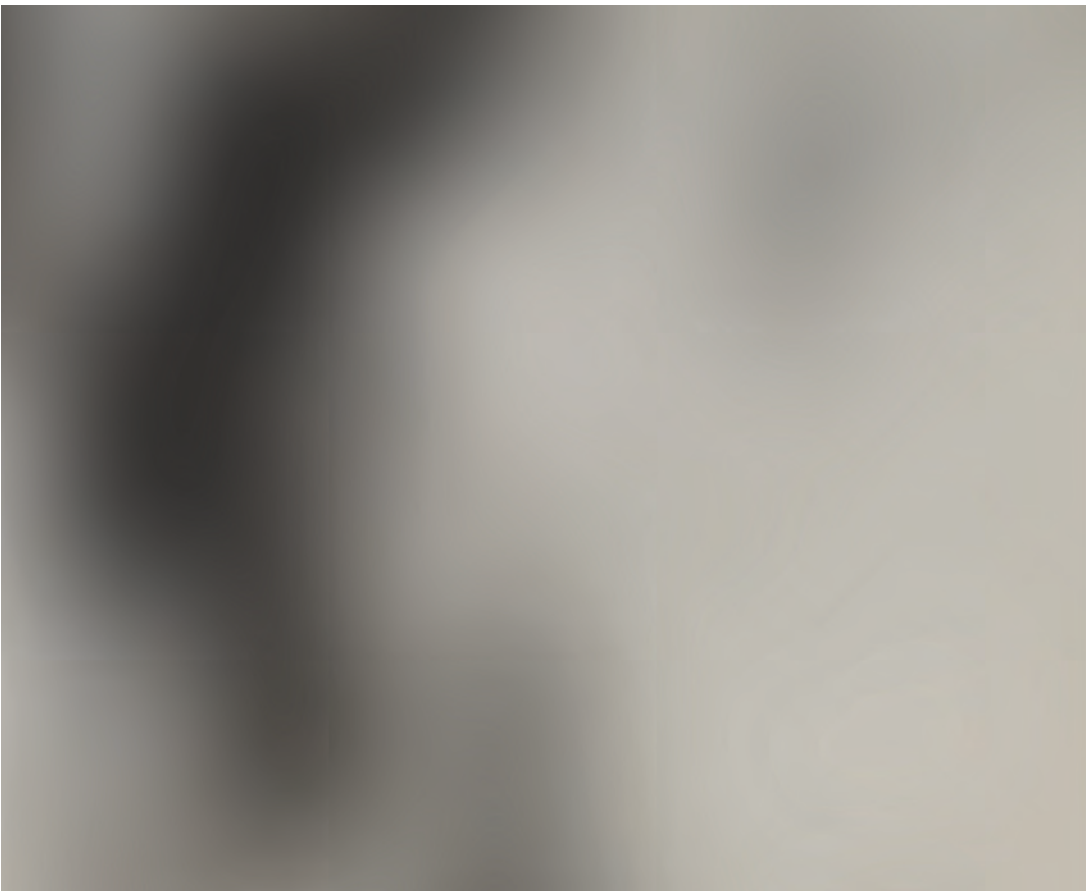
Deux personnages - couple aux masques antiques, 1954

Daté, numéro et signé en haut à droite : 24.1.54 ; IV ; Picasso
Encre de Chine sur papier
24 x 32,5 cm.

Christian Zervos, *Pablo Picasso, Œuvres de 1953 à 1955*, Paris, 1965, Vol. 16, no. 218, illustrée p. 70.

Dated, numbered and signed upper right: 24.1. 54; IV; Picasso
India ink on paper
9 1/2 x 12 3/4 in.

Christian Zervos, *Pablo Picasso, Œuvres de 1953 à 1955*, Paris, 1965, Vol. 16, no. 218, illustrated p. 70.



PABLO PICASSO
1881- 1973

Étude de personnages - Hommage à Degas, 1967

Signé et daté en bas à droite : Picasso ; jeudi 9.2.67
Encre et lavis sur papier
52 x 64 cm.

Certificat d'authenticité délivré par Madame Paloma Ruiz-Picasso et Madame Diana Widmaier-Ruiz-Picasso, en date du 29 février 2024.

Signed and dated lower right: Picasso ; jeudi 9.2.67
Ink and wash on paper
20 1/2 x 25 1/4 in.

Certificate of authenticity issued by Mrs. Paloma Ruiz-Picasso and Mrs. Diana Widmaier-Ruiz-Picasso, dated February 29, 2024.



PABLO PICASSO
1881- 1973

Pierrot au loup, 1918

Dedicacé, signé, situé et daté en bas à droite : A Monsieur Svetloff souvenir ; Picasso ; Paris ; 1918
Encre et lavis d'encre sur papier
58,5 x 18,5 cm.

Christian Zervos, *Picasso, Catalogue raisonné*. Paris, Edition Cahiers d'Art, 1949, Vol. III, Œuvres de 1917 à 1919, illustré sous le n° 134 p. 46.

Dedicated, signed, located and dated lower right: A Monsieur Svetloff souvenir; Picasso; Paris; 1918
Ink and wash ink on paper
23 x 7 1/4 in.

Christian Zervos, *Picasso, Catalogue raisonné*. Paris, Edition Cahiers d'Art, 1949, Vol.III, Works from 1917 to 1919, illustrated under n° 134 p. 46.



PABLO PICASSO
1881- 1973

Visage Palette

Porte le cachet au dos : Madoura plein feu
Pièce unique
Terre cuite partiellement peinte et émaillée
18 x 22 cm.

Certificat d'authenticité délivré par Monsieur Claude Ruiz-Picasso, en date du 26 septembre 2022.
Cette œuvre est répertoriée dans l'inventaire de la Succession Picasso sous le numéro 56866.

Stamped Madoura plein feu on the back
Unique piece
Partially painted and glazed terracotta
7 1/8 x 8 5/8 in.

Certificate of authenticity issued by M. Claude Ruiz-Picasso, dated September 26, 2022. This work is listed in the inventory of the Picasso Estate under number 56866.



Portrait d'Hanako. © Musée Rodin



AUGUSTE RODIN
1840-1917

Masque d'Hanako, étude type A, moyen modèle, 1920-1925

Signé sur le côté droit : A. Rodin
Porte la marque du fondeur au dos : Alexis Rudier Fondeur Paris
Bronze à patine verte et brune
Hauteur : 16,8 cm

Cette oeuvre sera incluse au Catalogue Critique de l'oeuvre sculpté d'Auguste Rodin en préparation par la Galerie Brame & Lorenceau sous la direction de M. Jérôme Le Blay.
Avis d'inclusion en date du 30 septembre 2018.

Signed on the right side: A. Rodin
Bears the founder's mark on the back: Alexis Rudier Fondeur Paris
Bronze with green and brown patina
Height: 16,8 cm / 6.6 in.

This work will be included in the Catalogue Critique de l'oeuvre sculpté d'Auguste Rodin being prepared by the Brame & Lorenceau Gallery under the direction of Mr Jérôme Le Blay.
Notification of inclusion dated September 30th 2018.

ICÔNES

Cette sélection d'œuvres, qui reprend le titre de l'exposition, en constitue le cœur. Elle permet de mettre en lumière la manière dont le portrait moderne érige certains modèles en icônes.

