

GROMAIRE



ΗΚΗ
ΕΙΟΥ
ΤΟΣ
Α.Π.Θ.
ΤΗ
ΗΣ
ΑΤΟΣ
ΗΣ

NS
cie

COLLECTION
DES
MAITRES

PARIS - 18, RUE
LOUIS-LE-GRAND



H.A. 262



I.3.B.

N
6853
.676
B477
1944
c.1

GEORGE BESSON

MARCEL GROMAIRE

Βιβλιοθήκη
ΤΕΧΝΟΛΟΓΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ... 02575

Βιβλιοθήκη
ΤΕΧΝΟΛΟΓΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ... 00277

LES ÉDITIONS BRAUN & C^o, 18, Rue Louis-Le-Grand, PARIS (II^o)

AGENTS POUR LA GRANDE-BRETAGNE:

SOHO GALLERY LTD., LONDON. W. 1

AGENT POUR U. S. A.

ERICH S. HERRMANN, NEW YORK

0640013455

Ce volume de la collection « LES MAITRES »
publié sous la direction de GEORGE BESSON
a été imprimé par BRAUN & C^o, typographie
et héliogravure à MULHOUSE - DORNACH
(Haut-Rhin), France. R. C. Mulhouse 661

————— Tous droits réservés. —————

COUVERTURE : LE PEINTRE (0.55x0.46) 1943.

Photo Allié.

Ce recueil de 60 reproductions a été composé
avec l'approbation de l'artiste.

A partir de 1944, les tableaux reproduits pro-
viennent de la Galerie Louis Carré. (Photogra-
phies Galerie Louis Carré).



PHOTO BRAUN

I. DESSIN

MARCEL GROMAIRE

Les débuts valables de Marcel Gromaire, né le 24 Juillet 1892 à Noyelles-sur-Sambre (Nord) datent de la mort de Renoir (1919) et de l'avènement de Bonnard à une prééminence à peu près incontestée.

C'est l'époque où les artistes dont on fit « les fauves » et « des cubistes » animent par influences ou par réactions, les jeunes hommes tombés de l'apprentissage dans la guerre et de la victoire dans le chaos de la peinture, où sévissent selon Jean Cassou « l'idiotie souveraine et sacrée », l'hystérie du cocasse et du déséquilibré, l'art de sacrilège de Dada, la ruine des concepts traditionnels de l'art par le ridicule. Ce sont, au nom du surréalisme naissant, des accouplements insolites d'objets, l'ostentation du cynisme sexuel, l'expression plastique du décousu du rêve, l'écriture automatique..., premières étapes des expériences gratuites et de la facilité.

Dans le « No man's land » qu'Aragon appellera plus tard les terres desséchées du surréalisme, en face de la Joconde pourvue de moustaches et des historiètes oriniques colorées par n'importe qui, Marcel Gromaire, au nom de l'amour de l'ordre et de l'amour de la vie s'inscrit par son art volontaire, raffiné, réfléchi, à la suite des aînés qui vers 1900, se révélèrent créateurs authentiques pour renouveler la peinture française.



PHOTO BRAUN
2. DESSIN

A la volonté chère à Breton, du « dépaysement de tout », il oppose la figuration permanente et vivante de son époque ; à la surenchère du jamais-vu, la vie profonde de la plastique. Il rend en même temps la parole à la peinture et à la nature. Il exprime l'homme.

Car, ainsi que ne cesse de le répéter Marcel Gromaire lui-même, écrivain robuste et lucide, aussi : « l'art est le miroir de ce qui dure... un témoignage que rien ne peut remplacer... ».

Dès 1920, il assure l'unité décorative, humaine et plastique aux équivalents plastiques de ses sensations. Il connaît la rue, le quotidien des existences ouvrières et rurales. Il se rappelle la guerre. Mais de l'événement, il exclut le pittoresque. De l'innombrable, il retient l'essentiel. Par la transposition de l'anecdote, il atteint au style.

