

KOHN International

VENTE AUX ENCHÈRES

30 octobre 2026 à 15h
Hôtel Amigo
Bruxelles

Catalogue consultable en ligne sur kohn.international

Vente en live sur drouot.com

et

sur invaluable.com

Retrait des achats

Après la vente, à l'hôtel Amigo, tous les lots seront enlevés par l'acheteur le jour même de la vente
et le samedi 31 octobre de 9h à 13h
Passé ce délai ils seront disponibles gracieusement auprès de notre partenaire IAT Solutions jusqu'au 6 novembre 2026.
Au-delà de cette date, des frais seront appliquables selon leurs conditions :

IAT Solutions
Kapittellaan 21 B-1860
M. +32(0) 495 65 00 05 - Mail: infoart@itransart.com - www.itransart.com - @Itransart

Rapport de condition

Un rapport de condition des œuvres présentées à la vente peut être délivré sur demande.
Il est réalisé à titre purement indicatif
et ne peut se substituer à l'examen personnel de l'acquéreur.

En couverture lot **38** :
Lucie Cousturier - ***Lavandière dans le golfe de Saint-Tropez***
Vers 1908
Huile sur toile
Page 98 à 103

VENTE AUX ENCHÈRES PUBLIQUES

Vendredi 30 Octobre 2026

HÔTEL AMIGO-Salon Ambassadeur à 15h

Hôtel Amigo / Rocco Forte Hotels -Rue de l'Amigo 1 - 3 - B - 1000 Bruxelles – Belgique

Œuvre exceptionnelle de Degas

Tableaux et sculptures Modernes

Arts Premiers

Téléphone pendant les expositions et la vente :

+32 2 808 52 02

par le ministère de M^e^ Thierry Van Diest,
huissier de justice à Bruxelles

Pour enchérir

Vous pouvez assister à la vente*

Enchérir en live sur www.drouot.com

Enchérir en live sur Invaluable.com à
https://www.invaluable.com/auction-house/kohn-international-b1iw0k8oxh/

Enchères téléphoniques sur inscription

Ordres d'achat sur inscription

Expert ARTS PREMIERS
Aurore KRIER-MARIANI
+33 (0)6 17 18 11 36
aurorekrier@live.fr
Pour les lots 56 à 68

Renseignements et demandes de catalogues
KOHN INTERNATIONAL
Bd St-Michel 65/6
1040 Etterbeek
Belgique
+32 2 808 52 02
auction@kohn.international
BE 1036.559.618

Exposition sur place
Hôtel Amigo
Lundi 26 octobre de 15h à 20h
Mardi 27 octobre de 11h à 20h
Mercredi 28 octobre de 11h à 20h
Jeudi 29 octobre de 11h à 20 h
Vendredi 30 octobre de 11h à 17 h





1

Figure d'autel Tchitcheri, Moba, Togo

Bois
H. 32 cm

€ 600 – 800

PROVENANCE
Collection privée française

Une sculpture d'une rare économie de moyens, où la stylisation, l'épure et la sobriété des formes réduites à l'essentiel donnent à la figure une présence abstraite et intemporelle.
Figure anthropomorphe de type Tchitcheri, liée à la tradition des autels ancestraux Moba du nord du Togo et des régions voisines du Ghana. Les Tchitcheri occupent une place centrale dans la vie rituelle Moba : ils matérialisent la relation entre les vivants, les ancêtres et les puissances protectrices. Selon leur format, ils étaient destinés aux autels personnels, familiaux ou communautaires.
L'œuvre se distingue par une tête ovoïde parfaitement dépouillée de tout trait facial, posée sur un cou annulaire, un torse allongé et des membres étirés, traités en volumes géométrisés. Les bras, étroits et légèrement détachés du corps, prolongent la verticalité de la composition tandis que les jambes, longilignes et écartées, accentuent son caractère architecturé. Le modelé volontairement sommaire conserve la trace directe de l'outil, donnant à la surface une vibration irrégulière et une grande expressivité.
Cette réduction radicale de la figure humaine – tête, tronc et membres ramenés à leurs seuls signes constitutifs – est caractéristique de l'esthétique Tchitcheri. Les figures Moba privilégient ainsi la présence symbolique plutôt que la représentation naturaliste de l'ancêtre.
La puissance de cette sculpture réside précisément dans cette tension entre dépouillement formel, verticalité et présence rituelle.

2

Poteau Kanak, Nouvelle Calédonie

Bois, pigments
H. 157 cm
Hauteur avec le socle : 163 cm

€ 3 500 - 5 000

PROVENANCE
Collection privée française

EXPOSITION
2009, 6 juin – 27 septembre, Chartres, Musée des Beaux-Arts, « L'Art ancestral des Kanak », reproduit au catalogue p. 62

BIBLIOGRAPHIE COMPLÉMENTAIRE
Anne Lavondès (éd.), *Vitrine des objets océaniens, inventaire des collections du Muséum de Grenoble : cultures matérielles et histoire dans le Pacifique au XIX^e siècle*, Grenoble, Muséum d'Histoire naturelle, 1990, p. 149

Ce poteau anthropomorphe témoigne de la puissance symbolique de la sculpture Kanak lorsque la figure humaine devient le support d'une relation entre les hommes, les ancêtres et le monde invisible.
Originaire de Nouvelle-Calédonie, cet objet est documenté comme un accessoire de cérémonie relevant des pratiques cérémonielles et religieuses. Sa forme – un piquet destiné vraisemblablement à être fiché en terre et surmonté d'une tête humaine – suggère une fonction liée à la délimitation, à la protection ou à la mise en signe d'un espace cérémoniel.
Au cœur de la société Kanak, la sculpture s'inscrit dans un univers où l'objet cérémoniel participe pleinement aux relations sociales, à la mémoire des ancêtres et à la transmission des liens entre les vivants et le monde invisible. Par son implantation verticale, le poteau établit symboliquement une relation entre la terre et la figure humaine qui la domine, donnant à l'ensemble une forte dimension de présence et de surveillance.
De forme cylindrique, le poteau est décoré sur l'entièreté de sa surface, incarnant deux personnages reliés en un même corps stylisé. Il est animé d'une quiétude, d'une intériorité intrigante. Deux visages apparaissent aux extrémités. Leurs traits étirés imposants, sculptés en léger et moyen-relief correspondent fidèlement aux caractéristiques stylistiques traditionnelles de la statuaire Kanak – nez épatés aux narines largement retroussées, yeux larges. La portée de l'intensité du regard et de leur expressivité magnifiée par les pigments ocres qui réhaussent les yeux.
Cet exemplaire fut exposé au Musée des Beaux-Arts de Chartres en 2009.



3

Masque antilope Chamba, Nigeria

Début XX^{e} siècle
Bois
62 x 58 x 18 cm

€ 2 500 – 3 500

PROVENANCE
Galerie Huguenet, Paris
Collection privée Belge



D'une présence fantastique, ce rare masque Chamba frappe par la pureté de sa construction et l'élan vertical de ses longues cornes. Sculpté dans un bois dense, le visage réduit à des lignes essentielles se déploie autour d'un puissant museau triangulaire tandis que les petites oreilles latérales et la double courbure des cornes accentuent son caractère animal entre antilope et buffle sauvage.

Les Chamba occupent principalement la région de la moyenne vallée de la Benue, dans l'est du Nigéria et jusqu'à l'ouest du Cameroun. Leurs masques zoomorphes étaient associés aux grandes mascarades, notamment aux rites funéraires et initiatiques où la figure animale incarnait le passage entre le monde humain et celui de la brousse. Certains exemplaires étaient également investis d'une fonction protectrice à l'égard de la communauté.

La sculpture se distingue ici par une stylisation souveraine : volume crânien ramassé, front ample, museau projeté en avant et cornes effilées qui semblent prolonger la forme vers le ciel. Cette économie de moyens, caractéristique des grandes traditions sculpturales de la Benue, confère au masque une présence à la fois fruste, archaïque et saisissante où la puissance de l'animal naît moins du détail que de la tension des volumes.

D'autres exemplaires Chamba conservés au British Museum et à l'University of Michigan Museum of Art témoignent de cette même conception du masque comme fusion de la tête humaine et de l'animal sauvage.

Exemplaire d'une grande force plastique dont la forme épurée traduit avec une rare efficacité la puissance tutélaire de l'animal.



4

Statue masculine commémorative Dengese,

République Démocratique du Congo
Début du XX^{e} siècle
Bois
H. 63 cm
Hauteur avec le socle : 66,5 cm

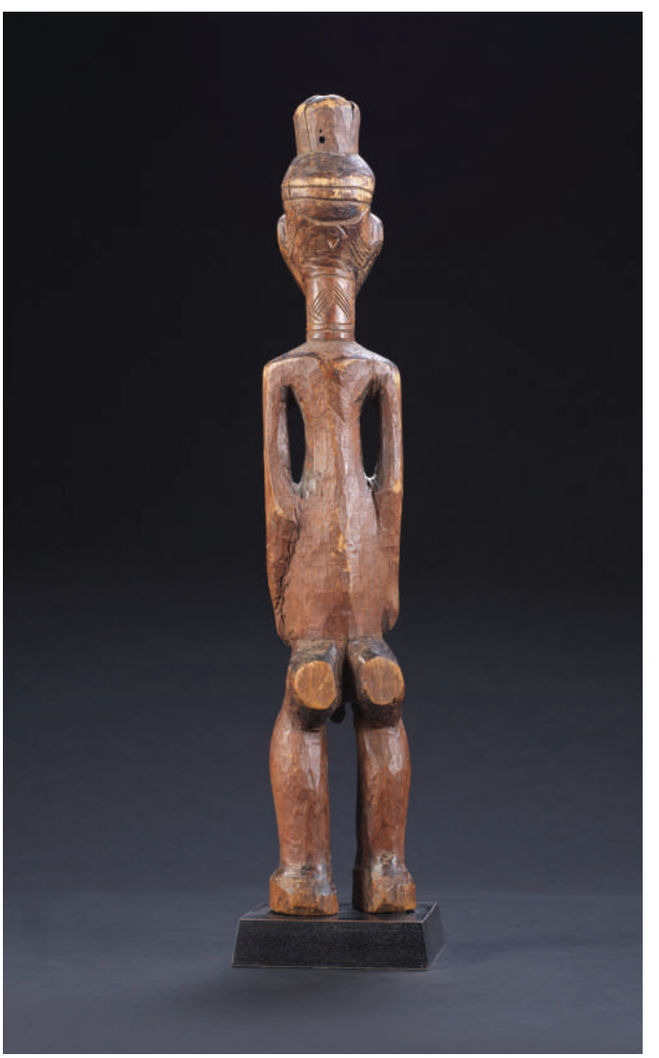
€ 2 500 – 3 500

PROVENANCE

Collection Leendert Van Lier, Amsterdam, Hollande
Collection Frans Van Lier, Tilburg, Hollande
Collection privée, Bruxelles, Belgique

D'une présence hiératique et souveraine, cette effigie célèbre la figure du dignitaire et la permanence de son prestige au sein de la communauté. Les *Dengese*, établis dans la région du Kasaï, au nord du royaume Kuba, ont développé une statuaire particulièrement codifiée, destinée notamment à honorer les ancêtres et les hommes de haut rang. Les figures commémoratives représentent les *Itoci*, dignitaires initiés dont les insignes témoignent du rang et de l'autorité.





La coiffe architecturée, véritable signe de distinction, domine la tête d'un bonnet géométriquement structuré, prolongé par son appendice sommital caractéristique. Associée aux dignitaires *Totshi*, elle exprime traditionnellement respect, intelligence et maturité. Les annelures du cou, les ornements et surtout le réseau de scarifications géométriques finement gravées déployés avec une rigueur presque graphique sur le torse transforment le corps en un véritable langage social. Beauté, appartenance et statut s'y trouvent intimement associés.

Le visage aux traits larges et concentrés dégage une gravité méditative, une sérénité prégnante. La construction du corps volontairement allongé et puissamment stylisé accentue la noblesse de la silhouette. L'ensemble est magnifié par une patine brun profond, chaude et satinée dont les nuances et les zones d'usure révèlent avec subtilité l'ancienneté et la vie de l'objet.

Par la sophistication de sa coiffe, la précision de son décor corporel et l'harmonie de sa patine, cette statue incarne avec une rare intensité l'idéal Dengese du dignitaire. Celui d'un corps devenu emblème de rang, de mémoire et d'autorité.



5

Masque Baoulé, Côte d'Ivoire

Début XX^{e} siècle

Bois sculpté et peint, pigments

H. 40 cm

€ 25 000 – 35 000

PROVENANCE
Collection Emerson et Dina Woelffer, Los Angeles
Galerie Ratton, Paris
Collection privée française

EXPOSITION
1975, Newport Harbor Art Museum, « The artist as collector : selections from four California collections of the arts of Africa, Oceania, the Amerindians and the Santeros of New Mexico », reproduit au catalogue publié sous la direction de James B. Byrnes, p. 50

« Avant même d'être forme, le masque est signe. »

Jean-Paul Colleyn

Parmi les expressions les plus raffinées de la sculpture Baoulé, le Kpwan occupe une place singulière. Masque féminin à visage humain idéalisé, il appartient au complexe rituel du Goli, ensemble de masques sacrés dont l'apparition obéit à une succession soigneusement ordonnée. Lorsque le Goli est présenté dans sa forme complète, quatre paires de masques se succèdent : le Kplé Kplé aux formes abstraites et cornues, le Goli Glin, de caractère zoomorphe, le Kpwan Plé qui associe traits humains et attributs animaux, et enfin le Kpwan qui conduit cette progression de l'abstraction vers la représentation idéalisée de la figure humaine.
Le Kpwan paraît en dernier. Son apparition constitue ainsi l'aboutissement de la séquence et le point culminant de la cérémonie. Cette place ultime traduit une véritable progression plastique et symbolique depuis les formes les plus éloignées du monde humain jusqu'à l'apparition d'un visage féminin d'une grande beauté, incarnation raffinée de l'idéal Baoulé. Loin de se réduire à une manifestation de divertissement, le Goli était avant tout un ensemble rituel et sacré intervenant notamment lors des funérailles de notables. Certaines représentations nocturnes étaient strictement réservées aux hommes.
Le Kpwan lui-même était investi d'une puissance particulière. Sa beauté était perçue comme une force à la fois séduisante, troublante et potentiellement dangereuse. Les femmes enceintes pouvaient tenter d'arracher une fibre du costume du danseur dans l'espoir de transmettre à leur enfant à naître le pouvoir de beauté associé au masque tandis que les hommes évitaient de le fixer. Ils craignaient que son influence ne compromette leur propre fécondité.
Cette puissance symbolique trouve son expression dans une esthétique d'une remarquable subtilité. Construit selon les canons de la beauté Baoulé idéalisée, le visage présente des proportions harmonieuses et un modelé d'une grande délicatesse, magnifié par une patine ocre rouge de la couleur de la féminité. Une coiffure trilobée, finement gravée, savamment ordonnée, couronne un front haut et bombé. Un long nez fin unit les deux arcades sourcilières arquées tandis que les yeux aux paupières lourdes et au regard abaissé confèrent au visage une expression calme et méditative toute en retenue et en sérénité.



Susan Vogel (1997, p. 141-144) décrit ainsi les visages Baoulé idéalisés comme « introspectifs, avec des fronts hauts qui témoignent de l'éveil intellectuel et de grands yeux baissés manifestant une présence respectueuse dans le monde ».

Le raffinement se poursuit dans le détail des petites scarifications qui scandent les tempes, du rayonnement de sa collerette dentelée qui encercle le visage et de ses dents apparentes minutieusement limées.

La conception même de l'œuvre rappelle cependant qu'il ne s'agit pas d'une sculpture destinée à être contemplée immobile. Le masque est le visage d'un être vivant, animé par la danse et le rituel. Le porteur, dont la vision s'effectuait par l'ouverture de la bouche, portait la face légèrement inclinée, telle une visière. Le large pourtour de bois recevait la collerette de raphia qui prolongeait la sculpture et transformait le visage en une véritable apparition dansante. Sa beauté n'est donc pas seulement esthétique. Elle est une puissance agissante, liée à la fécondité, au prestige et aux forces invisibles qui régissent la société. Son apparition finale donne ainsi à la mascarade toute sa portée : après les formes abstraites, animales et hybrides, le spectateur rencontre enfin la beauté humaine idéalisée portée à son apogée.

Dans le Kpwan, la sculpture Baoulé atteint ainsi un équilibre exceptionnel entre présence et retenue, sensualité et intériorité, beauté formelle et puissance rituelle. Dernier masque à paraître, il en est tout à la fois l'aboutissement visuel, le sommet cérémoniel et l'une des manifestations les plus accomplies de l'idéal féminin Baoulé.



Bibliographie complémentaire

Alain-Michel Boyer, « Miroirs de l'invisible : la statuaire Baoulé », dans *Arts d'Afrique Noire*, n° 44, 1982, p. 30-46 ; n° 45, 1983, p. 21-34.

Susan Mullin Vogel, *Baule: African Art, Western Eyes*, cat. expo. [New Haven, Yale University Art Gallery, 1997], Londres, Yale University Press, 1997

Susan Mullin Vogel, *L'Art Baoulé : du visible et de l'invisible*, Paris, Adam Biro, 1999



6

Figure de pouvoir Nkishi Style Eki, Songye, République Démocratique du Congo

Bois sculpté et corne
Début du XX^{e} siècle
H. 28 cm
Hauteur avec le socle : 30,5 cm

€ 25 000 – 30 000

PROVENANCE
Collection Vander Straete, Bruxelles
Collection privée, Bruxelles
Éric Hertault, Paris
Collection privée, Paris

D'une remarquable composition plastique, cette petite figure de pouvoir *Nkishi* se distingue par la rigueur de sa construction frontale, la géométrisation de ses volumes et l'intensité concentrée de son visage. Sa dimension réduite la rattache au corpus des figures de protection à usage personnel ou familial, par opposition aux grandes effigies *Mankishi* destinées à la protection de l'ensemble d'une communauté.

La figure présente une silhouette compacte et puissamment structurée dont la frontalité renforce l'impression de vigilance. Les jambes courtes et fermement campées sur une base circulaire contrastent avec un torse plus développé tandis que les bras se replient avec une grande précision autour de la région ombilicale protubérante. « L'importance de la zone ventrale protubérante accueillant le *bishimba* (la charge magique) est soulignée par la position des mains placées de part et d'autre de l'ombilic en signe de protection » (Neyt 2004, cit. p. 289).

Le visage concentre toute la force expressive de l'œuvre. Les yeux en amande profondément inscrits sous des arcades sourcilières marquées jaillissent et s'imposent sur la partie supérieure du visage. Le nez est puissant. La bouche aux lèvres fines élargie est sobrement dessinée. Le menton se prolonge par une barbe rectangulaire, une caractéristique morphologique que François Neyt rattache notamment à une tradition stylistique qu'il qualifie de « troisième tradition occidentale ». Il associe notamment aux *Kalebwe* : « la tête aux volumes arrondis, joues anguleuses, barbe rectangulaire et formes épannelées » (Neyt 2004, p. 312-313).

Au sommet du crâne se développe une coiffe en forme de diadème parcourue de motifs gravés et de petites incisions géométriques qui rythment la surface en un décor particulièrement raffiné. Elle est surmontée d'une corne intégrée à la partie sommitale de la tête et destinée à recevoir la charge magique (*bishimba*) préparée par le *nganga* (devin) qui constitue l'un des principaux vecteurs de la puissance protectrice du *Nkishi*.

Dans la conception Songye, le *Nkishi* n'est pas une simple représentation anthropomorphe : une fois activé rituellement, il devient un intermédiaire entre le monde visible et celui des esprits. Les substances de puissance, appelées *bishimba*, étaient introduites dans différentes cavités de la sculpture, notamment au niveau de la tête et de la région ombilicale. Selon les circonstances et les besoins de son détenteur, ces effigies étaient sollicitées pour protéger, prévenir les maladies et les malheurs, favoriser la fécondité et assurer la prospérité.

La corne sommitale apparaît ainsi comme un foyer privilégié de cette puissance invisible tandis que la région ombilicale constitue un second réceptacle essentiel de la charge rituelle. Le geste des mains ramenées de part et d'autre de cette zone centrale en accentue visuellement l'importance et semble en retenir la force. L'ensemble confère à la figure une présence profondément intériorisée comme si toute son énergie se trouvait délibérément contenue le long de son axe médian. La position des mains autour de l'ombilic est d'ailleurs interprétée comme un signe de protection en relation avec la zone ventrale destinée à recevoir le *bishimba*.



Stylistiquement, l'œuvre peut être rapprochée de la tradition occidentale *Songye* associée aux *Eki* (fig. 1). François Neyt a distingué plusieurs traditions et ateliers au sein de la statuaire Songye. Les productions *Eki* se caractérisent notamment par une construction géométrique affirmée, des visages puissamment structurés et, selon les corpus, des coiffures et des ornements particulièrement élaborés (fig. 2-3). Les rapprochements avec les *Eki* doivent toutefois être compris comme une attribution de tradition ou d'atelier plutôt que comme une certitude géographique absolue.

La surface animée par une patine brun profond et brillante révèle avec subtilité les plans du visage, les volumes du torse et les incisions décoratives de la coiffure. L'usure régulière des parties saillantes, jointe à la douceur acquise par la matière au fil du temps, en accentue encore la cohérence plastique et confère à l'ensemble cette qualité de présence propre aux figures *Songye* longuement investies par l'usage.

Toute la composition semble organisée autour de la maîtrise et de la conservation d'une force invisible : les mains rassemblées autour de l'ombilic jusqu'à la corne qui couronne le crâne. Le sculpteur a construit une figure dont la puissance réside autant dans la retenue de la forme que dans la richesse de sa charge symbolique Par sa petite échelle, sa construction puissamment géométrisée, son diadème finement incisé, sa barbe rectangulaire et surtout la présence de la corne sommitale, cette figure offre une interprétation particulièrement concentrée du pouvoir *Nkishi*..



Bibliographie complémentaire

Dunja Hersak, *Songye Masks and Figure Sculpture*, Londres, Ethnographica, 1986

François Neyt, *Songye. La redoutable statuaire Songye d'Afrique centrale*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2004

Dunja Hersak, « Reviewing Power, Process, and Statement: The Case of Songye Figures »,in *African Arts*, vol. 43, 2010, p. 38-51



Fig. 1 : Deux statues *Nkishi* de style Eki, reprod. dans F. Neyt, *Songye…*, *op. cit*., 2004, pl. 40-41



Fig. 2 : Détail d'une statue *Nkishi* reproduite sur une ancienne affiche d'exposition d'Arts premiers à Chicago, années 1920



Fig. 3 : Statue *Nkishi* Songye, République démocratique du Congo - Vente Christie's, 02/12/2021, lot 25, adj. € 62 500
https://www.christies.com/lot/lot-6350061



7

Figure Nkishi, Songye République Démocratique du Congo

XIX[e] siècle
Bois, corne, perles de verre, fibres végétales, résidus de graisse
H. 84 cm
Hauteur sans la corne : 64 cm
Dimensions du socle : 5,5 x 23 x 23 cm

€ 30 000 - 50 000

PROVENANCE
Gert Stoll, Galerie Schwarz-Weiss, Munich
Collection privée belge

«Lorsque l'Art grec, encore lié à l'Egypte, avait découvert le sourire, il avait aussi découvert un nouvel équilibre du corps»

d'après Malraux à propos du Kouros de Milos.



Nkishi Songye et son gardien, 1913-1916. © D.R.

Selon François Neyt, le sculpteur Songye trouve, lui aussi, un point d'équilibre entre l'ancêtre bienveillant et les forces du cosmos : le sourire énigmatique contribue à la compréhension des signes juxtaposés.
Dans la pensée Songye, le *Nkishi* n'est pas une simple représentation anthropomorphe mais une effigie activée rituellement, médiatrice entre les hommes et le monde des esprits. Œuvre conjointe du sculpteur et du *nganga*, elle ne recevait sa puissance qu'après l'introduction des *bishimba*, charges magiques composées d'ingrédients soigneusement sélectionnés et déposées notamment dans la région ombilicale qui est le véritable foyer de l'énergie protectrice. Ces figures étaient sollicitées pour préserver les individus et les communautés des maladies, de la sorcellerie et des malheurs mais aussi pour favoriser la fécondité et la prospérité. La présente effigie se rattache d'après ses traits, ses attributs et son expressivité à la région des Bélandé que François Neyt associe à la première tradition occidentale Songye.
Sa conception frontale et fortement axiale, la fermeté de ses volumes et l'intensité contenue de son visage en offrent une expression particulièrement aboutie. Vecteurs de symboles forts, les gestes et les postures s'expriment à leur tour pour témoigner de la vigilance de l'effigie. « Apprends que chaque symbole recèle un sens, deux sens, ou même plusieurs. Diurnes ou nocturnes peuvent êtres ces sens. » Hampaté-Bâ. Une attention particulière est portée ainsi à certains sens perceptifs tels que la vue, l'ouïe et l'odorat. « L'expression du visage est essentielle : les organes actifs, yeux et bouche tournés vers autrui dans une volonté de communication. Les yeux fortement creusés l'emportent largement ainsi que la bouche en quartier de lune (…) elle est de celles que l'on aimait à nommer « Figures souriantes » ».
Le regard aux yeux mi-clos, la bouche doucement projetée et les mains ramenées autour du ventre participent à cette impression de vigilance silencieuse. Neyt voit dans les yeux en amande l'évocation du « monde bienfaisant de la nouvelle lune et l'énergie qui en émane. Les yeux mi-clos rappellent





ces moments de passage entre le jour et la nuit où les esprits des ancêtres reviennent […]. » (Fr. Neyt, *Songye. La redoutable statuaire Songye d'Afrique centrale*, Anvers, 2004, cit. p. 289) et, dans la position des mains autour de l'ombilic, un signe de protection, l'abdomen gonflé rappelant également la fertilité et la pérennité de la communauté.
Le front largement bombé, le visage aux traits ondulés, le long cou annelé et le geste des mains confèrent à la figure une présence à la fois sereine et vigilante. La corne fichée au sommet du crâne, comme la région ventrale, participait au dispositif de charge et de puissance du *Nkishi*.
Les éléments rituels insérés dans les cavités sommitale et abdominale concouraient à son activation. Le cou annelé peut, selon Neyt, évoquer « les ondulations montantes, le bouillonnement des eaux, les pluies fécondantes et la réminiscence du python. » (Neyt, *op. cit.*, 2004, p. 295).

La patine brun profond, suintante par endroit, fortement imprégnée et imbibée dans le bois, intensifie le modelé. Les surfaces doucement polies par le temps, les ornements de perles et la jupe de fibres végétales parachèvent l'apparition de cette figure. La puissance rituelle se trouve admirablement traduite par une sculpture sobre, dense et rigoureusement maîtrisée, dont l'intensité de l'expressivité semble communiquer jusqu'à nous.





8

Masque Garra, monts Bahinemo, Papouasie Nouvelle-Guinée

Bois, pigments naturels jaunes, ocres, blancs et noirs
H. 61 cm ; L. 18 cm

€ 2 000 - 3 000

PROVENANCE
Collection privée française

Les *Garra*, ou *Gra*, appartiennent au domaine sacré des Bahinemo des monts Hunstein. Contrairement à ce que pourrait laisser entendre leur appellation occidentale de « masque », ils n'étaient généralement pas destinés à être portés sur le visage. Les exemplaires plats étaient conservés dans la Maison des hommes avec les autres objets sacrés puis sortis par les danseurs lors des cérémonies d'initiation masculine.
Ces objets étaient associés aux esprits de la forêt et de la brousse, ainsi qu'aux hommes âgés et initiés du clan. Les crochets qui encadrent certains Garra sont traditionnellement interprétés comme des becs de calaos, oiseaux dont les lieux de nidification étaient associés aux espaces habités par les esprits. La consommation du calao et l'usage de ses plumes et de son bec étaient par ailleurs réservés aux hommes initiés et particulièrement aux anciens.
Le *Garra* possédait également une fonction propitiatoire liée à la chasse. Les pouvoirs surnaturels attribués à ces figures étaient sollicités afin de favoriser la capture du gibier. Il intervenait ainsi à la croisée de plusieurs dimensions de la vie masculine Bahinemo : initiation, transmission des savoirs, chasse et relation avec les puissances de la forêt.
Bel exemplaire inscrit dans un ovale aux extrémités anguleuses. Le visage est délimité par un cercle. Les pigments blancs sur son pourtour intensifient sa forme et sa présence. Un bandeau de couleur ocre rouge magnifie le regard aux yeux tubulaires proéminents conférant à l'œuvre toute sa puissance d'expressivité saisissante. La composition est animée sur sa surface de quatre excroissances crochetées dynamisant vigoureusement sa surface tout en lui donnant sa toute singulière présence dans l'espace.



9

Masque Sepik, Papouasie Nouvelle-Guinée,

Bois, coquille
H. 42 cm ; L. 18 cm

€ 3 500 – 5 000

Provenance
Kirbi Kallas, Gallery Lewis Wara, Seattle USA
Galerie Cécile Kerner, Bruxelles
Collection privée, Bruxelles



D'une présence saisissante et presque surnaturelle, ce masque se distingue par la radicalité de sa construction et l'extrême concentration de ses volumes. Le visage enfermé dans une forme ovale aux contours tendus est dominé par un long appendice nasal en forme de bec, véritable axe de la composition autour duquel s'organisent les yeux circulaires et les puissantes arcades sourcilières. La petite crête dentelée qui couronne le sommet de la tête accentue encore son caractère hybride, à mi-chemin entre figure humaine et esprit animal.
Cette esthétique fondée sur la fusion du vocabulaire anthropomorphe et zoomorphe est particulièrement caractéristique des traditions de sculpture du Bas-Sepik. Les longs nez effilés peuvent évoquer le bec d'un oiseau et sont fréquemment associés à la représentation d'esprits puissants. Les traditions de Kopar, Angoram, Murik et des régions voisines présentent de nombreuses variations autour de ce langage formel.
Le traitement du visage révèle ici une épure stylisée, des détails minutieusement travaillés. Le front bombé délimite nettement l'arcade sourcilière en relief sous laquelle en creux apparaissent deux yeux. L'intensité et la portée du regard sont accentués par les pupilles rondes évidées dont le pourtour est magnifié par deux coquilles blanches. Les pourtours sont réhaussés de pigments rouges. Le nez projeté comme une lame, tel un bec d'oiseau, plonge vers l'avant jusqu'au menton. La bouche aux lèvres épaisses aplanies est inscrite en léger relief.
A la force d'intensité quasi hypnotique rendue par la puissance de ses traits répond sa patine croûteuse brune aux tonalités rouges en sous-couche. La lumière glisse sur les arêtes et les plans convexes révélant les irrégularités du bois et la beauté de sa patine tout en conférant à la sculpture une présence particulièrement dense.
Dans le Bas-Sépik, ces masques fixés à des armatures de vannerie lors des performances, suspendus dans les maisons des hommes ou encore montés sur des pirogues pouvaient être associés aux rites masculins et aux maisons cérémonielles. Certains types étaient également destinés à orner les flûtes sacrées. Leur iconographie renvoie largement aux esprits et aux ancêtres puissants.
Une œuvre d'une beauté captivante où la simplification des traits, la tension des volumes et l'ambiguïté entre l'homme et l'animal donnent naissance à une figure profondément énigmatique comme surgie d'un monde où le visage devient l'enveloppe visible de l'esprit.



10

Masque Brag, Aire Bogia Bas-Sepik, Papouasie Nouvelle-Guinée

Fin du XIX[e] siècle
Bois sculpté et pigments
H. 48,5 cm

€ 12 000 – 15 000

PROVENANCE
Collecté sur le terrain dans les années 1940
Collection Stanley Gordon Moriarty, Sydney
Collection privée française

D'une grande force plastique, ce masque Brag inscrit dans un large ovale convexe d'une belle régularité présente une singulière force d'expressivité. L'agencement architecturé de ses traits puissants, de ses attributs exacerbés et de la douceur de ses courbes qui animent et encerclent sa surface en font une composition tout aussi audacieuse qu'harmonieuse. L'équilibre des traits s'organise autour de l'arête médiane marquée qui scinde et anime sa construction.
Les arcades sourcilières curvilignes en gradins épousent dans une délicate continuité le pourtour du visage en formant un cœur. L'intensité du regard confère au masque une présence fabuleuse. Les yeux évidés en amande effilée, étirés vers les tempes et dont le pourtour en léger relief en magnifie la forme semblent fixer plus profondément son spectateur. Le nez relativement court et légèrement saillant présente de profil une belle forme arquée en quart de lune contrastant avec les narines aplaties dans l'horizontalité. L'ensemble suggère la forme schématisée d'un bec caractéristique de cette région et fréquemment associée aux masques Brag des lacs Murik (fig. 1).
Le bas du visage est animé par une bouche ouverte profondément incisée dont les contours se prolongent en un modelé anguleux jusqu'au menton.

À sa physionomie à la fois humaine et surnaturelle répond son rôle d'intermédiaire entre les membres de la société initiatique et l'ancêtre (Lipset 2005). La fonction initiatique de ces esprits est particulièrement importante. Selon les données ethnographiques recueillies dans la région, le Brag pouvait être associé au passage du jeune homme vers l'âge adulte : l'esprit ancestral était conçu comme une puissance capable de « dévorer » symboliquement l'initié puis de le restituer transformé en homme adulte. Cette image de mort et de renaissance constitue l'un des grands thèmes symboliques des rites masculins du Bas-Sepik.
Êtres mythiques ou esprits ancestraux individualisés, les Brag sont notamment décrits comme des esprits masculins puissants associés à la guerre, à la protection et aux rites d'initiation. Certains étaient considérés comme capables de conférer force et protection à leur détenteur y compris dans des circonstances exceptionnelles telles que les expéditions guerrières.
Conservés avec soin dans les maisons cérémonielles des hommes, à l'abri des regards des non-initiés, ils pouvaient être sortis lors d'événements majeurs : initiations, inauguration d'une maison cérémonielle, construction d'une pirogue ou cérémonies funéraires.
La fabrication elle-même participait de la puissance de l'objet. L'équipe scientifique du Musée des beaux-arts de Montréal rapporte que, pour un masque Brag du Bas-Ramu, le sculpteur récitait des incantations pendant son élaboration. Les yeux et la bouche étaient percés en dernier puisque leur ouverture était conçue comme donnant vie au masque (à propos du Masque brag, conservé au Musée des beaux-arts de Montréal, inv. 1957.Pc.1). Cette conception permet de comprendre combien la sculpture était considérée non comme une simple représentation, mais comme le corps matériel d'une présence spirituelle.