Si l'art moderne produit des icônes, c'est à deux titres. D'abord, l'artiste modernes'inscrit dans une période de bouleversements conceptuels qui conduisent à l'essoufflement, en Europe, de l'idée de sacre. La vérité révélée, promue par la religion, n'est plus majoritaire, de même que le mimétisme pictural qui lui était associé comme idéal de représentation d'un monde sanctifié. Un nouvel idéal artistique s'impose alors : celui de la présence. L'œuvre d'art, dans sa matérialité, rend les choses présentes à notre regard ; elle les recrée et acquiert une dimension presque spirituelle. L'artiste moderne endosse alors la responsabilité du sacre. C'est en ceci que le portrait moderne fait office d'icône.

Ainsi, le sublime *Portrait de Pegeen Vail Guggenheim*, de Jean Hélion, montre bien la nouvelle puissance de représentation accordée aux artistes modernes. Pour représenter la jeune Pegeen Guggenheim, qu'il vient de rencontrer et qu'il épousera quelques années plus tard, Hélion emprunte à l'art ancien son usage du bleu azur, symbole du Paradis. Sur ce fond uni, la silhouette blanche et blonde de Pegeen se détache avec d'autant plus de force qu'elle semble se construire sous nos yeux à partir de blocs disparates, comme un nouvel idéal.

D'autre part, l'artiste moderne assiste à l'apparition du phénomène de l'icône culturelle, soit l'incarnation dans une personne d'un ensemble de valeurs, d'idéaux et d'aspirations. Certaines célébrités deviennent iconiques, symboles d'une époque et d'un milieu précis, et influencent les codes de la représentation. Le portrait doit désormais concourir à une iconisation du modèle.

C'est le cas de l'hypnotisant *Portrait de Madame Jacques Heim*, peint entre 1926 et 1927 par Robert Delaunay. La jeune femme, modèle et muse du couturier Jacques Heim, y est représentée auréolée des halos colorés typiques de la peinture simultanée, inventée par Sonia et Robert Delaunay. Vêtue de blanc et d'une tunique à motifs abstraits, elle trône au centre de la toile comme une divinité moderne. Investie, par la peinture, d'une puissance mystérieuse, Suzanne Heim devient un symbole du chic français des Années Folles, une véritable icône.

Les œuvres présentées ici permettent également d'envisager la manière dont le portrait moderne investit le modèle d'une présence particulière, un peu plus qu'humaine, iconique.

Armand Camphuis

ICONS

This selection of works, echoing the title of the exhibition, forms its core.

Modern art produces icons for two reasons. Firstly, the modern artist was part of a period of conceptual upheaval that saw the idea of the sacred run out of steam in Europe. The revealed truth promoted by religion was no longer in the majority, and neither was the pictorial mimicry associated with it as the ideal representation of a sanctified world. A new artistic ideal emerged: the notion of presence. The work of art, in its materiality, makes things present to our gaze - it recreates them, and acquires an almost spiritual dimension. The modern artist takes on the responsibility of the sacred. It is in this respect that the modern portrait acts as an icon. J

ean Hélion's sublime *Portrait de Pegeen Vail Guggenheim*, for example, demonstrates the new representational power granted to modern artists. To depict the young Pegeen Guggenheim, whom he had just met and would marry a few years later, Hélion borrowed from ancient art his use of azure blue, the symbol of Paradise. Against this plain background, Pegeen's white and blond silhouette stands out all the more forcefully, as it seems to be constructed before our eyes from disparate blocks, like a new ideal.

On the other hand, the modern artist is witnessing the emergence of the phenomenon of the cultural icon, the embodiment in a person of a set of values, ideals and aspirations. Certain celebrities became iconic, symbols of a specific era and milieu, and influenced the codes of representation.

This is the case with Robert Delaunay's mesmerizing *Portrait de Madame Jacques Heim*, painted between 1926 and 1927. The young woman, model and muse of couturier Jacques Heim, is depicted in the halo of color typical of the simultaneous painting technique invented by Sonia and Robert Delaunay. Dressed in white and an abstractly patterned tunic, she is enthroned at the center of the canvas like a modern divinity.

The works presented here also allow us to consider the way in which modern portraiture invests the model with a particular presence, a little more than human, iconic.

Armand Camphuis



BERNARD BUFFET
1928-1999

Rita Renoir, 1963

Technique mixte sur papier
65,5 x 50 cm.

Certificat d'authenticité délivré par la galerie Maurice Garnier le 16 décembre 1999.

Mixed technique on paper
25 3/4 x 19 3/4 in.

Certificate of authenticity issued by Maurice Garnier on December 16th 1999.



Couverture du catalogue du Théâtre des Champs Élysées, le vendredi 11 Octobre 1963.
Cover of the Théâtre des Champs Élysées catalog, Friday October 11 1963.



EDGAR DEGAS
1834-1917

Mademoiselle Salle, danseuse à l'Opéra, 1886

Signé en bas à gauche : Degas
Titre et daté en haut à gauche : Mlle Salle ; 1886
Pastel sur papier
51 x 51 cm.

P.A Lemoisne, *Degas et son œuvre*, New York, 1984, vol. III, no. 868, reproduit p. 503.
Michel Schulman, *Degas : Catalogue Raisonné numérique*, MS-1462.

Zurich, Kunsthaus, Degas: *Die Portraits*, 2 décembre 1994 - 5 mars 1995.
Paris, Musée d'Orsay, *Degas à l'opéra*, 24 septembre 2019-19 février 2020.

Signed lower left: Degas
Titled and dated upper left: Mlle Salle; 1886
Pastel on paper
20 x 20 in.

Paul-André Lemoisne, *Degas et son œuvre*, New York, 1984, vol. III, no. 868, reproduced p. 503
Michel Schulman, *Degas : Catalogue Raisonné numérique*, MS-1462.

Zurich, Kunsthaus, Degas: *Die Portraits*, 2 December 2nd 1994 - March 5th 1995.
Paris, Musée d'Orsay, *Degas à l'opéra*, September 24th 2019 - February 19th 2020.

Degas représente ici Mathilde Salle, danseuse à l'Opéra de Paris et modèle de nombreux artistes à la fin du XIXème siècle. Trois profils révèlent ainsi le visage de la jeune femme, laissant suggérer une certaine complicité entre l'artiste et son modèle. Avec subtilité, il capte son regard, son buste décolleté, ses émotions, comme s'il voulait révéler son âme à défaut de son corps en mouvement. Sujet de prédilection d'Edgar Degas, les danseuses font rarement l'objet d'un seul portrait. Degas, la représente ici en profondeur, comme un hommage, dans ce pastel achevé de grande dimension, qu'il signe, titre et date, pour signifier qu'il est bien achevé.

Degas portrays Mathilde Salle, a dancer at the Paris Opera and model for many artists in the late 19th century. Three profiles reveal the young woman's face, suggesting a certain complicity between artist and model. With subtlety, he seems to capture her gaze, her low-cut bust, her emotions, as if he wanted to reveal her soul in the absence of her moving body. A favorite subject of Edgar Degas, dancers are rarely the subject of a single portrait. Here, Degas depicts her in depth, as a tribute, in a large, finished pastel, which he signs, titles and dates of his own accord, to signify that it is well and truly finished.