S'il peint les contrebandiers, le faucheur flamand, les joueurs de quilles ou de cartes, les buveurs de bière, le bûcheron, le pêcheur, les paysannes au bain... ce sont autant de figures familières du folklore flamand promues à la dignité de types qu'il organise en une société d'individus frustes et solennels dont l'obsédante majesté atteint au monumental, et constitue « les spécimens d'un art à grand développement décoratif... qui confère à la réalité précaire une authentique réalité ». Cette définition de l'art de Seurat par Félix Fénéon, en 1886, s'applique exactement au caractère architectural des compositions de Gromaire qui était désigné — comme le maître de la Grande-Jatte — pour orner les vastes surfaces des monuments publics.

Cinq panneaux exécutés vers 1936 pour quelque obscur réduit de l'Ecole de Pharmacie, la vaste frise qui ornaît à l'Exposition de 1937, la façade du Pavillon de Sèvres sont les seules occasions qu'eut Gromaire de montrer quel animateur de vastes ensembles il pourrait être si la décoration murale n'était généralement réservée aux miniaturistes et aux entrepreneurs de colorriages anecdotiques. Si, dès 1937,



PHOTO BRAUN

3. DESSIN

son carton de la *Terre* est exécuté aux Gobelins et s'il est en 1939 à Aubusson, avec Lurçat et Dubreuil, c'est pour participer à la révolution qui rend à la tapisserie, la pureté de ses origines, et son autonomie de grande peinture murale régie par des lois particulières.

Il est à peine exagéré de voir en Marcel Gromaire un autodidacte. Dans les ateliers, il est un apprenti en marge, au gré de son humeur ou selon les nécessités de son initiation, comme il est, et restera un peintre inclassable, hors des écoles, des chapelles et des circuits de la mode. Mais, si l'on tient vraiment à trouver une ascendance à cet art de raison et d'émerveillement devant la vie, il suffit de rappeler les préférences de Gromaire pour les primitifs flamands et français, pour Bruegel, pour Cézanne, Seurat, Bonnard... entre autres. Pour Matisse aussi.

Henri Matisse ne fut pas son professeur, pas plus que ne le fut Le Fauconnier, quoi qu'on dise. Mais, vers 1911, l'art d'équilibre, de pureté, de tranquillité préconisé en 1908 dans *La Grande Revue* par le peintre de la *Musique* et de *Danse*, ne fut pas sans attrait pour le débutant et Gromaire reconnaît encore aujourd'hui l'influence bien-faisante de certains propos recueillis de Matisse.

Aussi, est-ce méconnaître sa sensibilité, ses goûts, ses dégoûts, ou simplement ignorer ses tableaux que de voir en lui le représentant français de l'art d'intuition, souvent grandiloquent et débraillé qu'est l'expressionnisme. Gromaire est aussi éloigné de l'expressionnisme de Soutine et des frénétiques allemands de 1920, que ne le fut Cézanne de l'Impressionnisme.

Voilà un quart de siècle que Gromaire s'efforce de résoudre les difficiles problèmes de son métier de peintre : couleur, lumière, lignes, volumes pour créer « un univers plastique plus dense et plus solide que la nature même ». S'il parvient aujourd'hui à la plénitude et la



PHOTO BRAUN
4. DESSIN

richesse auxquelles il rêvait quand il avait vingt ans, ce n'est pas par la juxtaposition de découvertes successives et d'influences mais par superpositions patientes et raisonnées des résultats de ses expériences. D'où l'unité exceptionnelle de son œuvre. Unité n'est pas stagnation.

Une palette est née de l'austérité picturale des débuts. Rubis, saphirs, émeraudes, aigues-marines chers au coloriste d'aujourd'hui se sont ordonnés, délivrés de leur gangue, pour exprimer par de savantes modulations le merveilleux et le mystère du réel.

Un peintre au regard d'homme, un peintre ami de la vie, faisant l'aveu de ses effusions, a trouvé par des allusions nouvelles à la réalité l'organisation harmonieuse de ses sensations devant la femme, l'arbre, la ville, le pêcheur, la mer...

Cent figures familières, d'abord « taillées dans la masse, péniblement » ont perdu de leur solennité hiératique pour vivre, dans un univers désormais fleuri. Un jaillissement d'humain fait palpiter le peuple des statues dressées pendant vingt ans au ras des eaux mortes, aux carrefours des villes à pignons... anime d'une chaleur inconnue la blonde et la rousse dans leur nudité provocante.