Fig. 1 : Autre exemple de masque Brag qui présente des mouvements en léger et moyen relief sur le front, région des lacs Murik, XIX^{e} ou début XX^{e} – New York, The Metropolitan Museum of Art, 1979.206.1493 | en ligne : https://www.metmuseum.org/art/collection/search/313682, dernière consultation le 26/09/2026

La richesse esthétique de cet exemplaire réside ainsi moins dans l'exubérance ornementale que dans la maîtrise du relief et la concentration de l'expression. Le visage semble progressivement émerger de la surface. Il est animé par les arcades du front, le regard étroit et la bouche profondément creusée. La patine sombre doucement nuancée renforce cette impression de profondeur et souligne les plans successifs de la sculpture.

Par son visage ovale, ses arcades en relief, son front rythmé de courbes concentriques et son expression silencieuse, ce masque offre une interprétation particulièrement raffinée de la création artistique Sepik. La patine brun-rouge nuancé, alternativement croûteuse et brillante épouse les différents plans et révèle avec finesse le modelé du bois.

Par la sobriété de son vocabulaire formel et l'équilibre de ses volumes, cet exemplaire témoigne avec élégance de la puissance plastique des masques Brag. Entre représentation ancestrale et incarnation d'une puissance invisible, il illustre cette conception propre au monde du Sepik où le masque ne se contente pas de figurer l'esprit : il en devient, le temps du rituel, la présence tangible.

Bibliographie complémentaire

David Lipset, « Dead Canoes: The Fate of Agency in 20th-Century Murik Art », dans *Social Analysis*, 2005, vol. 49, n° 1, p. 109-140

Christian Kaufmann dans *Ombres de Nouvelle-Guinée : arts de la grande île d'Océanie dans les collections Barbier-Mueller*, cat. expo. [Paris, Fondation Mona Bismarck, 4 octobre-25 novembre 2006], Paris, *The Mona Bismarck foundation / Somogy* ; Genève, Musée Barbier-Mueller, en part. p. 411–412.

Crispin Howarth (éd.), Myth & Magic: Art of the Sepik River, Papua New Guinea, cat. expo. [Canberra, National Gallery of Australia, août – novembre 2015], Canberra, 2015

Kevin Conru et al., *Sepik Ramu Art*, Bruxelles, Kevin Cinru éditions, 2019, p. 235 sq.



11

Statue masculine Baoulé, Côte D'ivoire

Bois, raphia et tissus
H. 39,5 cm
Hauteur avec le socle : 44,5 cm

€ 3 500 – 5 000

PROVENANCE :
Collectionnée *in situ* avant 1970
Collection Jan Dessers, Hasselt (Belgique) puis par descendance collection Eddy Dessers
Collection privée, Bruxelles

Sujets comparables présentés dans :
Hélène Joubert (dir.), *Éclectique : une collection du XXIe siècle*, cat. expo. [Paris, Musée du Quai Branly - Jacques Chirac, 23 novembre 2016-2 avril 2017], Paris, Flammarion, 2016, p. 136-138

D'une élégance hiératique et d'une finesse de composition, cette statuette masculine Baoulé se distingue par la noblesse de son maintien et par l'équilibre subtil de ses proportions. Le corps longiligne et soigneusement articulé repose sur des jambes légèrement fléchies. Les bras disposés dans des attitudes différenciées animent la silhouette. Ils accentuent la gestuelle tandis que le long cou conduit le regard vers un visage d'une grande sérénité.
La tête, volontairement développée, concentre toute la sophistication de la sculpture. Les yeux en amande, les arcades délicatement arquées, les paupières accentuées, le nez droit et la bouche finement dessinée confèrent à l'œuvre une expressivité à la fois sereine, intériorisée et souveraine. La coiffure haute soigneusement structurée témoigne de l'attention portée à l'apparence et aux modes anciennes dans la statuaire Baoulé.
Les scarifications et les ornements corporels participent également à cet idéal de beauté codifiée. La barbe sur laquelle toute l'attitude de la gestuelle est ici portée revêt chez les Baoulé une importance particulière. Traditionnellement nommée *akenza kpli*, elle était uniquement « portée par les notables ». C'est un symbole de maturité, de sagesse et de dignité. Dans une attitude d'introspection méditative, le personnage caresse sa longue barbe tressée synonyme de richesse et de statut social élevé. Les scarifications qui décorent le corps, notamment sur la nuque et le dos, sont une marque de beauté. Elles reflètent une pratique réelle (fig.).
Dans la statuaire Baoulé, ces figures peuvent appartenir au registre des asie usu, sculptures conçues comme réceptacles des esprits de la nature et utilisées dans le contexte de la divination. Conservées auprès du devin-guérisseur, elles pouvaient être activées lors des séances rituelles afin d'établir un dialogue avec ces puissances invisibles.
Selon Susan Vogel, la qualité esthétique de la sculpture était elle-même essentielle à son efficacité rituelle. Les esprits étaient réputés choisir des effigies correspondant à leurs exigences de beauté.
Les statuettes dénommées asie usu sont élaborées pour servir de réceptacles à des esprits de la nature. Ces esprits ou génies vivent généralement dans la brousse à proximité des points d'eau et des arbres. Imprévisibles et facétieux, ils peuvent interférer à tout moment dans la vie des hommes et générer des maux de toutes sortes.
Par sa silhouette élancée, son visage délicatement modelé, sa coiffure sophistiquée et surtout sa barbe, cette œuvre s'inscrit dans le vocabulaire des figures masculines Baoulé représentant la maturité, le prestige et l'autorité.
Une figure d'une beauté retenue et sophistiquée où la précision du détail, la noblesse de l'attitude et la délicatesse de la physionomie composent l'image idéale d'un homme de haut rang investi d'une autorité silencieuse.





Fig. : Dos de femme Baoulé portant la scarification en demi-cercle appelée ngwa (lune), village de Kouassikoussikro, 1978 – Photographie de Susan Mullin Vogel

12

Masque Kpelie, Senoufo, Côte d'ivoire

Bois, pigments naturels
H. 30,5 cm ; L. 18,5 cm
Hauteur avec le socle : 43,5 cm

€ 15 000 - 20 000

Provenance
Collecté *in situ* par l'actuel propriétaire en décembre 1971, à quelques kilomètres de Korogho

Certificat d'authenticité
Établi par Patrick Girard, expert et spécialiste de la région ivoirienne

Reproduit dans :
Arts Premiers d'Afrique noire – Plastique et langage, n° 11, 1982

Rare et beau masque Kpelie d'une vraie créativité plastique et d'une ancienneté certaine, documenté in situ. À sa valeur et son audace esthétique tant pour l'équilibre que l'agencement savant des formes répond sa valeur patrimoniale. Réalisé par la main d'un maître sculpteur probablement à la fin du XIX^e^ ou au début du XX^e^ siècle, il incarne une référence stylistique en histoire de l'art des Senoufo.

Bibliographie complémentaire :
Robert J. Goldwater, *Senufo: Sculpture from West Africa*, New York, Museum of Primitive Art, 1964
Anita J. Glaze, *Art and Death in a Senufo Village*, Bloomington, Indiana University Press, 1981
Anita J. Glaze, « Dialectics of Gender in Senufo Masquerades », dans *African Arts*, 19/3, 1986, p. 30-39, 82
Anita J. Glaze, « Senufo: Kpeliye'e Mask », dans Jean-Paul Barbier (éd.), *Art of Côte d'Ivoire : from the collections of the Barbier-Mueller Museum*, Genève, Barbier-Mueller Museum, 1993, vol. II, p. 11, cat. 1
Timothy F. Garrard, « Face Masks from the Senufo Region », dans *Id.*, p. 86-105
Till Förster, « Senufo Masking and the Art of Poro », dans *African Arts*, 26/1, 1993, p. 30-41, 101

Au sein du corpus des Kpelie, cet exemplaire se distingue par la rare finesse de sa plastique, par l'harmonie souveraine du raffinement de ses traits dont l'expression intériorisée confère au visage une singulière sérénité. Au-delà de cette douceur, de cette délicatesse du modelé une tension plus instinctive : les projections latérales et inférieures aux contours anguleux et au déploiement presque animal suggèrent une bestialité subtile.
Le visage inscrit dans un ovale parfaitement maîtrisé associe front bombé, yeux étirés, long nez aquilin et petite bouche entrouverte. Les scarifications géométriques, les projections semi-circulaires, rectangulaires et triangulaires, les éléments recourbés évoquant les pattes du calao et, au sommet, le motif de l'oiseau Sejen, composent un décor d'une grande sophistication. Le Sejen, forme emblématique du répertoire du Poro, est associé à l'autorité, à la puissance intellectuelle et à la continuité de la communauté.
Attaché à la société Poro, institution initiatique exclusivement masculine qui régit une large part de la vie sociale Senoufo, le Kpelie était porté par les hommes lors de performances rituelles, notamment à l'occasion des funérailles et des cérémonies commémoratives. Sa beauté idéalisée honorant les ancêtres disparus tandis que sa danse participait à l'accompagnement symbolique du défunt vers le monde des morts.
La sculpture est magnifiée par une patine profonde, brillante et lisse dont le polissage prolongé a adouci les arêtes et fait vibrer les différents plans. L'usure des reliefs et la douceur de la surface, particulièrement perceptibles sur les parties saillantes et le pourtour intérieur, témoignent d'un usage rituel répété. Des résidus de pigment bleu, généralement identifiés dans le corpus comme du *Reckitt's Blue*, demeurent dans certaines incisions et scarifications. Ils apportent à la surface une ponctuation chromatique rare et précieuse.
Par l'équilibre de son dessin, la richesse de son décor et la profondeur de sa patine, cet exemplaire atteint une harmonie rare conjuguant superbement la grâce, l'intériorité et la puissance animale pour nous offrir une expression particulièrement accomplie du langage sculptural Kpelie.
Exceptionnel exemplaire dans le corpus référencé, ce portrait idéalisé à l'équilibre parfait entre une beauté féminine sereine et des brides géométriques complexes peut être considéré comme un artefact élitiste de la société *Poro* en raison de son polissage profond et les pigments bleus historiques qui le caractérisent.







13

Cuillère Wakemia, Dan, Côte d'Ivoire

XIX[e] siècle
Bois, métal, pigments
L. 58,5 cm ; l. 13,5 cm

€ 40 000 - 60 000

Provenance:
Collecté *in situ* par Hans Himmelheber au début des années 1930
Ancienne collection du sculpteur allemand Friedrich Wield
Acquis de ce dernier à sa mort en 1940 par Lore Kegel, Hambourg (Allemagne)
Boris Kegel-Konietzko, Hambourg (Allemagne)

D'une provenance exceptionnelle, cette cuillère cérémonielle Dan fut collectée dans les années 1930 par Hans Himmelheber, pionnier de l'étude de l'art et de la sculpture des Dan. Par sa provenance de terrain, antérieure aux grandes publications consacrées à cet art, elle témoigne directement des premières recherches ethnographiques menées auprès des communautés Dan de Côte d'Ivoire et du Liberia. En effet, Himmelheber et Wowoa Tame-Tabmen furent les premiers à fournir des informations détaillées sur la fonction des *Wakemia* dans une étude publiée en allemand en 1965.

D'une élégance hiératique, cette cuillère Dan séduit par l'extrême épure de sa silhouette et la puissance silencieuse de son visage. Le long cuilleron, aux contours amples et parfaitement maîtrisés se déploie comme une forme végétale dont la surface sombre et profondément patinée accentue la densité sculpturale. Il s'oppose avec subtilité à la finesse du manche conçu comme un cou élancé rythmé par ses « colliers » annelés, menant le regard vers la tête anthropomorphe aux traits d'un grand raffinement.

Le visage d'une grande intensité concentre toute l'expressivité de l'œuvre. Les yeux étroits en amande effilée, aux pourtours en léger reliefs sont magnifiés par le blanc de kaolin qui contraste nettement avec la patine noir profond. L'opposition entre le noir et le blanc accentue la portée du regard et la symbolique des yeux plissés, entrouverts tissant des liens de perception entre le monde visible et invisible.

Délicate sophistication des arcades sourcilières striées, finesse du petit nez droit et saillant... À la douceur de la générosité des lèvres pulpeuses, de la bouche entrouverte presque souriante s'oppose la férocité des dents métalliques apparentes.

La coiffure soigneusement gravée couronne l'ensemble d'un discret jeu de lignes qui répond aux rythmes concentriques du visage. Savamment élaborée, elle ne relève pas du seul registre ornemental. À l'instar des scarifications, elle participe à l'individualisation de la figure et pouvait reprendre les modes capillaires en vogue au moment de sa réalisation. Sur les *Wunkirmian*, ces détails contribuaient ainsi à évoquer la dignitaire à laquelle la cuillère était destinée.





D'un point de vue formel, lorsqu'un sculpteur façonnait une nouvelle cuillère dont le manche était orné d'une tête ou constitué par l'ensemble tête et cou, il tentait de figurer le portrait de celle qui allait la réceptionner. Par la suite, il était d'usage que la propriétaire la léguât à une autre femme méritante de son quartier et non pas à l'une de ses filles (Himmelheber et Tame-Tabmen 2019, p. 17).

La remarquable économie des volumes confère à l'objet une présence presque monumentale malgré son échelle. Le passage progressif de la tête au cou puis au cuilleron témoigne d'une admirable maîtrise du sculpteur. Aucune rupture ne vient interrompre la continuité de la forme ; chaque partie semblant naître naturellement de la précédente. La profonde patine noire, lustrée par le temps et les manipulations, enveloppe l'ensemble d'une douceur veloutée et révèle, par endroits, les nuances chaudes du bois.

À la fois objet de prestige et sculpture à part entière, cette œuvre illustre avec une grande subtilité la capacité des sculpteurs Dan à transformer un ustensile cérémoniel en une véritable figure de beauté où la fonction s'efface devant la puissance de la forme. Les *Wunkirmian* étaient portées lors des fêtes et constituaient des emblèmes de prestige. De grandes dimensions, les cuillères de ce type étaient prévues pour rendre compte de la réputation de la personne qui l'avait reçue en raison de sa position de *wunkirle* ou *wakede*, titre accordé à une femme dont l'hospitalité et la générosité étaient avérées par tous au cours des festivités (wa) organisées (Himmelheber et Tame-Tabmen 2019, p. 15).

Cette œuvre résume la virtuosité et l'inventivité de la création ivoirienne : le cuilleron se mue en un vaste champ de matière tandis que le visage porté par un cou annelé d'une grande élégance et d'une fantastique ingéniosité abstraite impose une présence à la fois sereine, énigmatique et souveraine.

Principales références bibliographiques citées :

Hans Himmelheber et Wowoa Tame-Tabmen, « Wunkirle ou Wakede, la femme la plus hospitalière. Une dignitaire parmi les Dan et les Wé (Guéré) au Libéria et en Côte d'Ivoire », repris en français dans *Dan. La danse des cuillères / Dancing with spoons*, cat. expo. [Maastricht, TEFAF, mars 2019], Bernard de Grunne éd., 2019, p. 11-26 (1e éd. en allemand : 1965)

Eberhard Fischer et Hans Himmelheber, « Cuillers Dan », in *Cuillers sculptures*, cat. expo. [Paris, Musée Dapper, 31 janvier-28 avril 1991] Paris, Dapper, p. 73-91





14

Bâton- Sceptre cérémoniel Tefali-pitya, Senoufo, Côte d'Ivoire

Fin du XIX[e] siècle
Bois, patine noir profond, suintante par endroits
Manche du bâton remplacé
H. 65 cm

€ 3 000 - 4 000

PROVENANCE
Collection privée française

Autres sujets comparables dans :
Anita J. Glaze, « Staff for Champion Cultivator », dans Susan Vogel (éd.), *For spirits and kings: African art from the Paul and Ruth Tishman collection*, cat. expo. [New York, The Metropolitan Museum of Art, 1981] New York, Metropolitan Museum of Art, 1981, p. 48-49
On Senufo Champion Cultivator Staffs, cat. expo. [Maastricht, TEFAF, Mars 2014], Bernard de Grunne éd., 2014

D'une élégance souveraine, cette figure féminine séduit par son port altier, la sophistication de sa coiffure et sa profonde patine brune, qui souligne avec subtilité le galbe du corps et la finesse du modelé.

Long bâton cérémoniel surmonté d'une figure anthropomorphe féminine. Le *Tefalipitya* – littéralement « fille du travail de la houe » – appartient à l'univers rituel des sociétés initiatiques Senoufo, notamment à celui du Poro. Dans la région de Korhogo, ces bâtons étaient remis aux jeunes hommes distingués comme champions cultivateurs lors des compétitions agricoles, l'un des plus grands honneurs qui puissent être accordés. Ils accompagnaient les danses et les célébrations liées à ces compétitions avant d'être conservés et transmis d'une génération de champions à l'autre. Ils pouvaient également apparaître lors des funérailles d'anciens cultivateurs.

La figure présente une silhouette longiligne et puissamment architecturée. Le torse légèrement bombé s'amincit vers la taille avant de se prolonger par un vêtement ou pagne stylisé. Les bras traités en volumes distincts accompagnent avec délicatesse et fluidité le mouvement du corps, la courbe du dos cambré. Les seins en obus prononcés symbolisent métaphoriquement la fécondité, la richesse et la continuité de la lignée autant que la fertilité de la terre agraire. Le visage de profil est construit autour d'un plan facial fortement projeté, d'une bouche horizontale et d'un nez volontairement géométrisé.

Des éléments empruntés à la tradition ont été représentés. La figure est assise sur un tabouret. La coiffure traditionnelle sophistiquée et soigneusement structurée magnifie la beauté et la finesse de ses traits (fig.). Les scarifications linéaires à l'horizontale sur son visage sont des signes distinctifs d'appartenance sociale et ethnique. De même que ses bracelets participent à son ornementation tout en révélant son importance, son raffinement, son élégance. La patine brun-noir, dense, satinée et profonde -particulièrement belle sur le torse et dans creux du dos- témoigne d'un long contact avec la matière, des libations reçues par le passé. Elle accroche la lumière sur les reliefs tout en laissant apparaître, dans les creux, des nuances plus profondes.

Au-delà de sa fonction de trophée agricole, le *Tefalipitya* honorait non seulement le champion cultivateur mais aussi le groupe résidentiel et lignager dont il incarnait la fierté et le prestige. La jeune femme représentée au sommet renvoie à l'idéal féminin, à l'idéal de beauté et à la complémentarité entre les jeunes hommes à l'âge de l'initiation et du mariage. Par l'élancement de sa silhouette, la rigueur de sa construction et la sensualité contenue de son modelé, cette œuvre traduit avec élégance l'importance accordée chez les Senoufo au travail agricole, au prestige du champion et à la continuité de la communauté.



15
Statuette Senoufo

Côte d'Ivoire
Bois
H. 42 cm

€ 8 000 - 12 000

Provenance :
Collection privée, France
Galerie Philippe Ratton, Paris
Collection privée, acquis du précédent
Collection privée, Paris

Exposition
2013, juin, Paris, Galerie Philippe Ratton, « Série noire », reproduit au catalogue p. 28-29



Fig. : Rare exemple de statue Senoufo présentant des lignes résolument cubistes, reproduit dans Gagliardi 2015, fig. 37

Principales références bibliographiques citées :
Robert Goldwater, *Senufo Sculpture from West Africa*, cat. Expo. [New York, Museum of Primitive Art, 1964], New York, 1964
William Rubin (dir.), *Le Primitivisme dans l'art du 20e siècle*, Paris, Flammarion, 1987
Susan Elizabeth Gagliardi, *Senufo unbound : dynamics of art and identity in West Africa*, cat. expo. [Cleveland Museum of Art, 22 février-31 mai 2015 ; Saint Louis Art museum, 28 juin-27 septembre 2015 ; Musée Fabre de Montpellier, 28 novembre 2015-6 mars 2016], Cleveland, 2015

Incontournable classique de l'art africain, les statues Senoufo du *Poro*, à la fois puissantes et filiformes, sont dotées d'une « dimension universelle et quintessentielle » (Rubin 1987, p. 55). Elles occupèrent dès leur découverte une place prééminente au sein des collections des artistes modernes et devinrent un sujet d'inspiration comme l'attestent les clichés pris dans l'atelier d'André Derain ou dans l'appartement de Georges Braque.
La limpidité autant que la simplicité épurée des formules inventées par les sculpteurs Senoufo influencèrent incontestablement les recherches artistiques sur la modernité. L'économie des lignes y résonne notamment dans le travail des personnages de Giacometti.
Les figures *Deble* étaient sculptées en l'honneur de l'ancêtre originel. Elles étaient conservées au sein du *sinzanga*, l'enclos sacré du *Poro*, « l'institution socioreligieuse la plus importante chez les Senoufo » (Goldwater 1964, p. 9).
Si le corpus est riche, il n'en demeure pas moins que l'on retrouve rarement des œuvres d'une telle rigueur, quasiment cubistes (fig.). Selon toute vraisemblance, nous avons affaire pour cet exemplaire à un style local que personne n'a pu imiter, qui se distingue par le raffinement et la pureté des lignes élémentaires convergeant vers la plus pure abstraction.
Le respect voué à l'ancêtre primordial se traduit ici par l'attitude hiératique, stricte et autoritaire. L'extrémité des jambes aux genoux anguleux et saillants se fond ici dans une base cylindrique. La patine brune, intense, lisse et brillante, s'éclaircit dans des tons acajou à auburn au niveau de l'abdomen et met en évidence la zone ombilicale particulièrement saillante. La zone pectorale aux arêtes anguleuses de forme triangulaire est sculptée en léger relief. Les bras longilignes libérés du corps sont terminés par des mains aux doigts soigneusement dessinés et délicatement posées sur le pourtour de l'abdomen. Le cou large et cylindrique porte une tête conique dont la coiffe en forme de crête aux extrémités latérales recourbées retombe en cascade. Le nez long et aquilin relié à une arête médiane frontale remontant jusqu'au sommet du front divise et dynamise le visage, de part et d'autre sont taillés de petits yeux obliques en léger relief.
De cette rigueur abstraite des éléments du corps et du visage résumés avec simplicité et de cette efficacité sculpturale résulte l'impérieuse présence de l'ancêtre primordial.





16

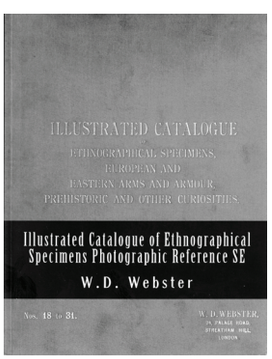
Statue Fang Mabea, Sud Cameroun

XIX[e] siècle
Bois, clous tapissiers
H. 45 cm
Hauteur avec le socle : 50,5 cm

€ 80 000 – 120 000

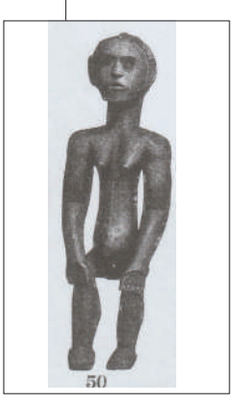
PROVENANCE
W.D. Webster, Bicester, Oxfordshire, United Kingdom, no. 73954
Collection privée belge

REPRODUIT DANS
W.D. Webster, *Illustrated Catalogue of Ethnological Specimens, European and Eastern Arms and Armour, Prehistoric and Other Curiosities*, 1899, Vol. 3, N°. 22, fig. 50 (ci-dessous)









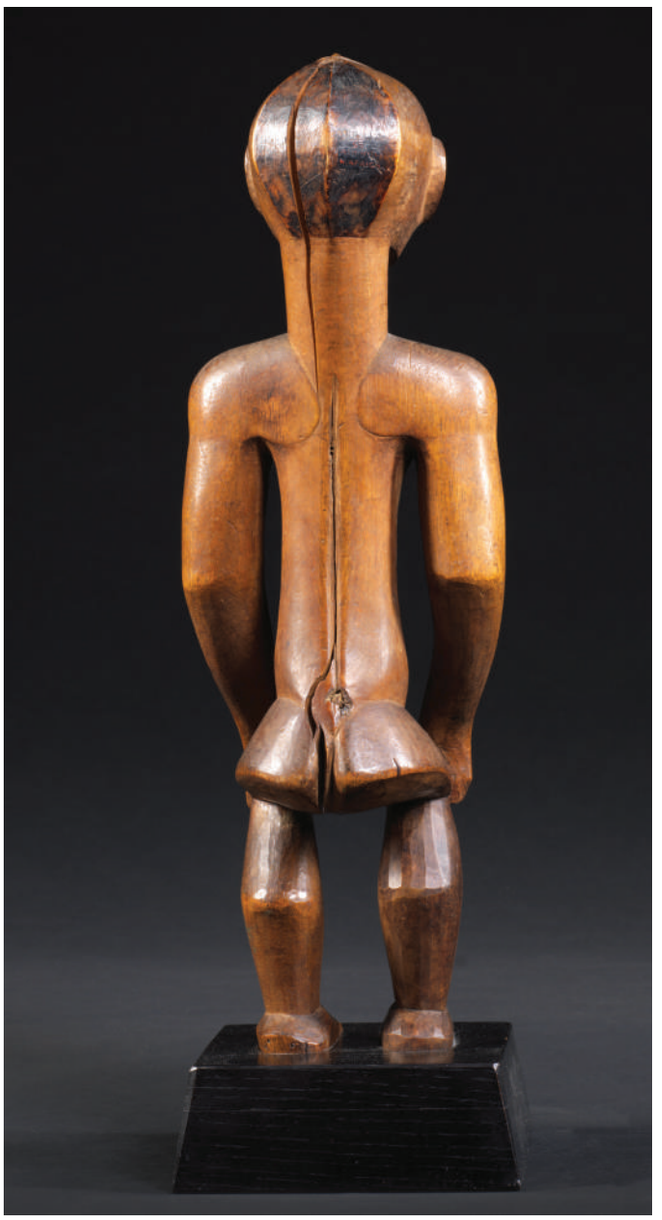
Œuvre de comparaison probablement de la même main, reproduite dans : Charles-Wesley Hourdé et Jean-Pierre Weill (dir.), *Éloge du corps. Arts d'Afrique, d'Océanie et d'Amérique : collection Josette et Jean-Claude Weill*, Milan, 5 Continents, 2019, p. 110-113

D'une grande force plastique, cette figure masculine d'ancêtre appartient à l'un des corpus les plus rares et les plus singuliers de la statuaire Fang. Par l'élancement exceptionnel de sa silhouette et la rigueur magistrale de sa construction, elle offre une interprétation d'une rare élégance du naturalisme idéalisé qui caractérise la statuaire Mabea du Sud-Cameroun.
Les Mabea, groupe du vaste ensemble Beti-Fang du Sud-Cameroun, se sont établis sur la côte atlantique entre Kribi et Bata après une migration depuis les régions forestières de l'est.
Leur tradition sculpturale documentée dès la période coloniale allemande demeure exceptionnellement restreinte : une dizaine seulement d'effigies Fang-Mabea avaient rejoint l'Europe avant la Seconde Guerre mondiale. Trois maîtres-sculpteurs majeurs, chacun à l'origine d'une manière propre, ont ainsi été distingués au sein de ce corpus, dont les exemplaires les plus célèbres proviennent notamment des collections Frank Burty Haviland, Félix Fénéon et Josef Müller auxquels s'ajoutent les figures conservées au musée de Hambourg et au musée Barbier-Mueller.
Dans le contexte Mabea, ces sculptures sont liées au culte du *byeri* et à la conservation des reliques des ancêtres importants. Elles faisaient office de figures gardiennes des reliquaires perpétuant la relation entre les vivants et les défunts. Les Mabea avaient également adopté les rites initiatiques du So et du *Melan* dans le cadre d'un processus d'acculturation progressive du monde Pahouin. Les grandes effigies Mabea, parmi les plus imposantes du corpus Fang, pouvaient être disposées à côté du coffre-reliquaire qu'elles avaient pour fonction de protéger.
Louis Perrois définit le type Mabea par un « modelé puissant tendant à un certain réalisme », associé à un « naturalisme idéalisé », qui le distingue de la stylisation plus radicale des Fang Ntumu et Betsi du Gabon. Cette esthétique repose précisément sur la tension entre naturalisme du corps et géométrisation de la tête : épaules larges et pectoraux fortement dessinés, bras déliés, mains soigneusement individualisées et, ici, corps élancé aux membres légèrement fléchis. A l'inverse, la tête se resserre dans une construction presque sphérique, dominée par le large front poli, les orbites creusées, le nez court et la bouche horizontale. La rectitude du maintien confère à la figure une impression de fierté et de force, qualités que Perrois met en relation avec le rôle des ancêtres dont les vivants se devaient d'honorer la présence.



Représentée dans une posture semi-assise, la figure déploie un modelé puissant tendant à ce « naturalisme idéalisé » relevé par Louis Perrois dans la statuaire Mabea. Les épaules larges et galbées, les pectoraux fortement accusés et les creux claviculaires donnent au torse une présence généreuse tandis que les bras, particulièrement développés, s'allongent jusqu'aux mains soigneusement individualisées et posées sur le haut des cuisses. Les grandes oreilles minutieusement sculptées prolongent cette anatomie savamment articulée. La surface satinée, d'une chaude tonalité ambrée accentue encore la douceur du modelé.

Le long cou porte une tête fermement construite dont la géométrisation contraste subtilement avec le naturalisme du corps. Le front large et arrondi forme une ample courbe dominée par de profondes orbites, tandis que les yeux légèrement en relief s'inscrivent sous des arcades marquées.



Le court nez présente des ailes délicatement galbées. Les pommettes saillantes conduisent vers une bouche ovale entrouverte laissant apparaître des dents limées en pointe. La tête est enfin enveloppée d'une ample coiffure à coques carénées, organisée autour d'une crête axiale, élément particulièrement caractéristique du vocabulaire Mabea.

La coiffure enveloppante à crêtes, caractéristique du Sud-Cameroun au tournant du XIX^{e} et du XX^{e} siècle, complète cette construction architecturée de la tête.

La posture droite et concentrée avec les mains ramenées vers le haut des cuisses confère à la figure cette impression de retenue et de vigilance que Perrois associe au rôle même de l'ancêtre, dont les vivants se doivent d'honorer la présence

La rareté de cette tradition sculpturale prend toute sa mesure à la lumière des quelques exemplaires historiques conservés dans les grandes collections. On citera notamment la célèbre figure Mabea du musée Barbier-Mueller (inv. MBM 1019-5) acquise auprès de Charles Ratton en 1939 dont plusieurs caractères morphologiques et la qualité du modelé offrent d'étroites affinités avec la présente œuvre.

Plus remarquable encore est le rapprochement avec une figure Mabea illustrée dans *Éloge du corps. Arts d'Afrique, d'Océanie et d'Amérique* publié en 2019 au sujet la collection Josette et Jean-Claude Weill (fig. ci-dessus). La proximité entre les deux œuvres est perceptible dans le traitement anatomique, l'élancement de la silhouette, la construction de la tête, de la coiffe, du même traitement des clavicules, de la position des bras et des mains, de la posture similaire et cette même tension entre modelé naturaliste et géométrisation des volumes. Elle est si étroite qu'elle permet de considérer très vraisemblablement une origine commune et probablement la main d'un même sculpteur. Cette exceptionnelle proximité vient ainsi inscrire la présente figure au sein d'un corpus Mabea particulièrement restreint, dont les œuvres historiques sont aujourd'hui dispersées entre quelques collections majeures.

Elle incarne le témoignage sculptural issu du « corpus le plus restreint et le plus singulier de la statuaire Fang » (Louis Perrois).

Principales références bibliographiques citées :

Louis Perrois, *Byéri fang: sculptures d'ancêtres en Afrique*, cat. expo. [Marseille, Musée des Arts africains, océaniens, amérindiens, Centre de la Vieille Charité, 6 juin-6 septembre 1992], Paris, RMN, 1992

Id., dans *Fang*, cat. expo. [Paris, Galerie Ratton-Hourdé], Ratton-Hourdé éd., 2006, p. 72-73

Id., « De l'archétype de la statuaire africaine au chef-d'œuvre de l'histoire universelle de l'art », à propos de *La Statue Fang Mabea Fénéon*, vendue chez Sotheby's Paris, le 18 juin 2014, plus de 4 millions d'euros



17

Statue Jukun, Nigeria

Datation, un test au carbone 14 (CIRAM)
N° 0715-OA-176X
XIX^{e} - XX^{e} siècle
Bois
H. 62,5 cm
Hauteur avec le socle : 72,5 cm

€ 30 000 – 50 000

Provenance
Collectée au début des années 1970,
probablement par Michel Huguenin
Collection Max Itzikovitz, Paris
Cédée à la galerie Monbrison, Paris
Collection Richard Scheller
Collection Patrik Fröhlich, Zurich
Collection privée française

Exposition
2015, février-juillet, San Francisco, De Young Museum,
« Embodiments. Masterworks of African Figurative
Sculpture : the Richard Scheller Collection »

Groupe de cultivateurs sédentaires, le peuple Jukun habite la vallée de la rivière Benoue au Nigeria, à proximité des Mumuye. Il est à l'origine de sculptures figuratives et imaginatives, d'une grande abstraction géométrique. Le mouvement des figures est accentué par la disproportion et la longueur des membres, par le vide caractéristique entre les bras et le buste, par la taille marquée, par l'asymétrie générale et les proportions réinventées. Leur création témoigne du pouvoir d'inventivité du peuple Jukun.
Cette rare statue masculine à la confluence des styles du nord-est nigérian, attestant des relations et inter- influences entre Jukun et Mumuye, témoigne de l'exceptionnelle invention formelle de cette aire stylistique tout en se distinguant par sa grande rareté.
Ce style fut longtemps méconnu. Une première sculpture entra au British Museum au début du XX^{e} siècle et fut stylistiquement attribuée aux Ashantis. Ce n'est qu'en 1931, avec la première étude consacrée à l'ethnographie des peuples Jukun publiée par Mack, que cette statuaire fut abordée pour sa symbolique et son rôle au sein de cette société. Elle fut d'abord associée à la représentation d'ancêtres, d'épouses, de serviteurs. Il fallut attendre les études sur le terrain menées par Rubin dans les années 1960 pour relier ces statues au culte de fécondité *mam*. Elles sont également porteuses de vertus thérapeutiques ou divinatoires, animées d'un puissant pouvoir.
Selon Richard Fardon (*in Nigéria*, 2012, p. 75), il s'agirait plus spécifiquement de « sculptures ambulatoires » – puisque les masques et les figures Jukun n'ont pas « une véritable différence d'utilisation ces deux formes étant portées en procession ».