ROBERT DELAUNAY
1885-1941

Portrait de Madame Jacques Heim, circa 1926-1927

Huile sur toile d'origine
129,5 x 96,5 cm.

Certificat d'authenticité délivré par Monsieur Richard Riss et Monsieur Jean-Louis Delaunay, en date du 8 mars 2024.

Oil on original canvas
51 x 38 in.

Certificate of authenticity issued by M. Richard Riss and M. Jean-Louis Delaunay, dated March 8, 2024.

Madame Jacques Heim est l'épouse du créateur de mode français Jacques Heim, pour qui Sonia Delaunay travaillait. Madame Heim est ici représentée assise sur un siège de jardin en bois peint, réalisé par Robert Mallet Stevens. Elle arbore sur l'épaule droite une écharpe aux motifs simultanés de Sonia Delaunay affirmant la modernité décorative mise en œuvre par les peintres, les poètes, les couturiers et les architectes à cette époque. Il ne reflète pas moins, après l'ivresse des premières recherches abstraites et l'effervescence de la période dada, une certaine forme de « rappel à l'ordre » chez Robert Delaunay.

Dans ce portrait, l'interaction de la couleur et des formes rythmiques produit une qualité spirituelle et transcendante qui s'inscrit parfaitement dans les préceptes associés à l'Orphisme. Les principaux artistes associés à ce mouvement majeur – Robert et Sonia Delaunay, Franz Marc, Francis Picabia, Marcel Duchamp et Fernand Léger – ont mis l'accent sur la couleur et le rythme pour engendrer un sens accru de la perception émotionnelle et des états simultanés de l'être.

Madame Jacques Heim is the wife of the French fashion designer Jacques Heim, for whom Sonia Delaunay worked. Madame Heim is depicted here sitting on a painted wooden garden chair created by Robert Mallet-Stevens. She is wearing a scarf by Sonia Delaunay over her right shoulder, affirming the decorative modernity implemented by painters, poets, couturiers, and architects of that time. It also reflects, after the excitement of the early abstract research and the fervor of the Dada period, a certain form of «return to order» in Robert Delaunay's work.

In this portrait, the interaction of color and rhythmic forms produces a spiritual and transcendent quality that fits perfectly with the precepts associated with Orphism. The main artists associated with this major movement – Robert and Sonia Delaunay, Franz Marc, Francis Picabia, Marcel Duchamp, and Fernand Léger – emphasized color and rhythm to generate an enhanced sense of emotional perception and simultaneous states of being.



Germaine Krull, Madame Jacques Heim, Paris, circa 1925. © Artnet





JEAN HÉLION

1904-1987

Portrait de Pegeen Vail Guggenheim, 1944

Signé et daté en bas à droite : H. 44
Contesigné et daté au dos : Héliion ; Mai 44
Huile sur toile d'origine
81 x 109 cm.

Certificat d'authenticité délivré par Madame Jacqueline Héliion, en date du 24 octobre 2017.

Signed and dated lower right: H. 44
Counterisgned and dated on the back: Héliion ; Mai 44
Oil on original canvas
31 7/8 x 42 7/8 in.

Certificate of authenticity issued by Mrs Jacqueline Héliion, dated October 24th, 2017.

Dans les années 30, Jean Héliion passe le plus clair de son temps aux Etats-Unis, où il expose pour la première fois en 1933. C'est aussi là-bas que vont s'élaborer les toiles les plus marquantes de l'année 1939, année au cours de laquelle Héliion réalise sa dernière toile abstraite *La figure tombée* et simultanément la première toile figurative de cette période *Au cycliste*. Ces deux œuvres majeures sont aujourd'hui au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris.

L'artiste quitte New-York en janvier 1940 pour rentrer en France où il sera mobilisé. C'est après diverses aventures et deux ans de captivité qu'il regagne les Etats-Unis en octobre 1942.

Quand Héliion recommence à peindre en 1943, c'est tout naturellement d'autres hommes au chapeau, d'autres hommes au parapluie qui reviennent sous son pinceau. Puis peu à peu d'autres personnages apparaissent : l'allumeur, l'homme au verre, le peintre et puis des femmes blondes. Les formes anguleuses de ses personnages proviennent souvent de ce vocabulaire de signes abstraits élaborés dans les années 30.

Cette période correspond à sa rencontre en 1943 avec celle qui deviendra son épouse en 1946, Pegeen Guggenheim, fille de Peggy Guggenheim. Notre tableau intitulé *Portrait de Pegeen Vail Guggenheim* de 1944 est un portrait de Pegeen avec qui il eut 3 enfants.

In the 1930s, Jean Héliion spent most of his time in the United States, where he exhibited for the first time in 1933. It was also there that he produced the most important paintings of 1939, the year in which Héliion produced his last abstract painting, *La figure tombée*, and simultaneously the first figurative painting of the period, *Au cycliste*. These two major works are now in the Musée d'Art Moderne of Paris.

The artist left New York in January 1940 to return to France, where he was drafted. After various adventures and two years in captivity, he returned to the United States in October 1942.

When Héliion began painting again in 1943, it was only natural that other men with hats and umbrellas should return to his brush. Then, little by little, other characters appeared: the lighter, the man with the glass, the painter and then blonde women... The angular shapes of his characters often derive from the vocabulary of abstract signs developed in the '30s.

This period corresponds to his meeting in 1943 with Pegeen Guggenheim, daughter of Peggy Guggenheim, who would become his wife in 1946. Our 1944 painting *Portrait de Pegeen Vail Guggenheim* is a portrait of Pegeen, with whom he had 3 children.



Benjamin Héliion, *Portrait de Pegeen Vail Guggenheim*. © Daily Art



KEES VAN DONGEN
1877-1968

Modjesko, Soprano Singer, 1907

Signé et titré en bas à droite : Van Dongen ; Modjesko Soprano Singer
Huile, crayon sur papier marouflé sur toile
65 x 33,5 cm.

Cette oeuvre sera incluse dans le Catalogue Raisonné Digital de l'oeuvre de Kees Van Dongen en préparation par le Wildenstein Plattner Institute, Inc.
Avis d'inclusion en date du 24 mai 2018.

Signed and titled lower right: Van Dongen; Modjesko Soprano Singer
Oil on paper laid down on canvas
25/5 x 13/1 in.

This work will be included in the Digital Catalogue Raisonné of Kees Van Dongen's work being prepared by the Wildenstein Plattner Institute, Inc.
Notice of inclusion dated May 24, 2018.



KEES VAN DONGEN
1877-1968

Danseuse - Fatima, circa 1906-1910

Signé en bas à droite : Van Dongen
Huile sur papier carton
64 x 49,5 cm.

Anita Hopmans, *Kees van Dongen : Retrouvé, L'Oeuvre sur papier, 1895-1912*, Paris, 1997, illustrée p. 248.

Signed lower right: Van Dongen
Oil on paper on cardboard
25/2 x 19/4 in.

Anita Hopmans, *Kees van Dongen : Retrouvé, L'Oeuvre sur papier, 1895-1912*, Paris, 1997, illustrated p. 248.



Les portraits féminins sont omniprésents dans l'œuvre de Kees Van Dongen. Même plus tardivement dans sa carrière, alors que les avant-gardes picturales négligent cette thématique, le peintre ne l'abandonne pas. Il place le portrait au cœur de son œuvre, ici en se focalisant sur le corps de Fatima.