Et tel tableau, *les Trois Ages* : le couple, l'enfant, l'aïeul, apparaît comme la préfiguration du réalisme souhaité par les hommes qui voient dans les messages de la peinture « un don continu et fraternel » et, selon la définition de Gromaire « un art directement social tant par sa chimie intérieure que par l'idée qu'elle matérialise. ».

George BESSON

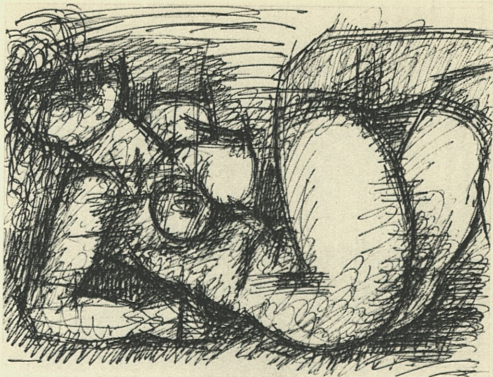


PHOTO BRAUN
5. DESSIN

As an artist, the real beginnings of Marcel Gromaire (born July 24, 1892, at Noyelles-sur-Sambre, in the Nord) date from the death of Renoir in 1919. At this time it was the artists who have come to be known as the "Fauves" and the "Cubists" who were inspiring, influencing and counter-influencing young men who had gone into the war straight from the art-schools, who had stepped fresh from victory right into the chaotic state of painting which then existed, and which—in the words of Jean Cassou—was "under the sway of sacred and sovereign imbecility". This was the time of hysteria in all that was droll and bizarre, of the sacrileges of Dada, the overthrow of the traditional concepts of art by the use of ridicule. It was—in the name of Surrealism then in its infancy—the hour of the mating of unusual objects, of ostentatious forms of sexual cynicism, of the expressing in plastic form of the whole unconnected logic of dreams, the day of automatic writing—all first stages of gratuitous experience.

In the "No Man's Land"—which Aragon later called the waste expanses of Surrealism—face to face with the Gioconda who had been embellished with a pair of mustachios, and up against pictorial episodes of dream-visions treated in colours by this one or that one, Gromaire began to assert himself, his love of order and his love of existence. His art reveals its character, it is full of purpose and of refinement and much thought has gone into it. In this he follows the tradition of predecessors who about 1900, showed what authentic creators they were in the renewal of French painting.

As against Breton's concept that "everything exists in a state of expatriation" Gromaire sets the durable and living figure of his own time. Against the dominant note of "It's never been seen before", which outbid everything else, he asserted the deep meaning of

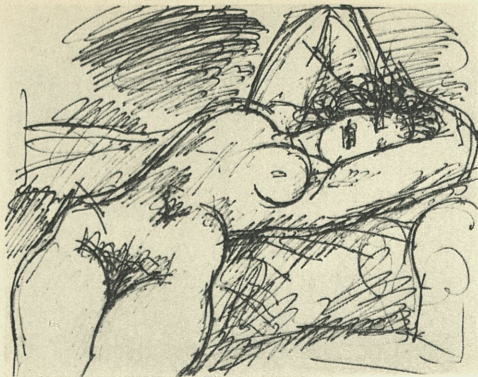


PHOTO BRAUN
6. DESSIN

plastic art. He gave its voice again and at the same time to nature and to painting and expressed humanity.

For, as he has repeatedly said (and Gromaire is also a vigorous and lucid writer), "Art is the mirror of things that are lasting... a testimony that nothing else can take the place of."

By 1920, he is able to translate what he feels in a plastic sense into the triple unity of what is decorative, human and plastic in art. He is familiar with the life of the street and the daily existence of those who work in the town and the country. He has not forgotten the war. But from fact he excludes what is merely picturesque, and from a wide field of choice retains only what is essential.

He makes definite types out of figures in Flemish folklore: smugglers, hay-mowers, card and skittle-players, beerdrinkers, woodcutters, fishermen, peasant-women bathing, giving them dignity on a par with the architectural: "examples of an art-type with immense decorative possibilities... transient reality translated into authenticity".

