



**Hans Peter Wilhelm ARP, dit
Jean ARP**
(1886 - 1966)

Sous le soleil noir de joie, 1957

Huile sur carton et reliefs fixés sur carton - Oil on board relief laid down on board
Signée, titrée et datée (étiquette de l'artiste fixée au dos) - Signed, titled and dated (on the
artist's label affixed to the backboard): *ARP, sous le soleil noir de joie, 1957*

49,8 x 34,9 cm - 19 5/8 x 13 3/4 in.

Provenance

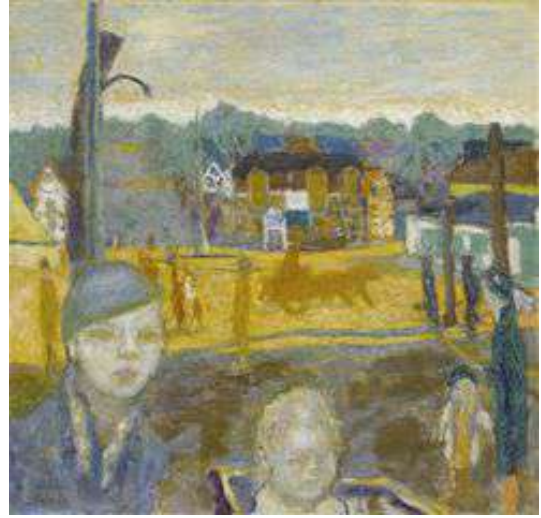
Leon A. Mnuchin, New York (avant 1981 - by 1981)
Renee Mnuchin Tannenberg, New York
Collection particulière, New York (par descendance) - Private collection, New York (by
descent)
Christie's New York, November 4, 2009, Lot 288
Collection particulière, Suisse - Private collection, Switzerland

Bibliographie - Bibliography

B. Rau and M. Seuphor, *Hans Arp, Die Reliefs, Oeuvre-Katalog*, Stuttgart, 1981, p. 255, no.
534 (ill.)

Expositions - Exhibitions

1958
Paris, Galerie Edouard Loeb, *Jean Arp*, no. 10



Pierre BONNARD
(1867 - 1947)

La Promenade des enfants (Arcachon), 1929

Huile sur toile - Oil on canvas
Signé en bas à gauche - Signed lower left: *Bonnard*
64 x 66 cm - 25 1/4 x 26 1/4 in.

Provenance

Galerie Bernheim-Jeune, Paris (acquis directement auprès de l'artiste en 1929 - acquired directly from the artist in 1929)
Alphonse Kahn, St. Germain-en-Laye
Seized from the above by the Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg in November 1940 and transferred to the Jeu de Paume, Paris as *Menschen auf der Straße* (reference Ka1054)
Restituted to Alphonse Kahn, July 11, 1947
Sam Salz, New York
Mary & Leigh B. Block, Chicago (acquis avant 1966 - acquired by 1966)
Sakai Gallery, Toyko
Collection particulière (acquis du précédent) - Private collection (acquired from the above)
Sotheby's New York, May 15, 2018, Lot 384
Collection particulière, France - Private collection, France

Bibliographie - Bibliography

Jean & Henry Dauberville, *Bonnard: Catalogue raisonné de l'oeuvre peint, 1920-1939*, vol. III, Paris, 1973, no. 1413, ill. p. 330

Jean Lipman, ed., *The Collectors in America*, 1969, ill. in color p. 110

Francine du Plessix Gray, "Collectors: Mary and Leigh Block", in: *Art in America*, 1966, ill. in color p. 73

Expositions - Exhibitions

1967

Washington, D.C., National Gallery of Art & Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, *100 European Paintings and Drawings from the Collection of Leigh B. Block*, 1967, no. 26, ill. (titled Street in Arcachon)

1929

Paris, Salon d'Automne



Pierre BONNARD
(1867 - 1947)

Femme à son bain

Mine de plomb et crayons couleurs sur papier - Pencil and color pencil on paper
Tamponné en bas à gauche avec les initiales - Stamped lower right with the initials: *PB*
26 x 21 cm - 10 1/4 x 8 1/4 in.

Provenance

Collection Antoine Terrasse, France
Collection particulière, Belgique (acquis du précédent) - Private collection, Belgium (acquired from the above)



Victor BRAUNER
(1903 - 1966)

Orthogonale de la mémoire, 1961

Huile sur toile - Oil on canvas

Signé et daté en bas à droite - Signed and dated lower right: *VICTOR BRAUNER, 1961*

89 x 116 cm - 35 1/16 x 45 43/64 in.

Provenance

Collection particulière, Suisse - Private collection, Switzerland

Référence - Reference

Certificat d'authenticité n° 918 MM établi par Samy Kinge.

Certificate of authenticity n° 918 MM issued by Samy Kinge.



Victor BRAUNER
(1903 - 1966)

Qui veut sortir de soi, 1962

Huile sur toile - Oil on canvas

Signé et daté en bas à droite - Signed and dated lower right: *VICTOR BRAUNER VII, 1962*

Titré en bas à gauche - Titled lower left: *QUI VEUT SORTIR DE SOI*

100 x 81 cm – 39 3/8 x 31 57/64 in.

Provenance

Alexander Iolas, Athens

Collection particulière (acquis du précédent en 1976) – Private collection (acquired from the above in 1976)

Sotheby's London, April 4, 1990, Lot 407

Collection particulière, Suisse – Private collection, Switzerland

Expositions - Exhibitions

1974

Bâle, Galerie Beyeler, *Surréalisme et peinture*, n° 60

1963

Paris, Galerie Le Point Cardinal, *Victor Brauner – Oeuvres anciennes – Œuvres récentes*, n° 35

Rembrandt BUGATTI
(1884 - 1916)



Gazelles apprivoisées, face à face, c. 1905

Bronze à patine brune, socle en marbre - Bronze with brown patina, marble base

Fonderie Hébrard, Paris

Fonte à la cire perdue - Lost wax cast

Signé, estampillé et numéroté sur la terrasse - Signed, stamped and numbered on the base: *R*
BUGATTI, Cire perdue AA. Hébrard, 3

Date de création - Date of design: c. 1905

Date de fonte - Casting date : c. 1905

Edition de 3 exemplaires, réalisés de 1905 à 1934 - Edition of 3 casts, made from 1905 to 1934

22,7 x 45,3 x 10,4 cm - 9 x 17 27/32 x 4 1/8 in.

Provenance

Collection particulière, Saint-Etienne (France) - Private collection, Saint-Etienne (France)

Hotel des ventes du Marais, Saint-Etienne, April 25, 2019

Collection particulière, Belgique - Private collection, Belgium

Référence - Reference

Certificat d'authenticité établi par Véronique Fromanger le 15 octobre 2019

Certificate of authenticity made by Véronique Fromanger on October 15th, 2019

Bibliographie - Bibliography

Véronique Fromanger, *Rembrandt Bugatti Sculpteur, Répertoire Monographique*, Paris, Les éditions de l'Amateur, 2016, revised edition, pp. 301-302, ill. n° 133



Rembrandt BUGATTI
(1884 - 1916)

Daims, l'un derrière l'autre, c. 1905

Bronze à patine polychrome brune et noire - Bronze with polychromatic brown and black patina

Fonderie Hébrard, Paris

Fonte à la cire perdue - Lost wax cast

Signé, daté, estampillé et numéroté sur la terrasse - Signed, dated, stamped and numbered on the base: R. BUGATTI, (1)905 ou 906, Cire perdue AA. Hébrard, (2)

Date de création - Date of design: c. 1905

Date de fonte - Casting date: 1905-1906

Edition de 3 exemplaires, réalisés de 1905 à 1934 - Edition of 3 casts, made from 1905 to 1934
48 x 29 x 15,3 cm - 18 7/8 x 11 1/3 x 6 in.

Provenance

Collection M. Ferraud, France (acquis en 1909) - Collection Mr. Ferraud, France (acquired in 1909)

Collection Tannenbaum, New York

Vente Deauville Auction, Le Houelleur & Bailleul, 2001

Collection particulière, Deauville - Private collection, Deauville

Vente Claude Aguttes, Paris, 18 décembre 2017

Collection particulière, Belgique - Private collection, Belgium

Référence - Reference

Certificat d'authenticité établi par Véronique Fromanger le 15 octobre 2019.

Certificate of authenticity made by Véronique Fromanger on October 15th, 2019.



Robert DELAUNAY
(1885 - 1941)

Etude pour "Rythmes", c. 1912-1914

Pastel sur papier - Pastel on paper
Monogrammé en bas au centre - Monogrammed on the lower center: *r.d.*
32,5 x 25 cm – 12 3/4 x 9 7/8 in.

Provenance

Collection particulière, France – Private collection, France

Référence - Reference

Certificat d'authenticité n°01 07 033 établi par Jean-Louis Delaunay à Paris le 4 juillet 2001

Certificate of authenticity n°01 07 033 issued by Jean-Louis Delaunay in Paris on July 4th, 2001



Robert DELAUNAY
(1885 - 1941)

Etude pour "L'équipe de Cardiff" et "Football", ca 1915-1916

Pastel sur papier - Pastel on paper
Monogrammé en bas à droite – Monogrammed the lower right: *r.d.*
26,5 x 20,5 cm – 10 7/16 x 8 1/8 in.

Provenance

Collection particulière, France – Private collection, France

Référence - Reference

Certificat d'authenticité n°01 07 032 établi par Jean-Louis Delaunay à Paris le 4 juillet 2001

Certificate of authenticity n°01 07 032 issued by Jean-Louis Delaunay in Paris on July 4th, 2001



Jean DUBUFFET
(1901 - 1985)

Barbe de la sentence inique, 1959

Collage d'empreintes et encre de Chine sur papier - Prints collage and India ink on paper

Signé et daté en haut à droite - Signed and dated higher right: *J. Dubuffet 59*

Daté et inscrit au dos - Dated and inscribed on the reverse: *Barbe de la sentence inique, juin 59*
51 x 33,5 cm - 20 7/8 x 13 1/2 in.