Sa dynamique davantage vouée à l'exaltation de la puissance qu'à celle du mouvement est marquée par une asymétrie suggérée. Le large bassin rompt la verticalité du personnage campé sur de petites jambes largement écartées. Ses mains encadrant son torse font de prime abord penser à une ceinture. Son long buste s'étend harmonieusement dans une continuité linéaire régulière jusqu'au cou. Le petit visage abstrait stylisé présente une bouche au large sourire disparu mais deviné en raison des affres du temps passé sur son visage. Ses pupilles métalliques circulaires lui confèrent une expressivité toute particulière, empreinte à la fois d'étonnement, de curiosité. Elles suggèrent également son acuité et ses facultés de discernement. Ses lobes d'oreilles distendus en latéralité, accentuent l'arrondi du bas de son visage. Une haute coiffe cylindrique surmonte son visage.
Les accidents (manques, érosion du bois et éclats de surface) - de même que la patine miel à brun clair, d'une brillance intense par endroits - témoignent de son histoire houleuse, complexe et mouvementée. L'anarchie causée par la guerre de Sécession des Ibo dans le sud du Nigeria au cours des années 1960 ainsi que les bouleversements politiques et religieux ont conduit à l'abandon des cultes et de ses supports matériels
D'une élégance hiératique et d'une grande force graphique, cette figure Jukun se distingue par l'extrême élancement de sa silhouette et par une conception fondée sur l'équilibre des volumes, des lignes et des espaces évidés. Le personnage s'inscrit dans une verticalité presque architecturale qui lui confère une présence à la fois sobre et monumentale.

Bibliographie complémentaire

Central Nigeria Unmasked: Arts of the Benue River Valley, cat. expo. [Los Angeles, Fowler Museum, 13 février-24 juillet 2011], Fowler Museum at UCLA, 2011
Frank Herreman, *Mumuye. Sculptures du Nigeria : la figure humaine réinventée*, Milan, 5 continents, 2016



18

Figure d'ancêtre, province du Sepik oriental, côte nord, région d'Aitape, Papouasie–Nouvelle-Guinée

Fin du XIX[e] - début du XX[e] siècle
Bois, pigments rouges et blancs
52 x 12 x 9 cm
Avec le socle : 57 x 13 x 10,5 cm

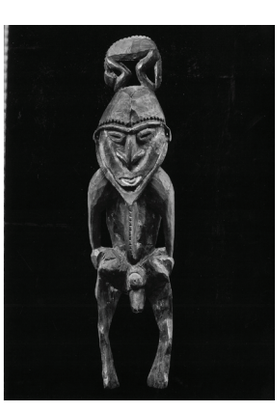
€ 20 000 – 30 0000

PROVENANCE
Collection privée, Allemagne, acquise dans les années 1930 (fig. 1)
Vente Sotheby's New York, mai 2001, lot 7
Galerie Flak, Paris (France)
Collection Pierre Mondoloni, France

EXPOSITION
Arts premiers – Sculptures Highlights, cat. expo. [Maastricht, TEFAF, mars 2007], Serge Schoffel éd., 2007 (fig. 2)

Œuvre comparable exposée et reproduite dans : *Ombres de Nouvelle-Guinée: arts de la grande île d'Océanie dans les collections Barbier-Mueller*, cat. expo. |Paris, Fondation Mona Bismarck, 4 octobre-25 novembre 2006], Paris, Somogy ; Genève, Musée Barbier-Mueller, 2006, p. 125 et 413, n° 63


Fig. 1


Fig. 2

Originaire de la côte nord de la Papouasie-Nouvelle-Guinée, dans la région d'Aitape, cette figure appartient à un corpus statuaire particulièrement rare et peu documenté. Située entre Vanimo et Wewak, à l'ouest de l'embouchure du Sepik, Aitape constitue une véritable zone de contact entre les cultures côtières et l'aire du Sepik où s'est développé un langage sculptural particulièrement singulier.
Dans cette vaste région, les représentations anthropomorphes pouvaient incarner des ancêtres, des fondateurs de clans ou des êtres spirituels. Elles étaient conservées dans les maisons cérémonielles des hommes. Loin d'être de simples images commémoratives, elles pouvaient constituer la présence matérielle d'une puissance ancestrale associée à la protection du groupe, à la chasse, à la guerre ou à la prospérité collective. Chez les Sawos du Moyen-Sepik, par exemple, les figures d'ancêtres *waken/wan* étaient conservées dans la maison cérémonielle et certaines étaient liées à des activités telles que la chasse et la guerre.

La coiffure ornée d'un animal totémique protecteur
La coiffure, traitée en une masse compacte, schématique et épurée est surmontée d'un animal totémique protecteur dont la présence vient couronner la figure.
Une étude anthropologique qu'Éric Kline Silverman a consacré au totémisme, à l'organisation sociale et à la représentation du corps dans la région du Sepik et plus particulièrement chez les populations d'Aitape montre l'importance de ces relations entre monde humain et monde animal. Animaux, oiseaux, poissons ou plantes pouvaient ainsi être considérés comme des emblèmes voire comme des ancêtres participant à l'identité et à la cohésion du groupe. L'objet lui-même pouvait alors devenir le support tangible d'une présence ou la manifestation d'une puissance ancestrale.
« Dans les sociétés de la région du Sepik et de la côte d'Aitape, les représentations animales participent à des systèmes complexes d'identification clanique, de cosmologie et de relation aux ancêtres. Selon les communautés, certains animaux peuvent être considérés comme des emblèmes, des ancêtres ou des manifestations de puissances surnaturelles ».
Le lézard, ici probablement représenté serait, un véhicule de l'esprit incarné (*cf.* S. Chauvet, *Les Arts indigènes en Nouvelle-Guinée*, 1930, p. 79-80; Craig 2010).



Les décors sur le corps d'après la polychromie résiduelle en écho aux peintures traditionnelles cérémonielles, aux symboles de scarifications classiques et indice d'évaluation de l'ancienneté

Le corps est animé de détails incisés et de scarifications stylisées tandis que la région abdominale et génitale reçoit un traitement plus affirmé. L'alternance entre surfaces planes, volumes saillants et incisions donne à la sculpture un rythme dense presque architecturé.

La patine brun rougeâtre, plus claire sur les reliefs et les zones les plus exposées révèle la longue fréquentation de l'objet et accentue la profondeur de son expression. Sa polychromie usée mais persistante au temps qui parcourt son corps semble faire écho aux pratiques du Sepik.

Des motifs peints directement inspirés des scarifications rituelles des initiés participant aux cérémonies liées aux ancêtres. La sculpture transpose ainsi dans le bois les signes inscrits sur le corps : scarifications, peintures et motifs rituels deviennent autant de marques d'identité, d'appartenance et de relation aux puissances ancestrales (A. Wardwell, *Island Ancestors: Oceanic Art from the Masco Collection*, Seattle, University of Washington Press, 1994).

Selon Mickael Hamson « l'un des meilleurs indices permettant d'évaluer l'ancienneté et l'authenticité des objets, réside dans leur décor peints… La qualité et la finesse de la surface peinte constituent des critères tout aussi déterminants ».

Rareté du corpus

Originaires de la région d'Aitape, les œuvres attribuées à cette aire géographique sont peu nombreuses dans les collections occidentales ce qui confère à cet exemplaire un intérêt singulier. Quelques figures anciennes aujourd'hui conservées dans des collections muséales permettent néanmoins de dégager les principaux traits de ce langage sculptural, notamment la frontalité, la construction géométrisée du visage et la tension particulière de la silhouette.

Zone de contacts et d'échanges artistiques, la région d'Aitape présente des affinités stylistiques avec les Kandimboang du Bas-Sepik, notamment dans la posture et certains traits du visage. On peut à cet égard rapprocher cette œuvre d'une remarquable figure Kandimboang du Sepik oriental, haute de 56 cm, provenant de l'ancienne collection Josef Müller, acquise avant 1938, puis de la collection Jean-Paul et Monique Barbier-Mueller, à Genève (reproduite dans *Ombres de Nouvelle-Guinée*, *op. cit*., 2006).

Des figures anciennes attribuées à Aitape témoignent également d'un langage formel proche, marqué par la construction géométrisée du visage et une force puissante d'expressivité. Parmi elles, une figure de maternité collectée en 1909 par le missionnaire Franz Kirschbaum aujourd'hui conservée dans les collections du Vatican ainsi qu'un autre exemplaire ancien, collecté vers 1904, publié et rapproché d'œuvres de cette même aire stylistique.

Par sa stature imposante, l'équilibre de ses volumes et l'étrangeté saisissante de son visage, cette figure déploie une présence à la fois majestueuse et troublante. Sa force plastique concentrée dans la tension de la silhouette et l'intensité du regard traduit toute la puissance d'une image conçue pour incarner l'ancêtre et en rendre sensible la présence.

À sa fonction symbolique et spirituelle – incarnation tangible de l'ancêtre, appelée à protéger, à transmettre et lors du rituel à rendre présente la force du clan – répondent sa prestance, sa puissance et cette beauté magnétique presque déstabilisante qui l'anime.

Bibliographie complémentaire

Allen Wardwell, *The Art of the Sepik River*, The Art Institute of Chicago, 1971

Jürg Schmid et Christin Kocher-Schmid, *Söhne des Krokodils: Männerhausrituale und Initiation in Yensan, Zentral-Iatmul, East Sepik Province, Papua New Guinea*, Ethnologisches Seminar der Universität und Museum für Völkerkunde, 1992

Eric K. Silverman, « The Gender of the Cosmos: Totemism, Society and Embodiment in the Sepik River », *Oceania*, 67(1), 1996, p. 30–49

John E. Terrell et Esther M. Schechter, « Deciphering the Lapita Code: The Aitape Ceramic Sequence and Late Survival of the 'Lapita Face' », *Cambridge Archaeological Journal*, vol. 17, n°1, 2007, p. 59–85. Étude archéologique fondamentale pour Aitape

Barry Craig (ed.), *Living Spirits with Fixed Abodes: The Masterpieces Exhibition* – Papua New Guinea National Museum and Art Gallery, Crawford House Publ., 2010

Jean-Édouard Carlier, *Art de Papouasie Nouvelle-Guinée*, Paris, Galerie Voyageurs & Curieux, 2010, 160 p., 124 objets

John E. Terrell, *Exploring Prehistory on the Sepik Coast of Papua New Guinea. Fieldiana: Anthropology*, n.s. 42, Chicago, Field Museum of Natural History, 2011

Jean-Édouard Carlier, *Du lac Sentani au village d'Aitape*, Paris, Galerie Voyageurs & Curieux, 2022, 68 p., 18 objets, carte et bibliographie.



19

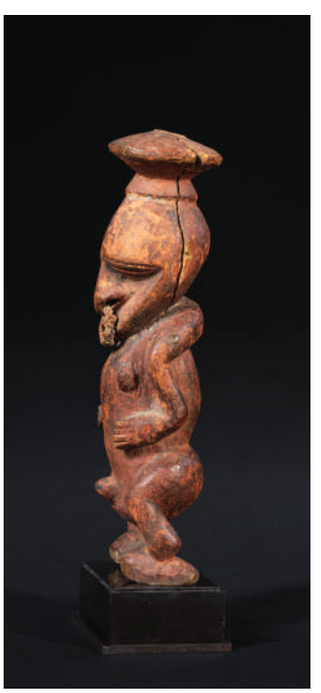
Figure d'ancêtre
Région côtière ou Nagum Boiken
Nord du Sepik, Papouasie-Nouvelle-Guinée

Début du XX[e] siècle ou antérieur
Bois sculpté et pigments
H. 35,5 cm
Hauteur avec le socle : 41 cm

€ 15 000 – 20 000

PROVENANCE
Collection Charles Ratton, Paris
Vente Loudmer, « Arts Primitifs », 27 juin 1991
Collection Georges Goldfayn
Paris depuis cette date
Collection privée française





Issue de la célèbre collection de Charles Ratton, cette figure d'ancêtre fut acquise à Paris lors de la vente Loudmer *Arts Primitifs*, le 27 juin 1991, par Georges Goldfayn (1933-2019), figure singulière du milieu littéraire, cinématographique et artistique parisien.

Proche d'André Breton, Georges Goldfayn fréquenta dès les années 1950 le cercle surréaliste et participa, à la fin de l'année 1952, à la création de la galerie À l'Étoile scellée sise 11 rue du Pré-aux-Clercs. Breton assurait la direction artistique de la galerie et Goldfayn l'administration. Sous l'influence de Breton, il constitua dès cette époque une importante collection d'Art océanien et de sculptures d'Amérique du Nord qu'il enrichit jusqu'à la fin de sa vie. La présente sculpture est ainsi demeurée dans sa collection depuis son acquisition en 1991.

D'une puissance plastique remarquable, cette figure impose une conception de l'ancêtre où la démesure des volumes devient elle-même langage. Attribuée à la région côtière du nord du Sepik et sur le plan stylistique aux Nagum Boiken des monts Prince Alexander, elle se distingue par son traitement en ronde-bosse, ses volumes pleins et ses galbes puissamment accentués.

Ces caractères rapprochent l'œuvre des traditions sculpturales de cette vaste région où la figure humaine est volontiers conçue dans une tridimensionnalité affirmée. Des œuvres attribuées aux Nagum Boiken présentent notamment des affinités dans le traitement des volumes, des yeux et de la bouche.

Le visage, d'une stylisation presque radicale, est dominé par une large forme horizontale évoquant une coiffe ou un attribut rituel. Cette géométrisation du haut de la figure contraste avec le modelé généreux du corps. Jambes arquées, cuisses puissantes, hanches développées, ventre et épaules fortement accentués composent une silhouette d'une rare densité sculpturale.

Ces effigies étaient associées aux esprits mythologiques ou ancestraux du clan et participaient à la vie cérémonielle de la communauté. Elles jouaient notamment un rôle dans les rites d'initiation masculine tout en intervenant également lors de différents événements marquant la vie collective – guerre, rites de passage et cérémonies sociales. Gardiennes symboliques du bien-être du clan, elles étaient conservées dans la Maison des hommes, au cœur de la vie cérémonielle.

La profonde patine brun-rouge ponctuée de traces résiduelles de pigments et soulignée par l'usure des volumes saillants confère enfin à l'ensemble une surface vivante où le temps et les manipulations rituelles semblent avoir progressivement modelé la matière.

Par l'exacerbation de ses volumes, l'audace de sa construction et l'intensité presque tellurique de son modelé, cette figure offre une interprétation particulièrement aboutie de la puissance ancestrale dans la sculpture du nord du Sepik.



20

Crochet de suspension fleuve Sepik, Papouasie Nouvelle-Guinée

Bois
H. 56 cm ; L. 18,5 cm

€ 28 000 – 38 000

PROVENANCE
Ex collection Leendert Van Lier (1910-1995), Amsterdam
Vente Christie's Amsterdam, " African, Oceanic and Indonesian art from the Van Lier collection ", 15 avril 1997, lot 130
Collection Galerie Flak, Paris
Collection Pierre Mondoloni, France, acquis du précédent en 2006

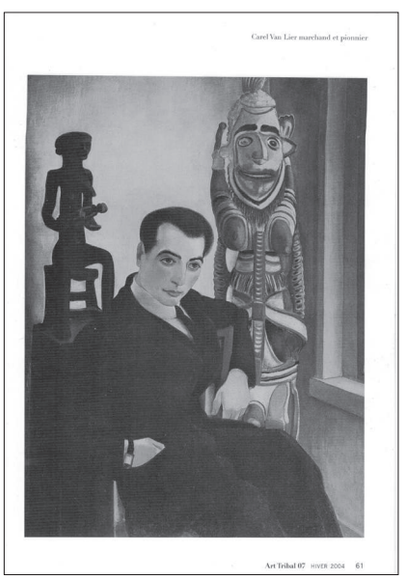


Fig. 1 : Harmen Meurs, Portrait de Carel Van Lier, 1928, reproduit dans Bas Van Lier, « Carel Van Lier, marchand et pionnier », *Art Tribal*, n° 07, hiver 2004, p. 61

Figure éminente du marché néerlandais des arts d'Afrique et d'Océanie, Leendert van Lier (1910-1995) compta parmi les grands marchands et collectionneurs de l'après-guerre (fig. 1-2). Particulièrement reconnu pour son intérêt envers les Arts océaniens, il sut réunir une collection privée d'une qualité exceptionnelle dont plusieurs œuvres ont depuis rejoint d'importantes collections publiques et privées.



Fig. 2 : Carel van Lier dans l'exposition de sa collection à Amsterdam, Stedelijk Museum, janvier 1927, photographie anonyme reproduite dans *art. cit*. 2004, p. 62.

Conservé dans sa collection, ce crochet témoigne historiquement du goût de Van Lier pour le génie créatif océanien. Parmi les productions sculptées les plus emblématiques de l'immense aire culturelle du fleuve Sepik, en particulier dans les régions du Moyen-Sepik, les crochets occupaient une place primordiale au cœur de la vie rituelle. Sculptés à l'image d'ancêtres, d'esprits mythiques ou d'êtres totémiques associés aux clans, ils incarnaient par leur existence le rôle de messagers.
Connus sous le nom de *samban* (intermédiaires), ils étaient voués à relier les forces invisibles et les puissances surnaturelles aux hommes. Consultés avant des expéditions, des rites d'initiation ou d'autres événements importants de la vie communautaire, ils transmettaient les messages.
A leur force symbolique répond leur esthétique. En effet, le mouvement du crochet suspendu aux poutres « exprime la continuité de la vie, tel un métronome marquant le temps » (Coiffier et Newton, 2001, p. 294).
Ce remarquable crochet se distingue par l'extraordinaire élégance de sa silhouette élancée, par le raffinement de ses ornements et par la subtile articulation entre figure humaine et élément fonctionnel. Le personnage représenté debout dans une attitude hiératique semble naître, apparaître et émerger de la structure même de l'objet comme si la fonction pratique se transformait ici en support d'une présence ancestrale.
Le corps aux proportions allongées est traité avec une remarquable économie de moyens. Les bras et les épaules épousent de douces courbes arrondies tout en accentuant subtilement la forme aplanie du torse qui contraste avec le galbe musclé des cuisses généreuses. Cette alternance savante entre les volumes et les formes confère à l'œuvre une prestance harmonieuse, une fluidité du mouvement et une force tranquille.



Le visage légèrement incliné est dominé par un long nez projeté vers l'avant. La puissance du regard est conférée par les pourtours répétés profondément incisés reprenant fidèlement la forme des yeux. L'ensemble confère à la figure une expression particulièrement intense.

Toute la surface est animée par un exceptionnel décor de motifs curvilignes et d'enroulements gravés qui se déploient sur le visage, le torse, les membres et jusque sur les éléments du piètement du crochet. Ce décor est caractéristique de certaines traditions sculpturales Sepik. Les lignes ondulées profondément incisées ne constituent pas un simple ornement : elles structurent la composition, rythment les volumes et confèrent à la sculpture une impression de mouvement intérieur vivifiant.

Dans *Island Rivers*, Silverman a montré que les motifs ondulés occupaient une place essentielle dans la culture matérielle Sepik. Le fleuve constitue bien plus qu'un environnement géographique. Il offre une manière de concevoir une réalité mouvante et fluide, comparable aux ondulations de l'eau dont les formes se reflètent dans les œuvres sculptées. Les incisions du bois, à l'image de la scarification du corps, peuvent ainsi et aussi évoquer la peau humaine ou encore les eaux primordiales de la création. Les volutes et spirales suggèrent le mouvement et les remous de l'eau tandis que certains motifs curvilignes peuvent également fonctionner comme des marqueurs d'identité clanique.



Leur répétition crée un jeu subtil de lumière et d'ombre qui accentue à la fois la prestance monumentale de cette œuvre pourtant de petite taille et la grande élégance graphique de l'ensemble. Une riche ornementation qui participe pleinement à l'expression de la force spirituelle de l'objet.

L'ensemble de la sculpture repose ainsi sur un équilibre particulièrement réussi entre verticalité, tension des lignes et richesse ornementale. La figure ne semble pas seulement soutenir ou suspendre. Elle apparaît comme le gardien silencieux des biens placés sous sa protection matérialisant le lien entre le monde quotidien et celui des ancêtres.

La profonde patine brun sombre, ponctuée de résidus de pigments clairs dans les creux des gravures renforce encore la lisibilité du décor et souligne la virtuosité du travail de sculpture.

Par la finesse de son modelé, la richesse de ses motifs curvilignes et l'élégance de sa silhouette, ce crochet dépasse sa fonction utilitaire pour devenir le support d'une mémoire ancestrale et le témoin d'un usage rituel où se rejoignent fonction, beauté et présence spirituelle. La symbolique du crocodile originel et les traces de ligatures qui marquent encore le bois témoignent de cet imaginaire riche de mythes et de traditions qui fait tout le mystère des arts du Sepik.

Bibliographie complémentaire

Allen Wardwell, *The Art of the Sepik River*, The Art Institute of Chicago, 1971

Suzanne Greub et Chritian Kaufmann, *Kunst am Sepik: Ausdruck und Ornament. Bildwerke einer alten Tropenkultur in Papua-Neuguinea*, Bâle, éd. Greub, 1985

Philippe Peltier, Markus Schindlbeck et Christian Kaufmann (dir.), *Sepik: arts de Papouasie-Nouvelle-Guinée*, cat. expo. [Paris, galerie-jardin du Musée du quai Branly, 27 octobre 2015-7 février 2016], Paris, Skira, 2015

Eric K. Silverman, *Island Rivers: A History of the Islanders of the Sepik River*, Papua New Guinea, Cambridge University Press, 1996

Barry Craig (ed.), *Living Spirits with Fixed Abodes: The Masterpieces Exhibition – Papua New Guinea National Museum and Art Gallery*, Crawford House Publ., 2010



21

Sikiri Kambire (1896-1963), attribué à Statue masculine Lobi, Burkina Faso

Bois, résidus
H. 80 cm
Hauteur avec le socle : 90 cm

€ 8 000 – 10 000

PROVENANCE
Piet Blanckaert, Belgique
Collection Jan Calmeyn, Belgique



D'une présence singulière et profondément hiératique, cette importante figure masculine Lobi se distingue par l'élégance de sa silhouette élancée et par l'extrême économie de son langage formel. Le corps traité en volumes sobres et puissamment étirés est animé par une succession subtile de courbes et de contre-courbes. Les épaules étroites prolongent un torse aux volumes doucement modelés tandis que les bras, étroitement rapprochés du buste, accentuent la verticalité de l'ensemble.
Le visage concentre toute la force expressive de la sculpture. Légèrement tourné, il rompt avec la frontalité du personnage et introduit dans cette composition rigoureuse un mouvement discret, presque imperceptible. Les yeux en léger relief épousent la forme de demi-lune. La portée du regard aux petites pupilles circulaires évidées est accentuée, magnifiée par des arcades sourcilières affirmées. Le nez droit et compact et la bouche horizontale aux lèvres délicatement dessinées confèrent au personnage une expression à la fois retenue et énigmatique. La coiffure, soigneusement structurée et striée complète cette construction d'une grande rigueur plastique.
La bouche horizontale aux lèvres charnues et les oreilles réduites à de petits volumes en U participent à cette remarquable stylisation des traits tout en évoquant avec force le vocabulaire stylistique développé par Sikiré Kambiré.
La tension entre la finesse des membres, la densité du torse et l'élongation du cou confèrent à l'œuvre une présence magnétique, une prestance sereine et souveraine à la fois. Les jambes légèrement fléchies introduisent une inflexion suggérant savamment un contraste entre la souplesse d'une dynamique retenue et l'allure figée du haut du corps. Le traitement volontairement dépouillé du corps laisse ainsi toute sa puissance à la silhouette et au visage, selon une esthétique où la réduction des détails devient un véritable instrument d'expression. La physionomie et la construction générale permettent d'attribuer cette œuvre à l'un des sculpteurs Lobi les plus célèbres du XXe siècle.
Né à Gongombili en 1896 et établi à Gaoua dans les années 1920, Kambiré développa un langage personnel qui exerça une influence considérable sur plusieurs générations de sculpteurs de la région. Daniela Bognolo le présente notamment comme le fondateur d'une véritable école stylistique dont la transmission reposait sur l'apprentissage auprès du maître et sur l'observation attentive de ses caractéristiques formelles.
Dans l'univers religieux Lobi, les figures anthropomorphes Bateba participent à la relation entre les hommes et les puissances *thila*. Certaines étaient placées sur les autels et investies d'une fonction protectrice ou médiatrice.
Par la pureté de son dessin, la subtilité de ses proportions et l'intensité contenue de son visage, cette figure offre une interprétation particulièrement raffinée de la statuaire Lobi : la simplicité apparente des formes révèle, à mesure que le regard s'y attarde, une construction d'une grande sophistication.

BIBLIOGRAPHIE COMPLÉMENTAIRE
Piet Meyer, *Kunst und Religion der Lobi*, Zürich, Museum Rietberg,1981
Daniela Bognolo, « Djetó! fais attention ! : le "chemin de la sculpture" chez les Lobi du Burkina Faso », dans *Journal des Africanistes*, 67-1, 1997, p. 123–133
Thomas Keller, *Lobi Statuary – Sikiré Kambiré*, Lully, 2015



22

Singe Békré, Baoulé, Côte d'Ivoire

XIX[e] siècle
Bois, textiles, dépôts sacrificiels croûteux
H. 55 cm

€ 12 000 – 15 000

PROVENANCE
Giovanni Franco Scanzi, Gênes (Italie)

À la frontière entre la bestialité et la délicatesse domestiquée, les statues porteuses de coupe, couramment appelées « gbèkrè », forment un corpus singulier qui témoigne de la riche variété créative des Baoulé. Aux antipodes des idéaux raffinés et délicats de beauté qui caractérisent généralement leur création, ces statues traditionnellement cynocéphales frappent par leur puissance, par leur force sauvage exacerbée. Empreintes de férocité, elles s'imposent par leur carrure, leur stature, leur faciès et leur épaisse patine onctionnelle.
Mentionnées pour la première fois en 1900 par Maurice Delafosse, ces œuvres appartiennent à l'une des plus anciennes traditions sculpturales ivoiriennes (Claessens et Danis 2016, p. 31). Elles résument sous leurs traits les croyances en une entité surnaturelle redoutée.
Selon la conception Baoulé, aucune distinction véritable entre le monde visible et le monde invisible n'existe : ces deux pôles interfèrent, se répondent et se correspondent. Le monde visible habité par les humains est animé par le monde invisible où de nombreuses puissances interviennent dans la vie des hommes. Bénéfiques ou maléfiques, ces puissances surnaturelles, qui ne peuvent être maîtrisées, exigent cependant « que l'on fabrique des objets à leur intention afin qu'elles puissent être localisées et contactées ».
L'*amuin* est cette force surnaturelle invisible qui par le prisme d'un support matériel sculpté sous une forme concrète devient accessible.
Elle apparaît ici et prend vie à travers ce singe Baoulé, véritable objet de pouvoir. Ses traits marquants le distinguent des puissances inférieures auxquelles étaient exigées des offrandes dont témoigne encore sa patine. Sa puissance, signifiée par ses formes agressives et sa bestialité exacerbée, révèle sa supériorité et son autorité.
Sa force menaçante ainsi matérialisée permettait de prévenir les initiés ou la communauté des dangers extérieurs auxquels elle pouvait être confrontée (Vogel 1997, p. 221-230 ; Bouloré 2000, p. 107-108). Craints parce que redoutables réceptacles de forces surnaturelles, ces singes n'étaient façonnés que par les sculpteurs les plus courageux dont la connaissance du monde invisible était suffisamment profonde et maîtrisée. Rares étaient ceux qui acceptaient d'en exécuter la commande car « plus il y a de pouvoir en jeu dans un objet cultuel, plus les risques encourus par son auteur sont grands en cas d'échec, si les effigies réalisées s'avéraient inefficaces » (Bouloré 2000, p. 221-230).
Cette œuvre témoigne magistralement de l'union de ces deux mondes, visible et invisible, résumant en elle leurs clivages et leurs oppositions : d'une part la férocité maléfique des forces surnaturelles et de l'autre la bienséance domestiquée, civilisée, symbolisée par la coupe qui caractérise l'équilibre du monde visible et de la société. À sa bestialité suggérée dans les éléments du corps, s'oppose la délicatesse infinie de sa gestuelle magnifiée par la finesse du traitement de ses mains et de ses doigts tenant précieusement la coupe contre sa poitrine. Offrande bestiale et sublime, féroce et éduquée, elle incarne la dualité de ces deux mondes ici conjugués.

RARETÉ ET DISTINCTION PARMI LE CORPUS : UNE VISAGE HUMAIN
À la différence de la majorité des œuvres du corpus, cet exemplaire se distingue également par la rareté du traitement de son visage. Contrairement aux représentations habituellement zoomorphes, il adopte ici une physionomie humaine. Une dizaine d'œuvres existerait avec cette physionomie : « Parmi une population de porteurs de coupe dont la vaste majorité est de tête zoomorphe, moins de douze présentent des visages humains. S'ils partagent la station debout, les avant-bras levés, la coupe à offrande sculptée dans le même bois et les résidus sacrificiels des figures zoomorphes, leur front, leurs yeux, leur nez, leur bouche, leur cou, et leurs oreilles sont à l'apparence humaine. » (Claessens et Danis 2016).



Cette singularité renforce encore l'ambivalence de cette force incontrôlable, inhérente à la puissance surnaturelle ici personnifiée.
La finesse des modelés, la vigueur des lignes, la fluidité des galbes, le soin apporté aux détails anatomiques et l'élancement du corps au traitement anthropomorphe rattachent cette œuvre au style 2, dit « élégant », de la classification morphologique des statues Baoulé porteuses de coupe établie par Borremans-Batist en 1975.
Belle patine sombre et croûteuse attestant les offrandes autrefois versées. Elle accentue sa présence, sa prestance et son étrangeté tout en attestant l'importance et la beauté de cette entité singulière et rare parmi le corpus de référence.

Principales références bibliographiques citées

Raymond Borremans, *Précis d'histoire de Grand-Bassam: 1469-1981*, s.l.n.d.
Susan Mullin Vogel, *Baule: African Art, Western Eyes*, cat. expo. [New Haven, Yale University Art Gallery, 1997], Londres, Yale University Press, 1997
Susan Mullin Vogel, L'*Art Baoulé : du visible et de l'invisible*, Paris, Adam Biro, 1999
Jacques Kerchache et Vincent Bouloré (éd.), *Sculptures : Afrique, Asie, Océanie, Amériques*, cat. expo. [Paris, Musée du Louvre, Pavillon des Sessions, avril 2000], Paris, RMN ; Musée du quai Branly-Jacques Chirac, 2000
Bruno Claessens et Jean-Louis Danis, *Singes Baule*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2016





23

Grand fétiche médicinal Montol, Nigeria

Bois, nombreux prélèvements
H. 78,5 cm

€ 10 000 - 12 000

PROVENANCE
Galerie Guilhem Montagut, Espagne
Collection Jan Calmeyn, Belgique

D'une présence tout aussi impressionnante qu'intriguante, cette grande figure masculine Montol se distingue par l'ampleur de ses volumes et par son langage sculptural d'une rare radicalité. Campée sur de puissantes jambes largement écartées, elle développe un corps volontairement dépouillé : bassin massif, torse resserré, épaules amples, ondulation de l'abdomen accentuée comme contorsionnée. La tension exacerbée du corps est signifiée par le mouvement des épaules voûtées et par le mouvement saisissant du visage penché vers l'avant.
Semblant s'adresser aux puissances invisibles, la tête démesurément développée domine la composition. Le visage réduit à quelques plans essentiels est animé par un nez fortement projeté et des traits presque abstraits. L'intensité de l'expressivité captivante presque effrayante est rendue par ses grands yeux aux cavités évidées.
La matière brute du bois lourd confère à la figure une apparence presque tellurique. Les accidents du bois sont pleinement intégrés à la sculpture. Toute sa surface présente une irrégularité due aux nombreux prélèvements reçus qui atteste tant son usage médicinal répété que son ancienneté. Associées à la société masculine Komtin, les figures Montol intervenaient notamment dans les rites de guérison et de divination destinés à rechercher l'origine des maladies. Les exemplaires communautaires étaient conservés dans les dodo, espaces rituels où ils recevaient des libations et où étaient réalisés des prélèvements.
Par son extrême simplification, son ampleur sculpturale, par la tension entre ses masses et ses évidements, cette œuvre occupe une place singulière au sein du corpus Montol dont les styles varient sensiblement selon les sculpteurs. Son ampleur exceptionnelle, son dépouillement radical et sa construction presque abstraite, conjuguant savamment monumentalité et étonnante légèreté, distinguent remarquablement cette sculpture de l'ensemble du corpus.
Alors que de nombreuses figures Montol présentent des bras arqués, des mains très développées, des nombrils accentués ou des scarifications, le sculpteur semble avoir ici poussé la simplification beaucoup plus loin. Le corps devient une succession de masses primaires : deux piliers pour les jambes, un étroit passage pour le bassin, une colonne pour le torse et une masse presque ovoïde pour la tête. Ces pleins et ces évidements donnent à la sculpture toute sa force de prestance et d'existence.
Sa composition, sa construction par masses essentielles et son rapport très libre à l'anatomie en font une œuvre quasiment avant-gardiste en écho formel aux œuvres d'Ossip Zadkine et de Georg Baselitz. Affinités esthétiques et conceptuelles faisant apparaître une même fascination pour le corps conçu comme architecture de volumes où les formes fragmentées s'assemblent et où les pleins, les vides et les accidents de la matière deviennent eux-mêmes langage sculptural. Baselitz, collectionneur d'art africain, puise notamment son inspiration dans les figures Lobi pour ses premières sculptures monumentales en bois tel son Modell für eine Skulptur (1979–1980). Ses figures debout de 1982–1984 reprennent une verticalité totémique, une simplification du corps et une présence presque archaïque tandis que les nœuds, fissures et accidents du bois sont conservés comme éléments constitutifs de la forme.
Rare sculpture Montol d'une force presque archaïque où la matière réduite à ses tensions essentielles semble faire émerger la figure plutôt que simplement la représenter.