This definition of the art of Seurat by Félix Fénéon in 1886 is perfectly descriptive of the architectural character of compositions done by Gromaire, who, like the master of the Grande Jatte, was intended to decorate the large surfaces of public monuments.

Five panels that he executed about 1936 for some obscure corner of the *École de Pharmacie*, and the huge frieze on the facade of the *Pavillon de Sèvres* in the 1937 Exhibition, are the only occasions on which Gromaire has shown what an excellent artist he would be on large surfaces, if mural decorations were not generally reserved for the brush of miniaturists or that of someone or other who goes in for doing picture-anecdotes in colours. His tapestry cartoon, *Earth*, was executed by the Gobelins in 1937 and he was with Lurçat



PHOTO BRAUN
7. DESSIN

and Dubreuil at Aubusson in 1939, thus taking part in the revolution that has restored to tapestry its own particular character as a great wall-decoration governed by its own specific laws.

It is hardly an exaggeration to say that Gromaire is a self-taught artist. He was leisurely in his attendance of art-schools and studios, according to the way he felt or the necessities of tuition. It is impossible to classify him in any one school or group or vogue or manner. But if one really insists on looking for an ascendancy of the particular logic and delight in existence which imbue his painting, Gromaire's admiration must be remembered for the Flemish and French Primitives, for Breughel, Cézanne, Seurat, Bonnard, Matisse...

It is not true, despite what is said to the contrary, that Henri Matisse was his teacher, nor yet Le Fauconnier. But about 1911, that balanced, pure and serene art made manifest in 1908 in *La Grande Revue* by the painter of *Musique* and of *La Danse*, attracted him while he was yet a beginner, and to this day Gromaire recognises the beneficial influence that he has derived from certain things propounded by Matisse.

One misjudges his sensibility and feeling, his likes and dislikes, one has no comprehension of his pictures if one thinks of Gromaire as the French representative of that art of intuition—so frequently disorderly—which is called Expressionism. Gromaire is as far from the Expressionism of Soutine and that of the frenzied German painters of 1920 as Cézanne was from Impressionism.

For a quarter of a century Gromaire has been at grips with the difficulties of his craft as a painter, with the matter of light and colour, of line and volume, so as to "fashion a world in plastic that is more compact and more solid than nature itself." If by now he has attained the plenitude and richness in painting that he dreamed



PHOTO BRAUN
8. DESSIN

of when he was twenty years old, this is not due to his setting side by side the various discoveries and influences he came into contact with. It is due to the patient and logical accumulation of the results of his experiences. For this reason is there such exceptional unity in his work. But unity does not mean stagnation.

A palette has come into being out of the austerity of his beginnings. The tones dear to the artist in colour-polyphony of today—ruby, sapphire, emerald, aquamarine—have become more orderly and clean-cut and he uses them to express the miracle and mystery of what is real by his clever modulations.

A painter with the straightforward gaze of a man, a painter friendly to life, who does not hide his enthusiasms, has discovered a new way of treating reality, the happy alignment of his reactions to women and trees and towns and fishermen and the sea...

A hundred familiar figures, first of all "laboriously hewn from the block", have lost their hieratic solemnity and taken their place in a sphere that is human and full of flowers. It is a human current that pulses through a world of statues that stood for twenty years on the edge of dead waters and in a perspective of turreted towns... a current that brings new warmth into the provocative nudity of the blond-headed and the red-headed women. Paintings such as *The Three Ages*—the couple, the child and the grandparent—seem like the prefiguration of that particular realism demanded by those who see a message in painting, the message of "a continuous and fraternal gift". Or, in Gromaire's own words: "a form of art which has a direct social content—as much so by its interior chemistry as by the idea which it materialises".



PHOTO BRAUN
9. DESSIN

Die ersten gültigen Anfänge Marcel Gromaire's, geboren am 24. Juli 1892 in Noyelles-sur-Sambre (Nord), fielen in das Todesjahr von Renoir (1919), in dem Bonnard zu einer fast unbestritten vorherrschenden Bedeutung kam.