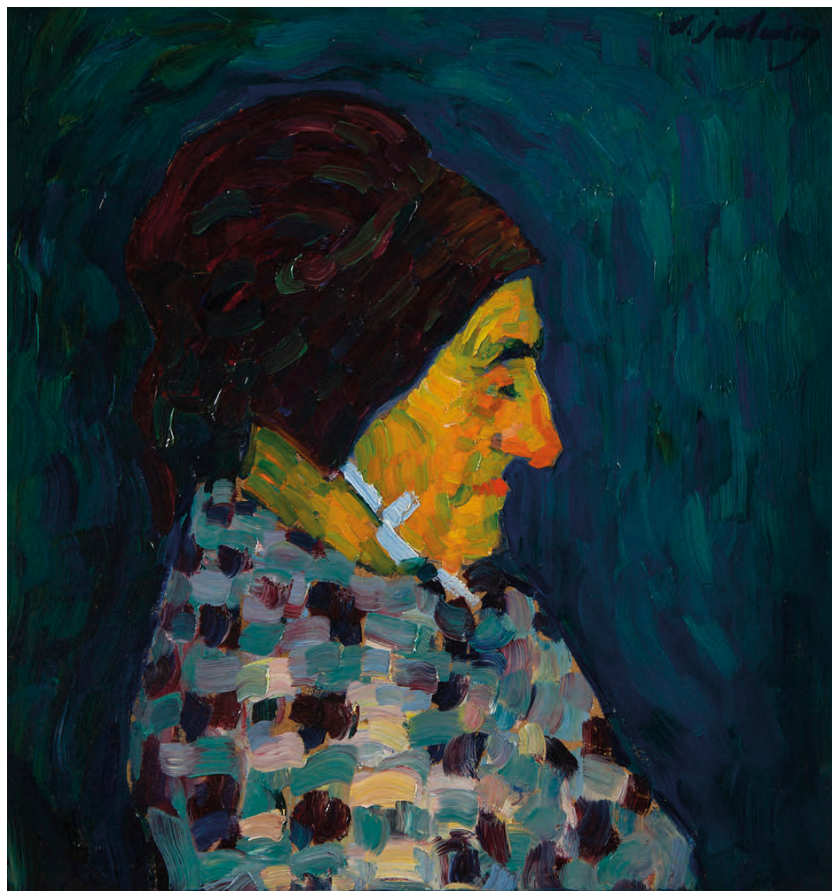
L'artiste est fortement inspiré par la vie nocturne parisienne, dont toutes les lumières, les couleurs et les formes le fascinent. C'est de ce milieu que sont issues ses deux plus grandes muses : Nini La Parisi et Anita La Bohémienne, aussi appelée Fatima. Cette dernière est une danseuse du ventre d'un club de Pigalle, dont l'exotisme exerçait un très grand attrait auprès de Van Dongen, notamment en raison de son origine gitane.

Kees Van Dongen nous livre ici un portrait aux couleurs fauves, tout en vitalité, par sa touche particulièrement expressive qui révèle son talent d'artificier. La danse de Fatima dégage une liberté détachée des contraintes sociales et reflète l'intérêt du peintre pour la représentation du corps humain en mouvement. Au travers de ce portrait de Fatima, l'artiste exprime la liberté sauvage et les joies de la vie gitane, tout en nous projetant à la croisée de la vie bohème montmartroise et d'un imaginaire orientaliste.

Female portraits are omnipresent in Kees Van Dongen's work. Even later in his career, when avant-garde movements neglected this theme, the painter did not abandon it. He placed the portrait at the heart of his work, focusing here on the body of Fatima.

The artist was strongly inspired by Parisian nightlife, fascinated by its lights, colors, and forms. It was from this milieu that his two greatest muses emerged: Nini La Parisi and Anita La Bohémienne, also known as Fatima. The latter was a belly dancer at a club in Pigalle, whose exoticism greatly attracted Van Dongen, particularly because of her Gypsy origins.

In this portrait, Van Dongen presents us with vivid colors and vitality through his particularly expressive brushwork, revealing his talent as an artist. Fatima's dance exudes a freedom detached from social constraints and reflects the painter's interest in representing the human body in motion. Through this portrait of Fatima, the artist expresses the wild freedom and the joys of gypsy life, while transporting us to the crossroads of bohemian Montmartre life and the imagery of a mysterious Orient.



ALEXEJ VON JAWLENSKY

1864- 1941

Portrait de Madame Sid, circa 1905

Signé en haut à droite : A. Jawlensky
Huile sur carton
53 x 49 cm.

Maria Jawlensky, *Alexej Von Jawlensky : Catalogue Raisonné des Huiles sur toile, 1890-1914, Tome I*, Sotheby's Publications, 1991, illustré sous le n°88, p.97.

Signed upper right: A. Jawlensky
Oil on cardboard
20/9 x 19/3 in.

Maria Jawlensky, *Alexej Von Jawlensky : Catalogue Raisonné of the Oil Paintings, 1890-1914, Tome I*, Sotheby's Publications, 1991, illustrated under the n°88, p.97.



PABLO PICASSO

1881- 1973

Profil de Jacqueline Roque, 1956

Estampillé au dos : Madoura plein feu ; Empreinte originale de Picasso
Pièce unique
Terre de faïence blanche, décor aux engobes et aux oxydes métalliques
Diamètre : 41,5 cm.

Certificat d'authenticité délivré par Monsieur Claude Ruiz Picasso, en date du 28 mars 2022.

Stamped on the back: Madoura plein feu; Original print by Picasso
Unique piece
White earthenware, decoration with engobes and metallic oxides
Diameter: 16 3/8 in.

Certificate of authenticity issued by M. Claude Ruiz-Picasso, dated March 28, 2022.



FRANCIS PICABIA

1879-1953

Celli, circa 1935-1936

Signé en bas à droite : Francis Picabia
Huile sur panneau
53 x 49 cm.

William A. Camfield, Beverley Calté, Candace Clements & Arnauld Pierre, Francis Picabia Catalogue Raisonné, Volume III, 1927-1939, Bruxelles, 2019, illustré sous le n°1353, p. 330.

Signed lower right: Francis Picabia
Oil on pannel
13 x 16 1/8 in.

William A. Camfield, Beverley Calté, Candace Clements & Arnauld Pierre, Francis Picabia Catalogue Raisonné, Volume III, 1927-1939, Brussels, 2019, illustrated under no. 1353, p. 330.

Peint en 1935, ce tableau est un exemple frappant de la série de portraits réalistes que Picabia réalise à cette époque. Cette œuvre représente Celli, la femme du Dr Gaston Raulot-Lapointe, un ami proche de Picabia et de son épouse Olga Mohler. Celli, ainsi surnommée en raison de sa ressemblance faciale avec un tableau de Botticelli, accueillait souvent les Picabia chez elle avec son mari. Les deux couples avaient également l'habitude de mouiller leurs yachts ensemble à Cannes.