BIBLIOGRAPHIE COMPLÉMENTAIRE
Central Nigeria Unmasked: Arts of the Benue River Valley, cat. expo. [Los Angeles, Fowler Museum, 13 février-24 juillet 2011], Fowler Museum at UCLA, 2011, en part. p. 282
Three rivers of Nigeria. Art of the Lower Niger, Cross an Benue from the collection of William and Robert Arnett, cat. expo. [Atlanta, The High Museum of Art, 1978], Atlanta, 1978



24

Masque Ibibio Nigeria

Bois
33,5 × 21 × 15,5 cm

€ 4 000 – 6 000

PROVENANCE
Collection Felicia Dialossî
Collection privée française



Énigmatique et troublant, ce masque nous séduit par sa composition remarquablement sophistiquée, par son ingéniosité. Le visage constitué en une succession de plans juxtaposés, savamment articulés. La géométrie vient intensifier le mystère du regard et la puissance de l'apparition. Le souci du détail dans la coiffe et la barbe aux bordures dentelées atteste l'importance et le soin réservé à sa création et révèle son importance.

Les Ibibio vivent dans le sud-est du Nigeria, principalement dans l'actuel État d'Akwa Ibom et les régions voisines du Cross River. La tradition de leurs masques est intimement liée à la société *Ekpo*, association masculine ancestrale qui jouait autrefois un rôle majeur dans la vie sociale, judiciaire et rituelle de la communauté.

Portés lors des mascarades *Ekpo*, les masques matérialisent la présence des ancêtres et participent aux cérémonies destinées à maintenir l'ordre social, honorer les morts et assurer la protection de la communauté. Selon leur caractère, les masques pouvaient évoquer des ancêtres bienveillants (*mfon*) ou des esprits plus inquiétants (*idiok*). Ces derniers étant associés à la transgression, au désordre et aux forces dangereuses.

« Pour s'attirer la bienveillance de l'esprit d'un ancêtre Ibibio, l'*ekpo*, celui qui usurpe l'identité de l'esprit temporairement revenu au pays des vivants, porte un masque facial en bois. *Ekpo* signifie "fantôme", mais c'est aussi le nom donné à l'association masculine qui invoque les esprits des ancêtres ; elle possède d'importantes fonctions rituelles, participe au maintien de l'ordre et veille au respect des lois… » (cité d'après K. Nicklin et J. Salmons, « Les arts du Nigeria du sud-est. Les Ogoni et les peuples de la Cross River », dans *Arts du Nigeria*, Paris, 1997, p. 155).

Chez les Ibibio et les Anang, on distingue les masques noirs à l'aspect déplaisant et aux lignes anguleuses évoquant comme ici les *idiok ekpo* (esprits perturbateurs).

La force de cet exemplaire réside dans son économie formelle. Le visage semble construit comme une architecture, par emboîtement de surfaces planes, de volumes saillants et de profondes incisions. Loin d'un naturalisme descriptif, le sculpteur a privilégié la tension des volumes et la puissance de la silhouette, donnant au visage une présence presque abstraite. Cette stylisation caractéristique de certaines traditions de sculpture Ibibio confère au masque une beauté austère et troublante où la simplification devient le véritable langage de l'expression.

Une œuvre à la présence silencieuse et magnétique dont l'agencement architectural du visage transforme la figure humaine en apparition ancestrale.



25

Rare Porte Baoulé, Côte d'Ivoire

Bois, pigments naturels blancs, bleus et ocre jaune
H. 145 cm ; L. 50 cm

€ 5 000 – 7 000

PROVENANCE
Anne et Georges Loiseau, Paris
Collection privée française



Georges Loiseau, notaire établi en Côte d'Ivoire dès 1953, était un collectionneur passionné (pléonasme) auquel les antiquaires ivoiriens réservaient « les plus merveilleuses de leurs trouvailles » (Bertrand Goy).
En témoigne ce véritable tableau domestique en léger et moyen relief, cette porte Baoulé déployant sur le bois un langage d'une grande richesse où géométrie, monde animal et figures protectrices semblent composer une véritable scène symbolique.
Les portes, appelées *anuan*, étaient destinées aux espaces privés ou communautaires qu'il s'agisse de maisons, de cours intérieures ou de lieux de repos. Elles étaient à la fois des éléments fonctionnels et des supports privilégiés de l'expression des sculpteurs. Leur surface pouvait accueillir des motifs humains, animaux, végétaux et géométriques parfois inspirés des mythes et des proverbes.
Ici, le décor s'organise avec une grande rigueur autour d'une succession de triangles bleus et blancs formant un rythme graphique continu sur la partie inférieure. Au centre un petit masque zoomorphe aux attributs évoquant le buffle apparaît en moyen relief. Au-dessus, deux petits oiseaux aux corps schématisés, placés face-à-face, semblent picorer. Un lapin plus imposant aux oreilles élancées surmonte l'ensemble. Cette association volontaire d'animaux, de masques et de signes géométriques semble participer à un vocabulaire visuel où les qualités attribuées aux êtres représentés peuvent être suggérées sans nécessairement constituer une narration unique.
La porte Baoulé possède ainsi une double dimension fonctionnelle et symbolique. Elle marque le seuil entre l'espace extérieur et l'espace domestique tout en offrant au regard un répertoire de formes chargé de références sociales, mythologiques ou proverbiales. Le Metropolitan Museum souligne notamment que certaines compositions de portes peuvent évoquer l'ordre social, les rapports de pouvoir ou des récits mythiques tandis que d'autres demeurent essentiellement décoratives.
Par son dialogue entre géométrie et figuration animale, cette porte transforme le seuil architectural en une véritable surface de représentation où la précision du relief et le rythme des motifs confèrent au quotidien une dimension cérémonielle et poétique.



26

Bouchon de flûte Iatmul, Moyen Sepik, Paouasie Nouvelle-Guinée

Début du XX^e siècle
Bois sculpté et pigments
H. 38,5 cm

€ 4 000 – 6 000

Provenance
Collection Bruce Frank, New York
Collection Pierre Mondoloni, France, acquis du précédent en janvier 2009

Œuvres comparables
dans les collections publiques de New York :
le Metropolitan Museum of Art conserve plusieurs bouchons de flûte du Sépik datés de la fin du XIX^e au début du XX^e siècle ;
le Brooklyn Museum conserve également un bouchon Iatmul du XIX^e siècle, sculpté sous la forme d'un oiseau, montrant la diversité des solutions figuratives adoptées par les sculpteurs Iatmul pour ces objets rituels.

Remarquable par sa silhouette longiligne et son visage puissamment stylisé, ce bouchon de flûte appartient à la tradition sculpturale des Iatmul du Moyen-Sepik, région située dans la vallée du fleuve Sepik, au nord de l'actuelle Papouasie-Nouvelle-Guinée.
Traditionnellement associés aux grandes flûtes sacrées en bambou conservées dans la *haus tambaran* (maison cérémonielle des hommes), ils servaient à obturer l'extrémité de l'instrument. Au-delà et par-delà leur fonction matérielle, les flûtes étaient considérées comme donnant voix aux ancêtres et aux puissances spirituelles. Elles devenaient ainsi des messagers entre les hommes et les forces invisibles par le prisme de l'écho de leurs sonorités.
Jouées dans le cadre de rites d'initiation et de cérémonies réservées aux hommes initiés, elles intervenaient notamment dans les cycles de chants sagi qui transmettaient l'histoire, les migrations et les traditions mythologiques des clans. Généralement jouées par paires, chacune était associée à une identité et à une voix particulière.
La présence d'une figure humaine sur un bouchon de flûte est particulièrement significative. Les exemplaires Iatmul connus associent fréquemment des figures ancestrales, des êtres mythiques ou des représentations animales totémiques. Certains présentent également des affinités formelles avec les masques mvai comme en témoigne ce superbe exemplaire.
Le visage inscrit dans un ovale étiré révèle une remarquable économie de volumes. Le front haut et bombé domine des yeux profondément en retrait, enchâssés sous de puissantes arcades. Le regard grave et pénétrant contraste avec la finesse de la bouche à peine infléchie d'un sourire. Le nez vertical aux narines retroussées accentue encore cette physionomie à la fois sévère, secrète et saisissante.
À sa composition formelle d'une sobriété saisissante s'oppose savamment le riche réseau de volutes et d'arabesques réhaussé de pigments noirs. De larges courbes parcourent le front, les joues et les tempes tandis que des lignes plus fines serpentent autour du nez et de la bouche.
L'ornement épouse ainsi la forme, la souligne et la prolonge. Le motif devient mouvement, le mouvement devient présence. Les pigments encore préservés dans les creux de la gravure accentuent le dialogue entre les plans, les pleins et les creux tandis que la lumière vient progressivement révéler la profondeur du modelé.
Par l'allongement souverain de sa silhouette, la concentration de son expression et la virtuosité de son décor spiralé, cet exemplaire offre une interprétation particulièrement aboutie de la sculpture Iatmul où l'ornement ne dissimule jamais la forme mais en exalte au contraire la force et le mystère.

Principales références bibliographiques citées :
Gregory Bateson, « Social Structure of the Iatmul People of the Sepik River », *Oceania*, vol. 2, n°3, 1932
Ralph C. Altman, *Art of New Guinea: Sepik, Maprik and Highlands*, cat. Expo. [Lors Angeles, University of California. Museum and Laboratories of Ethnic Arts and Technology. Ethnic Art Galleries, 1967], Los Angeles, 1967, p. 52
Allen Wardwell, *The Art of the Sepik River, The Art Institute of Chicago*, 1971, en part. p. 77 pour les bouchons de flûte du Moyen-Sepik / Iatmul
Ina R. Dinerman, « Iatmul Art as Iconography (New Guinea) », *Anthropos*, vol. 76, 1981, p. 807-824
Barry Craig (ed.), *Living Spirits with Fixed Abodes: The Masterpieces Exhibition* – Papua New Guinea National Museum and Art Gallery, Crawford House Publ., 2010



27

Masque Waura du rio Xingu, Amazonie

Bois, pigments naturels, fibres végétales
H. 105 cm ; L. 29 cm

€ 2 000 – 3 000

PROVENANCE
Collection privée française



Les Waura (ou Wauja) vivent dans le Haut Xingu, au centre du Brésil dans l'État du Mato Grosso, autour des sources du rio Xingu. Figure du monde invisible, le masque Waura ne se réduit pas à une parure : il devient le corps même d'une entité spirituelle.
Dans la cosmologie Wauja, les masques incarnent les *apapaatai*. Ces esprits généralement invisibles sont souvent considérés comme des êtres prédateurs susceptibles d'être à l'origine des maladies. Le danseur qui revêt le masque lors des grands rituels incarnerait l'entité.
Ces mascarades aux fonctions essentiellement thérapeutiques interviennent notamment lors de maladies graves. Le rituel permet d'appeler, d'incorporer puis d'apaiser ou de chasser les esprits responsables de l'atteinte dans un ensemble complexe associant danses, chants, musique, peintures corporelles et offrandes.
Objet de transformation et de médiation entre les hommes et les puissances invisibles, le masque Wauja constitue ainsi l'un des témoignages les plus saisissants de la relation entre esthétique, guérison et cosmologie dans l'Amazonie du Haut Xingu.
L'agencement des motifs géométriques sur la surface et l'alternance du noir et du jaune orangé rythment la composition. Le raphia demeure. Bel exemplaire.

BIBLIOGRAPHIE COMPLÉMENTAIRE

Aristoteles Barcelos Neto, « As máscaras rituais do Alto Xingu um século depois de Karl von den Steinen », *Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft Bulletin*, 68, 2004, p. 51-71
Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu, São Paulo, EDUSP, 2008
« Le réveil des grands masques du Haut-Xingu – Iconographie et transformation », dans J.-P. Goulard et D. Karadimas (dir.), *Masques des hommes, visages des dieux*, Paris, CNRS Éditions, 2011, p. 27-52



28

Masque de la société Ku n'gan, Bamileke, Cameroun

XIX[e] ou début du XX[e] siècle
Bois, textiles, dents humaines
H. 32 cm
Hauteur totale avec les textiles sur le support : 69 cm

€ 5 000 – 6 000

PROVENANCE
Collecté *in situ* par Jan Sneep dans les années 1960, lieu où il collecta également des pipes
Collection privée belge

Autres masques Ku N'Gan comparables étudiés dans : Pierre Harter, *Arts anciens du Cameroun, Arnouville*, coll. Arts d'Afrique Noire, 1986, en part. p. 262, fig. 295, et p. 329, pl. XIX

D'une présence redoutablement troublante, ce rare masque de la société Ku N'Gan concentre, dans la sobriété sévère de son visage et l'exubérance de sa parure, toute la puissance symbolique des confréries secrètes des Grassfields camerounais.
Sculpté dans un bois dense, le visage s'organise autour d'un large front bombé, de profondes orbites aux yeux étirés, d'un nez court et aplati et d'une bouche largement ouverte laissant apparaître les dents. La géométrisation des volumes, la frontalité du regard et la sécheresse volontaire du modelé confèrent à l'ensemble une expression d'une gravité austère d'une intensité saisissante. Autour du visage se déploie une abondante parure de fibres, de cheveux, de textiles et d'éléments rituels dont les pendeloques prolongent la silhouette et confèrent à l'ensemble une présence presque surnaturelle.
Le Ku N'Gan est une société à caractère religieux, magique, agraire et parfois guerrière, largement attestée dans les chefferies Bamiléké de l'Ouest-Cameroun. À Bapa, où son organisation a été particulièrement documentée, elle célébrait le culte de l'Être suprême ainsi que celui des puissances liées aux eaux et aux champs. Elle avait pour objectif d'assurer la fécondité du groupe et de combattre les forces maléfiques. La société disposait d'un important matériel rituel comprenant masques, statues, cornes, herbes et objets chargés de puissance.
Les masques intervenaient lors de la danse *ku'*, notamment dans les cérémonies à caractère agricole, funéraire et initiatique. Les sources distinguent plusieurs catégories parmi lesquelles les masques en bois à caractère zoomorphe munis de longues chevelures voire de petits sacs magiques destinés à inspirer la crainte. Les rites les plus importants demeuraient volontairement secrets et n'étaient pas accessibles aux non-initiés. Jean-Paul Notué présente d'ailleurs le *Ku* N'Gan comme un « pont entre le monde des vivants et celui des morts, entre le visible et l'invisible » dont les activités concourent à la régénération et à la fécondité de la communauté.
Par son traitement volontairement épuré du visage en opposition à l'abondance presque sauvage de sa parure, l'œuvre rejoint les conceptions formelles propres aux masques Bamiléké de sociétés initiatiques. La force naît ici de la tension entre l'économie des volumes sculptés et la profusion des matières qui l'enveloppent. Un masque du même type est conservé dans les collections de la QCC Art Gallery à New York ; il est attribué aux Bangwa, daté du début du XX[e] siècle et décrit en bois, cheveux humains, textile, métal, pigments et peinture. Un autre masque Ku N'Gan attribué à Bandjoun est donné au début du XIX[e] siècle et associe cheveux humains, cornes animales, cauris et textile. Ces parallèles constituent des comparatifs particulièrement pertinents pour la présente œuvre.
Par la puissance concentrée de son visage, l'ampleur de sa parure et la présence encore tangible de ses éléments rituels, ce masque est un témoignage captivant de l'esthétique secrète et magico-religieuse du Ku N'Gan Bamiléké.

BIBLIOGRAPHIE COMPLÉMENTAIRE
Jean-Paul Notué et Louis Perrois, *Contribution à l'étude des sociétés secrètes chez les Bamileke (Ouest-Cameroun)*, rapport dactyl. Yaoundé, ISH / CREA / ORSTOM, 1984, 203 p. | en ligne : https://horizon.documentation.ird.fr/exl-doc/pleins_textes/divers11-10/19320.pdf
Jean-Paul Notué, *La symbolique des arts Bamileke (Ouest-Cameroun) : approche historique et anthropologique*, thèse de doctorat dactyl., sous la dir. Jean Devisse, Université Paris 1, 1988



29

Porte Dogon
Mali

Bois, métal
H. 65 cm ; L. 43,5 cm

€ 800 – 1 200

PROVENANCE
Collection privée, France



Le choix des motifs dans l'art Dogon n'est aucunement anodin ; chacun est porteur de sens, de symbolique, correspondant à un système codifié. Chaque motif est choisi en rapport à la fonction et la signification de l'objet. La forme et la décoration doivent se lire et s'interpréter comme un message. « D'une façon plus générale, ces motifs sont à la base des systèmes de signes graphiques que l'on rencontre non seulement chez les Dogons, mais dans beaucoup d'autres civilisations de l'Afrique » (Geneviève Calame-Griaule).

La décoration de la base de cette porte inscrite dans un bois clair de forme rectangulaire est constituée d'une belle alternance de bandes, de frises de formes triangulaires qui se succèdent pour former une ligne de chevrons. La ligne de chevrons est nommée chez les Dogons *di odu* (chemin de l'eau) ou *so odu* (chemin de la parole). Associée à des séries de lignes délicatement incisées, elle peut avoir une signification cosmique « chemin de la descente entre ciel et terre. »

Le triangle, *sibe tanu* (trois côtés), représente les points cardinaux moins le sud associé à la mort. « L'étude du symbolisme de la porte et de la serrure nous oblige à nous interroger d'abord sur la notion d'ouverture et de fermeture et sur les résonances qu'elles font naître dans un esprit Dogon » (*ead*.).

En référence à la cosmogonie Dogon, ouvrir un grenier pour en faire sortir des céréales revient à faire le même geste qu'Amma créant le monde. Dans le mythe de la création Dogon, il est constamment question de l'ouverture et de la fermeture de l'« œuf du monde ».

La porte présentée ici révèle cette symbolique puissance de l'ouverture liée à l'ouverture au monde, à la naissance au monde.

30


À LA TOURELLE
HÔTEL
CAFÉ


Maurice Utrillo V.

Félicien Rops
(Namur, 1833 – Corbeil, 1898)

Les cinq dessins présentés ont fait partie de la collection du fameux bibliophile et collectionneur belge Carlo de Poortere.



Il détenait plus de 2000 gravures, dessins et peintures. Les estampes et les livres illustrés de sa collection sont aujourd'hui conservés au musée Félicien Rops de Namur.

Le dessin est l'une des facettes les moins étudiées de l'Œuvre de Rops qu'il développe au contact des Impressionnistes dans la deuxième moitié des années 1870. Félicien Rops se sent des affinités artistiques avec Manet et Degas, partisans des peintures mates et dont il partage les recherches de pastel, de gouache, d'aquarelle ou de crayon de couleur.

L'artiste cultive une réputation sulfureuse, soutenue par un important œuvre gravé et lithographié. Il lit et cite Baudelaire à l'envi, illustre des ouvrages licencieux, défend avec passion dans sa correspondance sa conception d'un « ars eropstica ».

Bibliographie

Félicien Rops, *Mémoires pour nuire à l'histoire artistique de mon temps*, éd. Labor, 1998
Maurice Exsteens, *L'Œuvre gravé et lithographié de Félicien Rops*, Paris, éd. Pellet, 1928, 4 vol.
Michel Draguet, *Le Cabinet des dessins : Rops*, Paris, Flammarion, 1998
Frits Lugt, *Les Marques de collections de dessins & d'estampes | Fondation Custodia*, édition numérique en ligne, L. 3467 et L. 3509



31

Félicien Rops

(Namur, 1833 – Corbeil, 1898)

Haine et amour de prêtre

Fusain, lavis d'encre et pastel sur papier
Inscription en haut à droite : « Haisne & Amour de prestre sont de mesme viol »
Cachet de provenance
21,7 x 28,3 cm

€ 4 000 - 6 000

Provenance
Ancienne collection Carlo de Poortere, Belgique

Reproduit
et commenté dans Michel Draguet, *Le Cabinet des dessins : Rops*, Paris, Flammarion, 1998, p. 60-61

32

Félicien Rops

(Namur, 1833 – Corbeil, 1898)

Voyage au pays des vieux dieux

Crayon noir, crayons de couleur, fusain et gouache sur papier
Cachet de provenance
25,4 x 18,8 cm

€ 4 000 - 6 000

Provenance
Ancienne collection Carlo de Poortere, Belgique

Ce dessin a servi à la réalisation d'une planche gravée sur laquelle : « Dans une forêt, deux aimables jeunes femmes se livrent, en compagnie de deux faunes très virils, à des ébats amoureux qui n'ont rien de platonique. En haut, à droite, sur une banderole, le titre » (Exsteens t. IV, n° 763).



33

Félicien Rops

(Namur, 1833 – Corbeil, 1898)

Vin d'Espagne

1872
Crayon noir, crayons de couleur et aquarelle sur papier
Monogrammé et daté en bas à droite FR 72
Inscription au milieu en bas : *Macte animo generose puer*
Cachets de provenance
21,7 x 28,3 cm

€ 6 000 - 8 000

Provenance
Ancienne collection Maurice Pereire, France
Ancienne collection Carlo de Poortere, Belgique, probablement acquis en 1976 lors du rachat de la collection Jacques Odry (Belgique) qui avait lui-même acquis la collection Pereire en 1955


ESPAÑA

34

Félicien Rops

(Namur, 1833 – Corbeil, 1898)

Étude pour l'Ecchymose (Les sonnets du Docteur)

Crayon, encre de Chine et lavis d'encre de Chine sur papier
Signé en bas à droite
Titré en haut à droite : « 1ère Étude pour Ecchymose (Les sonnets du Docteur) »
Cachets de provenance
26,7 x 19 cm

€ 4 000 - 6 000

Provenance
Ancienne collection Carlo de Poortere, Belgique

Félicien Rops a illustré de deux gravures la troisième édition des poèmes érotiques de Georges Camuset, *Les Sonnets du Docteur*, parus à Paris en 1893. Ce dessin est l'étude pour l'illustration intitulée « L'Ecchymose » (Exsteens t. III, n° 537).


F. Rops



35

Félicien Rops

(Namur, 1833 – Corbeil, 1898)

Le Train des maris

1876
Crayon nir et encre de Chine sur papier
Monogrammé et daté en bas à droite FR 1876
Cachet de provenance
15,8 x 25,4 cm

€ 3 000 - 4 000

Provenance
Ancienne collection Carlo de Poortere, Belgique

Dans ce dessin, l'artiste insiste sur le plaisir de ce couple illégitime à demi-dissimulé derrière le crâne d'un cervidé aux andouillers entourés de feuillages. Il ajoutera un train dans l'angle supérieur gauche de la composition pour la version gravée (Exsteens t. II, n° 306, 3$_{e}$ état).



Détail

36

Venise. Il Canal Grande
XIX[e] siècle

Huile sur toile
Porte une signature « Turner » en bas à droite et une deuxième fois en bas vers le milieu
152,5 x 244 cm
Large cadre de qualité en bois sculpté, stuqué et doré de l'époque
203,5 × 295 cm

€ 40 000 - 60 000

Provenance
Collection particulière France

Rapport d'études
Établi par Sylvaine Brans, Institut d'Art, Conservation et Couleur, en date du 21 janvier 2014 (n° 007/122449), qui confirme le déchiffrement de la signature et l'ancienneté des pigments utilisés dans ce tableau.
Il existe de nombreux peintres actifs au XIX[e] siècle et répondant au nom de Turner. L'état actuel de nos connaissances ne nous permet pas d'attribuer ce tableau à l'un d'eux en particulier.







37

Henri-Edmond Cross

(Douai, 1856 – Le Lavandou, 1910)

Bord de mer

Huile sur panneau
13 x 18,5 cm

€ 25 000 - 40 000

Provenance
Collection particulière France

Certificat d'authenticité
Avis d'inclusion au supplément du catalogue raisonné de l'Œuvre d'Henri-Edmond Cross délivré par Jacques Offenstadt en date du 10 septembre 2025 (n° 25.09.10/878)

Cross expose au Salon des Indépendants à Paris dès 1884, date de la première exposition de ce qui deviendra le rendez-vous annuel des artistes Néo-impressionnistes. Il défend avec Seurat et Signac une approche chromo-luminariste de la peinture fondée sur la division des tons.
Ce *Bord de mer*, régi par le principe de juxtaposition des touches et des ombres colorées contrastées, présente les caractéristiques des œuvres divisionnistes. Il témoigne des recherches esthétiques menées par Cross avec ses plus proches amis Signac et Van Rysselberghe lors de leurs séjours estivaux dans le Var.
On peut le rapprocher d'une *Étude pour la Famille de cygnes* peinte à la fin des années 1890 et acquise par Lucie Cousturier, élève de Signac et chantre du Néo-impressionnisme dont nous présentons ici un tableau (lot 38).



38

Lucie Cousturier

(Paris, 1876 – Paris, 1925)

Lavandière dans le golfe de Saint-Tropez

Vers 1908
Huile sur toile
Signé en bas vers le milieu
74 x 92 cm

€ 100 000 - 150 000

Provenance
Collection privée, Paris

Peintre, critique d'art et essayiste, Lucie Cousturier a ardemment défendu le Néo-Impressionnisme en France et en Belgique. Le paysage du Midi présenté ici, animé d'une lavandière, ne connaît pas d'équivalent dans son Œuvre. Il témoigne de la pleine maîtrise de la technique divisionniste telle que la conçoivent son maître Paul Signac et leurs amis Henri-Edmond Cross et Théo Van Rysselberghe aux côtés desquels elle expose régulièrement ses tableaux à Paris et à Bruxelles.

L'expérience néo-impressionniste selon Lucie Cousturier

Lucie Cousturier, née Brû, évolue dans un milieu acquis à l'Art moderne. Elle rencontre Paul Signac en 1897 qui lui ouvre les portes de son atelier parisien, sis rue de la Fontaine dans le XVI^{e} arrondissement, puis de sa maison à Saint-Tropez. L'élève est admise au rang de peintre dans un cercle très masculin où gravitent notamment les artistes Charles Angrand, Henri-Edmond Cross, Maximilien Luce et Théo Van Rysselberghe ainsi que les critiques Félix Fénéon et Edmond Cousturier dont elle deviendra l'épouse.

Dès 1901, elle commence à exposer au Salon des Indépendants. Paul Signac, Président de la Société des Artistes indépendants, lui consacre une rétrospective au Salon de 1926.

Femme peintre reconnue, Lucie Cousturier est aussi collectionneuse. Elle prend volontiers la pose devant *Un Après-midi à l'île de la Grande Jatte*, œuvre manifeste du néo-impressionnisme peinte par Georges Seurat en 1886 et aujourd'hui conservée à l'Art Institute of Chicago (fig. 1). Son père, qui l'a acquis en 1900, la lui offre en cadeau de mariage.



Fig. 1: Lucie Cousturier devant *Un Dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte* peint par Seurat, photographie prise dans son atelier parisien



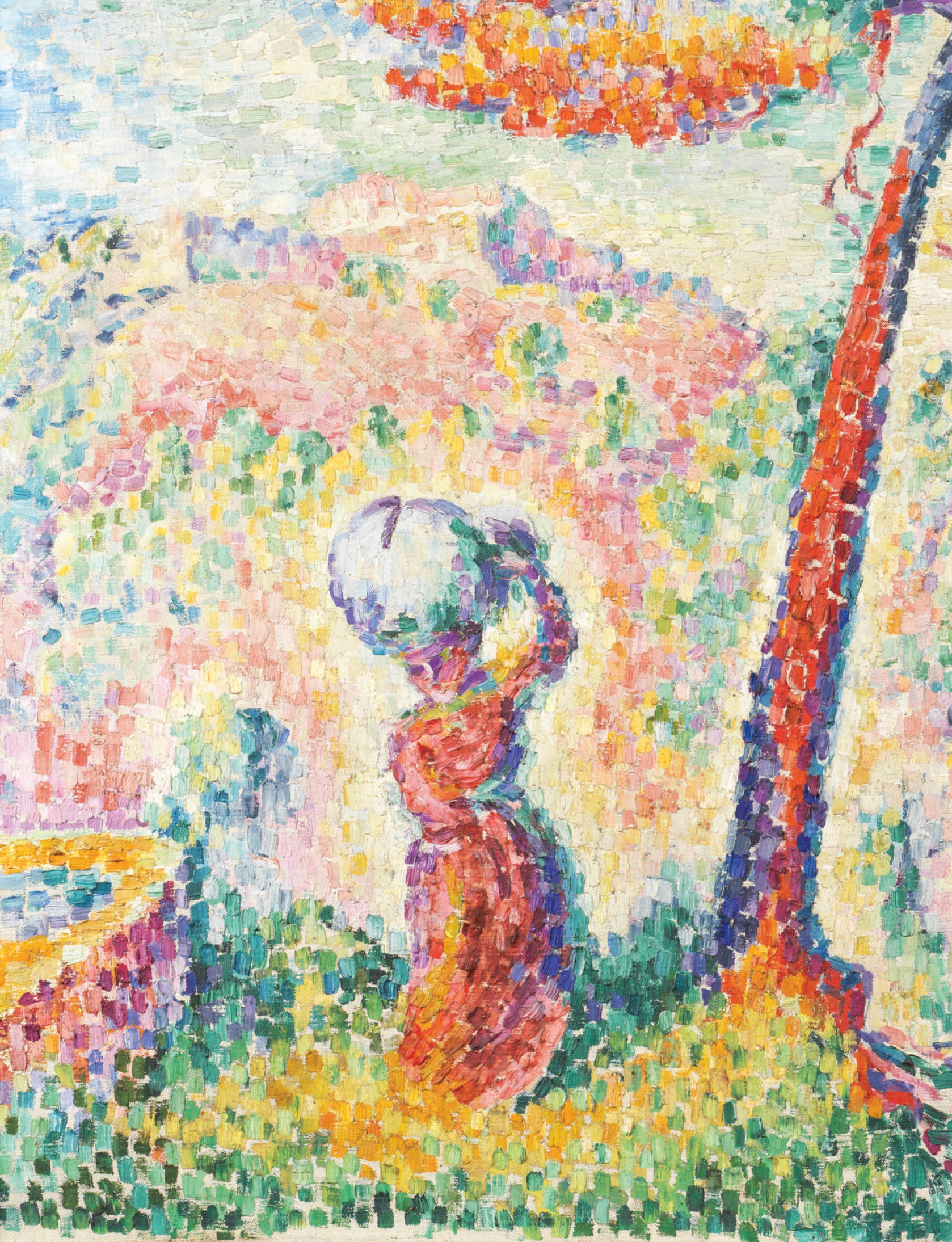
Fig. 2 : Henri-Edmond Cross, *Étude pour la Famille de cygnes*, vers 1898-1899 – Ancienne collection Lucie Cousturier, reprod. dans J. Offenstadt, *Henri-Edmond Cross. Catalogue raisonné de l'Œuvre peint*, 2022, n° 14



Elle possède en outre des œuvres de Henri-Edmond Cross, une étude pour la *Famille de cygnes* peinte vers 1898-1899 et *Le Jardin de Provence* qu'elle a acheté avec son époux avant de la prêter à la galerie Bernheim-Jeune pour l'exposition « Cross » de 1907 (fig. 2-3).