Es war die Zeit, in der die sogenannten « Fauves » oder « Kubisten » auf eine aus der Lehrzeit direkt in den Krieg, vom Sieg unmittelbar in das Chaos der Malerei geratene Jugend einwirkten, in der nach Jean Cassou « die Idiotie souverän herrschte und heilig war »; hysterisches Suchen nach Merkwürdigem, Unstabilem, in dem alle überlieferten Kunstanschauungen durch Lächerlichkeit ruiniert wurden. Da sind im Namen des auftauchenden Surrealismus ungewöhnliche Verkoppelungen von Objekten, Zurschaustellen zynischer Sexualität, plastischer Ausdruck traumhafter Zusammenhanglosigkeit, mechanisiertes Zeichnen, erste Etappen verspielter Experimentiererei, die es sich leicht macht. In dieses Niemandsland, von Aragon später « ausgedörrte Steppen des Surrealismus » genannt, graviert Marcel Gromaire einer mit Schnurrbart versehenen Mona-Lisa und Allerwelts-Traumhörnchen gegenüber eine zielbewusst verfeinerte Kunst, die sich in die Tradition der Vorläufer einreicht, deren ursprüngliche Gestaltung die französische Malerei revolutioniert hatte. Der von Breton erstrebten « allgemeinen Entwurzelung » stellt er eine dauerhaft lebensvolle Darstellung seiner Epoche, dem Ueberbieten von nie Dagewesenem tiefgründiges Leben plastischer Gestaltung entgegen. Er lässt so gleichzeitig Malerei wie Natur neu zu Worte kommen und drückt Menschliches aus; denn nach Marcel Gromaire, selber erstem und klarem Schriftsteller, ist die Kunst « Spiegel des Dauerhaften... unersetzliches Zeugnis ».

Seit 1920 erreichte er eine Einheit dekorativer, menschlicher und plastischer Elemente durch die plastischen Aequivalente seiner



PHOTO BRAUN
10. DESSIN

Empfindungen. Er kennt die Strasse, tägliche Existenz von Arbeitern und Bauern, denkt an den Krieg zurück; doch nicht das Pittoreske der Ereignisse beschäftigt ihn. Aus Unzähligem sucht er das Wesentliche. Durch Umsetzen von Anekdotischem erlangt er einen wahren Stil. Wenn er Schmuggler, flämische Schnitter, Kegel- oder Kartenspieler, Biertrinker, Holzfäller, Fischer oder Bäuerinnen im Bade gestaltet, so werden sie aus flämischer Volkspoesie vertraute Figuren, zu typischer Gültigkeit erhoben, die in einer Gesellschaft kargstreng feierlicher Einzelwesen von fast monumental majestätischem Ausdruck organisiert sind. Vorbilder einer Kunst grosser dekorativer Entfaltungsmöglichkeiten, die der unbeständigen Realität ursprüngliche Wirklichkeit verleiht. Diese Definition Felix Fénéon's von Seurat's Kunst — 1886 — passt wie angegossen auf den architektonischen Charakter der Kompositionen Gromaire's, welcher gleich dem Meister der Grande Jatte dazu ausersehen wäre, weite Wände öffentlicher Gebäude auszumücken. Fünf um 1936 für eine dunkle Ecke der pharmazeutischen Lehranstalt ausgeführte Wandbilder, der grosse Fries, mit dem er bei der Weltausstellung von 1937 die Fassade des Pavillons von Sevres schmückte, waren für Gromaire die einzigen Gelegenheiten, unter Beweis zu stellen, wie sehr er grosse Wandflächen beleben könnte, wenn Wanddekoration nicht leider vorzugsweise Miniaturisten oder Pinslern kolorierter Anekdoten reserviert wäre. Wenn die Gobelins ab 1937 seinen Karton *Die Erde* ausführten, wenn er 1939 mit Lurçat und Dubreuil in Aubusson wirkt, so, um gemeinsam mit ihnen der Teppichweberei ihre ursprüngliche Reinheit und Eigengesetzlichkeit als Wanddekoration zurückzuerstatten.