Provenance

Galerie Daniel Cordier, Paris

Collection Claude Hersaint, Paris

Collection Hélène Anavi, Paulhiac (acquis en 1965 - acquired in 1965)

Sotheby's, New York, March 27, 1984, lot 50

Richard L. Feigen & Co., New York

Collection particulière (acquis du précédent en 1987) - Private collection (acquired from the above in 1987)

Christie's, Paris, October 20, 2022, lot 10

Collection particulière, Belgique - Private collection, Belgium

Bibliographie - Bibliography

Max Loreau, *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, As-tu cueilli la fleur de barbe*, Fascicule XV, Paris, 1985, no. 53, ill. p. 36

Notes

« Il faut voir chez Cordier les Barbes de Dubuffet. Toutes ces barbes aux murs, comme des trophées de chasseur. Analytiques et synthétiques, mythiques, cosmiques, métaphysiques, taillées en buis, en espalier, en cor de chasse, en dictionnaire Larousse, en table de jardin, en



Max ERNST
(1891 - 1976)

Les Oiseaux, 1925

Huile sur papier de verre marouflé sur carton - Oil on sandpaper laid down on cardboard
Signé au dos - Signed on the reverse: *max ernst*
15 x 21,5 cm - 5 7/8 x 8 1/2 in.

Provenance

Galerie Marion Meyer, Paris (1983)
Galerie Samy Kinge, Paris (1988)
Collection particulière, Europe - Private collection, Europe
Sotheby's Paris, October 26, 2021, lot 27
Collection particulière, Belgique - Private collection, Belgium

Référence - Reference

Certificat d'inclusion au catalogue raisonné établi par Werner Spies à Paris.

Certificate of inclusion in the catalogue raisonné made by Werner Spies in Paris.

Dr. Jürgen Pech a confirmé l'authenticité de cette œuvre qui sera incluse dans le volume supplémentaire de l'édition *The Complete Works of Max Ernst* actuellement en cours de préparation, édité par le Prof. Dr Werner Spies en collaboration avec Dr Jürgen Pech et Sigrid Metken.

Dr. Jürgen Pech has confirmed the authenticity of this work, which will be included in the supplementary volume of *The Complete Works of Max Ernst* now in preparation, edited by Prof. Dr Werner Spies in collaboration with Dr Jürgen Pech and Sigrid Metken.



Max ERNST
(1891 - 1976)

Horizon-Soleil, 1926

Huile sur panneau – Oil on panel

Signé en bas à gauche – Signed lower left: *max ernst*

Inscrit au verso – Inscribed on the back: *Col. Serge Lifar, Romeo de Ernst*

24,2 x 18,5 cm – 9 9/16 x 7 5/16 in.

Provenance

Collection Serge Lifar, Paris (depuis sa création – since its creation)

Succession Lillian Ahlefeldt (compagne de S. Lifar pendant plus de 30 ans – S. Lifar girlfriend for more than 30 years)

Hotel des ventes, Genève, 13 mars 2012, lot 561

Collection particulière, Belgique – Private collection, Belgium

Bibliographie - Bibliography

Werner Spies, Sigrid & Günter Metken, *Max Ernst. Œuvre-Katalog, 1925-1929*, Houston, Menil Foundation / Cologne, DuMont, 1976, ill. n° 995, p.105

Manfred Kelkel, *La musique de ballet en France de la belle Epoque*. Ouvrage préparé avec le concours du Ministère de la Culture (Direction de la Musique et de la danse) et publié avec le concours du centre National des lettres, Paris, J. Vrin, 1992, pp. 149-150

Expositions - Exhibitions

2018

Bruxelles, Galerie de la Béraudière, *Calder, Miró et leurs rencontres parisiennes*



Max ERNST
(1891 - 1976)

La Horde, 1927

Huile sur toile - Oil on canvas
Signé en bas à droite – Signed lower right: *max ernst*
41 x 32,8 cm - 16 1/8 x 12 7/8 in.

Provenance

Collection Mrs M.A. Wright
Sotheby's London, December 7, 1966, lot 119
Collection S. Tarica, Geneva (acquired at the above sale)
Sale Guy Loudmer, Paris, November 17, 1991, lot 42
Collection particulière, Suisse - Private collection, Switzerland
Collection particulière, France (acquis en 2014) - Private collection, France (acquired in 2014)

Bibliographie - Bibliography

Werner Spies, Sigrid & Günter Metken, *Max Ernst. Œuvre-Katalog, 1925-1929*, Houston, Menil Foundation / Cologne, DuMont, 1976, ill. n° 1105, p.162

Expositions - Exhibitions

2020
Bruxelles, Galerie de la Béraudière, *Dubuffet et les artistes de la matière*

2018
Bruxelles, Galerie de la Béraudière, *Calder, Miró et leurs rencontres parisiennes*



Jean FAUTRIER
(1898 - 1964)

Vase de fleurs, 1929

Huile sur toile - Oil on canvas
Signé en bas à gauche - Signed lower left: *Fautrier*
61 x 50 cm - 24 x 19 11/16 in.

Provenance

Galerie Jeanne Castel, Paris (étiquette à l'arrière - label on the back)
Collection Midy, Paris
Collection particulière, Belgique - Private collection, Belgium

Bibliographie - Bibliography

Marie-José Lefort, *Fautrier. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*, Paris, Norma Editions, 2023, p. 282, n° 447

Giorgio Galansino, *Jean Fautrier: A Chronology of His Early Paintings (1921-1942)*, University of Chicago, Department of Art, 1973, n° 109



Jean FAUTRIER
(1898 - 1964)

Les Feuilles vertes, 1934

Huile sur toile - Oil on canvas
Signé en bas à gauche - Signed lower left: *Fautrier*
73 x 60 cm - 28 3/4 x 23 5/8 in.

Provenance

Collection Jean Paulhan, France
Collection Dominique Aury, France
Collection particulière, France (par descendance) - Private collection, France (by descent)
Tajan, Paris, November 23, 2022, lot 44
Collection particulière, Belgique - Private collection, Belgium

Bibliographie - Bibliography

Marie-José Lefort, Catalogue Raisoné de l'oeuvre peint de Jean Fautrier, Norma éditions, 2023, p. 293, n° 478 (ill.)

Palma Bucarelli, *Jean Fautrier, Pittura e materia*, édition Il Saggiatore, Milan, 1960, ill. n° 107 p. 306

Expositions - Exhibitions

1974
Paris, Galeries nationales du Grand Palais, *Jean Paulhan à travers ses peintres*, cat. n° 563, p. 218



Armand GUILLAUMIN
(1841 - 1927)

Nature morte à la marmite, 1867

Huile sur toile – Oil on canvas

Signé et daté en bas à gauche - Signed and dated lower left: *Guillaumin 67*
45,7 x 55,3 cm – 18 x 21 3/4 in.

Provenance

Collection Eugène Blot, Paris (oeuvre acquise auprès du marchand Ambroise Vollard, entre 1890 et 1900 - artwork acquired from the art handler Ambroise Vollard, between 1890 and 1900)

Marcel Lévy, marchand d'art - art handler (oeuvre acquise lors de la vente Eugène Blot le 2 juin 1933, lot 54 - artwork acquired at the Eugène Blot auction on June 2nd, 1933, lot 54)

Hotel Drouot, Paris, *Tableaux modernes*, 19 March 1942, lot 59 (vendu à M. Martin - sold to Mr. Martin)

Collection Paul Martin

Hotel Drouot, Paris, *Tableaux modernes*, 30 November 1942, lot 83 (vendu à M. Vildrac - sold to Mr. Vildrac)

Tajan, Paris, *Tableaux & sculptures des XIX & XX siècles*, 12 juin 2002, lot 9

Sotheby's, New York, *Impressionist & modern art part two*, 6 novembre 2002, lot 112

Collection particulière, France – Private collection, France

Bibliographie - Bibliography

Georges Serret et Dominique Fabiani, *Armand Guillaumin, Catalogue raisonné de l'Œuvre Peint*, Paris, 1971, ill. n°2



František KUPKA
(1871 - 1957)

Composition au cercle rouge, c. 1930

Gouache sur papier - Gouache on paper
Signé en bas à droite - Signed lower right: *Kupka*
25 x 25 cm - 9 7/8 x 9 7/8 in.

Provenance

Phillips, London, April 4, 1990
Galerie Lahumière, Paris (acquis du précédent - acquired from the above)
Collection particulière (acquis du précédent) - Private collection (acquired from the above)
Tajan, Paris, November 23, 2022, lot 33
Collection particulière, Belgique - Private collection, Belgium

Référence - Reference

Certificat d'authenticité établi par Pierre Brullé à Bâle, le 14 décembre 2022.

Certificate of authenticity made by Pierre Brullé in Basel, on December 14th, 2022.



Félix LABISSE
(1905 - 1982)

Histoire naturelle, 1943

Huile sur toile - Oil on canvas

Signée en bas à gauche : *Labisse*; signée, titrée et datée au dos : "*Histoire naturelle*"

Labisse.43.; signée et titrée à nouveau sur le châssis - Signed lower left: *Labisse*; signed, titled and dated on the back: "*Histoire naturelle*" *Labisse.43.*; signed and titled again on the stretcher
72,7 x 59,4 cm - 28 5/8 x 23 5/8 in.

Provenance

Jacques Arnold Croquez, Paris

Galerie Isy Brachot, Brussels and Paris (acquis du précédent - acquired from the above)

Collection Jean-Luc Lagardère, Paris

Christie's, London, February 6, 2007, lot 127

Collection particulière, Belgique - Private collection, Belgium

Bibliographie - Bibliography

Robert Desnos, *Félix Labisse*, Paris, 1945, (non paginé - not paginated)

Newsweek, New York, 10 February 1947 (illustré - illustrated)

C'est Paris, June 1950 (illustré - illustrated)

Louis Pauwels, *Gurdjieff*, Isle of Man, 1963

Patrick Waldberg, *Félix Labisse*, Bruxelles, 1970, (illustré - illustrated: p. 129; dans sa première version - in its first state)



Henri LAURENS
(1885 - 1954)

La Corbeille, 1939

Bronze à patine brun foncé - Bronze with dark brown patina

Fonderie Valsuani, Paris

Fonte à la cire perdue - Lost wax cast

Monogrammé, numéroté et estampillé sous la terrasse - Signed with monogram, numbered and stamped on the back of the base: *H.L., 2/6, C. VALSUANI CIRE PERDUE*

Edition 2/6 out of 6

Fonte posthume - Posthumous cast: 1958

29,2 x 27,9 x 25,4 cm - 11 1/2 x 11 x 10 in.