Fig. 3 : Henri-Edmond Cross, *Le Jardin de Provence*, 1901-1902 – Ancienne collection Lucie et Edmond Cousturier, reprod. dans J. Offenstadt, *Henri-Edmond Cross*. Catalogue raisonné de l'Œuvre peint, 2022, n° 189





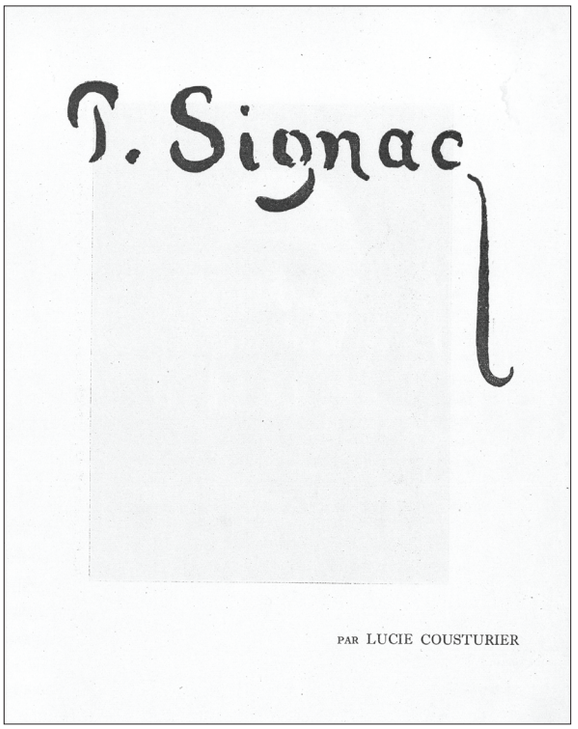


Fig. 4 : Lucie Cousturier, *P. Signac*,
Paris, éd. Crès et Cie, 1922, page de titre

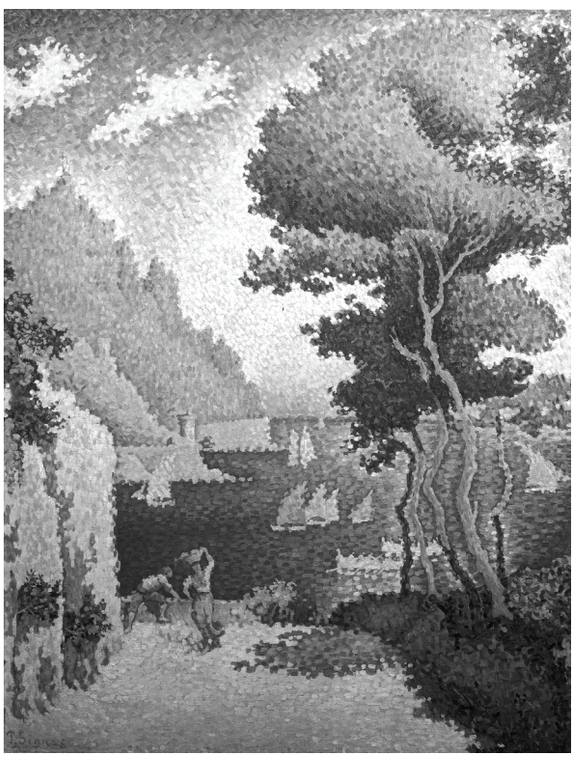


Fig. 5 : Paul Signac, *Capo di Noli*, 1898, attesté dans l'atelier de l'artiste jusqu'en 1901, reprod. dans F. Cachin, *Signac – Catalogue raisonné de l'Œuvre peint*, Paris, Gallimard, 2000, p. 119, n° 319

Ses talents de peintre n'ont d'égal que ses qualités littéraires qui la poussent à écrire les premières monographies d'artistes néo-impressionnistes (fig. 4). Après un article sur « Cross » paru en 1913, elle publie Signac aux éditions Crès en 1922, suivent *Seurat* (1926) et *Roussel* (1927). Elle porte sur leur Œuvre un regard original, vu de l'extérieur en tant que collectionneuse et critique mais aussi vécu de l'intérieur parce qu'elle les connaît en tant qu'hommes et artistes, qu'elle comprend et partage leurs expérimentations esthétiques.

Peindre dans le Midi avec Cross, Signac et Van Rysselberghe

Les peintres néo-impressionnistes forment un groupe lié par un fort sentiment d'amitié. S'ils se retrouvent chaque année au Salon des Indépendants à Paris, ils entretiennent une abondante correspondante épistolaire et se rendent mutuellement visite dans leur résidence estivale du Sud de la France dans le Var.
Dans une lettre que Paul Signac adresse à Henri Manguin le 19 septembre 1905, le peintre raconte la visite de Cross dans sa villa La Hune à Saint-Tropez. Alors que celui-ci travaillait, Lucie Cousturier rêvait. Il est vrai que lors de son exposition personnelle à la galerie Druet à Paris en 1907, Lucie Cousturier n'exposa que deux vues du Midi sur les 39 tableaux présentés. Dans l'ensemble de son Œuvre, les spécialistes ne dénombrent pas plus d'une trentaine de paysages méditerranéens. Celui présenté ici est d'autant plus exceptionnel qu'il est animé d'une scène pittoresque sans équivalent dans le corpus de l'artiste.
On comprend à le voir qu'au lieu de rêver, Lucie Cousturier observait. Sa palette contrastée qui dessine des rochers rose et violet, des troncs d'arbre orange et bleu, des feuillages vert et jaune est celle de Signac dans, par exemple, le *Capo di Noli*, remarquable scène méditerranéenne dans les environs de Gênes (fig. 5).
Toute la composition est structurée autour de l'arbre. La partie gauche du tableau est résolument terrestre, au premier plan la lavandière s'éloigne de la fontaine. La partie droite offre une échappée maritime, les voiles hissées vers le large à l'arrière-plan. Cette pleine maîtrise de l'art de la composition et du principe des ombres colorées apparaît dans ses œuvres peintes vers 1908, à l'instar du portrait qui a fait la couverture du catalogue de l'exposition organisée dernièrement à Saint-Tropez (fig. 6).
En 1908, Théo Van Rysselberghe attend le mois de novembre pour rejoindre ses amis dans le Var. Cette année-là, il a passé l'été à Jersey où il a commencé un portrait de Lucie. Comme elle, il aura baigné son Œuvre de cette lumière du Midi sans pour autant multiplier les paysages varois.

Paris-Bruxelles, une trajectoire néo-impressionniste

Lucie Cousturier et Théo Van Rysselberghe ont très tôt développé des liens d'amitié très fort. Le peintre belge s'investit auprès d'elle et de son couple. Il dessine le monogramme qui figurera sur le faire-part du mariage en 1900 puis, en 1906, le mobilier de leur nouvel appartement sis boulevard Beauséjour dans le XVI[e] arrondissement de Paris. Deux ans plus tard, il réalise son portrait qu'il expose au Salon de la Libre esthétique de Bruxelles (fig. 7).

Théo Van Rysselberghe, qui croit en Lucie Cousturier, va appuyer sa carrière de peintre en Belgique. Il est l'un des membres fondateurs du Salon des XX (1883-1893) devenu le Salon de la Libre esthétique (1894-1914). Le Groupe des XX ne veut ni Président ni Comité ; il a choisi un secrétaire, Octave Maus, chargé d'inviter des artistes dont les Indépendants français à leur Salon annuel et co-fondateur de la revue l'Art moderne dont Félix Fénéon est le correspondant parisien.

En 1906, Lucie Cousturier est invitée une première fois au Salon de la Libre esthétique de Bruxelles. Elle y revient en 1908, en 1909, en 1911 et en 1913.

En 1923, la galerie Giroux lui offre une exposition conjointe avec Paul Signac.

Notre tableau Néo-impressionniste de Lucie Cousturier résume la trajectoire de cette artiste femme, admise dans un cercle d'hommes. De ces séjours dans le Var, elle retient la leçon du maître et la restitue ici de façon magistrale avec un sujet rare dans son Œuvre, une vue côtière animée d'une scène pittoresque dans la lumière du Midi. Son amitié profonde avec Théo Van Rysselberghe accélèrera sa reconnaissance à Bruxelles.



Fig. 6 : Lucie Cousturier, *Portrait de femme en rose et bleu*, 1908, reprod. dans S. Berger (dir.), *Lucie Cousturier : une artiste chez les néo-impressionnistes* : [Exposition. Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade], Paris, éd. Gourcuff Gradenigo, 2025, en couverture et cat.



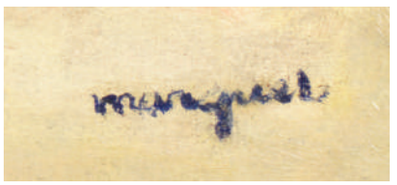
Fig. 7 : Théo Van Rysselberghe, *Portrait du peintre Lucie Cousturier*, 1908, présenté au Salon de la Libre esthétique de Bruxelles en 1909, reprod. *Cat. rais. Rysselberghe*,n° 1908-012.

39

Albert Marquet

(Bordeaux, 1875 – Paris, 1947)

Le Port de Fécamp



Fécamp, été 1906

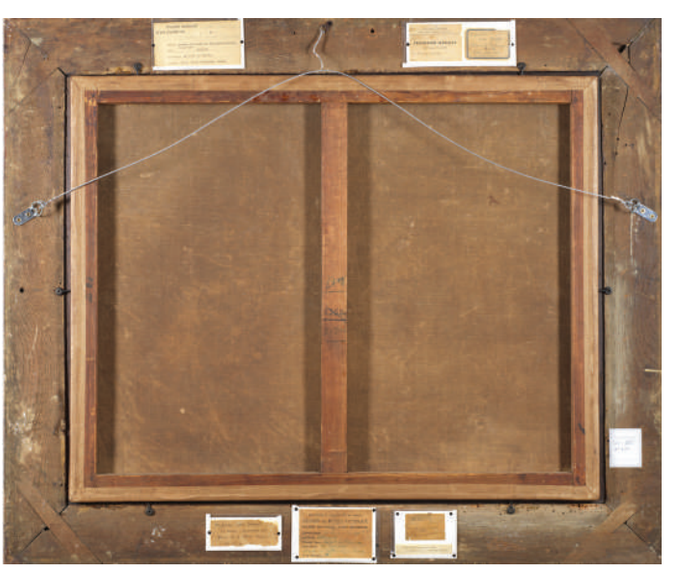
Huile sur toile
Signé en bas à droite
Anciennes étiquettes au dos
65 x 81 cm
Cadre Louis XIV, Montanari n° 414
85,5 × 102,5 cm

€ 140 000 - 160 000

Provenance
Galerie Druet, Paris (Album Druet A, pl. 43 – Photo n° 22134) (Fig. 1)
Ancienne collection André Morisset, attesté entre 1948 et 1966 (étiquettes au dos)
Collection particulière, Paris, attesté en 1976, puis par cessions successives à Monsieur X.
Collection privée, Paris

Archive photographique
Albert Marquet Research Archives and Galerie Druet Records, The Wildenstein Plattner Institute Inc., Album Druet A, pl. 43, « Le Port de Fécamp, 1906 »

Rapport de condition
À la lumière du jour, la surface picturale est parfaitement stable et propre.
Au dos, la toile est ancienne ; le châssis d'origine.
Le tableau a subi des lacérations extrêmement fines, rejointées parfaitement par une transposition ce qui rend la restauration invisible à l'examen ultra-violet.









Expositions

Peut-être en 1907, Paris, Galerie Druet, n° 35
1948, octobre-décembre, Paris, Orangerie des Tuileries, « Albert Marquet », n° 97 (étiquette au dos)
1951, juin-septembre, Paris, Musée national d'Art modern, « Le Fauvisme », n° 81 (étiquette au dos)
1953, octobre-décembre, Paris, Maison de la Pensée Française, « Albert Marquet », n°15 (étiquette au dos)
1966, janvier-mai, Paris, Musée national d'Art moderne ; Munich, Haus der Kunst, « Le Fauvisme français et les débuts de l'Expressionnisme allemand », n° 70 (étiquette au dos), reproduit au catalogue p. 122 et daté 1905
1967, février-avril, Nice, Palais de la Méditerranée, « Albert Marquet » février-avril, n°79 (étiquette au dos)
1967, 17 mai-17 juin, Paris, Galerie Schmit, « Marquet », n° 23 (étiquette au dos)
1975, 9 mai-7 septembre, Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, n°23 (étiquette au dos)

Vente aux enchères publiques

Chez Artcurial, à Paris, le 5 juin 2025, « Impressionniste & Moderne », lot 161.

Bibliographie

Bernard Dorival, *Les Peintres du XX^e siècle : Nabis – Fauves – Cubistes*, Paris, P. Tisné, 1957, reproduit en couleurs p. 50 et daté 1905
S. Negri et S. Venturi, *Van Dongen et les fauves*, Paris, CELIV, 1990, reproduit en couleurs pl. 77 et daté 1905



Fig. 1 : Hôtel Duhamel sur le quai de la Vicomté à Fécamp, carte postale ancienne

Parmi tous les tableaux de cette période réalisés par Albert Marquet, c'est cette vue du port de Fécamp peinte au cours de l'été 1906 que les conservateurs des musées nationaux ont choisi pour illustrer le Fauvisme lors d'expositions ou dans des ouvrages de référence (Expositions à Paris, 1951 ; Paris/Munich, 1966 ; Dorival 1957).
Albert Marquet a découvert la Normandie avec son ami Raoul Dufy. Il revient à Fécamp à la fin du mois de juillet 1906 où il loue une chambre au Café Duhamel, quai de la Vicomté (fig. 1). De la fenêtre, il voit le port dont il a fidèlement représenté la topographie. On reconnaît l'avant-port bordé par le Grand Quai et, à l'arrière-plan, la falaise dominée par le phare de la Vierge et l'église Notre-Dame-du-Salut (fig. 2).

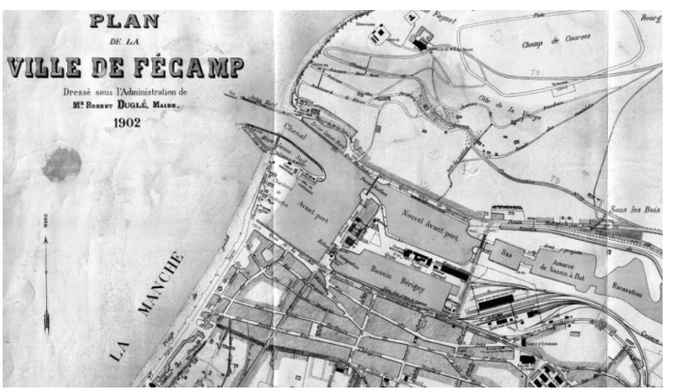


Fig. 2 : Plan du port de Fécamp en 1902, détail du plan général de la ville – Archives départementales de Seine-Maritime, 12Fi725



Fig. 3 : Albert Marquet, *Le Port de Fécamp*, 1906, présenté dans l'exposition « Marquet en Normandie » (Le Havre, Musée d'Art moderne André Malraux, 22 avril – 24 septembre 2023)



Fig. 4 : Notre tableau dans les archives photographiques de la galerie Druet, Album A, pl. 43, « Le Port de Fécamp, 1906 »

Il existe une autre version de cette vue (fig. 3). Notre tableau peint dans des tons vert-bleu et rouge orangé s'en distingue par sa palette plus contrastée et par la présence d'une voile blanche qui accroche le regard.

Albert Marquet semble avoir bien conscience du tournant qu'a pris son Œuvre. Il appréhende son retour à Paris et annonce humblement dans sa correspondance qu'il est déçu de son séjour si peu productif, en dépit de la dizaine de toiles qu'il rapporte dans ses valises.

Le doute était permis. Le conservateur du musée du Havre a renvoyé à son homologue de Quimper le tableau que l'État a acheté et a voulu lui attribuer. À Paris, cette année-là, les critiques comme Louis Vauxcelles avaient très chaleureusement accueilli les vues normandes que le Fauve Marquet présentait au Salon d'Automne.

Le galeriste Eugène Druet, photographe attitré de l'Œuvre de Rodin, perçut lui aussi la modernité de Marquet. Il lui offrit sa première exposition personnelle qui se tiendrait en février 1907. Au catalogue figure sous le numéro «35 - Port de Fécamp», peut-être notre tableau dont la photographie est conservée dans les archives de la galerie (fig. 4).

40

Raoul Dufy

(Le Havre, 1877 – Forcalquier, 1953)

Cavaliers et promeneurs au bois

Vers 1909
Huile sur toile
Signé en bas à gauche
38 x 46 cm

€ 120 000 - 140 000

Provenance
Ancienne collection Henriette Porteu de la Morandière
Collection Paris

Certificat d'Authenticité
Établi par Fanny Guillon-Lafaille en date du 21 février 2021 (réf. P21-9588)

Catalogue raisonné
Fanny Guillon-Lafaille, *Raoul Dufy – Catalogue raisonné : Peintures – Supplément n° 2*, n° PS-0083 | en ligne : https://catalogue-raisonne-raoul-dufy.fr/oeuvres/cavaliers-et-promeneurs-au-bois/, dernière consultation le 23/09/2026



41

Maurice Utrillo

(Paris, 1883 – Dax, 1955)

Le Café de la Tourelle, rue du Mont Cenis à Montmartre

Vers 1914-1915
Huile sur toile
Signé en bas à droite
51 × 65 cm
Avec le cadre : 90 × 80 cm

€ 90 000 - 120 000

Provenance
Ancienne collection Louis Libaude, Paris
Me Dutilleul-Francoeur, Paris
Collection Angélo Pittiglio, Paris, puis par descendance

Certificat d'authenticité
Émis par Jean Fabris, en date du 2 octobre 2008 (JF/CP n°526)

Catalogues raisonnés
Paul Pétridès, *L'Œuvre complet de Maurice Utrillo*, Paris, 1962, t. II, n° 525, reproduit NB, daté par l'auteur « vers 1915 »
Jean Fabris et Cédric Pailler, *L'Œuvre complet de Maurice Utrillo. I : Période blanche*, Paris, 2009, n° 379, reproduit en couleurs p. 446, notice p. 629, daté par les auteurs « vers 1914 »

Expositions
1997, 22 mars – 1998, 15 janvier, Padoue, Palazzo Zabarella ; Rome, Musée d'Art moderne, n° 14, reproduit en couleurs au catalogue
1998, 5 août – 1999, 14 février, Japon, exposition itinérante, « Maurice Utrillo », n° 21, reproduit en couverture du catalogue
2000, 13 mai – 2001, 14 février, Sannois, Musée Utrillo-Valadon, « La Vie de Bohême », n° 8, reproduit en couleurs au catalogue
2009, 6 mars – 15 septembre, Pinacothèque de Paris, « Utrillo-Valadon », n° 71, reproduit en couleurs au catalogue
2012, 30 mars - 30 mai, Cassinart, « Vos chefs-d'œuvre », reproduit en couleurs au catalogue



Fig. 1 : L'hôtel-restaurant La Tournelle, à l'angle de la rue Marcadet et de la rue du Mont-Cenis, à Montmartre, Paris, carte postale ancienne, état vers 1910



Maurice Utrillo est le peintre de Montmartre. Il en a arpenté les rues et les lieux de convivialité. *La Belle Gabrielle*, *le Lapin Agile* ou *La Tourelle* sont ainsi des motifs récurrents dans son œuvre.

Le Restaurant La Tourelle à Montmartre

La construction date du XVII^e^ siècle. Vestige de l'ancien hameau de Clignancourt, elle marquait au XVIII^e^ siècle l'emplacement de la Manufacture de porcelaine fondée par Pierre Deruelle. La tourelle, qui a survécu aux remembrements successifs du parcellaire, devint un hôtel-restaurant au début du XX^e^ siècle comme en témoignent les cartes postales du temps (fig.1).
Ici, de sa pâte épaisse où la peinture se mêle au plâtre, Maurice Utrillo réalise un tableau emblématique de la *Période blanche*.

42

Maurice Utrillo

(Paris, 1883 – Dax, 1955)

Moulin de la Galette à Montmartre

Vers 1923
Huile sur carton
23,5 x 20,2 cm
Signé en bas à gauche : *Maurice Utrillo*
Situé en bas à droite : Montmartre

€ 40 000 - 60 000

Provenance
Collection particulière, Paris

Certificat
Comité Utrillo-Valadon, en date du 29 avril 2021 (ID n° 4891).

Maurice Utrillo a représenté le Moulin de la Galette où l'on venait danser (fig. 1). Depuis 1912, on accédait au Moulin de la Galette et à son fameux bal soit par un escalier depuis le n° 77 rue Lepic soit par la rue des Deux-Frères, un petit chemin au débouché du n° 3 rue Girardon (fig. 2).
L'histoire du lieu est complexe. Retenons que Nicolas-Charles Debray eut du génie quand, en 1834, il réunit deux moulins auxquels il annexa une guinguette. Ce nouvel ensemble fut nommé le « Moulin de la Galette ». Il resta un haut lieu de la vie artistique parisienne jusque dans l'Entre-deux-guerres.

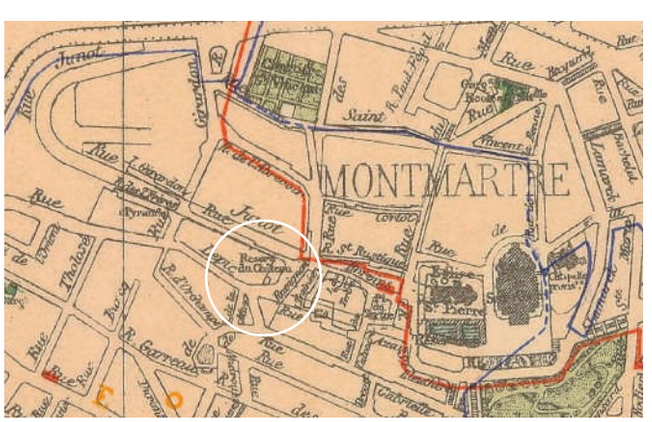


Fig. 1 : Localisation du Moulin de la Galette, de ses jardins, sa guinguette et son bal, sur le Plan cadastral de Paris, vers 1900



Fig. 2 : Eugène Atget (1857-1927), *Le moulin Radet et le bal du Moulin de la Galette*, rue Lepic. Paris XVIII^e^. tirage sur papier albuminé, 18 x 22.5 cm, Août 1899. Collection particulière


Montmartre
Maurice, Utrillo,

43

△ Gen Paul

(Paris, 1895 – Paris, 1975)

Quatuor Krettly

1926

Huile sur toile
Signé en bas à droite
Titré au dos sur le châssis
81 x 100 cm
Avec le cadre : 109 x 129 cm

€ 60 000 - 80 000

Provenance

Collection M. Pittiglio, attesté en 1986
Collection privée, Paris

Expositions

1986, 28 octobre-31 décembre, Paris, Musée de Montmartre, « Gen Paul (1895-1975 », reproduit au catalogue n.p. et daté « vers 1926 »
1998-1999, Zürich, Splügenschloss, « Gen Paul, 1895-1975 », reproduit au catalogue en couleurs p. 113 et daté « 1926 »

Vente aux enchères publiques

Vente à Versailles, Me Eric Pillon, le 25 octobre 2009, adjugé € 95 000

Bibliographie

Berthe Weill, *Pan dans l'œil !… ou trente ans dans les coulisses de la peinture contemporaine, 1900-1930*, Paris, 2009, p. 191 (1re éd. : 1933), la galeriste en dresse le portrait d'un joyeux luron : « Année 1926. […] Une cinquantaine d'artistes m'offrent un banquet qui fut très cordial et très réussi ; quelques amateurs ont bien voulu se joindre à eux. Dîner succulent et bien servi par Dagorno, à La Villette. Les quatre musiciens du jazz, Gen-Paul en tête, arrivent en bouchers de La Villette ; cette entrée triomphale met tout le monde en joie ».

André Roussard, *Gen Paul. La biographie… suivant les données nouvelles*, Paris, éd. A. Roussard, 2006

Œuvre emblématique de la grande période expressionniste de Gen Paul. Il a représenté le dynamisme du quatuor Krettly en concert. Les mains des musiciens sont exagérément disproportionnées.
Au milieu des années 1920, Gen Paul s'enthousiasme pour le jazz. Il rencontre le quatuor Krettly chez Georges Dorival. Le comédien, qui réside au 33 boulevard de Clichy, aime recevoir. C'est un fervent défenseur de l'Ecole de Paris ; il collectionne notamment les tableaux de Maurice Utrillo et de Gen Paul à qui il commande un portrait de son épouse.
Gen Paul est un gai-luron. En 1926, lui et ses compères musiciens se sont déguisés en bouchers de La Villette à l'occasion d'un banquet préparé chez Dagorno en l'honneur de Berthe Weill. Dagorno est une institution du 19e arrondissement, un restaurant fondé en 1865 près des abattoirs de La Villette où le monde de l'art vient sans cérémonie se régaler de grillades.
Dans ses mémoires, la marchande revient sur cet épisode. Elle se souvient de cette entrée triomphale du peintre et du quatuor Krettly qui a mis tout le monde en joie (B. Weill, op. cit.).
Ce tableau peint en 1926 **est une œuvre majeure de Gen Paul** qui a figuré ses amis dans une ronde musicale pleine de vitalité.



Fig. Le Quatuor Krettly avec Robert Krettly (1er violon), René Costard (2e violon), François Broos (alto) et André Navarra (violoncelle), photographie reproduite dans A. Broussard, *op. cit.*, p. 44.







44

Jules Pascin
(1885-1930)
Jeune fille au fauteuil

Paris, 1927
Huile sur toile
Signé en haut à droite
100 x 81 cm

€ 80 000 - 100 000

Provenance
Collection Harris Goldstein, Philadelphie
Collection privée, Paris

Catalogues raisonnés
Yves Hemin, Guy Krohg, Klaus Perls et Abel Rambert, *Pascin. Catalogue raisonné – peintures, aquarelles, pastels, dessins* : Tome II, Paris, Ed. Abel Rambert, 1987, n° 941, reproduit en couleurs à pleine page p. 273 (fig. 1)
Rosemarie Napoletano, *Pascin – Catalogue raisonné*, Paris, éd. Paradox, 2017, p. 945, n° 3180, reproduit en couleurs à pleine page

Expositions
New York, Galleries of M. Knoedler & Co., 10-22 mars 1930, "Exhibition of Paintings by Jules Pascin", n° 13 (fig. 2)
Peut-être à New York, Perls Gallery, s.d.

Ventes aux enchères publiques
Vente à Paris, Hôtel Drouot, 6 mai 1932, lot 107 (fig. 3)
Vente à New York, Parke-Bennet Galleries, Harris Goldstein Collection, lot 95 (fig. 4)

Au cours des années 20, Jules Pascin donne un aspect nacré à ses peintures. Les chairs miel du modèle se fondent dans l'arrière-plan irisé.
Les relations tumultueuses de Pascin avec les femmes ont inspiré un scabreux roman graphique à Johann Sfar. On ne peut identifier laquelle des garçonnes de l'entourage du peintre - Lucy Krohg, Hermine David... - fut le modèle de ce tableau, certainement l'un des chefs-d'œuvre de sa période nacrée.



Fig. 1

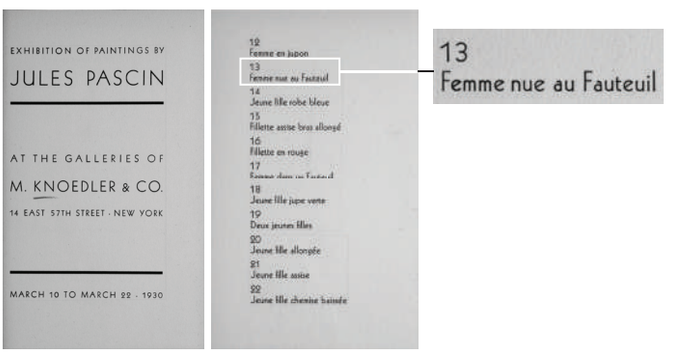


Fig. 2

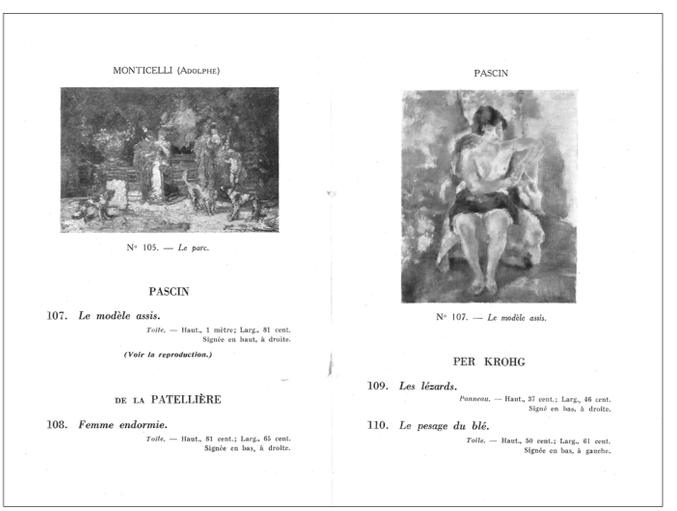


Fig. 3

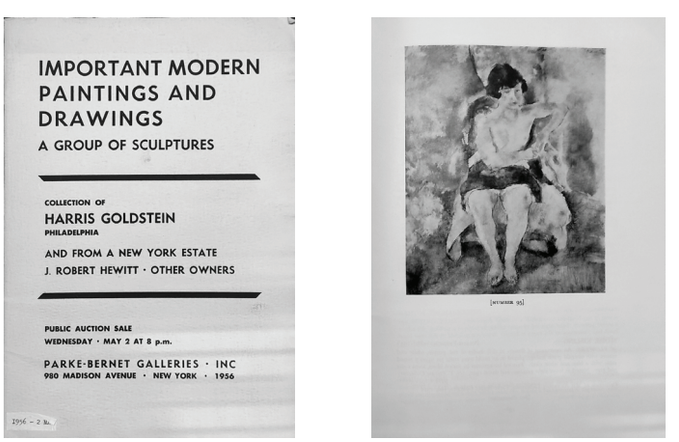


Fig. 4



45

Emile Othon Friesz

(Le Havre, 1879 – Paris, 1949)

Le Port de Toulon

1928
Huile sur toile
Signé en bas à gauche
Titré et daté au dos
73 x 54 cm

€ 15 000 - 20 000

Provenance
Collection privée, Paris

« Peintre de marines », c'est ainsi qu'Émile Othon Friesz fut baptisé à Paris lorsqu'il ravit le marché de toutes ses vues du Port de Toulon. Celle présentée ici est l'une des dernières qu'il a réalisées. Le peintre y restitue l'ambiance locale (fig. 1). On reconnaît le quai de la Sinse bordé de terrasses, les façades irrégulières des immeubles du front de mer, le Mont Faron à l'arrière-plan et le clocher de la cathédrale, ici démesuré.

Émile Othon Friesz, originaire du Havre, rencontra Raoul Dufy dans l'atelier de Charles Lhuillier où ils prenaient tous les deux des cours de dessin et de peinture en 1894. Une amitié profonde et durable les mènera à la conquête de Paris en 1897. En 1906, Friesz fonde avec d'autres le « Cercle pour l'Art moderne » au Havre. Il se réserve un siège au Comité pour la peinture aux côtés de Dufy et de George Braque.

L'année suivante, Braque l'entraîne dans le Midi. Il y retournera souvent et y louera, en 1918, le chalet « Marie-Thérèse » au Cap-Brun à Toulon pour la convalescence de son épouse. Il en fera sa résidence principale en 1922. Le cadre idyllique que lui offre la maison lui apporte un nouveau sujet de prédilection. Il y emménage son « atelier provençal » grâce au soutien de son fidèle mécène Léon Pédron.

En 1926, Friesz se tourne du côté du Port de Toulon. Il installe un atelier dans une maison de pêcheurs sur le quai. Pendant deux ans, il peindra essentiellement des marines qui assoiront son succès dans les galeries parisiennes.

Pourtant, le format de ce tableau et le cadre resserré de la composition sur les bateaux de pêcheurs au premier plan reste assez rare dans sa production (fig. 2-5).

Dans notre tableau daté de 1928 le peintre a trouvé le juste équilibre. Le clocher est décentré sur la droite tandis que les deux bateaux de pêcheurs sont isolés dans l'angle inférieur gauche. Il est en cela le point d'accomplissement de deux années de recherches, le point d'orgue de ses vues du port de plaisance à Toulon.