Es ist kaum übertrieben, Marcel Gromaire als Autodidakten anzusehen. Schon als Lehrling steht er in den Ateliers für sich, um nach Stimmung und Bestimmung einen eigenen Weg zu suchen; so ist



PHOTO BRAUN
11. DESSIN

und bleibt er auch als Maler nicht zu klassifizieren, jenseits von Schulen, Bekenntnissen und Modeströmungen. Wenn man jedoch unbedingt Einflüsse suchen will, die auf seine Kunst einwirkten, hat man nur an Gromaire's Vorliebe für die primitiven Flamen und Franzosen, Bruegel, Cézanne, Seurat, Bonnard... und andere zu denken. Auch an die für Matisse. Ebenso wenig wie Le Fauconnier war trotz allen Geredes Henri Matisse sein Lehrer. Doch die 1911 in der *Grande Revue* von dem Maler *der Musik und des Tanzes* veröffentlichte Apologie einer auf Ausgeglichenheit, Klarheit und Ruhe begründeten Kunst übte auf den Anfänger seine Anziehungskraft aus, und heute noch anerkennt Gromaire den wohlthuenden Einfluss so mancher von Matisse geäußerten Gedanken.

So wäre es auch Verkenning seiner Sensibilität oder einfache Ignoranz seiner Bilder, wollte man in ihm den französischen Repräsentanten einer oft grossprecherischen und hemmungslosen Intuitionskunst sehen. Gromaire ist so weit vom Expressionismus eines Soutine oder den extatischen deutschen Expressionisten von 1920 entfernt, wie es Cézanne vom Impressionismus war.

Seit einem Vierteljahrhundert bemüht sich nun Gromaire, um durch Lösung der schwierigen malerischen Probleme: Farbe, Licht, Linien, Volumen eine plastische Welt von mehr als natürlicher Dichte und Festigkeit zu gestalten. Wenn er heute zu der reichen Erfüllung gelangt ist, die er mit 20 Jahren erträumte, so nicht durch Nebeneinandersetzen aufeinanderfolgender Entdeckungen und Einflüsse, sondern durch geduldiges und rationelles Ueberlagern der Ergebnisse seiner Erfahrungen. So erklärt sich die aussergewöhnliche Einheitlichkeit seines Werkes. Einheit heisst nicht Stagnation.

Seine Farbenskala ist der malerischen Strenge seiner Anfänge entwachsen. Rubinrot, Saphir, Emeraldgrün, Meerblau, die Lieb-

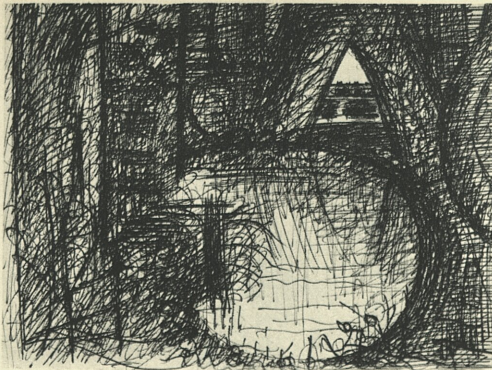


PHOTO BRAUN
12. DESSIN

lingstöne seiner heutigen Polyphonien, haben sich geordnet, von Schlacken befreit und drücken in kunstvollen Abwandlungen das wunderbar Geheimnisvolle der Wirklichkeit aus.

Dieser das Leben liebende Maler mit seinem auf das Menschliche gerichteten Blick, der sich nicht seiner Gefühlsaufwallungen schämt, hat durch neue Beziehungen zur Wirklichkeit eine harmonische Organisation seiner Empfindungen vor Frau, Baum, Stadt, Fischer oder Meer... entdeckt.

Hundert wohlbekannte Gestalten, anfangs « mühsam in die Masse eingekerbt », haben ihre hierarchische Feierlichkeit eingebüsst und leben nunmehr in einem blühenden Weltall. Eine aufquellende Menschlichkeit hat das Volk der 20 Jahre lang am Ufer stehender Gewässer, an Strassenkreuzungen von Spielzeugstädten errichteter Statuen zu pulsierendem Leben erweckt und die blonden wie rot-haarigen Frauen in ihrer provozierenden Nacktheit mit einer zuvor nicht gekannten menschlichen Wärme belebt. Ein Bild wie *Die 3 Alter*: das Paar, das Kind, der Ahne erscheint als erste Form des von all denen ersehnten Realismus, die in den Botschaften der Malerei eine « stets brüderliche Gabe » oder nach Gromaire's eigener Definition: « eine nicht nur durch innerste Substanz, sondern auch durch die sie verwirklichende Idee unmittelbar soziale Kunst sehen ».