Ici, Picabia peint son amie, Celli, de profil, portant un voile rouge et entourée de deux perroquets verts. Son visage est rendu avec une grande douceur et précision, exprimant une certaine sérénité et mélancolie, tandis que les perroquets ajoutent une touche d'exotisme à la scène. L'utilisation de couleurs vives, comme le rouge du voile et le vert des perroquets, ainsi que la composition soignée, témoignent de l'habileté de Picabia à peindre des images visuellement frappantes tout en restant fidèle à la source d'inspiration originale. Le tableau, bien que figuratif, possède une qualité onirique propre aux travaux de Picabia des années 1930. À cette époque, il est profondément investi dans l'exploration d'une technique de peinture capable de transmettre une nouvelle forme de réalisme avec simplicité, tout en obtenant une qualité vibrante de la ligne.

Painted in 1935, this painting is a striking example of the series of realistic portraits Picabia produced at this time. It depicts Celli, the wife of Dr. Gaston Raulot-Lapointe, a close friend of Picabia and his wife Olga Mohler. Celli, so nicknamed because of her facial resemblance to a painting by Botticelli, often welcomed the Picabias into her home with her husband. The two couples also used to anchor their yachts together in Cannes.

Here, Picabia paints his friend Celli in profile, wearing a red sail and surrounded by two green parrots. Her face is rendered with great softness and precision, expressing a certain serenity and melancholy, while the parrots add an exotic touch to the scene. The use of vivid colors, such as the red of the veil and the green of the parrots, as well as the careful composition, testify to Picabia's ability to paint visually striking images while remaining faithful to the original source of inspiration. Although figurative, the painting has a dreamlike quality, typical of Picabia's work of the 1930s. At the time, he was deeply committed to exploring a painting technique capable of conveying a new form of realism with simplicity, while achieving a vibrant quality of line.



PIERRE-AUGUSTE RENOIR

1841-1919

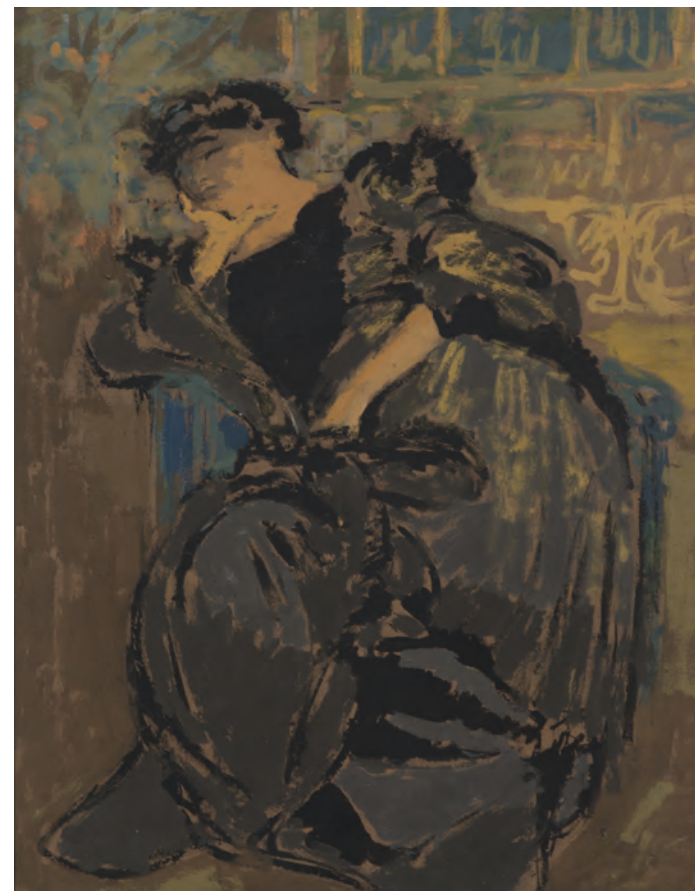
Double Portrait, Gabrielle, Étude pour le tableau, circa 1903-1905

Huile sur toile
30,5 x 28 cm.

Guy-Patrice et Michel Dauberville, *Renoir : Catalogue Raisonné des Tableaux, Pastels, Dessins et Aquarelles 1903-1910, Tome IV*, Paris, 2012, illustrée sous le n°3175, p. 21.

Oil on canvas
12 x 11 in.

Guy-Patrice, Michel Dauberville, *Renoir : Catalogue Raisonné des Tableaux, Pastels, Dessins et Aquarelles 1903-1910, Tome IV*, Paris, 2012, illustrated under the no. 3175, p. 21.



EDOUARD VUILLARD

1868-1940

Madame Hessel somnolant, circa 1911

Cachet en bas à droite : E. Vuillard
Peinture à la colle sur papier marouflé sur toile
63 x 50 cm.

Marlborough Gallery, Londres, Roussel, Bonnard, Vuillard, Catalogue d'exposition, 1954, illustrée sous le n°70, p. 30.

Stamp lower right: E. Vuillard
Glue painting on paper mounted on canvas
24.8 x 19.7 in.

Marlborough Gallery, London, Roussel, Bonnard, Vuillard, Exhibition Catalogue, 1954, illustrated under the n°70, p. 30.

AUTO- PORTRAITS

Historiquement, l’autoportrait est pour l’artiste un lieu d’affirmation de son statut et de sa propre identité. De Dürer en Messie souffrant dans son *Autoportrait en Homme de douleurs* (c.1522) à Artemisia Gentileschi se peignant en *Allégorie de la Peinture* (c.1638-39), le genre de l’autoportrait offre un catalogue de l’évolution du statut d’artiste dans la société occidentale. Très souvent, le peintre s’attribue à lui-même une aura particulière, celle du génie créateur, que le public lui accorde volontiers.

Au XXe siècle. cependant, le statut social de l’artiste n’est plus le même. La question de l’identité, mise à mal par les découvertes de Freud, est encore plus trouble. L’autoportrait n’est plus un lieu d’affirmation, mais d’exploration. Le peintre est à la fois explorateur et exploré, objet et sujet de sa peinture.

Les quelques oeuvres exposées ici sont un émouvant témoignage des nouvelles stratégies d’autoreprésentation dans la peinture moderne. Elles nous permettent d’observer la retenue avec laquelle les peintres se dévoilent. Alors qu’il prétendait auparavant à une forme de véracité physique, psychologique, voire sociale, l’autoportrait moderne devient un jeu de cache-cache entre l’artiste et nous.

Ainsi, le joyeux *Projet de maquillage pour une journée de printemps*, collage éminemment dada de 1926, laisse-t-il à peine entrevoir Tsuguharu Foujita sous une barbe de lichen, affublé de lunettes-bicyclette et d’un chapeau canotier. L’accumulation d’éléments naturels collés ou peints masque le visage du peintre plus qu’elle ne le dévoile. Il s’agit moins d’offrir une image mimétique d’apparence physique que de souligner un certain trait de son caractère.

De fait, quand Marc Chagall se représente sous la figure d’un cheval dans sa vibrante huile sur toile *Au Cirque*, il résume bien les enjeux de l’autoportrait moderne. Ce qui compte, au-delà de l’identité réelle de l’artiste ou de son apparence physique, c’est l’idée qu’il a de lui-même et qu’il accepte de transposer en peinture pour l’offrir à notre regard. Le peintre se peint en cheval qui représente ici un mélange de douceur, de fidélité et de liberté, comme une promesse faite à Bella, l’épouse chérie du peintre également représentée sur le tableau.