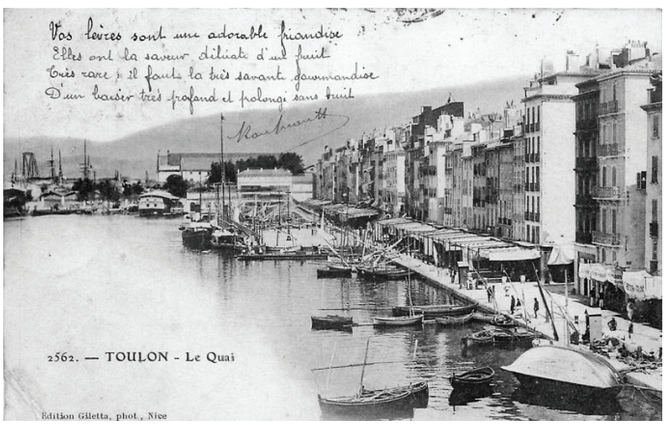


Fig. 1 : Vue du port de Toulon, carte postale ancienne datée de 1903

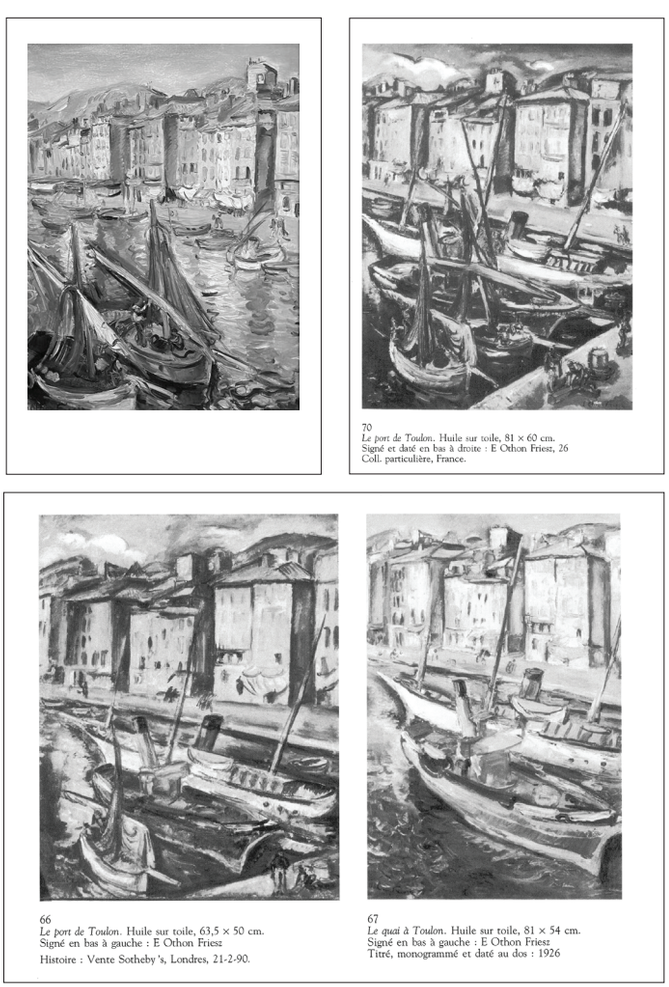


Fig. 2 à 5 : Quatre tableaux d'Émile Othon Friesz représentant une vue comparable du port de Toulon. De gauche à droite et de haut en bas : notre tableau peint en 1928 ; un plus petit sans date et deux autres datés 1926, reproduits dans R. Martin, *op. cit.*, resp. n° 66-67 et 70



46

K **Raoul Dufy**
(Le Havre, 1877 – Forcalquier, 1953)

Rameurs à Henley

Vers 1930
Encre de Chine sur papier
Signé au crayon en bas à droite
Annoté en bas vers le milieu : « Toile du 18 horizon plus […] »
Annotations au dos : « Reproduit dans l'ouv. De Berr de Turique Page 191 // Acheté vente juin 1953 // Expositions : New York 1965 p. 101 du catalogue ; Honolulu ; Phenix (Arizona)1966 »
50 x 65 cm

€ 5 000 - 7 000

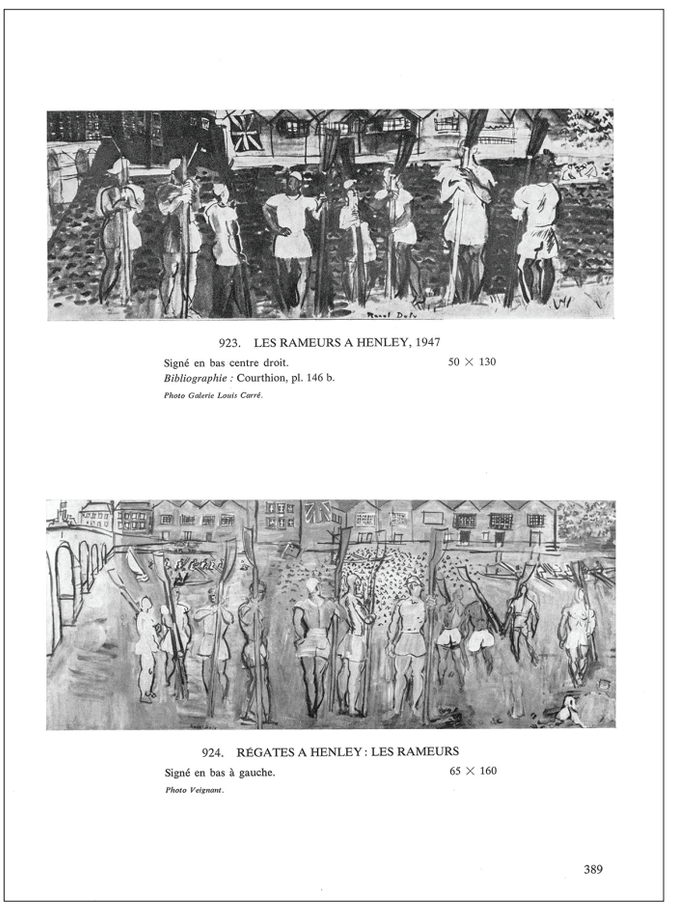
Provenance
Henri Gaffié, Nice
Collection privée, Paris

Catalogue raisonné
Fanny Guillon-Lafaille, *Dufy – Catalogue raisonné des dessins*. Volume 1, Paris, 1991, reproduit p. 218, n° 540

Expositions
1934, Bruxelles, n° 37 (cité d'après F. Guillon-Lafaille)
1965, New York, reproduit p. 101 (annotation au dos)
1966, Honolulu et Phénix (annotation au dos)
1968-1969, Bièvres, n° 70 (cité d'après F. Guillon-Lafaille)
1974, Monte-Carlo, n° 187 (cité d'après F. Guillon-Lafaille)
1975, Londres, n° 74, reproduit au catalogue (cité d'après F. Guillon-Lafaille)
Ventes aux enchères publiques
Juin 1953 (annotation au dos)

Bibliographie
Marcelle Berr de Turquie, *Raoul Dufy*, Paris, Floury, 1930, reproduit p. 191 (annotation au dos ; également cité par F. Guillon-Lafaille)
Lothar-Günther Buchheim, *Raoul Dufy. Festliche Welt, Zeichnungen und Radierungen*, Buchheim Verlag, 1955, reproduit p. 14 (cité d'après F. Guillon-Lafaille)
Jean Tardieu, *Dessins de Raoul Dufy*, Lausanne, Mermod, 1958, n° 55, reproduit p. 55 (cité d'après F. Guillon-Lafaille)

De son expérience des régates en Angleterre, Raoul Dufy ramena ce dessin dont il tira au moins deux peintures du même sujet (fig. ci-dessous). On reconnaît, à l'arrière-plan, les pignons des maisons précédés du drapeau anglais.


923. LES RAMEURS A HENLEY, 1947
Signé en bas centre droit. 50 × 130
Bibliographie : Courthion, pl. 146 b.
Photo Galerie Louis Carré.

924. RÉGATES A HENLEY : LES RAMEURS
Signé en bas à gauche. 65 × 160
Photo Veignant.

389

Raoul Dufy, *Les Rameurs à Henley*, reproduit dans M. Lafaille, Catalogue raisonné de l'Œuvre peint. Tome II, Genève, éd. Motte, 1973, n° 923-924, p. 389



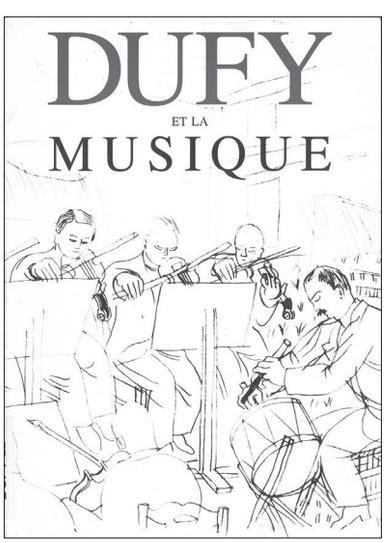
47

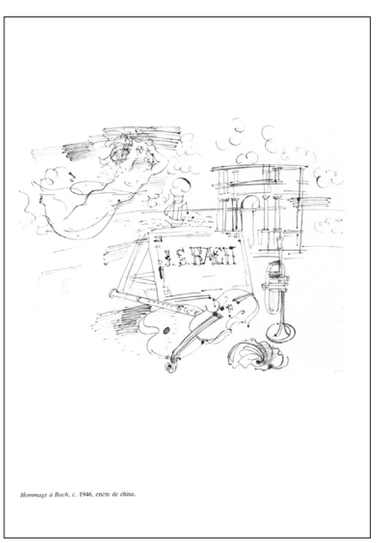
K **Raoul Dufy**
(Le Havre, 1877 – Forcalquier, 1953)
Hommage à Bach
Vers 1946

Encre de Chine
Signé en bas à droite
50 x 65 cm

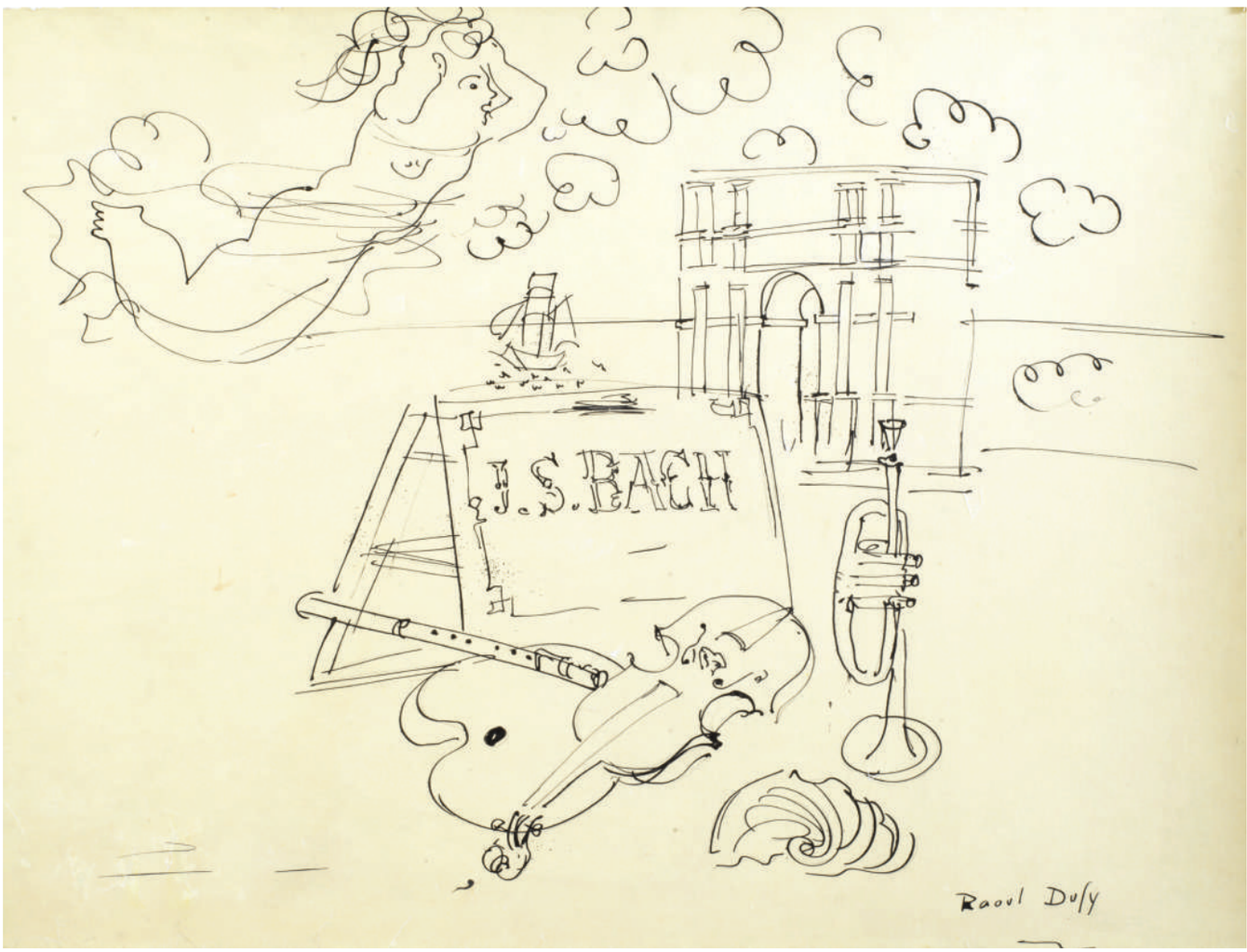
€ 4 000 - 6 000

Provenance
Certificat d'authenticité de Mme Fanny Guillon-Lafaille
Exposition à la Galerie Fanny Guillon-Lafaille, auteur du Catalogue raisonné de l'Œuvre de l'artiste
1993, 13 mai – 3 juillet, Paris, Galerie Fanny Guillon-Lafaille, « Dufy et la musique », reproduit au catalogue p. [16]





Extrait du catalogue de l'exposition «Dufy et la musique» présentée par Mme Fanny Guillon-Lafaille, auteur du catalogue raisonné de l'œuvre de l'artiste


J.S.BACH
Raoul Dufy

Paul Delvaux

(Wanze, 1897 – Furnes, 1994)

Les premières lithographies de Paul Delvaux remontent à l'année 1960. Jusqu'en 1976, date de publication du catalogue raisonné de son Œuvre gravé par Mira Jacob, elles sont généralement imprimées à Paris par Fernand Mourlot pour la galerie du Bateau Lavoir éditeur. À partir de 1978, la plupart d'entre elles portent un timbre à sec représentant une lampe à gaz (fig.).

Son esprit farceur se révèle au-delà de rigueur apparente de ses compositions. Paul Delvaux déjoue les frontières entre l'espace intérieur et le monde extérieur ; il se plaît à déconstruire les codes vestimentaires autant que l'architecture de ses arrière-plans. Le décor surgit au premier plan. En témoignent les titres de certaines de ses lithographies comme *Le Grenier*, *Les Œillets*, *La Lanterne*…

C'est un Œuvre surréaliste dominé par l'image de Tam (Anne-Marie de Maertelaere), sa maîtresse aux grands yeux avec qui il vécut des moments fabuleux à Choisel (France) dans la demeure de Claude Spaak.

Bibliographie sélective

Mira Jacob, *Paul Delvaux : Œuvre gravé,* Monaco, A. Sauret, 1976

Philippe Levesqueau, « Un jardin secret à Choisel », Echos de Choisel, n° 72, janvier 2022, p. 28-29



Fig..



48

△ Paul Delvaux

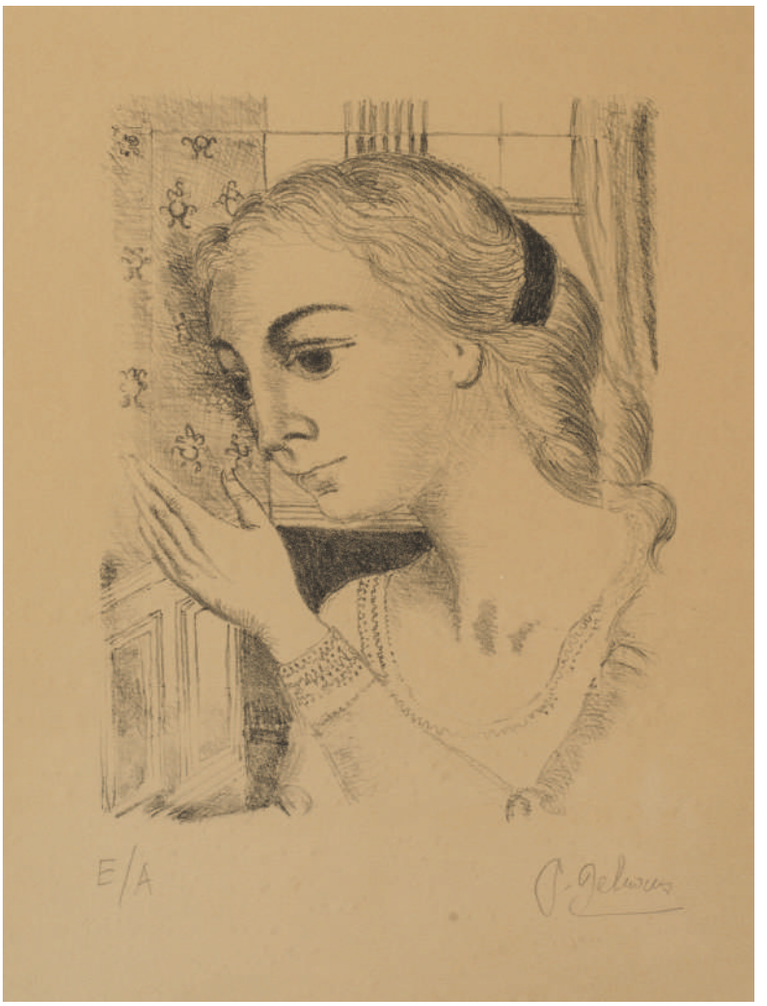
(Wanze, 1897 – Furnes, 1994)

Le Laid

1962
Pointe sèche
Signé à la mine de plomb dans la marge en bas à droite
Numéroté à gauche E/A
Dimensions de l'image : 36 x 29 cm
De la feuille (à vue) : 44 x 35 cm
Avec le cadre : 76 × 62,5 cm

€ 700 - 1 000

Paul Delvaux avait illustré de 16 gravures *Le Pays des miroirs*, un recueil de trois contes écrits par Claude Spaak, publié à Paris, en 1962. Un jeu d'épreuves donné par l'auteur aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique en 1965 y est conservé sous le numéro d'inventaire Inv. 7349 / 1-16.
Celle présentée ici est la deuxième illustration imaginée par Paul Delvaux pour le conte « Le Laid ».



49

△ Paul Delvaux

(Wanze, 1897 – Furnes, 1994)

La Dame à la bougie

Octobre 1966
Lithographie sur Arches
Signé à la mine de plomb dans la marge en bas à droite
Numéroté à gauche *E/A*
Dimensions de l'image : 31,5 x 25 cm
De la feuille (à vue) : 56,5 x 44 cm
Avec le cadre : 60 × 47,5 cm

€ 600 - 800

Catalogue raisonné
Mira Jacob, *Paul Delvaux : Œuvre gravé*, Monaco, A. Sauret, 1976, n° 12

Cette lithographique a fait l'affiche de l'exposition des premières lithographies de l'artiste organisée à Paris par la galerie du Bateau Lavoir. Elle a également servi à la couverture du premier numéro des Cahiers Paul Delvaux publié pour l'occasion.



50

△ Paul Delvaux

(Wanze, 1897 – Furnes, 1994)

La Sirène

Septembre 1969

Lithographie en couleurs, épreuve d'artiste à grandes marges
Signé à la mine de plomb dans la marge en bas à droite
Numéroté à gauche E/A
Daté à l'envers dans la pierre en bas à gauche 9-69
Dimensions de l'image : 31 x 23,5 cm
De la feuille : 45 x 36 cm
Avec le cadre : 48 × 39 cm

€ 1 000 - 1 300

Catalogue raisonné

Mira Jacob, *Paul Delvaux : Œuvre gravé*, Monaco, A. Sauret, 1976, n° 28

Exposition

Paul Delvaux (1897-1994) : un voyage poétique, Genève, Musée du Petit Palais, 4 novembre 1999-13 février 2000, cat. 34, une autre épreuve reproduite

Cet exemplaire est l'une des rares épreuves d'artiste à grandes marges.
Le sujet fut initialement prévu pour illustrer le livre que Gerhart Hauptmann a consacré aux Merveilles de la Mer (Das Meerwunder, 1970). Il en a été tiré 150 épreuves sur Arches, au format réduit de 32,5 x 25 cm, pour accompagner les exemplaires de luxe de cet ouvrage.



51

△ Paul Delvaux

(Wanze, 1897 – Furnes, 1994)

Femmes au tabouret

Décembre 1975
Lithographie en noir sur Arches
Signé à la mine de plomb dans la marge en bas à droite
Numéroté à gauche 19/100
Cachet du Bateau Lavoir sous la marie-louise
Dimensions de l'image : 32 x 25 cm
De la feuille (à vue) : 38,5 x 30 cm
Avec le cadre : 66,5 × 54 cm

€ 1 200 - 1 500

Catalogue raisonné
Mira Jacob, P*aul Delvaux : Œuvre gravé*, Monaco, A. Sauret, 1976, n° 94

52

△ Paul Delvaux

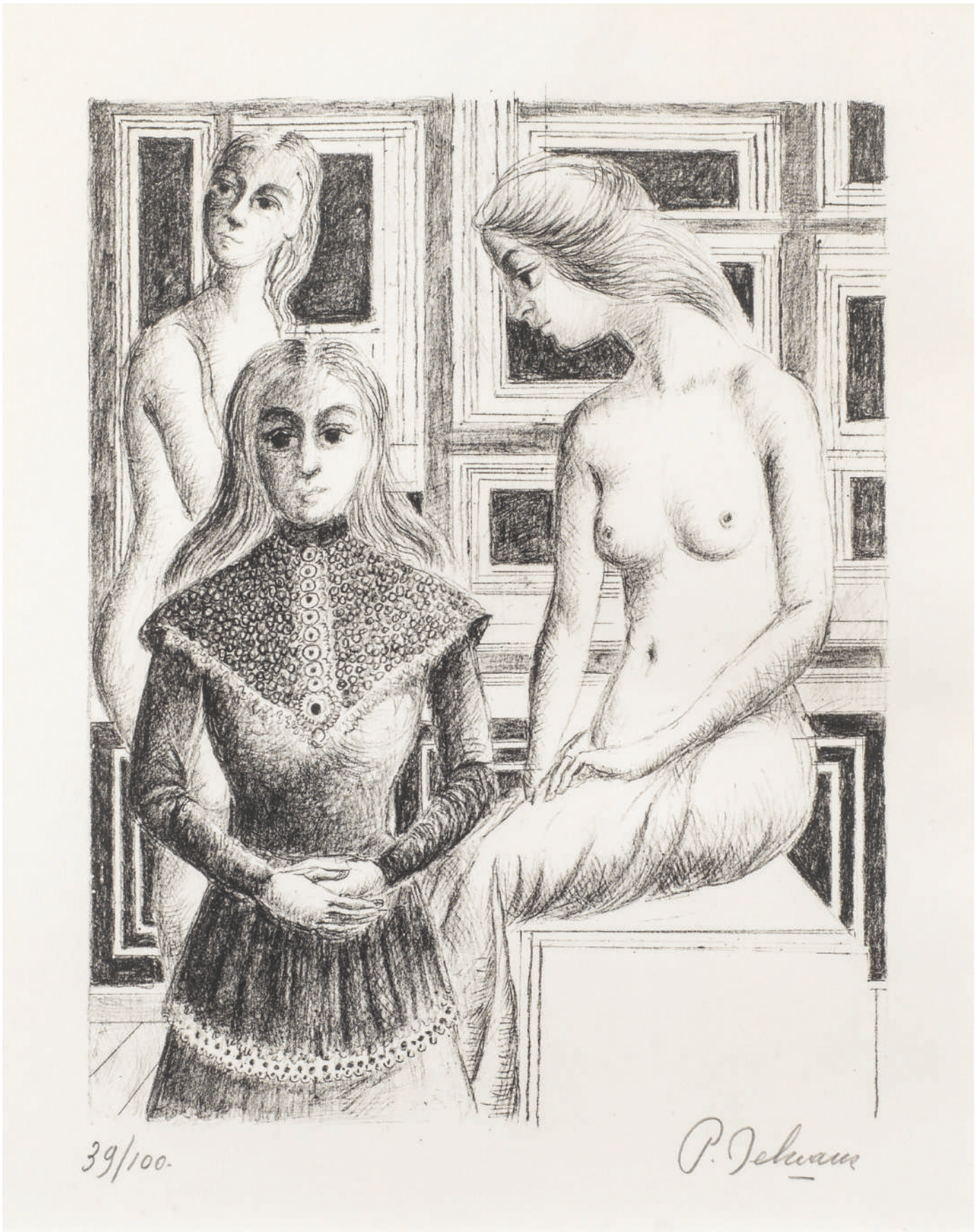
(Wanze, 1897 – Furnes, 1994)

Femmes au tabouret

Décembre 1975
Lithographie en noir sur Arches
Signé à la mine de plomb dans la marge en bas à droite
Numéroté à gauche 39/100
Cachet du Bateau Lavoir sous la marie-louise
Dimensions de l'image : 32 x 25 cm
De la feuille (à vue) : 38,5 x 32 cm
Avec le cadre : 64,5 × 57,5 cm

€ 1 200 - 1 500

Catalogue raisonné
Mira Jacob, P*aul Delvaux : Œuvre gravé*, Monaco, A. Sauret, 1976, n° 94


39/100.
P. Delvaux

53

△ **Paul Delvaux**

(Wanze, 1897 – Furnes, 1994)

Femmes au tabouret

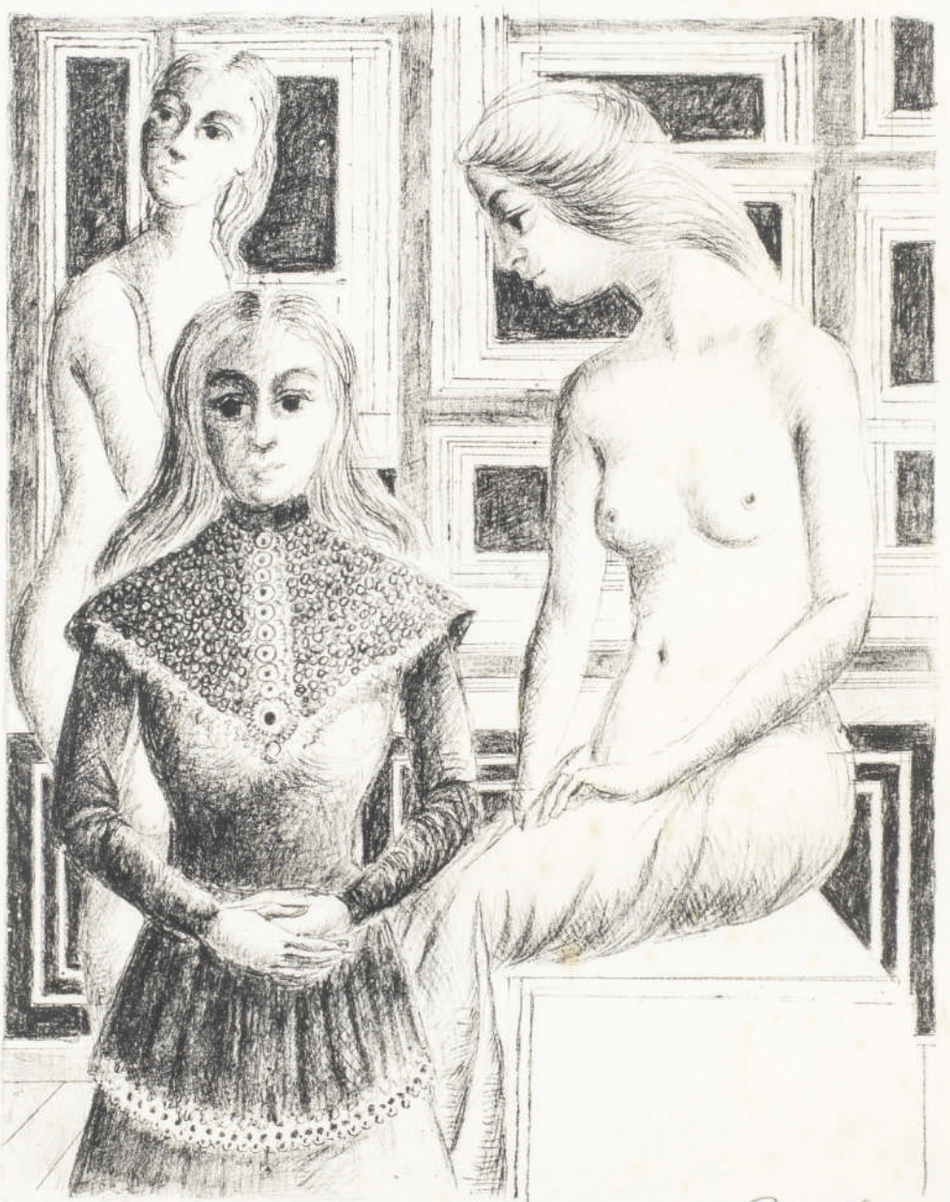
Décembre 1975
Lithographieen noir sur Arches
Petites traces d'humidité
Signé à la mine de plomb dans la marge en bas à droite
Numéroté à gauche 44/100
Cachet du Bateau Lavoir sous la marie-louise

Dédicace :
« Pour Tess, // Cette première lithographie, de ton grand-oncle pour te souhaiter la bienvenue sur cette terre, qui malgré tous les défauts de ses habitants, est tout de même belle et où, en de nombreux endroits il fait très bon vivre… // Bali octobre 2004 // Martine et Charles Van Deun »

Dimensions de l'image : 32 x 25 cm
De la feuille (à vue) : 49 x 36 cm
Avec le cadre : 84 × 66 cm

€ 800 - 1 000

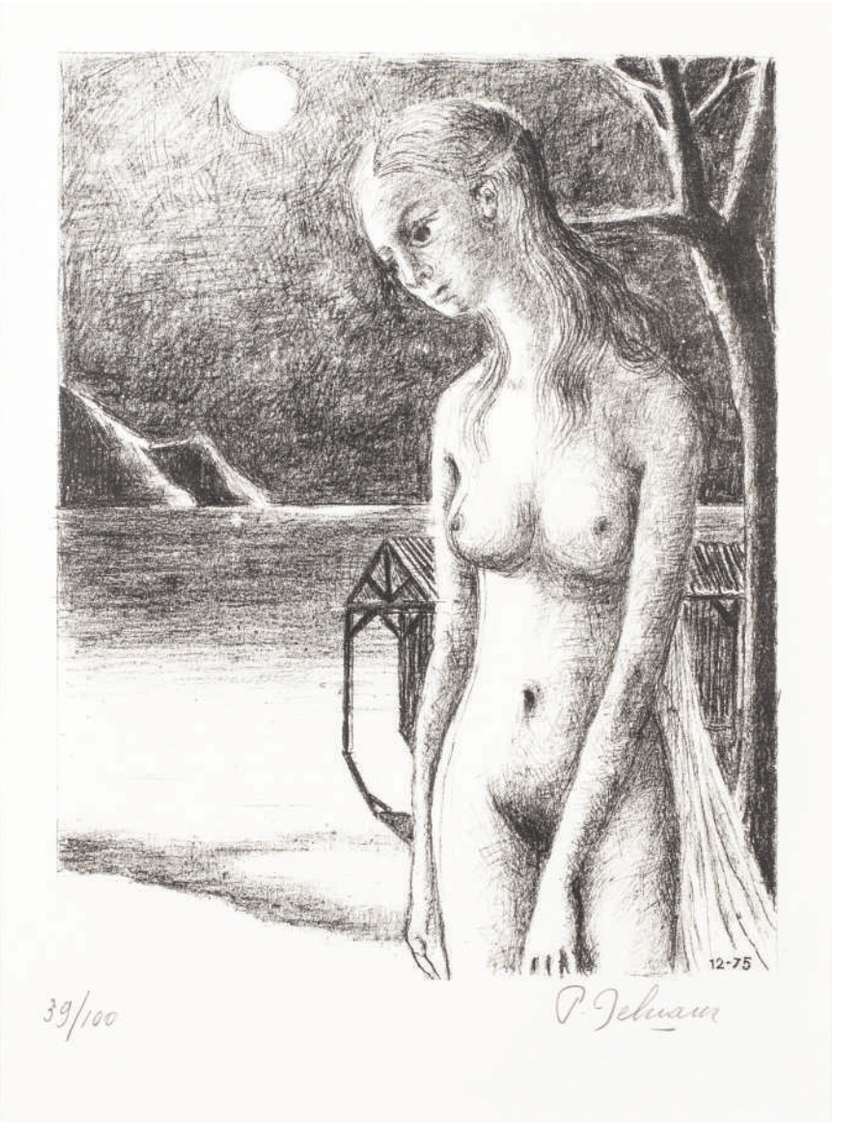
Catalogue raisonné
Mira Jacob, P*aul Delvaux : Œuvre gravé*, Monaco, A. Sauret, 1976, n° 94



44/100.

P. Delvaux

Pour Tess,
Cette première lithographie, de ton arrière grand-Oncle
pour te souhaiter la bienvenue sur cette terre, qui
malgré tous les défauts de ses habitants, est tout de même
belle et où, en de nombreux endroits il fait bien vivre...
Bali octobre 2004
Martine et Charles VANDEUN.



54

△ Paul Delvaux

(Wanze, 1897 – Furnes, 1994)

La Nuit

Décembre 1975

Lithographie en noir sur Arches
Signé à la mine de plomb dans la marge en bas à droite
Numéroté à gauche 39/100
Daté dans la planche en bas à gauche 12-75
Cachet du Bateau Lavoir sous la marie-louise
Dimensions de l'image : 31,5 x 24,5 cm
De la feuille (à vue) : 39,5 x 29,5 cm
Avec le cadre : 67,5 × 53,5 cm

Catalogue raisonné
Mira Jacob, P*aul Delvaux : Œuvre gravé*, Monaco, A. Sauret, 1976, n° 95

€ 800 - 1 000



55

△ Paul Delvaux

(Wanze, 1897 – Furnes, 1994)

Femme au jardin

Décembre 1978

Lithographie sur Rives
Signé à la mine de plomb dans la marge en bas à droite
Numéroté à gauche 2/35
Daté dans la planche en bas à gauche 12-78
Timbre à sec en bas à gauche
Dimensions de l'image : 39,5 x 29,5 cm
De la feuille : 65 x 50 cm

€ 1 200 - 1 500



56

△ Paul Delvaux

(Wanze, 1897 – Furnes, 1994)

Les Derniers beaux jours

1978-1979

Eau-forte colorée à l'aquarelle sur papier Japon
Signé à la mine de plomb dans la marge en bas à droite
Numéroté à gauche E/A
Timbre à sec en bas à gauche

Dédicace de l'artiste : « Pour Renaud // à l'occasion de son anniversaire le 18 juillet 1980. // Très affectueusement, le 8-8-1980 // Tam et Paul »

Dimensions de l'image : 38 x 30 cm
De la feuille : 76 x 56 cm
Avec le cadre : 78 × 58,5 cm

€ 700 - 1 000

Gravures issues de la même série d'illustration présentées dans : *Paul Delvaux (1897-1994) : un voyage poétique*, Genève, Musée du Petit Palais, 4 novembre 1999-13 février 2000, p. 67-72, cat. 56-63

L'écrivain belge Claude Spaak s'était lié d'amitié avec Paul Delvaux dont il collectionnait les œuvres et à qui il confiait aussi les décors de ses pièces de théâtres. Il lui avait ménagé un atelier dans sa demeure de Choisel, située en région parisienne, où l'artiste vécut quelques temps en concubinage avec sa maîtresse Tam. Les deux amants signent d'ailleurs la dédicace de cette gravure.
Paul Delvaux avait illustré de 16 gravures Le Pays des miroirs, un recueil de trois contes écrits par Claude Spaak, publié à Paris, en 1962. Un jeu d'épreuves donné par l'auteur aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique en 1965 y est conservé sous le numéro d'inventaire Inv. 7349 / 1-16.
En 1978-1979, l'artiste en réalisa une nouvelle série. Les eaux-fortes exécutées d'après les dessins originaux furent réhaussées à l'aquarelle par lui-même et Charles Van Deun. Celle présentée ici est une illustration pour le conte « Les Derniers beaux jours ».