Provenance

Galerie Louise Leiris, Paris

Galerie Pierre Baltensperger, Zurich

Collection particulière (acquis du précédent en janvier 1969) - Private collection (acquired from the above in January 1969)

Christie's New York, November 12, 2018

Collection particulière, Europe - Private collection, Europe

Référence - Reference

Quentin Laurens, le titulaire du droit moral, a confirmé en 2019 que cette oeuvre est enregistrée dans les archives de l'atelier Laurens.

Quentin Laurens, the holder of the Droit Moral, has confirmed in 2019 that this work is registered in the Laurens atelier archives.



André MASSON
(1896 - 1987)

Héraclite, 1943

Encre, fusain et pastel sur papier bleu - Ink, charcoal and pastel on blue paper
Signée en bas à droite Signed lower right: *André Masson*
63,5 x 48 cm – 25 x 18 29/32 in.

Provenance

Collection privée, Belgique (acquis auprès de la succession Masson) – Private collection,
Belgium (acquired from the Masson estate)

Référence - Reference

Certificat d'authenticité établi par le Comité André Masson à Paris le 8 juin 2020

Certificate of authenticity made by the André Masson Committee, Paris, on June 8th, 2020

Expositions - Exhibitions

2019

Céret, Musée d'Art Moderne, *André Masson, Une mythologie de l'être et de la nature*, cat., ill.
p. 164

Bruxelles, Galerie de la Béraudière, *Works on paper*

2017

Bruxelles, Galerie de la Béraudière, *La figure animalière*

2016

Bruxelles, Galerie de la Béraudière, *Chefs d'oeuvre de la galerie et Surréalisme*



Joan MIRÓ
(1893 - 1983)

Femme, oiseaux, 1976

Huile, gouache et bâtonnet à l'huile sur carton rayé - Oil, gouache and oil stick on scratched board

Signé en bas à droite - Signed lower right: *Miró*

Signé, daté et titré au dos - Signed, dated and titled on the reverse: *MIRÓ., 20/IV/76., Femme, oiseaux.*

65,1 x 50,2 cm - 25 5/8 x 19 5/8 in.

Provenance

Estate of Joan Miró

Sotheby's Madrid, 42 works by Joan Miró, 9 décembre 1986, lot 4 (in aid of the Fundació Pilar i Joan Miró, Palma de Mallorca)

Quitana Fine Arts, New York

Ramis Barquet Gallery, Mexico City

Collection particulière - Private Collection

Christie's New York, November 9, 2000, lot 460

Waddington Galleries, London

Collection particulière, Portugal (acquis du précédant en 2004) - Private collection, Portugal (acquired from the above in 2004)

Phillips New York, November 8, 2015, lot 14

Collection particulière, Europe - Private Collection, Europa

Bibliographie - Bibliography

Jacques Dupin, Ariane Lelong, *Joan Miró, Catalogue raisonné. Paintings, Volume VI: 1976-1981*, Paris, Gallery Lelong and the Miró Succession, 2004, ill. n° 1737, p. 49



Robert MOTHERWELL
(1915 - 1991)

French Revolution Bicentennial No. 3, 1987

Acrylique et papier collé sur papier - Acrylic and pasted paper on paper
Monogrammé et daté en haut à gauche - Monogrammed and dated upper left: *RM/87*
25,4 x 35,6 cm - 10 x 14 in.

Provenance

Studio de l'artiste - Artist's Studio
Dedalus Foundation, New York (1991)
Collection particulière, Belgique – Private collection, Belgium

Référence - Reference

This drawing is registered in the archives of the Dedalus Foundation under the following number : C87-3686

Bibliographie - Bibliography

Jack Flam, Katy Rogers, Tim Clifford, *Robert Motherwell - Paintings and Collages - A catalogue raisonné, 1941-1991*, New Haven/London, Yale University press, 2012, p.388 (vol.I), p.348 (vol.II, ill. C752)

Notes

This collage includes fragments of a proof for a 1986 aquatint and etching, *Yellow Flight*, printed on a white ground, and of a 1980 print, *Los Angeles Sun (State II)* (Engberg and Banach 2003, no.s 367 and 255). It was used as the basis of a 1988 print, *French Revolution Bicentennial Suite III* (Engberg and Banach 2003, no. 384).



A. R. PENCK
(1939 - 2017)

Ich und M.W., 2013

Huile sur toile - Oil on canvas
Signé en haut à gauche - Signed higher left: A. R. Penck
200 x 300 cm - 78 3/4 x 118 1/8 in.

Provenance

Galerie Suzanne Tarasiève, Paris
Collection particulière (acquis du précédent) - Private collection (acquired from the above)
Christie's Paris, September 27, 2021, lot 3
Collection particulière, Belgique - Private collection, Belgium

Expositions - Exhibitions

2017
Paris, Galerie Suzanne Tarasiève, *A travers A.R. Penck*, (illustré en couleurs au catalogue d'exposition et en couverture)

Notes

“I am interested in structures and change, not one or the other, but both. Some people believe in systems, but they are blind about the facts. I am interested in movement, rather than something static. That’s what I have been looking at all these years, movement.” A. R. Penck

A.R. Penck is considered to be one of the most important German artists of the second half of the twentieth century for his unique and resolutely primitive aesthetic. He was profoundly affected by the Second World War bombings he experienced during his childhood, and was pursued by the Stasi in his youth before eventually fleeing to the West in the early 1980s. The painter carried inside him a part of Germany’s recent history.

In *Ich und M.W.*, Penck depicts himself in conversation with his long-time dealer, Michael Werner. Tall and with a reassuring stance, the gallery owner is not just portrayed as a



Antoine PONCET
(1928 - 2022)

Mystérieuse, 1977

Marbre noir de Belgique - Belgian black marble
Socle en granit noir bouchardé - Base in bush-hammered black granite
Signé sur la sculpture - signed on the sculpture: *Poncet*
Pièce unique - Unique piece
52 x 90 x 25 cm - 20 15/32 x 35 7/16 x 9 27/32 in.

Provenance

Collection particulière, Belgique - Private collection, Belgium

Référence - Reference

L'authenticité de cette oeuvre a été confirmée par la fille de l'artiste, Caroline Thion-Poncet.

The authenticity of this work has been confirmed by the daughter of the artist, Caroline Thion-Poncet.

Expositions - Exhibitions

1978
New York, Galerie Weintraub, Madison Avenue NYC



Germaine RICHIER
(1902 - 1959)

***La Chauve-souris*, 1946**

Bronze naturel – Natural bronze

Fonderie L. Thinot, Paris

Fonte au sable - Sand casting

Signé et numéroté – Signed and numbered: *G. Richier*, 4/6

Edition 4/6 out of 8 (1/6 - 6/6 + HC1, HC3)

Fonte posthume - Posthumous cast: avant 1971 - before 1971

91 x 91 x 52 cm - 31 27/32 x 33 3/32 x 16 9/16 in.

Provenance

Collection Henri Creuzevault, Paris

Collection Colette Creuzevault, Paris (par descendance - by descent)

De Baecque, Paris, December 11, 2019, lot 7

Collection particulière, Europe - Private collection, Europe

Bibliographie - Bibliography

Françoise Guiter, *Germaine Richier, Vie et œuvre, Life and work*, catalogue raisonné, Tome 1, Silvana Editoriale, 2024, pp. 512-515, N° 109 (III.)

Jean-Louis Prat et Françoise Guiter, *Germaine Richier, Rétrospective*, Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, 1996, n°27, pp. 69-71, ill. (another cast)

Jean-Louis Andral et Valérie Da Costa (dir.), *Germaine Richier, La Magicienne*, Antibes, Musée Picasso, 2019, pp.32-33, ill. (another cast)

Expositions - Exhibitions



Germaine RICHIER
(1902 - 1959)

La Vierge folle, 1946

Bronze à patine foncée - Bronze with dark patina

Fonderie Susse, Paris

Fonte à la cire perdue - Lost wax cast

Signé, numéroté et estampillé - Signed, numbered and stamped: *G. Richier, 4/6, Fondeur Susse Paris*

Edition 4/6 of 11 (1/6 - 6/6, HC1, HC2, HC3, EA, 0/6)

Fonte posthume - Posthumous cast: 1974

134 x 37 x 30 cm - 52 3/8 x 14 x 8 3/32 in.

Provenance

Collection Henri Creuzevault, Paris

Collection Colette Creuzevault, Paris (par descendance - by descent)

De Baecque & Associés, November 20, 2020, lot 9

Collection particulière, Belgique - Private collection, Belgium

Bibliographie - Bibliography

Françoise Guiter, *Germaine Richier, Vie et œuvre, Life and work*, catalogue raisonné, Tome 1, Silvana Editoriale, 2024, pp. 508-511, N° 108 (Ill.)

Jean-Louis Andral et Valérie Da Costa (dir.), *Germaine Richier, La Magicienne*, Antibes, Musée Picasso, 2019, p. 22, ill.

Jean-Louis Prat et Françoise Guiter, *Germaine Richier, Rétrospective*, Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, 1996, n°29 pp. 72-73, ill. (another cast)



Germaine RICHIER
(1902 - 1959)

L'Homme qui marche, 1945

Bronze à patine foncée - Bronze with dark patina

Fonderie Susse, Paris

Fonte à la cire perdue - Lost wax cast

Signé, numéroté et estampillé sur la terrasse - Signed, numbered and stamped on the base: G. Richier, H.C.3, Susse Fondateur Paris

Edition HC3 out of 12 (1/8-8/8, HC1, HC2, HC3 and EA)

Fonte posthume - Posthumous cast: 2022

88 x 36 x 24 cm - 34 21/32 x 14 3/16 x 9 15/32 in.

Provenance

Famille de l'artiste - Artist's estate

Collection particulière, Belgique - Private collection, Belgium

Bibliographie - Bibliography

Françoise Guiter, *Germaine Richier, Vie et œuvre, Life and work*, catalogue raisonné Tome 1, Silvana Editoriale, 2024, pp. 468-471, #98 (Ill.)