De la même manière, l’exceptionnel *Peintre*, peint en 1967, place Pablo Picasso dans la peau d’une abstraction. Ce qui est représenté ici, ce n’est pas le peintre réel mais une allégorie du « Peintre », nourrie de références anciennes à Velázquez, Rembrandt ou Van Dyck. A son tour, Picasso se dissimule pour mieux maîtriser notre regard.

Dans le très beau *Peintre et son modèle*, dessin de 1937, Henri Matisse décide de se montrer dans le reflet d’un miroir, comme par accident. En ne montrant que son reflet, il insiste sur la dimension trompeuse de l’autoportrait, qui n’est jamais qu’une image que l’on a souvent voulu prendre pour la réalité.

Armand Camphuis

SELF- PORTRAITS

Historically, self-portraits have been a means for artists to assert their status and identity. From Dürer as the suffering Messiah in his *Self-portrait as a Man of Sorrows* (c.1522) to Artemisia Gentileschi painting herself as an *Allegory of Painting* (c.1638-39), the self-portrait genre offers a catalog of the evolution of the artist’s status in Western society.

In the twentieth century, however, the social status of the artist changed. The question of identity, challenged by Freud’s discoveries, is even more blurred. The self-portrait is no longer a place of affirmation, but of exploration. And the painter is both explorer and explored, object and subject of his painting.

The few works exhibited here are a moving testimony to the new strategies of self-representation in modern painting. They allow us to observe the restraint with which painters reveal themselves. Whereas the modern self-portrait once claimed to be physically, psychologically and even socially truthful, it is now a game of hide-and-seek between us and the artist.

For example, the cheerful *Make-up Project for a Spring Day*, an eminently Dada collage from 1926, barely gives us a glimpse of Tsuguharu Foujita beneath a beard of lichen, wearing bicycle glasses and a boater hat. The accumulation of glued or painted natural elements masks the painter’s face more than it reveals it. It’s less a question of offering a mimetic image of his physical appearance than of underlining a certain trait of his character.

Indeed, when Marc Chagall depicts himself as a horse in his vibrant oil-on-canvas *Au Cirque*, he sums up the challenges of the modern self-portrait. What counts, beyond the artist’s real identity or physical appearance, is the idea he has of himself, which he agrees to transpose into paint and offer to our gaze. The horse here represents a blend of gentleness, fidelity and freedom, like a promise made to Bella, the painter’s beloved wife, who is also represented in the painting.

In the same way, The Exceptional *Peintre*, painted in 1967, places Pablo Picasso in the shoes of an abstraction. What is represented here is not the real painter, but an allegory of the “Painter”, nourished by ancient references to Velázquez, Rembrandt or Van Dyck. In his turn, Picasso conceals himself in order to better control our gaze.

In the beautiful *Peintre et son modèle*, a drawing from 1937, Henri Matisse decides to show himself in the reflection of a mirror, as if by accident. By showing only his own reflection, he emphasizes the deceptive dimension of the self-portrait, which is never more than an image that has often been mistaken for reality.

Armand Camphuis



MARC CHAGALL
1887-1985

Au cirque - Clown à la trompette, 1959-1968

Signé en bas à gauche : Marc Chagall
Contresigné au dos : Marc Chagall
Huile et gouache sur papier marouflée sur toile par l'artiste
63 x 47,5 cm.

Certificat d'authenticité délivré par Monsieur Alex Maguy.
Copie du certificat d'authenticité délivré par Monsieur Jean-Louis Prat, en date du 21 novembre 1989.
Certificat d'authenticité délivré par le Comité Marc Chagall, en date du 6 avril 2023, n°890120.

Signed lower left: Marc Chagall
Countersigned on back: Marc Chagall
Oil and gouache on paper mounted on canvas by the artist
24 3/4 x 18 5/8 in.

Certificate of authenticity issued by M. Alex Maguy.
Copy of certificate of authenticity issued by M. Jean-Louis Prat, dated November 21, 1989.
Certificate of authenticity issued by the Comité Marc Chagall, dated April 6, 2023, no. 890120.

Peint entre les années 1959 et 1968, *Au cirque - Clown à la trompette* est une huile et gouache sur papier marouflé sur toile de Marc Chagall incarnant le style unique et poétique de l'artiste. Construite autour de quatre figures – un clown soufflant dans une trompette, une belle écuyère à la chevelure rousse tenant une gerbe de fleurs, un acrobate sur son trapèze et un cheval en train de hennir –, cette œuvre est emplie de symboles se référant à la vie personnelle de Chagall. Ici, l'artiste évoque son couple et son mariage en se représentant lui-même sous les traits du cheval et en peignant sa femme Bella. Au centre, le clown, rappelant les musiciens de son village natal de Vitebsk, célèbre l'union en fanfaronnant gaiement. Placé sur une piste de cirque, le trio se trouve devant un trapéziste et un public.

Fasciné par le cirque depuis son enfance, Chagall mêle dans ce tableau ses sujets de prédilection : le couple, le cirque et la musique, pour créer un univers fantasmagorique qui lui est propre. La palette de couleurs composée essentiellement de bleu et de jaune souligne l'atmosphère magique et nostalgique qui se dégage de la scène. Placé en haut à gauche, un croissant de lune évoque la nuit, le monde du rêve et de toutes les possibilités. Indiquée comme datant des années 1959-1968 par le comité Chagall, cette œuvre a été peinte puis retravaillée par l'artiste sur plusieurs années.

Installé à Paris avec sa famille en 1923, Chagall commence à cette époque à travailler avec Ambroise Vollard. Il passe avec celui-ci de nombreuses soirées au Cirque d'hiver, le marchand encourageant ce passe-temps dans l'espoir qu'il inspire l'artiste. Chagall réalisera dix-neuf gouaches intitulées *Le Cirque Vollard*.

Loin d'être une simple scène de genre, ce tableau traduit les désirs, les rêves, les souvenirs du peintre : un récit autobiographique dans lequel les couleurs sont les messagères de l'émotion.

Painted between 1959 and 1968, *Au cirque - Clown à la trompette* is an oil on gouache painting by Marc Chagall that embodies his unique, poetic style. Built around four figures - a clown blowing a trumpet, a beautiful red-haired horsewoman holding a spray of flowers, an acrobat on his trapeze and a neighing horse - this work is filled with symbols referring to Chagall's personal life. Here, the artist evokes his relationship and marriage by depicting himself in the guise of the horse and painting his wife Bella. In the center, the clown, reminiscent of the musicians of his native village Vitebsk, celebrates the union with gleeful bluster. Placed on a circus ring, the trio stands before a trapeze artist and an audience.

Fascinated by the circus since childhood, Chagall combines his favorite subjects in this painting: the couple, the circus and music, to create a phantasmagorical universe all his own. The color palette, composed mainly of blue and yellow, underlines the magical, nostalgic atmosphere that emanates from the scene. In the top left-hand corner, a crescent moon evokes the night, the world of dreams and possibilities. Indicated as dating from 1959-1968 by the Chagall committee, this work was painted and then reworked by the artist over several years.

After moving to Paris with his family in 1923, Chagall began working with Ambroise Vollard. They spent many evenings together at the Cirque d'hiver, the merchant encouraging this pastime in the hope that it would inspire the artist. Chagall produced nineteen gouaches entitled *Le Cirque Vollard*.