57

△ Paul Delvaux

(Wanze, 1897 – Furnes, 1994)

Les Œillets

Novembre 1979

Lithographie sur Rives
Signé à la mine de plomb dans la marge en bas à droite
Numéroté à gauche 66/75
Daté dans la planche en bas à gauche 11-75
Timbre à sec en bas à gauche
Dimensions de l'image : 47,5 x 39,5 cm
De la feuille : 65 x 50 cm

€ 800 - 1 200



58

△ Paul Delvaux

(Wanze, 1897 – Furnes, 1994)

Les Œillets

Novembre 1979

Lithographie sur Rives
Signé à la mine de plomb dans la marge en bas à droite
Numéroté à gauche 72/75
Daté dans la planche en bas à gauche 11-75
Timbre à sec en bas à gauche
Dimensions de l'image : 47,5 x 39,5 cm
De la feuille : 65 x 50 cm

€ 800 - 1 200



59

△ Paul Delvaux

(Wanze, 1897 – Furnes, 1994)

La Veillée

Avril 1980

Lithographie
Signé à la mine de plomb dans la marge en bas à droite
Numéroté à gauche 1/45
Daté dans la planche 4-80
Timbre à sec en bas à gauche
Dimensions de l'image : 19,5 x 29 cm
De la feuille (à vue) : 26,5 x 36 cm
Avec le cadre : 61,5 × 62 cm

€ 1 200 - 1 500



60

△ Paul Delvaux

(Wanze, 1897 – Furnes, 1994)

Françoise

23 juillet 1980

Lithographie sur Rives
Signé à la mine de plomb dans la marge en bas à droite
Numéroté à gauche 60/75
Daté à l'envers dans la pierre en bas à gauche *23-7-1980*
Timbre à sec en bas à gauche
Dimensions de l'image : 29,5 x 19,5 cm
De la feuille (à vue) : 37,5 x 27,5 cm
Avec le cadre : 65 × 54 cm

€ 600 - 800



61

△ Paul Delvaux

(Wanze, 1897 – Furnes, 1994)

La Visiteuse

27 juillet 1980

Eau-forte sur Arches
Petits manques et frottements en bordure de la feuille
Signé à la mine de plomb dans la marge en bas à droite
Numéroté à gauche 44/75
Daté dans la planche en bas à droite 27-7-80
Dimensions de l'image : 50 x 59 cm
De la feuille : 65,5 x 92,5 cm

€ 800 - 1 300



62

△ Paul Delvaux

(Wanze, 1897 – Furnes, 1994)

Confidence

28 septembre 1980

Gravure sur papier Japon nacré
Signé à la mine de plomb dans la marge en bas à droite
Numéroté en bas à gauche E/A
Daté dans la planche en bas à droite 28-9-80
Timbre à sec en bas à gauche
Dimensions de l'image : 29,5 x 19,5 cm
De la feuille (à vue) : 39 x 24,5 cm
Avec le cadre : 65,5 x 48,5

€ 600 - 800

Exposition
Paul Delvaux (1897-1994) : un voyage poétique, Genève, Musée du Petit Palais, 4 novembre 1999-13 février 2000, cat. 51, qui reproduit une eau-forte du même sujet tirée sur Rives

Le papier Japon nacré sur lequel a été tirée cette gravure accroît son caractère intimiste.



63

△ Paul Delvaux

(Wanze, 1897 – Furnes, 1994)

Le Bois

Janvier 1981

Lithographie
Signé à la mine de plomb dans la marge en bas à droite
Numéroté à gauche 36/45
Daté dans la planche en bas à droite 01-21
Timbre à sec en bas à gauche
Dimensions de l'image : 29 x 21 cm
De la feuille (à vue) : 39 x 26 cm
Avec le cadre : 66,5 × 50 cm

€ 600 - 800

Exposition
Paul Delvaux (1897-1994) : un voyage poétique, Genève, Musée du Petit Palais, 4 novembre 1999-13 février 2000, cat. 34, une autre épreuve reproduite

64

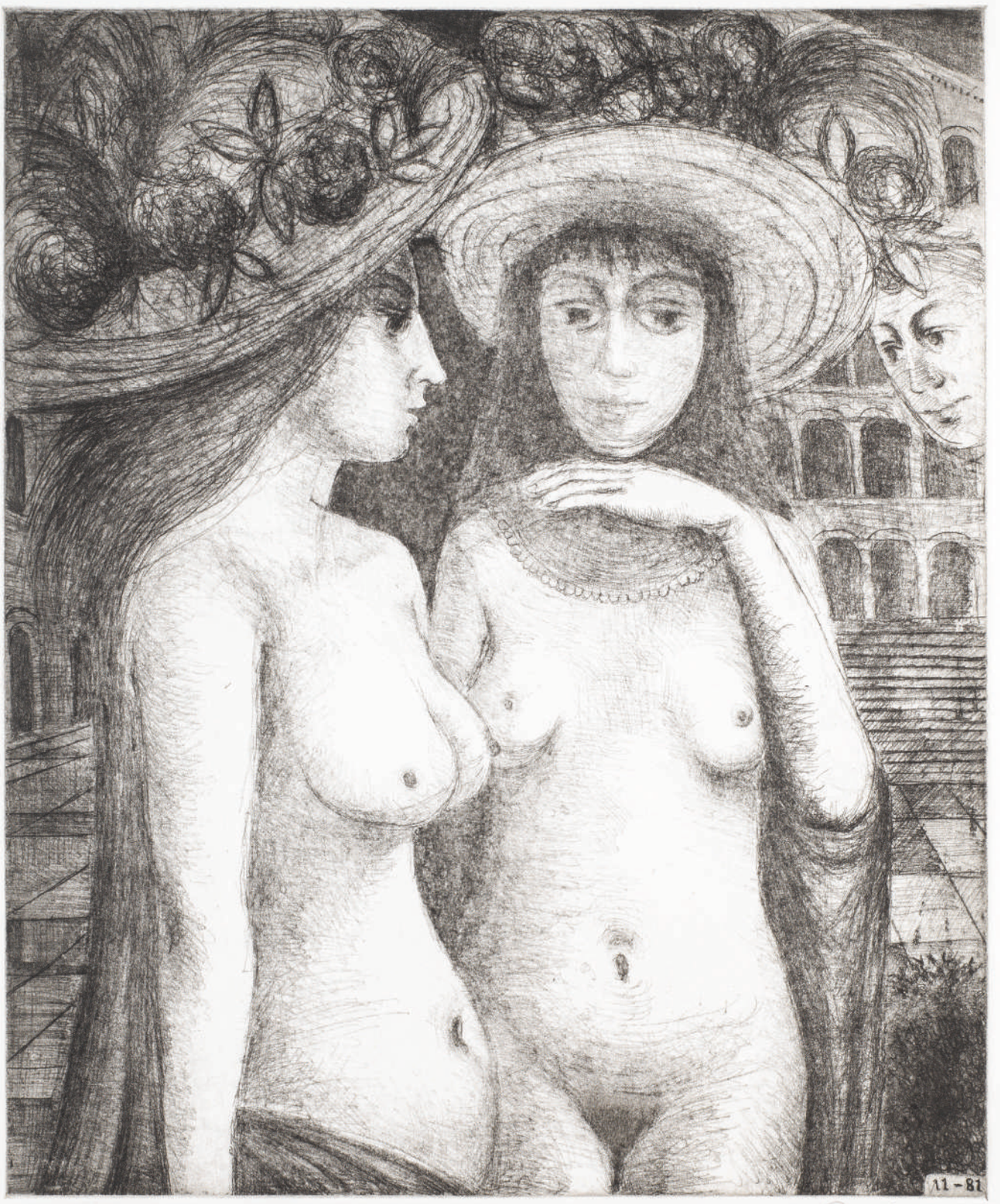
△ **Paul Delvaux**
(Wanze, 1897 – Furnes, 1994)

Les Dioscures
Novembre 1981

Gravure
Signé à la mine de plomb dans la marge en bas à droite
Numéroté à gauche 1/75
Daté dans la planche en bas à droite 11-81
Timbre à sec
Dimensions de l'image : 59 x 48,5 cm –23.2 x 19.1 in.
De la feuille (à vue) : 69 x 54,5 cm
Avec le cadre : 97 x 78,5 cm

€ 1 500 - 2 000

Exposition
Paul Delvaux (1897-1994) : un voyage poétique, Genève, Musée du Petit Palais, 4 novembre 1999-13 février 2000, cat. 54, une autre épreuve reproduite



1/15

P. Delvaux

65

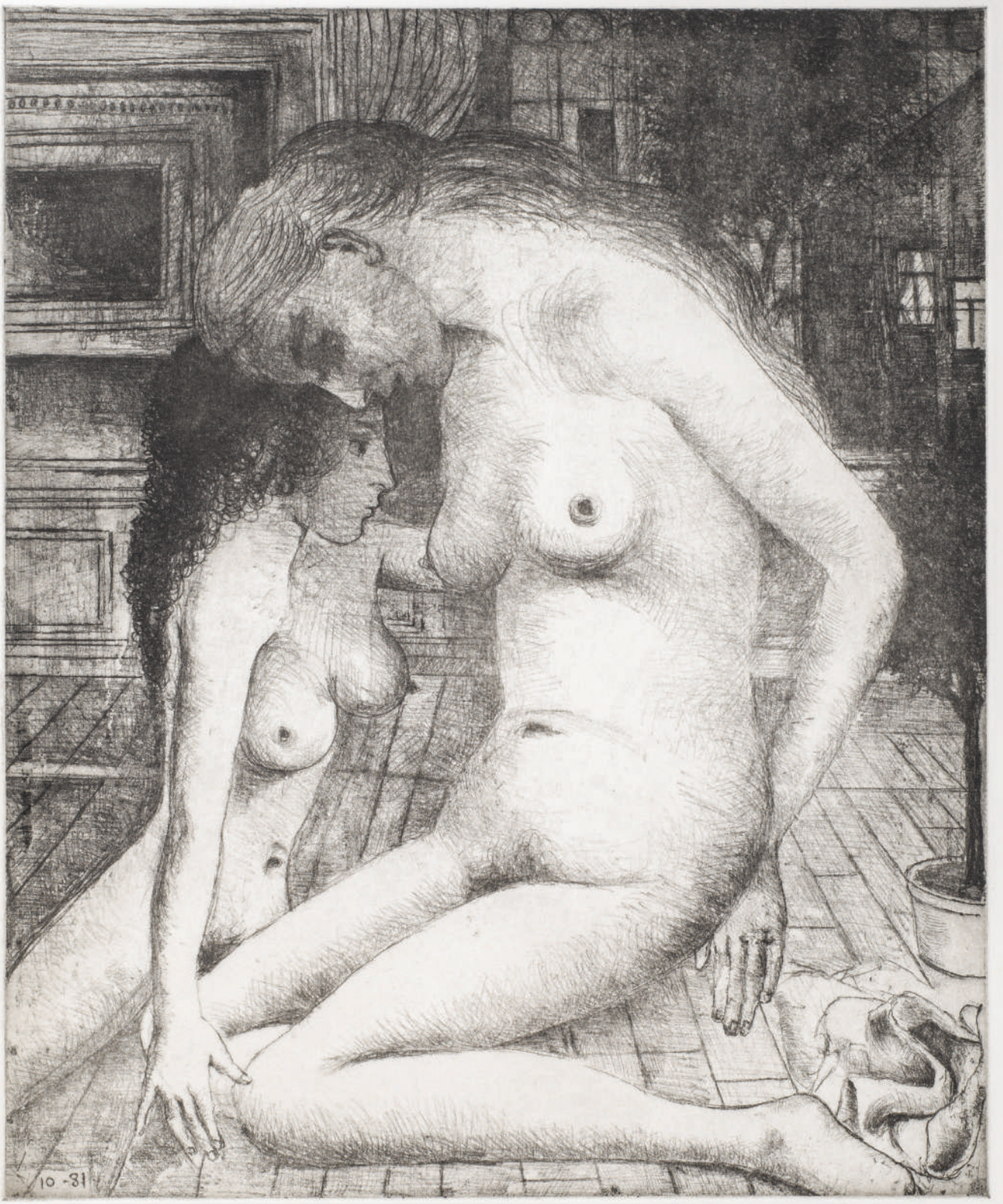
△ **Paul Delvaux**
(Wanze, 1897 – Furnes, 1994)

Orphée
Octobre 1981

Gravure sur Arches
Signé à la mine de plomb dans la marge en bas à droite
Numéroté en bas à gauche 2/75
Daté dans la planche en bas à droite 10-81
Timbre à sec en bas à gauche
Dimensions de l'image : 59,5 x 48 cm
De la feuille (à vue) : 67,5 x 53,5 cm
Avec le cadre : 96 x 81,5 cm

€ 1 200 - 1 800

Exposition
Paul Delvaux (1897-1994) : un voyage poétique, Genève, Musée du Petit Palais, 4 novembre 1999-13 février 2000, cat. 52, une autre épreuve reproduite


10 -31
2/75

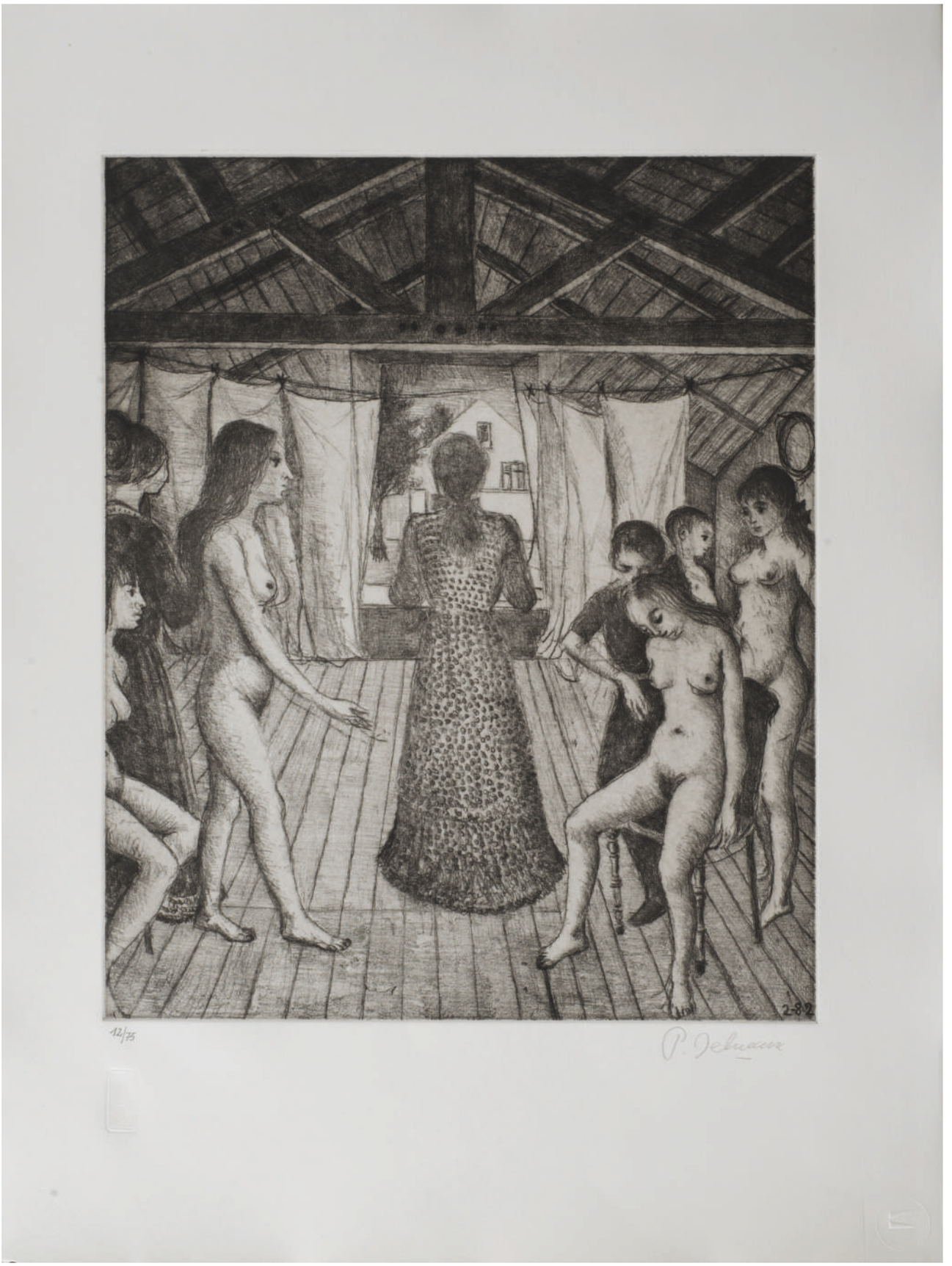
66

△ **Paul Delvaux**
(Wanze, 1897 – Furnes, 1994)

Le Grenier
Février 1982

Lithographie
Signé à la mine de plomb dans la marge en bas à droite
Numéroté à gauche 12/75
Daté dans la planche en bas à droite 2-82
Cachet de l'éditeur-graveur Atelier Rik de Keyzer
Timbre à sec en bas à gauche
Dimensions de l'image : 48,5 x 39,5 cm
De la feuille : 71,5 x 39,5 cm

€ 600 - 1 000


12/75
2-82



67

△ Paul Delvaux

(Wanze, 1897 – Furnes, 1994)

Mélancolie

Juin 1983

Lithographie sur papier Japon
Signé à la mine de plomb dans la marge en bas à droite
Numéroté à gauche 37/75
Daté à l'envers dans la pierre en bas à gauche 6-83
Timbre à sec en bas à gauche
Dimensions de l'image : 29,5 x 23 cm
De la feuille (à vue) : 38 x 27,5 cm
Avec le cadre : 62,5 × 52 cm

€ 600 - 1 000

Exposition
Paul Delvaux (1897-1994) : un voyage poétique, Genève, Musée du Petit Palais, 4 novembre 1999-13 février 2000, une autre épreuve reproduite



68

△ Paul Delvaux

(Wanze, 1897 – Furnes, 1994)

Mélancolie

Juin 1983

Vernis mou sur Rives
Signé à la mine de plomb dans la marge en bas à droite
Numéroté à gauche 12/50
Daté à l'envers dans la pierre en bas à gauche 6-83
Timbre à sec en bas à gauche
Dimensions de l'image : 29 x 23 cm
De la feuille (à vue) : 38 x 27,5 cm
Avec le cadre : 64,5 × 53,5 cm

€ 600 - 800

Exposition
Paul Delvaux (1897-1994) : un voyage poétique, Genève, Musée du Petit Palais, 4 novembre 1999-13 février 2000, une autre épreuve reproduite

69

△ **Paul Delvaux**
(Wanze, 1897 – Furnes, 1994)

La Lanterne
Juillet 1983

Gravure
Petite déchirure réparée dans la marge latérale gauche à mi-hauteur
Signé à la mine de plomb dans la marge en bas à droite
Numéroté à gauche 2/75
Daté dans la planche en bas à droite 7-83
Timbre à sec en bas à gauche
Dimensions de l'image : 59 x 49 cm
De la feuille (à vue) : 67 x 54 cm
Avec le cadre : 96 x 82,5 cm

€ 900 - 1 400



2/75

70

△ Paul Delvaux

(Wanze, 1897 – Furnes, 1994)

Madame Roland

10 juillet 1989

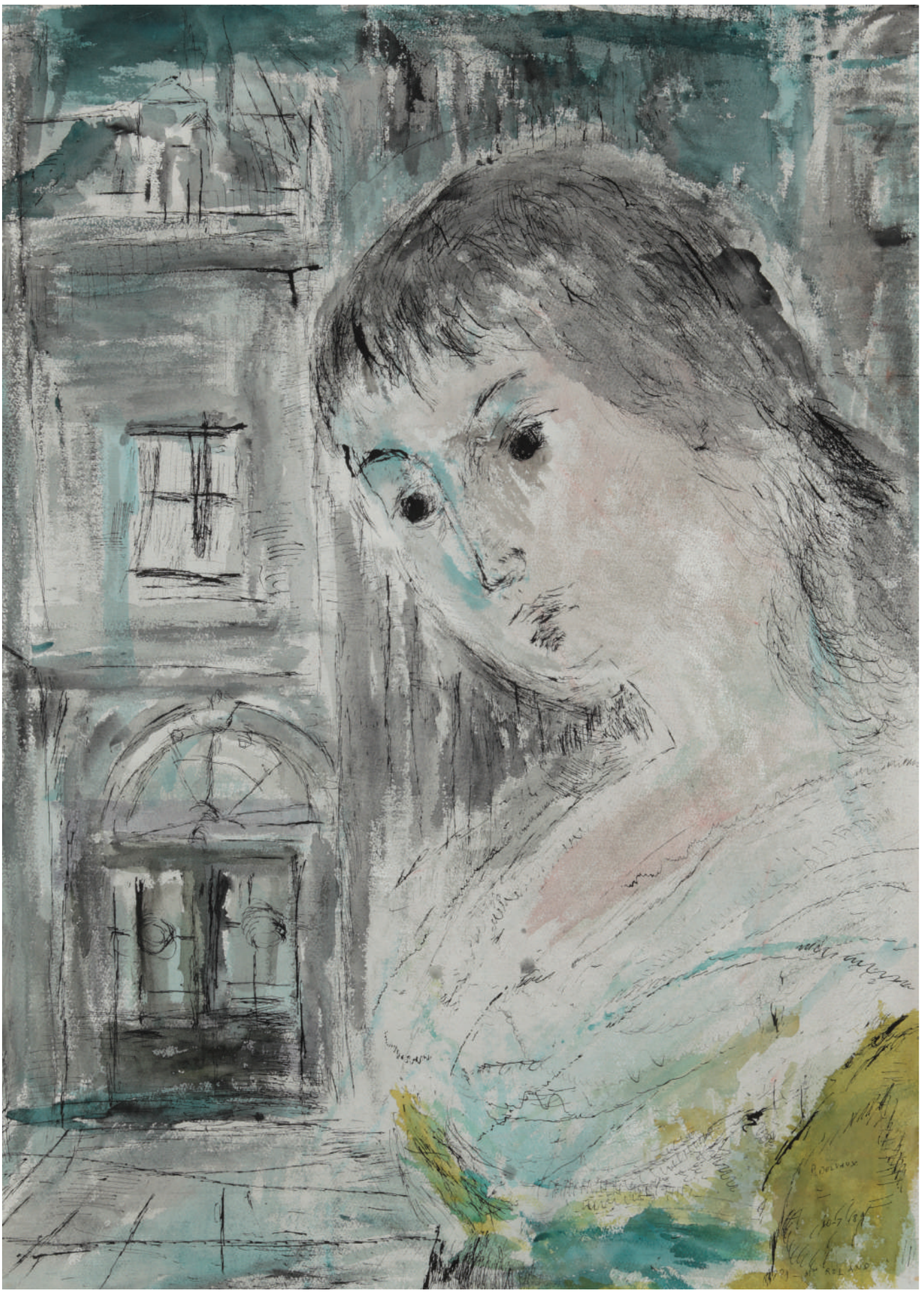
Aquarelle et encre sur papier
Signé, daté et titré en bas à droite
104,5 x 74,7 cm

€ 45 000 - 60 000

Bibliographie

Charlotte Denoël, *Madame Roland et l'engagement politique des femmes sous la Révolution*, Histoire par l'image, 2008 |en ligne, dernière consultation le 01/10/2026.
Yann Fauchois, *Madame Roland, girondine et mémorialiste*, Essentiels de la littérature. Tous les auteurs et autrices du 18e siècle, BnF, 2015 | en ligne, dernière consultation le 01/10/2026
Charlotte Corbel, *Madame Roland : mémorialiste et épistolière face à l'histoire (1754-1793)*, Mémoire de Master dactyl., sous la dir. Pr. Zonza, Université de Nantes, 2019
Caroline Fayolle, *Madame Roland, une femme en Révolution*, Encyclopédie d'Histoire Numérique de l'Europe, [après 2019] | en ligne, dernière consultation le 01/10/2026

Deux cents ans après, Paul Delvaux rend hommage à cette grande figure de la Révolution française. Manon Roland, née Jeanne-Marie Philippon (1754-1793), a épousé Jean-Marie Roland de La Platière, inspecteur des manufactures, en 1780. Ce couple d'intellectuels réside à Lyon lorsqu'éclatent les premiers mouvements insurrectionnels auxquels ils prennent une part active.
De retour à Paris en 1791, Madame Roland fonde un salon où écrivains et hommes politiques s'engagent en faveur de la République. Son mari est nommé ministre de l'Intérieur. Girondins de la première heure, ils rédigent ensemble la Lettre écrite au roi, par le ministre de l'Intérieur. Le 10 juin 1792, l'an quatrième de la Liberté. Son implication directe dans la vie politique lui vaudra d'être arrêtée et incarcérée l'année suivante.
Elle rédigera ses Mémoires sur des cahiers qui lui parviennent clandestinement avant d'être jugée et guillotinée le 8 novembre 1793. Plusieurs portraits d'elles de l'époque sont aujourd'hui conservés dans les prestigieuses collections publiques du Château de Versailles ou de la Bibliothèque nationale de France.





71

△ **Paul DELVAUX**

(Wanze, 1897 – Furnes, 1994)

Julie

Gravure sur papier Japon
Signé à la mine de plomb dans la marge en bas à droite
Numéroté à gauche 27/75
Timbre à sec en bas à gauche
Dimensions de l'image : 30 x 20 cm
De la feuille : 45 x 30,5 cm

€ 600 - 800



72

△ Richard Orlinski

Né à Paris, en 1966

Born Wild : Hippopotamus

Résine noir mat
Signé et numéroté 5/8 dans un cartouche
43 x 70 x 20 cm

€ 5 000 - 8 000

Certificat d'authenticité



Richard Orlinski a représenté l'hippopotame qui baille avant le combat. Cet herbivore est doté de canines redoutables, susceptibles d'intimider son adversaire.
La géométrisation du corps de l'animal est une façon de le dompter, de le domestiquer. C'est un principe que l'artiste a appliqué à tout un bestiaire sauvage composé de crocodile, d'ours, de loup, d'aigle, de dauphin… ou de gorille et réuni sous l'intitulé « Born Wild ».
Ici, la couleur noire renvoie à une certaine idée du luxe et de la sophistication.

73

△ **Antoni Clavé**
(Barcelone, 1913 – Saint-Tropez, 2005)

Chef-d'œuvre inconnu
1992

Technique mixte
Collage sur papier contrecollé sur toile
Signé et daté en bas à droite
Contresigné et daté au dos
250 × 200 cm

€ 18 000 - 25 000

Certificat d'authenticité
Émis par l'artiste en date du 18 mars 1992,
avec le titre, les dimensions et la date de l'œuvre.

Vente aux enchères publiques
Vente chez Tessier-Sarrou & Associés à Paris,
hôtel Drouot, le 6 décembre 2017, lot 57
(estim. € 80 000 – 120 000)



74

△ Antoni Clavé

(Barcelone, 1913 – Saint-Tropez, 2005)

Guerrier attaché

1964

Bronze
Pièce unique
Signé en bas à droite Clavé
104 × 56 x 45 cm

€ 10 000 - 15 000

Authenticité

Œuvre répertoriée dans les Archives Antoni Clavé | en ligne : https://www.antoni-clave.org/fr/art/guerrier-attache, dernière consultation le 04/09/2026
(Fig. 1)

Catalogue de l'œuvre sculpté

Lluìs Permanyer, *Clavé sculpteur*, Paris, Cercle d'art, 1989, n° 71, reproduit en couleurs sur une double peine page p. 98 et 99 (détail), décrit p. 134-135
(Fig. 2)

Sculpture d'une hauteur exceptionnelle dans l'œuvre de Clavé à cette époque, la première à dépasser le mètre dans un panorama d'objets mesurant 10 à 40 cm et n'atteignant que rarement 50 à 60 cm.
Jusqu'en 1939, Antoni Clavé vit et travaille à Barcelone où il est né. Il se fait repérer au début des années 1930 pour ses travaux publicitaires et décoratifs dans lesquels il expérimente de nouveaux matériaux. Curieux de l'avant-garde artistique européenne, il réalise des collages mêlant cordes, tissus imprimés, carton ondulé, papier journal et divers objets trouvés.
Arrivé à Paris en 1939, il se rapproche du cercle des peintres espagnols qui gravitent autour de Pablo Picasso. Inspiré par le maître, il conçoit trois sculptures par assemblage d'objets disparates dans un esprit dadaïste.
Il ne reviendra à la sculpture qu'en 1960, en adoptant dans un premier temps la technique du plomb fondu. Deux ans plus tard, renouant avec les assemblages hétéroclites, il les coule en bronze. Il reste néanmoins fidèle au principe de l'œuvre unique.
Antoni Clavé construit ce spectaculaire Guerrier attaché en 1964 à partir d'objets de rebut. L'œuvre se compose de quatre grands morceaux de bois, de morceaux de toile et de carton déchirés, de divers objets en métal et de fils de fer.
Ces fils par lesquels le guerrier est attaché à son support créent une tension dramatique que n'a pas manqué de souligner son ami et critique Lluìs Permanyer, auteur du catalogue des sculptures. Cette sculpture marque pour lui un jalon essentiel dans la production de l'artiste :
« Guerrier attaché est une très grande œuvre, superbe, fière, puissante et gracieuse à la fois, qui révèle dans toute son évidence la maturité de Clavé sculpteur » (L. Permanyer, *op. cit.*, p. 135)

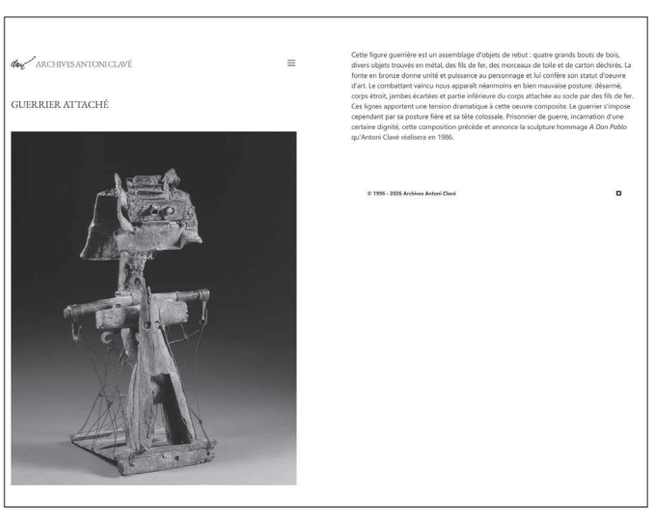


Fig. 1 : Extrait des Archives Antoni Clavé



Fig. 2 : Extrait du catalogue de l'œuvre sculpté réalisé par L. Permanyer à la demande et en collaboration avec Antoni Clavé



75

△ **Peter KLASEN**
Né à Lübeck, en 1935

Fragment Nu/0/0/43/03
2003
Acrylique sur toile
200 x 180 cm

€ 15 000 - 18 000


43
U



76

△ **Peter KLASEN**

Né à Lübeck, en 1935

Lost Landscape n° 41 / Robinet

2012

Gouache sur papier

50 x 70 cm

€ 2 000 - 3 000

En 2012, Peter Klasen amorce une nouvelle série d'œuvres intitulées « Lost landscape ». Elles firent l'objet de plusieurs expositions présentées consécutivement à Knokke-le-Zoute (Galerie Guy Pieters, 2012), à Lyon (Galerie Anne-Marie et Roland Pallade, 2013) et à Paris (Galerie Strouk, 2013-2014).

L'artiste entend montrer la fragilité de la condition humaine liée à la suractivité industrielle à travers une esthétisation Pop Art des paysages urbains occidentaux en déroute.



77

△ Robert Combas

Né à Lyon en 1957

Arc de triomphe pantalon avec tigre vengeur en dessus de tête Bourvilienne

1995
Résine polyester peinte à l'acrylique
Signé, daté 95 et numéroté 1/8
60 × 50 × 25 cm

Cette sculpture, réalisée par Robert Combas en 1995, porte le numéro 1 d'une édition de 8 exemplaires + 4 EA.

€ 4 000 - 6 000

Provenance
Collection privée, Paris

Authenticité
Œuvre enregistrée dans les archives de Robert Combas

CONDITIONS GÉNERALES DE VENTE

En date du 1er octobre 2026

1 Présentation :

Kohn International Belgique est une Maison de Ventes Volontaires mobilières aux enchères publiques qui agit comme intermédiaire entre le Vendeur et l'Acheteur.

En cette qualité, Kohn International n'est pas propriétaire des lots mis en vente et ne peut donc être tenu pour responsable des différends entre un Acheteur et un Vendeur.

2 Généralités :

Les présentes conditions générales de vente, la vente et tout ce qui s'y rapporte sont régies par le droit belge. Les vendeurs, les acheteurs ainsi que leurs mandataires acceptent que toute action judiciaire relève de la compétence exclusive des tribunaux du ressort de Bruxelles (Belgique).

Les dispositions des présentes conditions générales sont indépendantes des unes des autres. La vente est faite au comptant et les prix s'expriment en euros (€).

Certains lots peuvent être accompagnés des symboles suivants :

⌀ Lots sans prix de réserve

△ Lots soumis au droit de suite

✶ Lots en admission temporaire

K Lots mis en vente par un membre de Kohn International ou l'un de ses experts.

3 Kohn International organise deux types de vente aux enchères :

• Des ventes aux enchères publiques en salle avec enchères en personne ou par l'intermédiaire d'une plateforme en ligne (ventes Live). Ces ventes sont dirigées et consignées aux procès-verbaux de Maître Thierry Van Diest, huissier de justice à Bruxelles.

• Des ventes exclusivement en ligne (ventes Online). Ces ventes se déroulent sur une plateforme internet. Elles sont publiques et ouvertes à tous sur inscription préalable.