Philippe Dagen, "Près de cent collectionneurs privés envahissent le musée", in *Le Monde*, Paris, 22 décembre 1995, p.24, ill. (another cast)

Brassaï, "Germaine Richier", in *Les Artistes de ma vie*, Denoël, Paris, 1982, p.194-197

René Barotte, "Le journal des arts : "Germaine Richier...a mêlé la réalité à l'imaginaire", in *Paris-Presse - L'Intransigeant*, Paris, 4 août 1959, p. 6E (another cast)



T'Ang HAYWEN
(1927 - 1991)

Sans titre, 1975

Gouache sur papier - Gouache on paper
Diptyque, signé en chinois et en pinyin vers la droite au centre - Diptych, signed in Chinese and Pinyin near centre right: *T'ang*
70 x 100 cm - 27 9/16 x 39 3/8 in.

Provenance

Vente Drouot, Paris, Etude Yves-Marie Leroux, 13 décembre 1992
Collection particulière, France - Private collection, France
Vente Artcurial, Paris, 5 juin 2024
Collection particulière, Belgique - Private collection, Belgium

Référence - Reference

Cette oeuvre sera incluse dans le catalogue raisonné de l'oeuvre de l'artiste actuellement en préparation par T'Ang Haywen Archives et Monsieur Philippe Koutouzis, sous le n° LDC-KY-15

This work will be included in the catalogue raisonné of the artist, currently being prepared by T'Ang Haywen Archives and Mister Philippe Koutouzis, n° LDC-KY-15

Notes

Arrivé à Paris en 1948, officiellement pour y suivre des études de médecine, T'ang Haywen ne quittera plus la France. Il découvre un pays où la création est en pleine effervescence. Comme d'autres artistes étrangers, il s'y confronte à la modernité occidentale et, à l'image des premiers artistes chinois venus à Paris pour se former, dont Zao Wou-Ki (1920-2013) ou Chu Teh-Chun (1920-2014), il devient une des figures marquantes de ce foyer bouillonnant de vie artistique qu'est alors Montparnasse.

Formé à la peinture occidentale, ses carnets de dessin révèlent qu'il visite régulièrement les



Andy WARHOL
(1928 - 1987)

In the Bottom of My Garden, c. 1955

Encre sur papier - Ink on paper

Inscription en bas à droite - Inscribed lower right: *Page 6, R81*

40,3 x 57,2 cm - 15 7/8 x 22 1/2 in.

Provenance

Collection particulière - Private collection

Christie's, A Christmas Thing, December 2013, sale 2811, lot 42

Collection particulière, Bruxelles - Private collection, Brussels

Bibliographie - Bibliography

Cette oeuvre est enregistrée dans les archives de la Fondation Warhol sous le numéro TOP353.005

This work is registered in the Warhol Foundation archives under number TOP353.005

Notes

Entre le milieu et la fin des années 50, Warhol a créé de délicieux livres d'artiste, dont *In the Bottom of my Garden* (Au fond de mon jardin), colorié à la main et publié par Warhol lui-même en nombre limité, qu'il offrait ensuite à ses clients et à ses amis proches. Chaque image est peuplée de petits putti débiles ou de fées gambadant parmi les fleurs ; c'est probablement ce qui se rapproche le plus de la fantaisie chez Warhol, mais en y regardant de plus près, il y a un côté sexy et coquin dans ces cabrioles. Il convient également de garder à l'esprit que l'art à la mode à l'époque était l'expressionnisme abstrait, à mille lieues de la danse des chérubins roses.

L'image principale de *In the Bottom of my Garden* est dédiée à une certaine Mme Demster et est écrite de la main de Julia Warhol. Warhol était très proche de sa mère et c'est souvent elle qui calligraphiait ses œuvres des années 50, avec des fautes d'orthographe et de grammaire.



Vladimir ZBYNOVSKY
(1964)

Myriade, 2024

Marbre gris veiné, verre optique - Grey veined marble, optical glass
64 x 40 x 20 cm - 25 13/64 x 15 3/4 x 7 7/8 in.

Provenance

Studio de l'artiste - Artist's studio

Référence - Reference

Un certificat d'authenticité établi par l'artiste sera remis à l'acquéreur.

A certificate of authenticity issued by the artist will be given to the buyer.

Notes

Après une scolarité secondaire dans une école d'arts décoratifs à Bratislava centrée sur l'art de la pierre, Vladimir Zbynovsky poursuit, au sein de l'École supérieure des beaux-arts de Bratislava, sa formation de sculpteur et se spécialise alors dans le travail du verre.

Depuis son installation en France en 1993, Vladimir Zbynovsky réalise des sculptures fusionnant principalement la pierre et le verre. Une section d'une masse de verre réalisée par moulage est coupée et polie, agencée avec des pierres collectées pour réaliser des œuvres pleines de tension. En créant ses œuvres, Zbynovsky tente de faire se confronter les actes créatifs de l'être humain et le processus de création de la nature, faisant ressortir en relief la relation entre les deux.

Un morceau de verre optique, dont la translucidité et la pureté sont supérieures à celles du verre de cristal, repose sur une pierre. La texture métallique de la pierre qui réfléchit la

lumière, soutenue par son poids important, s'oppose à la texture du verre qui ressemble à un liquide très transparent. La surface rugueuse de la pierre et la surface du verre à l'éclat visqueux : la comparaison de ces deux matériaux différents est dynamique et porte en elle une atmosphère tendue. Ce que Zbynovsky essaie de faire, ce n'est pas d'attirer l'attention sur les caractéristiques distinctives du verre telles que la beauté raffinée et la qualité éphémère par rapport à la rugosité de la pierre, mais d'exposer l'énergie dissimulée dans les deux matériaux et de suggérer même la fluidité qui existait dans le processus de création.

After completing his secondary education at a school of decorative arts in Bratislava, Vladimir Zbynovsky continued his training as a sculptor at the Bratislava College of Fine Arts, specializing in glass work.

Since he moved to France in 1993, Vladimir Zbynovsky has been producing sculptures merging together mainly stone and glass. A section of a mass of glass made by casting is cut and polished, arranged with collected stones to make works filled with tension. While creating works, Zbynovsky tries to make both the human beings' creative acts and nature's generative process face each other, making the relationship between the two stand out in relief. A lump of optical glass, which has higher translucency and purity than crystal glass, lies on a stone with the width of approximately 45cm. The stone's metallic texture that reflects light backed by its significant weight is set against the texture of glass resembling highly transparent liquid. The rugged surface of the stone and the surface of glass with slimy luster: the comparison of the two different materials is dynamic and carries with it a tense atmosphere. What Zbynovsky tries to do is not to draw attention to the distinctive features of glass such as refined beauty and ephemeral quality in comparison to the stone's roughness, but to expose energy concealed in both materials and suggest even fluidity that existed in the process of generation.

La plupart des images sont coloriées à la main avec des touches inhabituellement vives d'aquarelle rose, orange, bleue et verte fluorescente, tandis que d'autres sont tout aussi jolies et exubérantes en noir et blanc. Créées entre 1956 et 1958, ces premières images pleines d'esprit intègrent les lignes irrégulières de Warhol, une technique qu'il a apprise à l'université alors qu'il suivait une formation d'artiste commercial.

In the mid to late 50s Warhol created some delightful artist books including *In the Bottom of my Garden*, which was hand coloured and published by Warhol himself in limited numbers and which he then gave to clients and close friends. Each image is peopled with dumpy little putti or fairies frolicking amongst flowers; this is probably the nearest Warhol got to whimsy, however on close inspection there is a naughty sexiness to the prancing. It is also worth bearing in mind that the fashionable art of the day was Abstract Expressionism, a million miles away from dancing pink cherubs.

The main image from *In the Bottom of my Garden* is dedicated to a Mrs Demster and is in Julia Warhol's handwriting; Warhol was very close to his mother and she often did the calligraphy on his 50s work, complete with spelling mistakes and bad grammar.

Most of the pictures are hand coloured with unusually bright touches of fluorescent pink, orange, blue and green watercolour while others are just as pretty and exuberant in black and white. Created between 1956-58 these early witty images incorporate Warhol's trademark irregular blotted lines, a technique which he learnt at college while training as a commercial artist.

musées parisiens, dont le musée Guimet, et qu'il s'inspire de la ville dans des paysages urbains croqués rapidement au stylo à bille. Lettré moderne, insatiable curieux des arts et cultures de l'Occident, il trouve à Paris sa vocation de peintre. Artiste discret, T'ang Haywen s'affirme pourtant progressivement comme une figure majeure de la création contemporaine et de la modernité chinoise.

Expositions - Exhibitions

2013-2014

Berne, Kunstmuseum, *Germaine Richier : retrospective*, n° 22 p. 177, pp. 94-95, ill. (another cast)

1997

Berlin, Akademie der Künste, *Germaine Richier*, n° 21, p. 88, ill. (another cast)

1996

Saint Paul, Fondation Maeght, *Germaine Richier, Rétrospective*, n° 16 pp. 48-49, ill. (another cast)

1995-1996

Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville, *Passions privées*, A27 / n° 6 (another cast)

1988

Humblebaeck, Louisiana Museum of Modern Art, *Germaine Richier*, n° 3 p. 31, p. 33, ill. (another cast)

1963

Zurich, Kunsthhaus, *Germaine Richier*, n° 22, ill. pl.IV (another cast)

1956

Paris, Musée national d'Art moderne, *Germaine Richier*, n° 3 (another cast)

1948

Berne, Kunsthalle, *Sculpteurs contemporains de l'Ecole de Paris*, n° 118 (original plaster)
Amsterdam, Stedelijk Museum, *13 sculpteurs de Paris* (another cast)
Bâle, Kunsthalle, *Arp, Germaine Richier, Laurens* (original plaster)

1947

Londres, Anglo French Art Center, *Sculptures of Germaine Richier, Engravings Studio of Roger Lacourière*, n° 10 (original plaster)

Notes

Avec L'Homme qui marche, créé pendant son exil en Suisse, Richier ne craint pas de s'attaquer à un thème qui valut à Auguste Rodin sa première notoriété.