Far from being a simple genre scene, this painting reflects the painter's desires, dreams and memories: an autobiographical tale in which colors are the messengers of emotion.



LÉONARD-TSUGUHARU FOUJITA
1886-1968

Projet de maquillage pour une journée de printemps, 1926

Signé et daté en bas à droite: Foujita ; 16 février 1926
Titre en bas au centre : *Projet de maquillage pour «Une journée de printemps»*
Gouache, encre de Chine, collage végétal, fleur, cheveux de l'artiste et cigare sur papier
53 x 36 cm

Certificat d'authenticité délivré par Madame Sylvie Buisson, en date du 23 février 2023.

Signed and dated lower right: Foujita; 16 février 1926
Titled lower center: *Projet de maquillage pour «Une journée de printemps»*
Gouache, Indian ink, vegetal collage, flower, hair of the artist and cigar on paper
20 7/8 x 14 1/8 in.

Certificate of authenticity issued by Madame Sylvie Buisson, dated February 23, 2023.





HENRI MATISSE
1869-1954

Autoportrait avec modèle, 1937

Monogrammé en bas à gauche : HM
Mine de plomb sur papier
26 x 33 cm.

Certificat d'authenticité délivré par Madame Wanda de Guébriant en date du 3 mai 2001.

Signed with monogram lower left: HM
Lead pencil on paper
10,2 x 13 in.

Certificate of authenticity issued by Mrs. Wanda de Guébriant dated May 3rd 2001.

Henri Matisse réalise en 1937 une série de dessins à la mine de plomb et à la plume représentant le peintre lui-même et son modèle.

Dans notre œuvre, il se trouve devant un miroir en train de dessiner une jeune femme, allongée dos à la glace, de sorte que le spectateur se trouve virtuellement à la place du peintre, comme s'il auto-observait son reflet. Si l'attitude de l'artiste fait immédiatement penser aux fameuses Ménines de Velasquez – où l'artiste se met lui aussi en scène, affairé à sa tâche créatrice – Matisse semble davantage se placer dans la longue tradition des peintres qui se sont amusés, au fil des siècles, à représenter leur reflet dans un miroir – de Van Eyck à Toulouse-Lautrec en passant par Le Parmesan ou Fragonard. Chez Matisse, le reflet prendra pourtant une place inédite, occupant ici jusqu'aux trois-quarts de la feuille.

Réalisé avec une étonnante économie de moyens, notre dessin reprend par ailleurs plusieurs des grands poncifs de l'œuvre matisienne. L'autoportrait déjà évoqué côtoie ainsi le genre du nu féminin, dont il nous est donné de voir le dos ainsi qu'une partie de la face, esquissée dans le coin inférieur droit grâce à de belles courbes. Le motif de la plante qui déploie ses larges feuilles derrière l'artiste se retrouvera quant à lui à loisir, quelques quinze années plus tard, dans les très fameux collages bariolés de l'œuvre tardive.

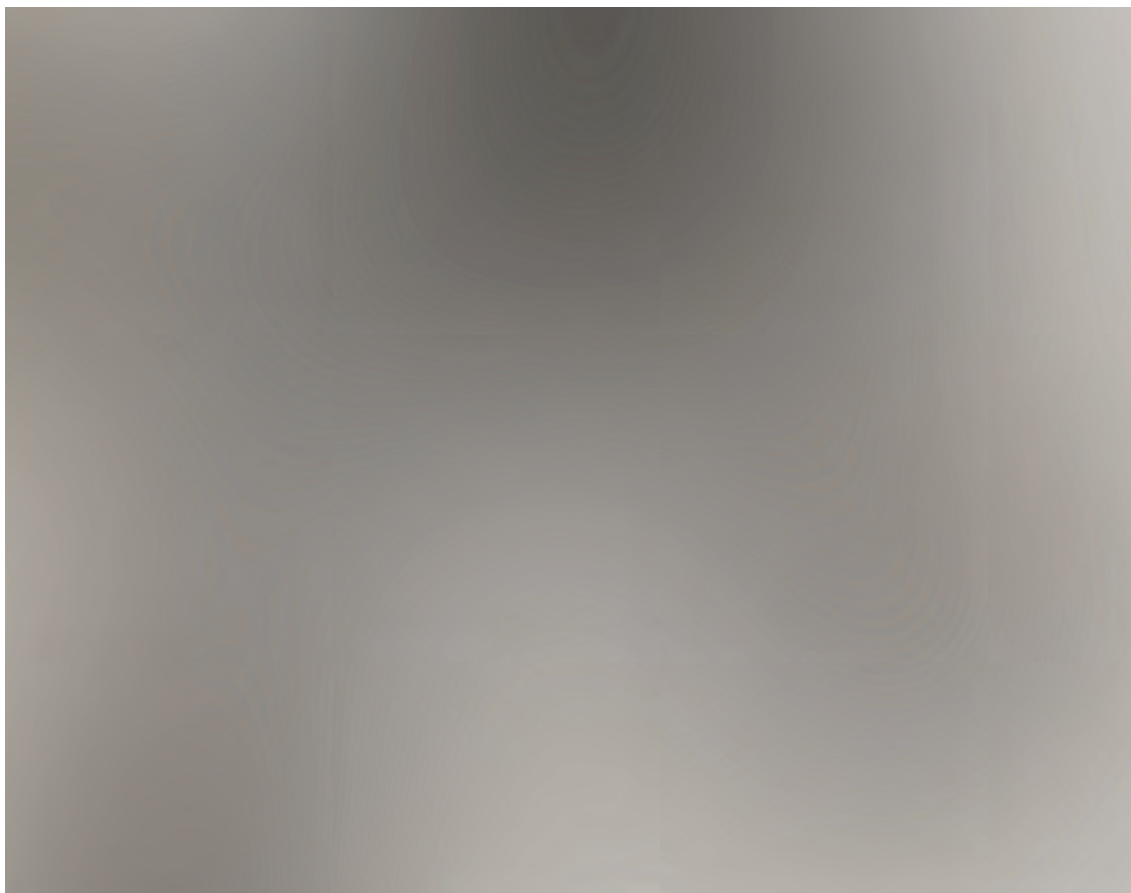
Dès 1920 et l'installation de Matisse à Nice, les vues d'atelier ont imprégné son univers peint et dessiné. Loin d'être de simples autoportraits ou nus académiques, elles évoquent bien le moment d'intimité privilégié partagé par l'artiste et son modèle. Dans notre œuvre, il s'agit probablement de Lydia Delectorskaya, immigrée russe que la famille Matisse recueillit dès 1932 et qui devint rapidement l'une de ses muses favorites.

Henri Matisse produced in 1937 a series of drawings in lead pencil and ink representing the painter himself and his model.

In our work, he's in front of a mirror drawing a reclining young woman who's back to the mirror, so the spectator is virtually taking the painter's place as if he was observing his own reflection. If the artist's attitude recalls the famous Meninas by Velasquez – where the artist placed himself into the scene, working to his creative tasks – Matisse however seems to follow the path of the long lasting tradition of artists representing themselves in a mirror – from Van Eyck to Toulouse-Lautrec including Le Parmesan or Fragonard. With Matisse though, the reflection takes an innovative part occupying the three-quarters of the sheet.