4 Règles générales applicables à ces deux catégories de ventes :

Les lots sont adjugés à l'enchérisseur qui offrira l'enchère la plus importante pour autant que celui-ci respecte l'intégralité des conditions générales de vente.Kohn International peut cependant refuser arbitrairement une enchère ou exclure un enchérisseur avant ou pendant la vente. Ce droit s'applique également aux lots proposés, tant concernant leur présence, leur estimation ou leur description qui peuvent recevoir des modifications qui seront inscrites au procès-verbal de l'huissier dirigeant la vente.

5 Présentation des lots:

Les acquéreurs éventuels sont invités à examiner les lots pouvant les intéresser lors des expositions d'avant-ventes afin de constater leur état.

Des rapports de condition « condition reports » sont disponibles sur demande au-dessus de 500 € d'estimation basse.

Les lots sont vendus dans l'état dans lequel ils se trouvent au moment de la vente.

Les informations présentes au catalogue ne sauraient être exhaustives, ni parfaites ; elles sont données à titre indicatif et ne peuvent remplacer une inspection personnelle de l'Acheteur éventuel lors de leur exposition d'avant-vente.

6 Estimation et prix de réserve :

Le prix de vente estimé figure à côté de chaque lot, il ne comprend ni les frais à la charge de l' Acheteur, ni la TVA.

Le prix de réserve est le prix minimum confidentiel arrêté avec le Vendeur au-dessous duquel le bien ne sera pas vendu.

Le prix de réserve ne peut être supérieur à l'estimation basse figurant dans le catalogue ou annoncé par la Maison de vente.

Dans le cas où un bien ne comporterait pas de prix de réserve, la responsabilité de Kohn International ne serait pas engagée vis-à-vis du Vendeur en cas de vente du bien concerné à un prix inférieur à l'estimation basse publiée ou annonce.

7 Garanties :

Le Vendeur garantit à Kohn International et à l'Acheteur qu'il est le propriétaire non contesté, ou qu'il est dûment mandaté par le propriétaire non contesté, des biens mis en vente, lesquels ne subissent aucune réclamation, contestation ou saisie, ni aucune réserve ou nantissement et qu'il peut transférer la propriété desdits biens valablement.

Kohn International garantit pour le compte du Vendeur l'authenticité des lots pendant 5 ans à compter de l'adjudication. Cependant, Kohn International n'est tenu que par une obligation de moyens. Cela implique qu'il ne peut être tenu responsable en cas de contestation, notamment sur l'authenticité, l'état ou l'origine des objets vendus.

Toute notification, contestation ou réclamation hors délai est irrecevable.

Dans le cadre d'une contestation, l'Acheteur a l'obligation de rapporter la preuve de l'inauthenticité à travers des expertises de spécialistes indépendants reconnus.

Tout différend relatif à l'expertise donnera lieu à la désignation d'un expert indépendant par les parties.

En cas de remboursement, Kohn International rembourse à l'Acheteur le prix total de la vente annulée mais ne pourra en aucun cas être tenu responsable d'un manque à gagner ou d'une perte de chance.

Kohn International se réserve le droit de retirer un lot avant ou pendant la vente pour quelque raison que ce soit.

L'absence d'indication d'une restauration d'usage, d'accidents, de retouches ou de tout autre incident dans le catalogue, sur les listes en ligne, sur les rapports de condition, sur des étiquettes ou encore lors d'annonces verbales, n'implique nullement qu'un bien soit exempt de défauts.

Inversement, la mention de quelque défaut n'implique pas l'absence de tout autre défaut.

L'état de marche des pendules et des montres, l'état des mécanismes, l'origine des pièces, les réparations effectuées ne sont pas garantis. Les révisions et réglages sont à la charge de l'Acheteur.

Les bracelets fabriqués à partir de matériaux issus d'espèces menacées ou protégées (alligator et crocodile) ne sont pas vendus avec les montres et sont présentés uniquement à des fins d'exposition. Kohn International se réserve le droit de retirer ces bracelets avant l'expédition des montres.

Aucune garantie n'est donnée concernant le matériau des bracelets.

Il est de la responsabilité de l'Acheteur d'obtenir toutes les autorisations d'importation et d'exportation nécessaires, en particulier en ce qui concerne les espèces menacées et notamment vis-à-vis de l'United States Department of Fish and Wildlife Services.

Kohn International ne donne aucune assurance ni garantie en ce qui concerne l'état de tout lot vendu.

Les montres et pendules sont vendues en l'état.
Les vis, les bracelets, les aiguilles, les roues, les couronnes et autres composants ne sont pas garantis comme authentiques car ils ont pu être remplacés.
Les photographies des lots ont pu être grossies ou réduites et ne sont donc plus à l'échelle. Elles n'ont donc pas de valeur contractuelle. Les pierres gemmes et les perles en général peuvent avoir fait l'objet de pratiques usuelles d'embellissement (huilage, traitement thermique, blanchissement pour les perles). Ces améliorations sont considérées comme traditionnelles et sont admises par le commerce international des pierres gemmes et des perles.

L'Acheteur est personnellement responsable de ses enchères.

Si un mandataire agit pour le compte d'un Mandant, lui et son Mandant sont liés par les termes des présentes Conditions Générales de Vente applicables aux Acheteurs. Ils assument conjointement et solidairement leurs obligations et responsabilités en vertu des présentes Conditions Générales de Vente aux Acheteurs.

Kohn International détient les droits d'auteurs exclusifs sur toutes les images et documents produits concernant chaque lot. Personne ne peut les utiliser sans autorisation écrite préalable.

8 Comment participer à la vente :

Les enchérisseurs sont invités à se faire connaître auprès de Kohn International avant la vente afin de procéder à l'enregistrement de leurs données personnelles. Ils s'engagent à se conformer aux lois et à la réglementation en vigueur au moment de la vente.

Pour une personne physique, fournir :

Pièce d'identité en cours de validité et coordonnées bancaires.

Pour une société, fournir :

Certificat d'immatriculation de moins de 3 mois indiquant le nom du représentant légal et le siège social.

Des coordonnées bancaires au nom de l'Acheteur.

En cas de manque de garantie, Kohn International se réserve le droit de ne pas enregistrer un client.

9 Comment enchérir :

L'Acheteur est présent en salle pendant les enchères (enregistré au préalable).

L'Acheteur ne peut assister à la vente : Kohn International met à disposition un formulaire d'ordre d'achat, qui est à remplir avec soin, et agira pour son compte au mieux de ses intérêts. Le prix indiqué est le prix marteau maximum, hors taxe et hors commission à la charge de l'Acheteur.

L'Acheteur enchérit par téléphone : Kohn International donne la possibilité d'enchérir par téléphone après enregistrement de ses coordonnées (nom, adresse, coordonnées bancaires).

En cas de problème de liaison téléphonique, d'erreurs ou d'omissions, Kohn International ne peut être tenu pour responsable.

L'Acheteur enchérit en ligne par internet : il doit s'inscrire sur les plateformes concernées, indiquées pour chaque vente par Kohn International.

Dans une vente aux enchères effectuée exclusivement en ligne (vente Online), les enchères débutent à un montant égal ou inférieur à l'estimation basse du lot et augmentent par palier d'enchères. Kohn International peut cependant faire varier les paliers d'enchères pendant la vente. La vente des lots se clôturera séquentiellement par le système d'enchères en ligne, par intervalles de 30 secondes ou d'1 minute selon l'indication inscrite sur la page information de la vente.

Lorsqu'une enchère est enregistrée dans la minute qui précède l'heure de clôture prévue d'un lot, la vente de ce lot sera prolongée de 2 minutes à compter de l'heure de la dernière enchère enregistrée. Ces prolongations peuvent être répétées pendant une période maximale d'une heure.

La prolongation de la vente d'un lot n'influe en rien sur la clôture des enchères des autres lots.

L'Acheteur mandate un tiers : le mandataire doit informer Kohn International avant la vente qu'il agit en qualité de mandataire pour le compte d'un tiers. Il présente une lettre de mission.

Les demandes d'ordres d'achat et d'enchères téléphoniques peuvent être faites par le biais d'un formulaire en ligne communiqué par Kohn International à chaque vente ou par un formulaire papier prévu en fin de catalogue ou sur demande.

Nota Bene :

L'adjudicataire sera le plus offrant et le dernier enchérisseur.

La propriété d'un lot acheté ne sera transférée à l'Acheteur tant que Kohn International n'aura pas reçu l'intégralité du règlement du prix d'achat.

Kohn International ne délivrera le lot à l'Acheteur ou au Mandataire de l'Acheteur qu'après avoir reçu l'intégralité du prix d'achat et des frais applicables.

Toute délivrance anticipée n'affecte ni le transfert de propriété ni l'obligation inconditionnelle de l'Acheteur de payer l'intégralité du prix d'achat et des frais d'achat applicables.

Les éventuelles modifications aux descriptions du catalogue seront énoncées verbalement pendant la vente et notées au procès-verbal de l'huissier.

10 Comment payer :

Le règlement du lot doit se faire sans délai après l'adjudication.

Chaque montant sera augmenté des taxes annoncées dans les conditions de vente et se fera en euros (€).

Par virement bancaire en euros (€) : Banque :
IBAN: BE19 1431 3568 4412
BIC: GEBABEBB

Par carte bancaire en euros (€) :

En espèces en euros (€) :

Un paiement ne peut être effectué au-delà de 3 000 € dans toutes les transactions entre consommateurs et professionnels.

Aucun paiement fractionné en espèces, combiné avec un autre moyen de paiement pour le solde, ne sera accepté, même si le montant en espèces reste inférieur au plafond autorisé.

11 Concernant les assujettis à la TVA belge :

Conformément à la Loi du 6 février 2024, concernant l'obligation de facturation électronique des adjudicataires, les assujettis recevront leur bordereau acheteur sous format électronique par l'intermédiaire du réseau sécurisé PEPPOL.

12 Frais Acheteur :
L'Adjudicataire devra s'acquitter en sus du prix de l'adjudication par lot et par tranche dégressive, des commissions et taxes suivantes :

Jusqu'à 800 000 €

32 % TTC (26,45 HT + 21 % TVA) Frais de plateforme Invaluable inclus

Au-delà de 800 000 €

25 % TTC (20,67 % HT + 21 % TVA) Frais de plateforme Invaluable inclus

13 Vente d'Or et d'Argent
Sans frais Vendeur

Frais Acheteur réduits à 6% HT pour l'or, 15% HT pour l'argent.

Kohn International applique les présentes conditions sur :

lingots d'or et d'argent, avec ou sans certificat

monnaies d'or et d'argent

bijoux et montres en or

débris d'or

pièces de forme en argent, ménagères en argent etc…

14 Plateforme INVALUABLE :
En adoptant la formule « Buyer's Premium Parity » Kohn International a choisi d'intégrer dans ses frais acheteur globaux la commission d'Invaluable de sorte que les acheteurs en salle et en ligne paient les mêmes frais Acheteur.

15 Droit de suite :
Certaines œuvres originales sont soumises à un droit de suite qui est dû à l'auteur ou à ses ayants- droits pour autant que l'auteur ne soit pas décédé depuis plus de 70 ans, à la charge de l'Acheteur.

Ce droit de suite est calculé sur le prix d'adjudication à condition que celui-ci soit égal ou supérieur à 2 000 €. Il s'applique aux œuvres d'art originales. Le droit de suite est dégressif et s'applique comme suit :

4 % jusqu'à 50 000 €
3 % de 50 001 € à 200 000 €
1 % de 200 001 € à 350 000 €
0,5 % de 350 001 à 500 000 €
0,25 % au-dessus de 500 000 €
Et dans tous les cas, le plafond de redevance par œuvre ne peut dépasser 12 500 €.

Le droit de suite est perçu par Kohn International auprès de l'acquéreur qui s'engage irrévocablement à le payer à la première demande afin qu'il soit transmis aux organismes ayant le pouvoir de perception comme prévu par la législation en vigueur.

16 TVA :
Le taux de TVA en vigueur est de 21 % sur les commissions, à l'exception des livres auxquels s'applique un taux réduit de 6 %.

17 Régime de la marge :
Il ne sera délivré aucun document faisant ressortir la TVA

Le régime particulier d'imposition de la marge bénéficiaire prévu à l'article 58/4 du Code de TVA belge, indique une TVA non déductible.

Il n'y a dès lors pas de TVA déductible pour les professionnels.

18 Exportation :
Tout adjudicataire justifiant d'un document douanier prouvant la sortie hors du territoire UE du lot acheté à Kohn International pourra sur demande obtenir le remboursement de la TVA sur les commissions.

L'exportation hors de belgique ainsi que l'importation dans un autre pays d'un lot peut être affecté par les lois du pays dans lequel il est exporté ou importé.

Les exportations ou les importations d'œuvres d'art peuvent être soumises à l'obtention d'autorisations.

La Convention de Washington est applicable pour la protection de spécimens et d'espèces menacées d'extinction.

L'exportation ou l'importation de tout lot composé ou comportant une partie – quel qu'en soit le pourcentage – en ivoire, en écaille de tortue, en peau de crocodile, en corne de rhinocéros, en os de baleine, certaines espèces de coraux ou de bois protégés… peut être restreinte ou interdite.

A titre informatif, le règlement UE 2021/2280 de la Commission du 16 décembre 2021 interdit l'exportation en dehors de l'UE de tout lot contenant un élément en ivoire travaillé, à l'exception des instruments de musique.

Il appartient, sous sa seule responsabilité, à l'Acheteur de prendre conseil et vérifier la possibilité de se conformer aux dispositions légales ou réglementaires qui peuvent s'appliquer à l'exportation ou l'importation d'un lot, avant même d'enchérir. Dans certains cas, le lot concerné ne peut être transporté qu'assorti d'une confirmation par expert, aux frais de l'Acheteur, de l'espèce et de l'âge du spécimen concerné.

Kohn International peut sur demande assister l'Acheteur dans l'obtention des autorisations et rapports d'experts requis.

Ces démarches sont conduites aux frais de l'Acheteur.

Kohn International ne saurait en aucun cas garantir l'obtention des autorisations, lesquelles relèvent exclusivement des autorités compétentes.

En cas de refus ou de retard dans l'obtention du permis, l'Acheteur demeure tenu de régler l'intégralité du prix d'achat du lot.

Un tel refus ou délai ne saurait en aucun cas justifier le retard du paiement ou l'annulation de la vente.

19 Loi applicable :
Les présentes conditions de vente sont rédigées en français et régies par le droit belge.

Les éventuels litiges relatifs à l'interprétation ou l'application des présentes conditions générales de vente seront portées devant les juridictions belges, compétentes dans le ressort du siège social de Kohn International.

La vente est faite au comptant et les prix s'expriment en euros.

20 Lots en provenance hors UE :
Les lots en admission temporaire – dont le numéro est suivi d'une étoile (✶) – sont soumis à des frais additionnels de 6 % TTC, à la charge de l'adjudicataire.

Ces frais peuvent lui être rétrocédés sur présentation des documents douaniers d'exportation hors UE (Union Européenne).

21 Conséquences de défaut ou de retard de paiement :
Si l'Acheteur, sans accord préalable, ne paie pas l'intégralité du prix d'achat d'un lot et des frais applicables dans les 15 jours ouvrables suivant la réception par l'Acheteur d'une facture, l'Acheteur sera en défaut de paiement.

Kohn International pourra exercer des droits ou recours à l'encontre de l'Acheteur sans préjudice des droits ou recours dont le Vendeur peut disposer.

Kohn International se réserve le droit d'exclure des ventes futures tout adjudicataire qui aurait été défaillant ou qui n'aurait pas respecter les présentes conditions générales de vente.

22 Retrait des lots :
L'adjudicataire est tenu de prendre toutes les dispositions nécessaires au retrait de ses lots, lequel s'effectue exclusivement à ses frais.
Kohn Internétionnal dispose de deux lieux de stockages ; l'un en Belgique, l'autre en France.
Les informations concernant la delivrance des lots seront precisées pour chaque ventes. Le retrait des lots s'effectura uniquement sur rendez-vous.

Il assume seul la responsabilité de la vérification de leur état, ainsi que de leur emballage, de leur assurance et de leur transport.

Kohn International décline à ce titre toute responsabilité.

La signature du bon de retrait vaut acceptation du lot.

Aucune réclamation ne sera recevable une fois le bon de retrait signé par l'Acheteur, son mandataire ou le transporteur.

Kohn International n'organise pas l'expédition des lots achetés. À la demande de l'Acheteur, Kohn International pourra communiquer les coordonnées de plusieurs transitaires et transporteurs, à charge pour l'Acheteur de choisir et de s'organiser en direct avec celui choisi pour les modalités de livraison.

Kohn International n'est pas responsable des dégâts ou dommages qui se produiraient lors du stockage, de l'emballage, de la manutention ou du transport des lots achetés.

La sortie d'un lot du territoire belge peut être sujette à une autorisation dont l'Acheteur est seul responsable.

23 Droit de rétractation dans le cadre des ventes aux enchères publiques
Kohn International pratique deux types de ventes aux enchères publiques, Live (en salle et en ligne) et Online (exclusivement en ligne).

Conformément à la directive européenne 2011/83/UE et aux directives modificatrices subséquentes, l'Acheteur peut exercer son droit de rétractation dans le cadre des ventes Online.

Le droit de rétractation ne s'applique pas aux biens achetés dans le cadre des ventes Live. En effet, lorsque les enchères publiques ont lieu simultanément en salle et en ligne, Kohn International propose directement un bien à l'achat, l'Acheteur a la possibilité d'être physiquement présent, la vente aux enchères utilise une procédure d'appel d'offres transparente, un officier ministériel est présent et le dernier enchérisseur - celui qui remporte l'enchère - étant l'adjudicataire, il est obligé d'acheter.

Pour exercer son droit de rétractation, l'Acheteur d'un bien dans le cadre d'une vente Online doit avoir fait son achat en tant que particulier.

Il informe alors Kohn International de sa décision par écrit, par email ou par courrier recommandé, avant l'expiration du délai règlementaire de 14 jours calendaires à compter du jour de réception du bien.

Il restitue le bien à Kohn International au plus tard dans les 14 jours calendaires suivant la communication de sa décision de se rétracter.

Il reçoit le remboursement intégral de son achat dans un délai de 14 jours à compter de la réception du bien par Kohn International.

Si Kohn International constate une dépréciation du bien résultant de manipulations autres que celles nécessaires pour établir la nature, les caractéristiques ou le bon fonctionnement de ce bien, la maison peut déduire du montant à rembourser la valeur de dépréciation du bien.

Kohn International ne prend pas à sa charge le coût du renvoi du bien.

24 Protection des données à caractère personnel :
En recourant aux services de Kohn International, la collecte d'informations utiles à l'exécution du contrat sont données volontairement lors de l'utilisation du site internet ou lors de correspondance par courrier électronique, par voie postale ou par téléphone. Ces données sont collectées pour permettre :

La création, le suivi et la gestion d'un compte Utilisateur, en se fondant sur le consentement de celui-ci, lui permettant d'avoir ensuite accès aux services proposés par Kohn International (ventes Live et Online)

La gestion et le suivi des adjudications, tant pour l'Acheteur que pour le Vendeur, pour les besoins contractuels.

La gestion comptable et fiscale des opérations.

Les données sont conservées dans un environnement sûr afin d'être traitées de manière sécurisée.

Kohn International agit, sauf indication contraire, en qualité de responsable de traitement des données à caractère personnel. Elles comprennent notamment identité, coordonnées, informations liées à l'inscription et la participation aux enchères, données de facturation et de paiement, informations de livraison, échanges et historiques des relations, ainsi que des données techniques (journaux de connexion, adresses IP, identifiants techniques, informations navigateur et appareil).

Kohn International peut diffuser ses ventes sur des plateformes tierces de type Invaluable, Drouot Digital etc…

Certaines données peuvent être traitées par ces plateformes. Les traitements relatifs au fonctionnement propre de ces plateformes sont réalisés selon les conditions et politiques propres à chacune. Dans l'hypothèse où certains prestataires ou plateformes impliqueraient un transfert de données hors espace économique européen, Kohn International met en place des garanties appropriées à la réglementation.

Les données sont conservées pendant la durée nécessaire afin de respecter les obligations légales, notamment comptables et fiscales, d'assurer la preuve et de gérer les réclamations et litiges pendant les délais acceptables.

Conformément à la règlementation en vigueur (RGPD), tous les clients de Kohn International disposent d'un droit d'accès, de rectification et d'opposition concernant leurs données personnelles. Les demandes doivent être adressées à Privacy@kohn.international.

Propriété intellectuelle :
Le site internet et le contenu déposé sur les systèmes des ventes Online sont la propriété de Kohn International.

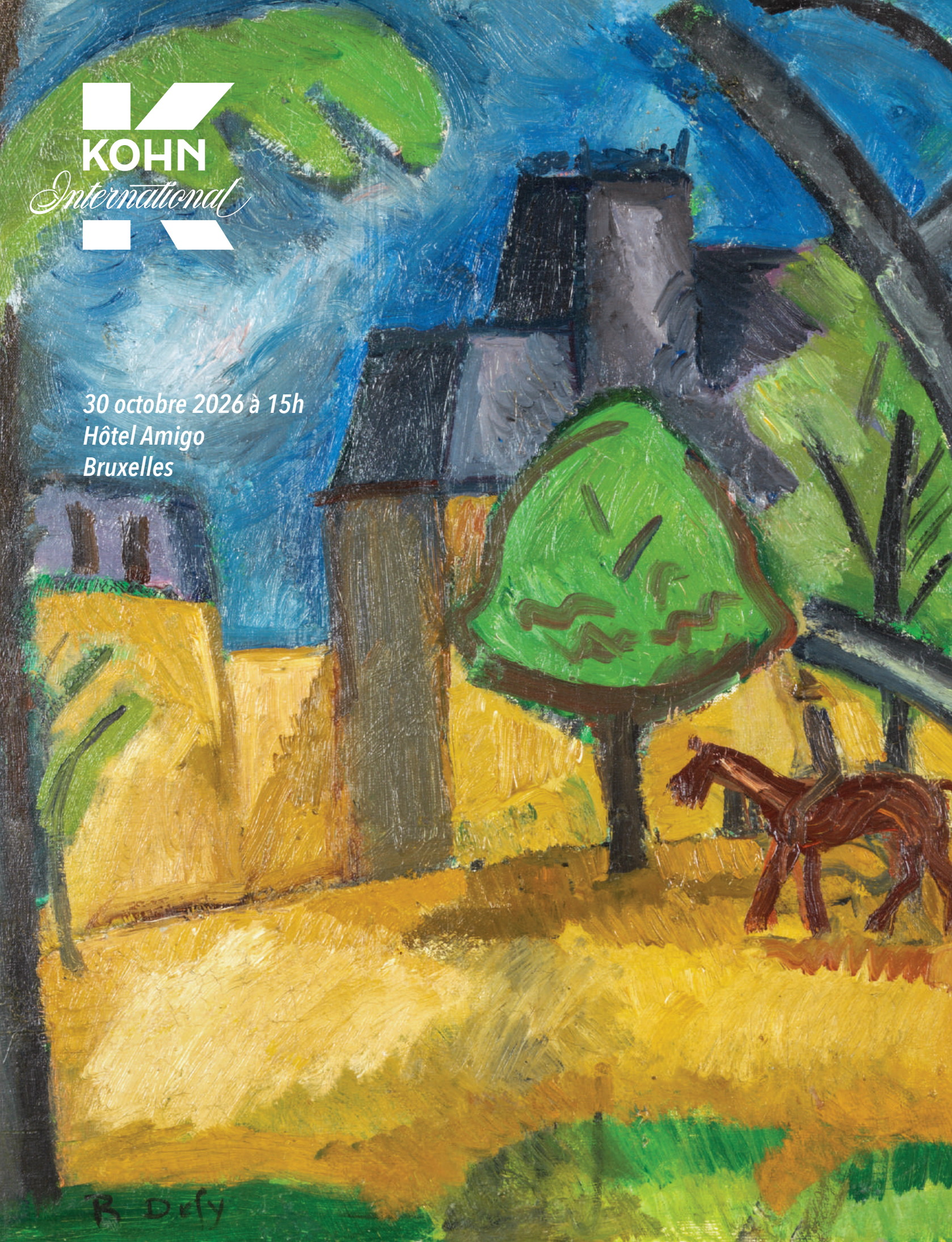
Les illustrations présentes sur les catalogues imprimés ou en ligne et sur le site internet sont soumises aux droits d'auteurs. Aucune utilisation ne peut se faire sans le consentement express et écrit de Kohn International.

Mise en page : Pierre Amoretti • pierre@amoretti.fr • Catalogue réalisé sans IA

En couverture lot **40** :
Raoul DUFY - ***Cavaliers et promeneurs au bois***
Vers 1909 ers 1908
Huile sur toile
Page 110 à 111

KOHN
International

30 octobre 2026 à 15h
Hôtel Amigo
Bruxelles





KOHN
International

VENTES PRIVÉES • *PRIVATE SALES*

ŒUVRES CHOISIES
ARMAN ET CÉSAR

Hôtel Amigo
Bruxelles
du 26 au 30 octobre 2026

Catalogue consultable en ligne sur kohn.international

En couverture **N° VI** :
César
Le Bicou de Pino
1987
Bronze numéroté 2|8

VENTE PRIVÉES / PRIVATE SALES

Du lundi 26 octobre
au Vendredi 30 Octobre 2026

HÔTEL AMIGO-Salon Ambassadeur de 11h à 20h

Hôtel Amigo / Rocco Forte Hotels -Rue de l'Amigo 1 - 3 - B - 1000 Bruxelles – Belgique

Œuvres choisies
Arman et César

Téléphone :

+32 2 808 52 02

Renseignements et demandes de catalogues
KOHN INTERNATIONAL
Bd St-Michel 65/6
1040 Etterbeek
Belgique
+32 2 808 52 02
auction@kohn.international
BE 1036.559.618

I

ARMAN
Armand Pierre Fernandez, dit
(1928-2005)

Vénus aux Hélices
1995
Bronze découpé et soudé
Patine verte
Signé *Arman* sur la terrasse
Fondeur Bonvicini, Vérone
Numéroté IV/IV
238 x 80 x 64 cm

Référencé dans Arman Studio Archives New York APA #8309.95.085









II

ARMAN

Armand Pierre Fernandez, dit

(1928-2005)

L'amica di Picasso

1990

Bronze découpé et soudé

Patine noire, verte et brune, bords de coupe polis

Signé *Arman* sur la guitare

Fondeur Boquel

Numéroté 7/8

167 x 54 x 42 cm

Référencé dans Arman Studio Archives New York APA #8309.90.014

Transculture de 1990

Arman y entremèle les coupes d'une statue féminine et celles d'une guitare.







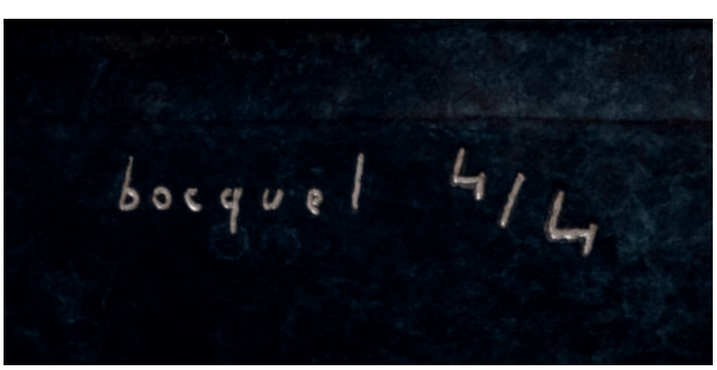
III

ARMAN
Armand Pierre Fernandez, dit
(1928-2005)

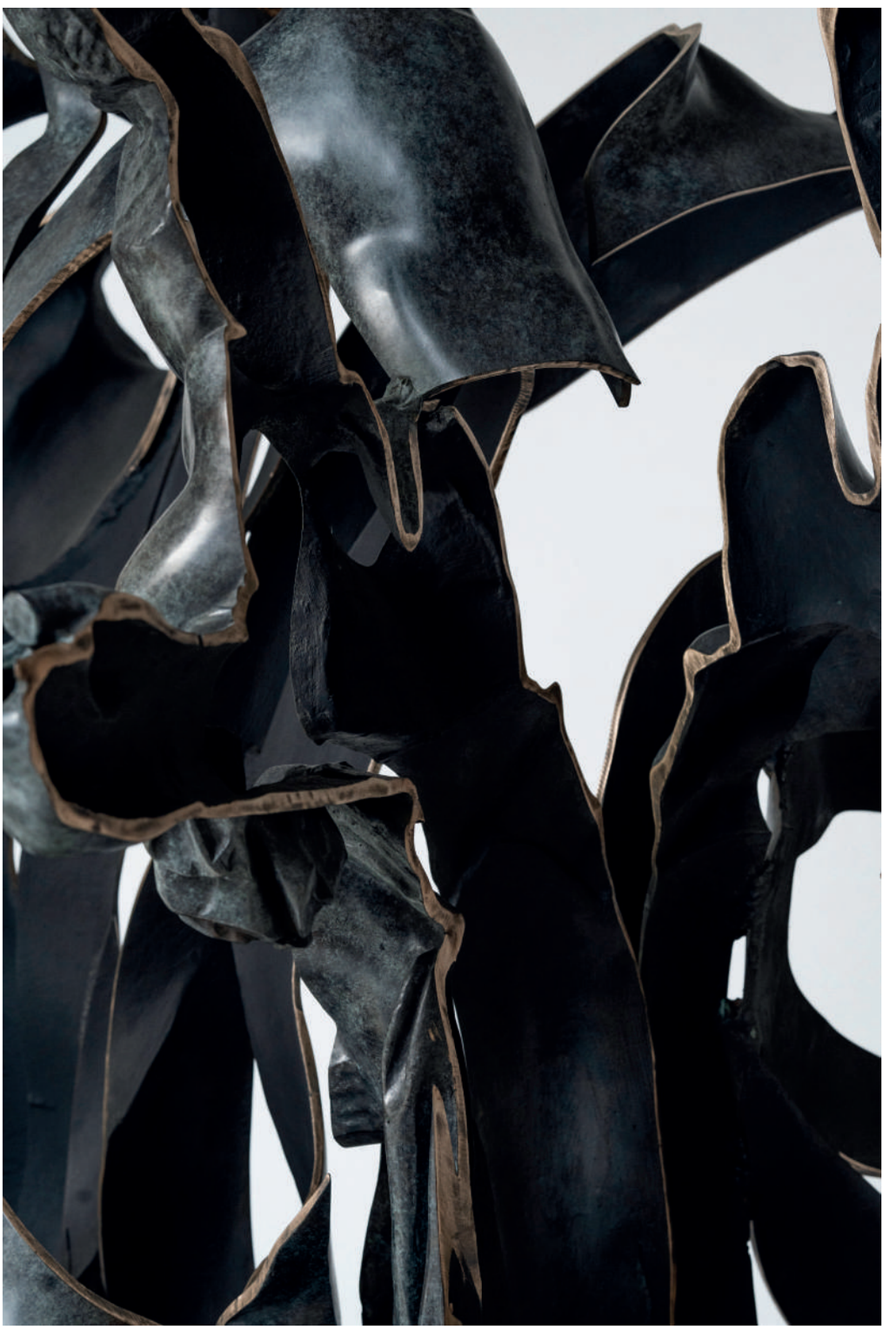
Hermes and Dionysos
Monument to Analysis
1986
Bronze découpé et soudé
Patine noir et vert
Signé *Arman* en bas à droite
Fondeur Boquel
Numéroté 4/4
233 x 145 x 110 cm

Référencé dans Arman Studio Archives New York APA
#8301.86.011

Dans ce grand bronze découpé de 1986 Arman s'inspire de la statue grecque d'*Hermès portant Dionysos enfant* découverte dans le temple d'Héra à Olympie et datant de 340-330 av J-C.













IV

ARMAN

Armand Pierre Fernandez, dit

(1928-2005)

Violon noyé

Vence, 1972

Inclusion de violon brisé dans du polyester

Signé *Arman* en bas à droite sur les deux faces

Pièce unique

43 x 25 x 12 cm

Référencé dans *Arman Studio Archives* New York APA #8301.86.011

Le titre *Noyé* renvoi aux inclusions des objets pris dans la résine. Une technique qu'il pratiqua depuis les années 1960.





V

CÉSAR
César Baldaccini, dit
(1921-1998)
Nu de la Belle de mai
Édition en bronze fondue à partir de 1980
Bronze à patine brune
Signé *César* sur le devant
Fondeur Boquel
Numéroté 8/8
150 x 43 x 54 cm

Référencé dans les archives
de Mme Denyse Durand-Ruel sous le numéro 262

Le titre renvoie au quartier de *Belle-de-Mai*
à Marseille où César est né.





VI

CÉSAR
César Baldaccini, dit
(1921-1998)

Le Bicou de Pino
1987
Bronze soudé à patine brune
Signé *César* sur la terrasse
Fondeur Boquel
Numéroté 2/8
97 x 60 x 75 cm

Référencé dans les archives
de Mme Denyse Durand-Ruel
sous le numéro 3301







VII

CÉSAR
César Baldaccini, dit
(1921-1998)

Ginette
1980
Bronze à patine noire
Signé *César* sur la terrasse
Fondeur Boquel
Numéroté 1/8
180 x 64 x 130 cm

Référencé dans les archives
de Mme Denyse Durand-Ruel
sous le numéro 374

L'un des plus fameux
nus féminins de César.



Mise en page : Pierre Amoretti • pierre@amoretti.fr • Catalogue réalisé sans IA

En couverture **N° VII** :
César
Ginette

Bronze numéroté 1|8

KOHN International



VENTES PRIVÉES • *PRIVATE SALES*

ŒUVRES CHOISIES
ARMAN ET CÉSAR

Hôtel Amigo
Bruxelles
du 26 au 30 octobre 2026