Loin de tout élan altier, le personnage paraît titubant, l'œil exorbité, le crâne troué laissant passer la lumière. Le travail expressif sur le bronze, vu comme indissociable des menaces qui pèsent sur l'homme après la guerre, est aussi une manière de le ramener à la vie : " Mes statues, je les ai creusées, déchirées pour qu'elles aient un aspect changeant et vivant ". Cette image d'une humanité aussi blessée que menaçante trouve son développement deux ans plus tard avec L'Orange. (Source : Centre Pompidou, site internet)

With *L'Homme qui marche* (Walking Man), created during her exile in Switzerland, Richier was not afraid to tackle a theme that had earned Auguste Rodin his first notoriety. Far from any haughty élan, the figure appears to be staggering, his eyes bulging, his skull pierced to let the light through. The expressive work on bronze, seen as inseparable from the threats facing mankind after the war, is also a way of bringing him back to life: "I hollowed out my statues, tore them apart so that they would have a changing, living appearance". This image of a humanity as wounded as it is threatening was developed two years later in *L'Orage*.
(Source: Centre Pompidou, website)

Lionel Jianou, Gérard Xurigura, Aube Lardera, "Richier Germaine", in *La sculpture moderne*, Paris, Arted, 1983, p. 178

Enrico Crispolti, "Germaine Richier", in *I maestri della scultura*, ed. Fratelli Fabres, Milan, 1968, ill. III no. 65

Germaine Richier, Paris, Galerie Creuzevault, 1966, n.p., ill. (this cast)

Jean Cassou, *Richier*, Collection Sculpteurs modernes, Paris, Le Temps, 1961

Expositions - Exhibitions

2019-2020

Antibes, Musée Picasso, *Germaine Richier, La Magicienne*

2013-2014

Berne, Kunstmuseum, *Germaine Richier*, n° 28, ill. (another cast)

2007

Bremen, Gerhard-Marks-Haus, *Germaine Richier, Allein das Menschliche zählt*, p. 25

1997

Berlin, Akademie der Künste, *Germaine Richier*, n° 28, pp. 92, 191

1996

Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, *Germaine Richier, Rétrospective*, n° 29, p. 72 (another cast)

1995-1996

Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, *Passions privées*, n° 7 (another cast)

1992

Paris, Galerie H. Odermatt – Ph. Cazeau, *Hommage à Germaine Richier*, p. 21

1988

Humblebaek, Louisiana Museum of Modern Art, *Germaine Richier*, n° 8 (another cast)

1985

Fontenay-aux-Roses, Château Sainte-Barbe, *Hommage à Lucien Thinot, fondateur d'art* (another cast)

1971

Paris, Musée Rodin, *IV Exposition internationale de sculpture contemporaine*, n° 85 (another cast)

1967

Anncy, Château des ducs de Nemours, *Germaine Richier* (another cast)

1966

Paris, Galerie Creuzevault, *Germaine Richier*, p. 60 (another cast)

1964

Arles, Musée Réattu, *Germaine Richier*, n° 13 (another cast)

1963

Antibes, Musée Picasso, *Hommage à Germaine Richier* (another cast)

Zurich, Kunsthaus, *Germaine Richier*, n° 46 (another cast)

1959

Antibes, Musée Grimaldi, *Germaine Richier*, n° 114

New York, Museum of Modern Art, *New Images of Man*, n° 90 (another cast exhibited and ill.)

1956

Paris, Musée National d'Art Moderne, *Germaine Richier*, n°6

1954

Basel, Kunsthalle, *Germaine Richier, Bissière, H. R. Schiess, Vieira da Silva, Raoul Ubac*, n° 3 (another cast)

1952

Venice, French Pavilion, *XXVI Biennale Internazionale dell'Arte*, n° 141 (another cast)

1949

Paris, Maison de la Pensée française, *La sculpture en France de Rodin à nos jours*, n° 179 (another cast)

1948 - 1949

Amsterdam, Stedelijk Museum, *13 sculpteurs de Paris* (another cast)

1948

Basel, Kunsthalle, Arp, *Germaine Richier, Laurens* (another cast)

1948

Berne, Kunsthalle, *Sculpteurs contemporains de l'Ecole de Paris*, n° 123 (another cast)

1947

London, Anglo French Art Center, *Sculptures of Germaine Richier, Engravings Studio of Roger Lacourière*, n° 13 (plâtre original - original plaster)

Notes

Cette sculpture conçue en 1946 inaugure une série d'oeuvres centrées sur la figure humaine à l'instar de L'Orage (1947-1948), La Feuille (1948), L'Aigle (1948), L'Ouragane (1948-1949), L'Ogre (1949), La Ville (1951), Le Berger des Landes (1951), jusqu'au Griffu (1952), incluant également les différentes variantes des Don Quichotte (1949-1951) et des Diabolo (1950) et

évidemment la figure centrale du premier Christ d'Assy (1950).

La Vierge folle apparaît comme une des pièces les plus fascinantes et les plus mystérieuses de Germaine Richier. La thématique, fort rare dans l'histoire de l'art à l'exception de la statuaire gothique, d'une toile de Tintoret ou d'une peinture de William Blake trouve sa source dans la parabole des vierges sages et des vierges folles, évoquée par Matthieu (XXV, 1-13). Dans cette métaphore du Jugement dernier, dix jeunes filles vont à la rencontre de leurs époux, les cinq folles ne prirent pas d'huile avec leurs lampes au contraire des cinq sages qui prirent des vases remplis d'huile. Illustration de la sagesse et de la vertu opposées aux vices et par extension mise en exergue des damnés, il apparaît difficile de retrouver dans notre oeuvre l'illustration du message de l'évangéliste, comme le souligne Jean-Louis Prat dans la notice qu'il lui consacre dans la catalogue de la remarquable rétrospective de La Fondation Maeght de 1996. Ce nu très retenu n'offre que le geste équivoque de ses mains repentantes pour justifier son titre.

Une photographie prise en 1947 dans l'atelier par Emmy Andriess (1914- 1953), nous montre la sculptrice, sereine, assise au pied de sa création, dans une similitude de pose des mains soulignant inmanquablement la dualité entre Germaine Richier et son oeuvre. La vierge folle apparaît alors comme une part induite de l'artiste, un défi apte au jugement du regardeur qui la contraint à cette pudeur effarouchée, mais ne peut nier son incarnation, sa magistrale présence, concrétisée en un manifeste féministe subtile et sans tapage.

La Vierge folle (1946) appartient, avec La Forêt (1946), La Feuille (1948) et Le Grain (1958) à la suite des quatre sculptures monumentales, dons de succession de Germaine Richier, somptueusement installées depuis 1963, selon l'idée de Dor de la Souchère, sur l'esplanade du château Grimaldi, musée Picasso, à Antibes, faces au spectateur, dos à la Méditerranée, suspendues entre ciel et mer.

This sculpture, conceived in 1946, inaugurates a series of works centred on the human figure, such as L'Orage (1947-1948), La Feuille (1948), L'Aigle (1948), L'Ouragane (1948-1949), L'Ogre (1949), La Ville (1951), Le Berger des Landes (1951), all the way to Le Griffu (1952), including the various variants of Don Quichotte (1949-1951) and Diabolo (1950) and, of course, the central figure of the first Christ of Assy (1950).

The Mad Virgin is one of Germaine Richier's most fascinating and mysterious works. The theme, which is extremely rare in the history of art, with the exception of Gothic statuary, a painting by Tintoretto and a picture by William Blake, has its source in the parable of the wise and foolish virgins, evoked by Matthew (XXV, 1-13). In this metaphor of the Last Judgement, ten young women go to meet their husbands, but the five foolish ones take no oil with their lamps, unlike the five wise ones, who take vessels filled with oil. As an illustration of wisdom and virtue opposed to vices, and by extension a focus on the damned, it is difficult to find in our work an illustration of the Evangelist's message, as Jean-Louis Prat points out in the note he devoted to it in the catalogue of the remarkable 1996 retrospective at the Maeght Foundation. This very restrained nude offers only the equivocal gesture of its repentant hands to justify its title.

A photograph taken in 1947 in the studio by Emmy Andriess (1914-1953) shows the sculptor, serene, seated at the foot of her creation, in a similar hand pose that inevitably underlines the duality between Germaine Richier and her work. The Mad Virgin appears to be an inherent part of the artist, a challenge to the viewer's judgement, forcing her into this shy modesty, but unable to deny her embodiment, her masterly presence, embodied in a subtle, quiet feminist manifesto.

La Vierge folle (1946), along with La Forêt (1946), La Feuille (1948) and Le Grain (1958), is

one of a series of four monumental sculptures donated by the estate of Germain Richier. Since 1963, they have been sumptuously installed, according to the idea of Dor de la Souchère, on the esplanade of the Château Grimaldi, Musée Picasso, in Antibes, facing the viewer, with their backs to the Mediterranean, suspended between sky and sea.

2019-2020

Paris, Musée Zadkine, *Le Rêveur de la forêt* (another cast)

Antibes, Musée Picasso, *Germaine Richier, La Magicienne* (another cast)

1996

Saint Paul Vence, Fondation Maeght, *Germaine Richier Rétrospective*, n°27 p. 69, ill. p. 71
(another cast)

1966

Paris, Galerie Creuzevault, *Germaine Richier 1904-1959*, ill. (another cast)

1964

Arles, Musée Réattu, *Germaine Richier*, n°11 (another cast)

1959

Antibes, Musée Grimaldi, *Germaine Richier*, n°20 (another cast)

1956

Paris, Musée National d'Art Moderne, *Germaine Richier*, n°4 (another cast)

Notes

Henri Creuzevault, fort de sa réputation d'immense relieur de la période Art déco, amis des écrivains et des artistes ouvre sa première galerie dans l'effervescence de l'après-guerre. Il célèbre alors dans des expositions de grand prestige la quintessence de la peinture contemporaine, allant de Picasso à Braque en passant par Juan Miro, Giacometti, Poliakoff ou de Staël, tout en accordant une place prépondérante aux sculpteurs à l'instar de Degas ou de Arp. Qualifiant son époque de « siècle de la sculpture », Henri Creuzevault s'engagera avec verve et passion dans la défense de ce médium encore fort peu montré.

Sa rencontre avec Germaine Richier sera déterminante dans son choix et il n'hésite pas à signer un contrat d'exclusivité avec l'artiste qu'il expose magistralement au printemps 1959. Malgré la disparition prématurée de celle que l'on surnommait déjà L'Ouragane en juillet de la même année, Henri Creuzevault n'aura de cesse de promouvoir l'œuvre de Germaine Richier, tant au travers des expositions à la galerie (L'Atelier de Germaine Richier en 1960, La Grande Spirale en 1961, Triptyques et diptyques en 1963, Peintures, sculptures objets en 1964...) que par le biais de prêts aux institutions lors de différentes rétrospectives, organisées en France comme à l'étranger. La publication par la galerie en 1966 de la somptueuse monographie consacrée à la sculpteure, marque un profond attachement à une des œuvres les plus puissantes et les plus originales du XXe siècle.