Executed with a remarkable economy of means, our drawing revives several constitutive elements of Matisse's work. The self-portrait already evoked also mixes with the female nude genre, and of whom is given us to see the back and part of the face, sketched in the lower right corner with beautiful curves. The plant pattern that unfolds its large leaves behind the artist will appear many times 15 years later, in the famous colorful collages of Matisse's late œuvre.

As of 1920 and Matisse's installation in Nice, the atelier views imbued his painted and drawn universe. Far from being only self-portraits or academic nudes, they evoke the privileged intimate moment shared by the artist and his model. In our work, it is probably Lydia Delectorskaya, a Russian immigrant that the Matisse family welcomed in 1932 and who rapidly became one of his favorite muses.



verso



recto

PABLO PICASSO

1881- 1973

Homme et trois femmes nues (recto) - Femme et deux hommes (verso), 1967

Signé et daté en bas à gauche (recto): Picasso; 3.6.67

Signé, daté et numéroté en bas à droite (verso): 6.6.67; IV; Picasso

Plume et lavis

49 x 60,5 cm.

C. Zervos, Pablo Picasso, Paris, 1973, Vol. 27, illustrés sous les n°11 et 17, p. 4 et 5 (recto et verso illustrés).

Signed and dated on lower left (recto): Picasso; 3.6.67

Signed, dated and numbered on lower right (verso): 6.6.67; IV; Picasso

Pen and lavis

19 19/64 x 238 3/16 in.

C. Zervos, Pablo Picasso, Paris, 1973, Vol. 27, illustrated no. 11 and 17, p. 4 and 5 (front and back illustrated).



PABLO PICASSO

1881- 1973

Le Peintre, 1967

Daté et signé en haut à gauche : 21.2.67 ; Picasso
 Daté et numéroté sur le châssis : 21.2.67 ; I
 Huile sur toile d'origine
 100 x 81 cm.

Christian Zervos, *Pablo Picasso Vol.25 - oeuvres de 1965 et 1967*, Editions « Cahiers d'art », Paris, 1972, n° 281, reproduit en noir et blanc p. 126.

Dated and signed upper left: 21.2.67; Picasso
 Dated and numbered on the stretcher: 21.2.67 ; I
 Oil on original canvas
 39 3/8 x 31 7/8 in.

Christian Zervos, *Pablo Picasso Vol.25 - oeuvres de 1965 et 1967*, Editions «Cahiers d'art», Paris, 1972, no. 281, reproduced in black and white pl.126.



En 1966, alors qu’il se remet d’une opération à Notre-Dame-de-Vie à Mougins, Picasso se plonge dans la lecture des *Trois Mousquetaires* de Alexandre Dumas. C’est à ce moment-là qu’un nouveau personnage fait son entrée dans ses œuvres : le Mousquetaire, ou plutôt une version ibérique du cavalier du XVIIe siècle, proche de l’hidalgo, ce noble espagnol désinvolte, aussi habile avec son épée qu’audacieux en amour. Picasso s’identifie à ce personnage romanesque, courageux et viril. Le Mousquetaire est également un prétexte parfait pour exprimer son admiration pour Rembrandt, Le Greco, Vélasquez et d’autres grands peintres qu’il admire.

Au début de l’année 1967, le mousquetaire prend un pinceau et devient peintre comme le montre notre tableau *Le Peintre*. Ici, l’artiste associe les deux sujets en peignant les attributs propres à chacun : au lieu d’une lance ou d’une épée, il le pare d’un pinceau et d’une palette tout en conservant les cheveux longs bouclés, la barbichette et la collerette du mousquetaire. Vu à la fois de face et de profil, ce Peintre Mousquetaire est typique de l’écriture picassienne : hachures parallèles et tourbillons pour la blouse, moustache et barbe en patte de mouche et gribouillis enchevêtrés pour la chevelure. Reconnaissable au premier coup d’œil, ce personnage arbore des couleurs appliquées de manière fluide : des gris, des bleus, des bruns et des noirs pour le visage contrastant avec un surprenant orange vibrant pour la palette.

Dans cette œuvre, Picasso joue avec notre perception en proposant deux visages. Un de face et le même vu, cette fois-ci, de trois-quarts. Un épais trait noir symbolisant le nez scinde le visage en en créant un second. Cet effet d’optique est aussi amené par l’utilisation des deux différentes teintes de gris pour le visage et le positionnement asymétrique des yeux : la pupille de l’œil droit du Mousquetaire vu de face est légèrement déviée à gauche servant à créer également l’œil droit du second visage vu de trois-quarts. Ces jeux de perceptions arrivent dans l’œuvre de Picasso dès les années 1930 lorsqu’il se détache totalement du réalisme et du portrait traditionnel en mettant au point ce qui deviendra sa signature, héritée du cubisme : visualiser sur une surface plane la face et le profil d’une même personne.

In 1966, while recovering from an operation at Notre-Dame-de-Vie in Mougins, Picasso immersed himself in Alexandre Dumas’ . It was at this point that a new character entered his works: the Musketeer, or rather an Iberian version of the 17th-century cavalryman, akin to the hidalgo, the flippant Spanish nobleman who was as skilled with his sword as he was daring in love. Picasso identified with this romantic, courageous and virile character. The Musketeer was also a perfect pretext for expressing his admiration for Rembrandt, El Greco, Velázquez and other great painters whom he admires.

In early 1967, the musketeer picked up a paintbrush and became a painter, as seen in our painting *Le Peintre*. Here, the artist combines the two subjects by painting the attributes of each: instead of a spear or sword, he adorns him with a brush and palette, while retaining the musketeer’s long curly hair, goatee and ruff. Seen both from the front and in profile, this Musketeer-painter is typical of Picasso’s style: parallel hatching and swirls for the blouse, moustache and beard in flyswatter and tangled squiggles for the hair. Recognizable at first glance, this figure features fluidly applied colors: grays, blues, browns and blacks for the face, contrasted with a surprisingly vibrant orange for the palette. During this period, Picasso turned to simplicity and spontaneity. He focused on a sense of immediacy, detaching himself from perspective. The Musketeer’s head is simplified here, brushed with broad, vivid brushstrokes. Flat tints build up the figure, which is then enhanced.

In this work, Picasso plays with our perception by proposing two faces. One from the front and the same one seen from three quarters. A thick black line symbolizing the nose splits the face, creating a second one. This optical effect is also brought about by the use of two different shades of gray for the face and the asymmetrical positioning of the eyes: the pupil of the right eye of the Musketeer seen from the front is slightly deviated to the left, serving to also create the right eye of the second face seen from three quarter. These perceptual games were introduced into Picasso’s work as early as the 1930s, when he completely broke away from realism and traditional portraiture, developing what was to become his signature technique, inherited from Cubism: visualizing the face and profile of the same person on a flat surface.

Remerciements

Samir Boujddaini
Armand Camphuis
Charly Lagouy
Mélissa Marechal
Saryna Nyssen
Valérie Sax

Conception et réalisation graphique

Clara Eugène
Kenza Zizi

Crédits photographiques

Sylvia Galmot
Cécil Mathieu
Julien Pepy

© Picasso Administration, 2024

Tous droits réservés
© HELENE BAILLY, Paris, France