Richier a créé La Chauve-Souris peu après son retour à Paris de Zurich, où elle et son mari, le sculpteur suisse-allemand Charles-Otto Bänninger (1897-1973), avaient passé les années de guerre. Son retour en France semble avoir suscité un élan d'expérimentation créative : pour réaliser La Chauve-Souris, elle a employé une nouvelle technique consistant à tremper de

l'étope (fibre de corde) dans du plâtre, avant de la draper sur l'armature métallique qui constitue la base des ailes dentelées de l'animal. Les rayons en fil de fer constituent également une innovation de cette période ; elle avait déjà incorporé de tels fils dans une série de sculptures créées immédiatement avant La Chauve-Souris, dont La Mante et L'Araignée I et II (reproduit Germaine Richier : *Rétrospective*, pp.62-8). La mante et les deux araignées représentent des figures féminines aux caractéristiques d'insectes ou d'arachnoïdes ; en revanche, la relation de La Chauve-Souris à la figure humaine est plus ambiguë ; ce n'est que par sa tête - qui est à l'échelle humaine par rapport à son corps - et dans son cou allongé que l'on peut discerner une quelconque ressemblance avec la forme humaine. Sa gravure La Chauve-Souris 1948-51 montre une créature aux proportions similaires, dont les traits du visage sont reconnaissables comme humains. Il semble probable que ces œuvres aient été réalisées à partir de l'étude d'une chauve-souris réelle. Un visiteur de l'atelier de Richier, après la mort de l'artiste, a trouvé dans une armoire un ensemble de livres et d'objets qui avaient inspiré l'artiste, notamment des galets, des plantes pétrifiées et un squelette de chauve-souris aux ailes déployées. Richier a toujours travaillé à partir de modèles. Françoise Guiter, sa nièce, a déclaré que l'artiste demandait à un parent de lui envoyer des mantes du village de Provence où elle a passé son enfance, et qu'elle s'en servait comme source pour La Mante. Richier elle-même a déclaré : "Toutes mes sculptures, même celles qui semblent contenir la plus grande part d'imagination, sont basées sur quelque chose de vrai, sur une vérité organique.... L'imagination a besoin d'un point de départ. De là, il est possible de plonger directement dans la poésie... J'invente plus facilement en contemplant la nature - sa présence me rend indépendante". (Cité dans Frances Morris ed., *Paris Post War : Art and Existentialism 1945-55*, catalogue d'exposition, Tate Gallery, Londres 1993, p.161.)

La méthode utilisée par Richier pour construire La Chauve-Souris s'est avérée être un grand défi pour la fonderie qui a fabriqué le moule de l'édition originale de onze exemplaires en 1946, la structure de membrane ouverte de ses ailes étant très difficile à couler (Germaine Richier : *Rétrospective*, p.70). L'effet est cependant saisissant : contrairement aux volumes modelés des bronzes traditionnels, les ailes ont une qualité linéaire, presque graphique, qui suggère à son tour les nerfs et les tendons sous-jacents de la chauve-souris, ainsi qu'un sentiment de tension et d'énergie. Richier a déclaré : "La principale qualité de la sculpture est, à mon avis, la façon dont on renonce à une forme pleine et solide. Les trous et les perforations mènent comme des éclairs à la matière, qui devient organique et ouverte, enveloppée par tous ses côtés, éclairée par le haut, par l'intérieur et par les ouvertures". (Cité dans Germaine Richier, p.24.) Elle reprend cette technique, sous une forme encore plus raffinée, pour une sculpture intitulée La Mandoline ou La Cigale 1954-5 (reproduite dans Germaine Richier : *Rétrospective*, p.143), dont le corps est presque entièrement fait de fil de fer tandis que ses ailes sont un treillis de fibres incrustées de plâtre. Comme cette sculpture, La Chauve-Souris est coulée en bronze naturel non patiné qui a été hautement poli pour lui donner une couleur dorée.

(Source: website of Tate Modern, London)

La Chauve-souris se trouve dans les collections du Wadsworth Atheneum Museum (Connecticut, USA), Hanovre Sprengel Museum, Musée Fabre à Montpellier.

protective figure. He is also shown as a friend with whom Penck is conversing and discussing. Michael Werner is listening to the painter and is leaning over to better help his companion. This fruitful discussion between two men collaborating on their work and thinking also brings to mind the close relationship that Pierre Rochelois had with a number of important figures in the contemporary art world, including another major representative of the German scene, Anselm Kiefer.

Ich und M.W. demonstrates elements of Penck's characteristic style, which resists any attempt to entirely decipher it, remaining almost mystical. The artist leaves colour to one side to concentrate on form. His palette is reduced to a strong, dense trio of black, red and white, accentuated by a mirrored composition where the two figures are rendered with an interplay of red and black that is at times used for the body and at times the background. He uses large, powerful swathes of colour, punctuated by areas he has left white, which divide the scene up further and amplify the rhythmic movement of the canvas.

Ultimately, it is the artist's relationship with the truth that is illustrated here. Having changed his name several times, Penck maintained that he was not interested in the concrete solutions that a work of art may offer and preferred to contemplate the tension that resides in all forms of creation. Ich und M.W. provides a striking example of this.

Expositions - Exhibitions

2018

Bruxelles, Galerie de la Béraudière, *Calder, Miró et leurs rencontres parisiennes*

2017

Bruxelles, Galerie de la Béraudière, *La figure animalière*

2016

Bruxelles, Galerie de la Béraudière, *Chefs d'oeuvre de la galerie et Surréalisme*

Notes

Joan Miró n'a jamais adhéré à un mouvement particulier au cours de sa carrière de plusieurs décennies, qualifiant plutôt son style d'"expérimental". Le tableau "Femme, Oiseaux" réalisé en 1976, illustre la façon dont l'artiste a su combiner sans effort une multitude d'influences au cours de la fin de sa carrière pour créer une peinture originale et très graphique. Des yeux désincarnés d'une peinture surréaliste aux gestes erratiques d'un expressionniste abstrait, en passant par les lignes audacieuses d'un minimaliste ou d'un calligraphe japonais, on voit ici comment Miró a conservé son propre style iconique tout en créant une image au goût du jour.

Dans "Femme, Oiseaux", les yeux perçants et caractéristiques de l'oiseau et le pinceau rouge vif de la femme attirent immédiatement le spectateur dans et autour d'un espace pictural tourbillonnant et erratique. Miró nous a présenté un univers naturel de la taille d'un bijou, traduit dans une image expressionniste presque abstraite, semblable à un graffiti. Selon ses propres mots, Miró déclare : "Mes personnages ont subi le même processus de simplification que les couleurs. Maintenant qu'ils ont été simplifiés, ils semblent plus humains et vivants que s'ils avaient été représentés dans tous leurs détails." Sur une simple plateforme de carton, Miró donne vie à la femme (femme) et à l'oiseau (oiseau) par la grâce et l'élégance de lignes simples et réductrices.

Dans une interview datant du début de l'année 1948, Miró décrit le processus à l'origine de ses créations en expliquant : "D'abord, la suggestion, qui provient généralement du matériau ; ensuite, l'organisation consciente de ces formes ; et enfin, l'enrichissement de la composition... Les formes prennent réalité pour moi à mesure que je travaille. En d'autres termes, plutôt que de chercher à peindre quelque chose, je commence à peindre et, à mesure que je peins, l'image commence à s'affirmer, ou à se suggérer sous mon pinceau. La forme devient le signe d'une femme ou d'un oiseau pendant que je travaille. Même un simple coup de pinceau pour le nettoyer peut suggérer le début d'une image. La deuxième étape, cependant, est soigneusement calculée. La première étape est libre, inconsciente ; mais ensuite, le tableau est contrôlé de bout en bout, conformément à ce désir de travail discipliné que j'ai ressenti dès le début." (M. Rowell, ed., Joan Miró : Selected Writings and Interviews, Boston, 1986, p. 211) Cette oeuvre illustre parfaitement le processus articulé de Miró, qui a été soutenu tout au long de sa carrière, en partie grâce à sa relation symbiotique avec la jeune génération d'artistes, notamment Jackson Pollock, Brice Marden, Franz Kline et Jean-Michel Basquiat, qui ont tous attribué à Miró leurs explorations réussies de la nature lyrique de la ligne.

Joan Miró never joined any particular movement during his multi-decade career, instead calling his style “experimental”. Miró’s 1976 painting "Femme, Oiseaux" encompasses the effortless way in which the artist was able to combine a multitude of influences during his later career to create an original and highly graphic painting. From the disembodied eyes of a surrealist painting, to the erratic gestures of an Abstract Expressionist, to the bold lines of a minimalist or a Japanese calligrapher – one sees here how Miró retained his own iconic style while creating an au courant picture.

In "Femme, Oiseaux", the piercing, signature eyes of the bird, and bold red brushwork of the femme immediately draws the viewer in and around a swirling and erratic picture space. Miró has presented us with a jewel sized universe of nature translated into an almost abstract expressionist and graffiti-like picture. In his own words, Miró states that “My characters have undergone the same process of simplification as the colors. Now that they have been simplified, they appear more human and alive than if they had been represented in all their details.” On a simple platform of board, Miró brings alive both the femme (woman) and oiseaux (bird) through the grace and elegance of simple, reductive lines.

Miró describes the process behind his creations in an early 1948 interview, explaining, “First, the suggestion, usually from the material; second, the conscious organization of these forms; and third, the compositional enrichment... Forms take reality for me as I work. In other words, rather than setting out to paint something, I begin painting and as I paint the picture begins to assert itself, or suggest itself under my brush. The form becomes a sign for a woman or a bird as I work. Even a few casual wipes of my brush in cleaning it may suggest the beginning of a picture. The second stage, however, is carefully calculated. The first stage is free, unconscious; but after that the picture is controlled throughout, in keeping with that desire for disciplined work I have felt from the beginning.” (M. Rowell, ed., Joan Miró: Selected Writings and Interviews, Boston, 1986, p. 211) The present piece perfectly illustrates Miró’s articulated process, which has been sustained through his career due in part to his symbiotic relationship with the younger generation of artist’s including Jackson Pollock, Brice Marden, Franz Kline and Jean-Michel Basquiat who all credited Miró with their successful explorations into the lyrical nature of the line.

2009

Genève, Musée Rath, *Giacometti, Balthus, Skira, Les années Labyrinthe (1944-1946)*, 9 avril – 5 juillet 2009

2007

Andros, Basil & Elise Goulandris Foundation, Museum of Contemporary Art, *André Masson and Ancient Greece*, 30 juin – 30 septembre 2007, cat. ill. n.36

Bibliographie - Bibliography

Henri Laurens, Rétrospective, Musée d'art moderne, Villeneuve d'Ascq, 1992-93, no. 100, p. 193 (another cast illustrated)

Magdalena Moeller, *La Perfection de la forme. L'Évolution de Laurens, du sculpteur cubiste au sculpteur silencieux*, Bern, 1985, p. 113 (another cast illustrated)

Werner Hofmann, *The Sculpture of Henri Laurens*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1970, pp. 182-183 (another cast illustrated)

Sculpture and Drawings by Henri Laurens, Hayward Gallery, London, 1971, no. 62, p. 65 (another cast illustrated)

Henri Laurens, *Exposition de la donation aux musées nationaux*, Grand Palais, Paris, 1967, no. 64 (another cast illustrated)

Expositions - Exhibitions

1993

Villeneuve d'Ascq, Musée d'Art Moderne, *Henri Laurens*, ill. n° 100, p. 193, p. 265 (another cast illustrated)

1989

Barcelona, Museu Picasso, *Henri Laurens 1885-1954, Escultures i dibuixos*, ill. n° 101, pp. 256-257 (another cast illustrated)

1985

Bern, Kunstmuseum, *Henri Laurens 1885-1954*, ill. n° 70, p. 143 (another cast illustrated)

1967

Paris, Grand Palais, *Henri Laurens*, ill. p. 64 (another cast illustrated)

Jean Cassou, Isy Brachot (eds.), *Labisse, Catalogue de l'oeuvre peint, 1927-1979*, Bruxelles, 1979, no. 164, ill. p. 92

Véronique Prat, 'A Félix Labisse, cent mille diables reconnaissants', in *Figaro Magazine*, 11 Septembre 1982, p. 87 (illustré - illustrated)

Expositions - Exhibitions

2017

Bruxelles, Galerie de la Béraudière, *La figure animalière*

2016

Bruxelles, Galerie de la Béraudière, *Chefs d'oeuvre de la galerie et Surréalisme*

2005-2006

Douai, Musée de la Chartreuse, *Félix Labisse, 1905-1982, Exhibition rétrospective du centenaire de sa naissance*, no. 23, ill. pp. 93 and 139 (this exhibition later travelled to Carcassonne, Musée des Beaux-Arts, February - May 2006)

1986

Douai, Musée de la Chartreuse, Hippodrome, *Rétrospective Félix Labisse*, no. 14, ill. p. 49

1979

Ostende, Casino Kursaal, *Labisse, 50 ans de peinture*, no. 51

1978

Paris, Grand Palais, Salon des artistes français, *Magritte, Delvaux, Labisse*

1960

Knokke, Casino, *Rétrospective Félix Labisse*, no. 9

1953

Ostende, Kursaal, *Art fantastique*, no. 59

Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, *Félix Labisse*, no. 9

Liège, Musée des Beaux-Arts, *Félix Labisse*, no. 6

1947

New York, Whitney Museum, *Painting in France*

1945

Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, *Jeune peinture française*, no. 29

1944

Paris, Galerie René Drouin, *Le nu dans la peinture contemporaine*

Expositions - Exhibitions

1977

Paris, Galerie André Pacitti, *Exposition la Gourmandise*, n°4

Notes

Les feuilles vertes de Jean Fautrier provient de l'ancienne collection de Dominique Aury, née Anne Desclos, et est restée dans la même famille depuis lors.

Secrétaire de rédaction de la Nouvelle Revue française (NRF), dirigée par Jean Paulhan, dont elle était la maîtresse, et première femme à siéger, en 1951, au comité de lecture Gallimard, elle était également connue sous le nom de Pauline Réage, l'auteur d'Histoire d'O, chef-d'œuvre du roman érotique qui fit scandale à sa parution en 1954.

Si très vite la rumeur courut que Pauline Réage n'était qu'un pseudonyme derrière lequel se cachait Dominique Aury, nombreux étaient persuadés, tout comme Albert Camus, que seul un homme avait pu écrire un tel livre. Aujourd'hui considéré comme un classique du genre, traduit dans de nombreuses langues et vendu à plus d'un million d'exemplaires dans le monde, Dominique Aury attendit d'avoir 87 ans, dans un aveu concédé au "New Yorker" en 1994, pour assumer la maternité de cet ouvrage.

C'est sans nul doute pour plaire à son amant, Jean Paulhan, que Dominique Aury écrit Histoire d'O, dont il signe d'ailleurs la préface. Essayiste et critique d'art, il exerce une influence considérable sur le monde des lettres et des arts. Leur relation, secrète, parfois douloureuse, n'est pas moins empreinte d'une grande liberté. Dominique Aury a en effet d'autres amants, des maîtresses, dont Janine Aeply, la femme de Jean Fautrier, grand ami de Paulhan, avec qui elle connaîtra une liaison mouvementée, et dont certains diront qu'elle a inspiré le personnage d'O.

Peinte en 1934, cette toile a appartenu à Jean Paulhan qui l'a vraisemblablement offerte à Dominique Aury avant 1960. Elle a par ailleurs figuré dans l'exposition rendant hommage à la réflexion artistique menée par Paulhan, organisée quelques années après sa mort, en 1974 au Grand Palais.

Les feuilles vertes by Jean Fautrier, was part of the former collection of Dominique Aury, née Anne Desclos, and has remained in the same family ever since.

As an editorial secretary of the Nouvelle Revue Française (NRF), directed by Jean Paulhan, her lover, and as the first woman to sit on the Gallimard reading committee in 1951, she was also known as Pauline Réage, the author of Story of O, a masterpiece of erotic fiction that caused a scandal when it was published in 1954.

Although the rumour soon spread that Pauline Réage was only a pseudonym concealing Dominique Aury's identity, many —like Albert Camus for instance— were convinced that only a man could have written such a book. Now considered a classic of the genre, translated into many languages and having sold over a million copies worldwide, it wasn't until Dominique Aury turned 87 that she confessed to being the author of the book in an interview to the New Yorker in 1994.

It was undoubtedly to please her lover, Jean Paulhan, that Dominique Aury wrote Story of O, for which he also wrote a foreword. An essayist and art critic in his own right, he exerted considerable influence on the literary and artistic world. Their relationship, a secret and sometimes painful affair, was no less imbued with a great sense of freedom. Dominique Aury did in fact have other lovers, both men and women, including Janine Aeply, the wife of Jean Fautrier, a great friend of Paulhan's, with whom she shared a turbulent affair, and who some suspect was the inspiration for the character of O.

Painted in 1934, this piece belonged to Jean Paulhan who probably gave it to Dominique Aury prior to 1960. It was also included in the exhibition paying tribute to Paulhan's artistic philosophy - a show that was held at the Grand Palais, in 1974, a few years after his death.

2016

Bruxelles, Galerie de la Béraudière, *Chefs d'oeuvre de la galerie et Surréalisme*

Notes

"Vers 1926-27, Max Ernst - repensant à la Première Guerre mondiale, mais aussi peut-être envisageant le futur avec un sentiment de prémonition - s'est confronté aux phénomènes inexplicables de son époque, qu'il a cherché à visualiser sous la forme de profondes allégories."

Ioana Jimborean dans Max Ernst : Rétrospective (catalogue d'exposition), Albertina, Vienne & Fondation Beyeler, Bâle, 2013, p. 203.

En 1927, alors que son œuvre est dominée par des images du monde naturel, comme les forêts, les oiseaux et les coquillages, Max Ernst exécute un remarquable groupe de peintures combinant des oiseaux avec des humains, ainsi qu'avec des créatures imaginaires et mythiques. Contrairement à ses peintures de forêts, dominées par des lignes verticales et diagonales tranchantes, « La Horde » présente des formes fluides et organiques ; la composition est dynamique plutôt que statique et les corps qui occupent toute la surface de la toile transmettent un sentiment de pressentiment et de drame.

« La Horde » porte en elle une prémonition de la violence qui deviendra un thème central de l'œuvre ultérieure de Max Ernst. Comme dans d'autres tableaux de cette série, les créatures ambiguës semblent marcher vers le spectateur, créant un sentiment d'hostilité et de danger imminent. L'imagerie puissante d'Ernst, qui représente des figures menaçantes et des barbares en marche, annonce la violence qui allait submerger l'Europe au cours de la décennie suivante. Uwe M. Schneede a écrit à propos de ce groupe de tableaux : "Ces images ne sont pas des symboles, ni des avertissements. Ce qu'elles dépeignent, c'est l'agitation, l'agression, l'avancée impitoyable des monstres. Alors que les tableaux de la forêt repoussent la menace et se tiennent sur la défensive, les Hordes passent à l'offensive. Le fait que rien ne se mette en travers de leur chemin les rend particulièrement menaçants dans leur effet. (...) L'illogisme du rêve a cédé la place à la compréhension de la mécanique terrifiante des pulsions agressives de l'homme, qu'elles soient de nature personnelle ou politique" (U. M. Schneede, *The Essential Max Ernst*, Londres, 1972, p. 97).

La présente œuvre appartient à l'une des périodes les plus créatives de l'œuvre de Max Ernst, marquée par un flux constant d'expérimentations et d'inventions techniques. C'est au cours de ces années que l'artiste établit sa mythologie personnelle, l'univers visuel des thèmes et des images qui deviendront centraux dans toute sa carrière. L'expérimentation de méthodes d'application de pigments sur la surface aboutit à l'invention du frottage en 1925. Fasciné par la riche texture des planches de parquet, il plaçait des feuilles de papier sur leur surface et les frottait avec du graphite. Il en résultait diverses formes en relief qui suggéraient à l'artiste des images particulières, et avec quelques traits ajoutés à la main, il arrivait à des compositions fantastiques et inattendues. Adaptant cette technique à la peinture à l'huile, Ernst recouvrait la toile de couches de peinture et la plaçait sur une surface irrégulière ou un objet. Il grattait ensuite le pigment sur la surface, et des motifs complexes apparaissaient. À propos de ces peintures de grattage réalisées entre 1925 et 1929, Werner Spies a écrit : "Ces œuvres sont sensuelles et tactiles, avec des images d'objets frottés qui apparaissent comme des traces

fantomatiques de forme. À maintes reprises, dans ses tableaux *Hordes* et *Épouse du vent*, il a manipulé de la ficelle de différentes épaisseurs, l'arrangeant et la réarrangeant sous la toile soumise au grattage, de sorte que les lignes de l'image résultante suggèrent une vibration et un tremblement de terre, évoquant un sentiment de violence et incarnant ce que Breton appelait la "beauté convulsive" ". (W. Spies dans *Max Ernst : A Retrospective* (catalogue d'exposition), The Metropolitan Museum of Art, New York, 2005, p. 13).

"Around 1926-27, Max Ernst – looking back at World War I, but also possibly looking ahead with a sense of premonition – confronted the inexplicable phenomena of his age, which he sought to visualize in the form of profound allegories."

Ioana Jimborean in *Max Ernst: Retrospective* (exhibition catalogue), Albertina, Vienna & Fondation Beyeler, Basel, 2013, p. 203

In 1927, when his work was dominated by images of the natural world, such as forests, birds and seashells, Max Ernst executed a remarkable group of paintings combining birds with humans, as well as with imaginary, mythical creatures. In contrast to his forest paintings which are dominated by sharp vertical and diagonal lines, *La horde* displays fluid, organic forms; the composition is dynamic rather than static and the bodies that occupy the entire surface of the canvas convey a sense of foreboding and drama.

La horde bears a premonition of violence that would become a central theme of Ernst's later work. As in other paintings from this series, the ambiguous creatures appear to be marching towards the viewer, creating a sense of hostility and imminent danger. Ernst's potent imagery of menacing figures and advancing barbarians heralds the violence that was to engulf Europe in the following decade. Uwe M. Schneede wrote about this group of paintings: "These pictures are not symbols, nor are they admonitions. What they depict is agitation, aggression, the ruthless advance of the monsters. Where the forest pictures ward off the menace and maintain a defensive posture, the *Hordes* go over to the offensive. That nothing stands in their way renders them especially menacing in their effect. [...] The alogicality of dream has given way to insight into the terrifying mechanics of the aggressive drives within mankind, whether personal or political in nature" (U. M. Schneede, *The Essential Max Ernst*, London, 1972, p. 97).

The present work belongs to one of the most creative periods in Max Ernst's oeuvre, marked by a constant stream of technical experimentation and invention. It was during these years that the artist established his personal mythology, the visual universe of themes and images that were to become central to his entire career. His experimentation with ways of applying pigment onto a surface resulted in his invention of *frottage* in 1925. Fascinated by the rich texture of the floorboards, he would place sheets of paper onto their surface and rub over them with graphite. This would result in various relief-like forms that suggested particular images to the artist, and with a few strokes added by hand he would arrive at fantastic, unexpected compositions. Adapting this technique to the medium of oil painting, Ernst would cover the canvas with layers of paint and place it over an uneven surface or an object. He would then scrape the pigment off the surface, and complex patterns would emerge. Discussing these *grattage* paintings produced between 1925 and 1929, Werner Spies wrote: "These works are sensual and

tactile, with images of rubbed objects that appear as ghostly traces of form. Again and again in his *Hordes* and *Bride of the Wind* paintings he manipulated twine in various thicknesses, arranging and rearranging it beneath the canvas subjected to grattage so that the lines of the resulting image suggest vibration and earthquake, evoking a sense of violence and epitomizing what Breton called “beauté convulsive.” (W. Spies in *Max Ernst: A Retrospective* (exhibition catalogue), The Metropolitan Museum of Art, New York, 2005, p. 13).

2016

Bruxelles, Galerie de la Béraudière, *Chefs d'oeuvre de la galerie et Surréalisme*

1929

Collection Lifar, Nr. 27

Notes

Projet du décor du Ballet Diaghilev, « Roméo et Juliette », Opéra de Monte Carlo, 4 mai 1926

Le ballet fut mis en musique par le compositeur anglais Constant Lambert, chorégraphié par Nijinsky, et créé par les Ballets Russes dirigés par Serge Diaghilev en 1926, à Monte Carlo avec George Balanchine. Diaghilev persuade la ballerine russe Tamara Karsavina d'incarner le rôle de Juliette et choisit Serge Lifar comme Romeo. Max Ernst collabore à la conception de l'ensemble des décors alors que Miró s'occupe des costumes.

Project for the set of the Diaghilev Ballet, "Romeo and Juliet", Monte Carlo Opera, May 4, 1926

The ballet was set to music by English composer Constant Lambert, choreographed by Nijinsky, and created by the Ballets Russes directed by Serge Diaghilev with George Balanchine in 1926, in Monte Carlo. Diaghilev persuaded the Russian ballerina Tamara Karsavina to embody the role of Juliet and chooses Serge Lifar as Romeo.

Max Ernst was involved in the design of all the decorations while Miró took care of the costumes.

Pyrénées centrales, parfois en escargots, en rond de serviette ou en marée montante, en cathédrale gothique et en poirier de plein vent ». - Alexandre Vialatte dans un article pour 'La Montagne', 3 mai 1960.

En mai 1959, Jean Dubuffet est à Vence lorsqu'il reçoit une lettre de Georges Limbour, poète et ami de l'artiste, accompagnée d'un article sur les Texturologies, dernière série réalisée par le peintre. Le papier érige Dubuffet en stoïcien de l'Antiquité. Flatté, amusé autant que moqueur, Dubuffet envoie pour réponse un dessin caricatural au stylo d'une tête barbue portant l'inscription « Marcus Aurelius ». Ravi de cet échange épistolaire, Limbour l'encourage à dessiner et à peindre d'autres de ces cocasses personnages « barbus ». La plaisanterie devient dès lors un sujet d'étude sérieux. Il envoie à Limbour deux nouveaux dessins de l'empereur, dans lesquels la barbe envahit tout l'espace, réduisant les yeux à deux petits cercles et le nez à un trait. De cette correspondance naît la série prolifique Barbes qui va absorber Dubuffet de mai à décembre 1959.

Les Barbes s'inscrivent dans l'évolution des Texturologies. L'artiste y propose alors un tournant à ses recherches autour des sols, des minéraux et des végétaux qui l'occupent au cours des années 1950 : à présent une partie du corps humain - en l'occurrence cette forêt de poils sous le menton - est traitée à la façon d'un paysage. Ces corps deviennent des formes anthropomorphiques qui, non seulement prolongent les recherches de l'artiste sur la représentation de la figure humaine, mais ils l'affranchissent des canons classiques du beau et du laid, tout comme de la tradition occidentale du portrait. Alors que les traits du visage sont tout juste définis par des collages en papier, la barbe monumentale semble frémir et affiche un motif riche, constitué d'empreintes à l'encre, évoquant la texture du sol ou de la terre.

En réintroduisant l'homme au cœur du travail de l'artiste, les Barbes annoncent la série de Paris Circus qui surgira au tournant des années 1960, et constituent en ce sens une figure fondamentale dans l'œuvre de Dubuffet.

"You really must go see Dubuffet's Beards at the Cordier Gallery. All these beards on the walls, like hunter's trophies. Analytical and synthetic, mythical, cosmic, metaphysical, carved as boxwood, as espalier, as a hunting horn, a Larousse dictionary, a garden table, the central Pyrenées, sometimes as snails, as a napkin ring or the rising tide, a gothic cathedral or an open-air pear tree." - Alexandre Vialatte in an article for 'La Montagne', 3 May 1960.

In May 1959, Jean Dubuffet was in Vence when he received a letter from Georges Limbour, poet and friend of the artist, accompanied by an article on Texturologies, the last series produced by the painter. The article referred to Dubuffet as a Stoic of the Antiquity. Flattered, amused as much as mocking, Dubuffet sends for answer a caricature drawing with a pen of a bearded head bearing the inscription "Marcus Aurelius." Delighted by this epistolary exchange, Limbour encourages him to draw and paint more of these comical "bearded" characters. From then on, jokes became a serious subject of study. He sends Limbour two new drawings of the emperor, in which the beard invades all the space, reducing the eyes to two small circles and the nose to just a line. From this correspondence was born the prolific Beards series that absorbed Dubuffet from May to December 1959.

The Beards series is part of the evolution of Texturologies. The artist then makes a turning

point in his research on soil, minerals and plants, which had occupied him during the 1950s: now a part of the human body —in this case this forest of hair under the chin— was treated in the manner of a landscape. Bodies become anthropomorphic forms that not only continue the artist's research on the representation of the human figure, but also free him from the classical canons of beauty and ugliness, as well as from the Western tradition of portraiture. While the facial features are barely defined by paper collages, the monumental beard seems to quiver and displays a rich pattern of ink prints, evoking the texture of soil or earth.

By reintroducing man into the heart of the artist's work, Beards foreshadow the Paris Circus series that would emerge at the turn of the 1960s, and in this sense constitute a fundamental figure in Dubuffet's work.

Bibliographie - Bibliography

Véronique Fromanger, *Rembrandt Bugatti Sculpteur, Répertoire Monographique*, Paris, Les éditions de l'Amateur, 2016, revised edition, pp. 283-284, ill. n° 85

Véronique Fromanger, *Rembrandt Bugatti Sculpteur, Répertoire Monographique*, Paris, Les éditions de l'Amateur, 2009, pp. 274-275, ill. n° 120

Edward Horswell, *Rembrandt Bugatti. Une vie pour la sculpture*, Sladmore Gallery Editions, London, 2004, ill. p.25

Expositions - Exhibitions

1988

Londres, Sladmore Gallery, *Rembrandt Bugatti sculpture*

1979

New York, Macklowe Gallery, *Rembrandt Bugatti, 1884-1916* (this actual cast)

1967

Paris, Galerie Samy Chalom, *Samy Chalom présente soixante bronzes de Rembrandt Bugatti*

1906

Paris, Salon d'automne, Collection A.-A. Hébrard

Notes

Le plâtre de cette oeuvre se trouve au musée d'Orsay à Paris (ref. 3542).

The plaster of this sculpture is located at the Musée d'Orsay in Paris (ref. 3542).