PHOTO ALIÉ
13. LE REPAS PAYSAN
(1921) 118 N. III



PHOTO ALLIÉ

14. LA GUERRE
(1925) 130×97



PHOTO ALLIÉ
15. LE FAUCHEUR FLAMAND
(1924) 100 × 81



PHOTO ALTE
16. LA LOTERIE F. ORAINE
(1925) 162 x 130

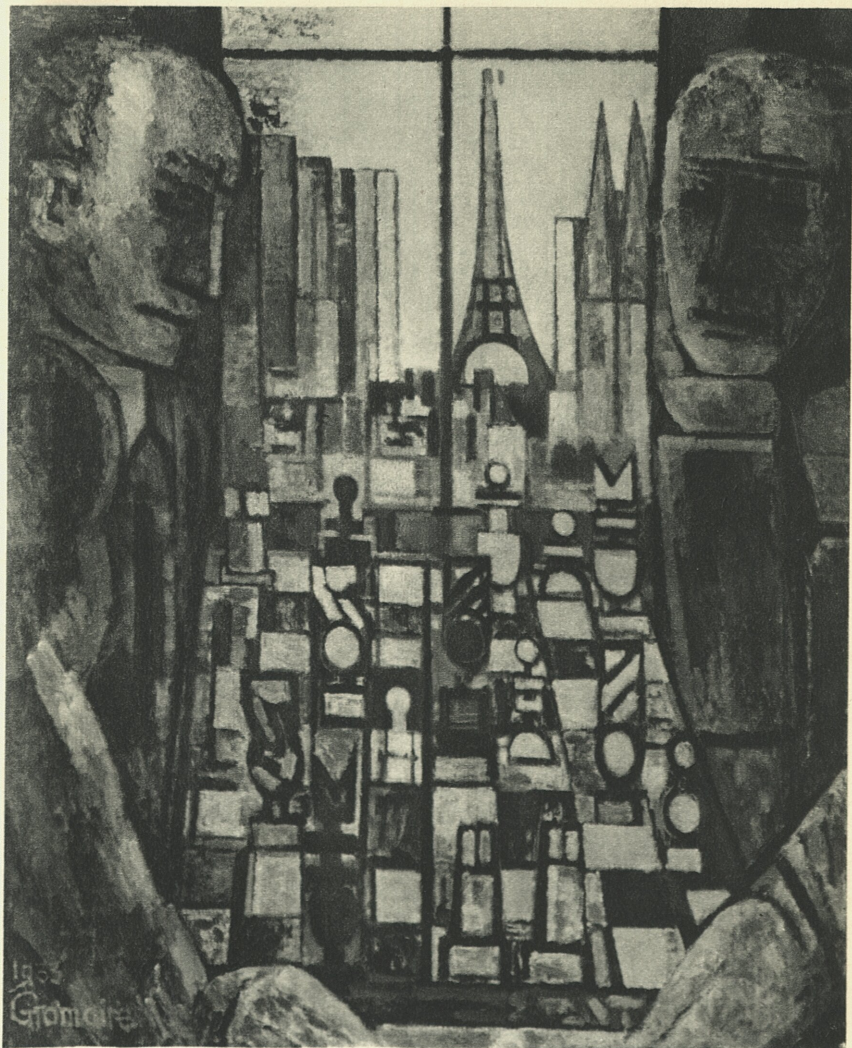


PHOTO ALLIÉ
17. LA BATELIÈRE
(1924) 100 × 81



PHOTO ALLIÉ

18. MÈRE ET ENFANT
(1934) 0.41 × 0.33



1933
Picasso

PHOTO ALLIÉ
19. LES JOUEURS D'ÉCHECS
(1933) 100 × 0.81

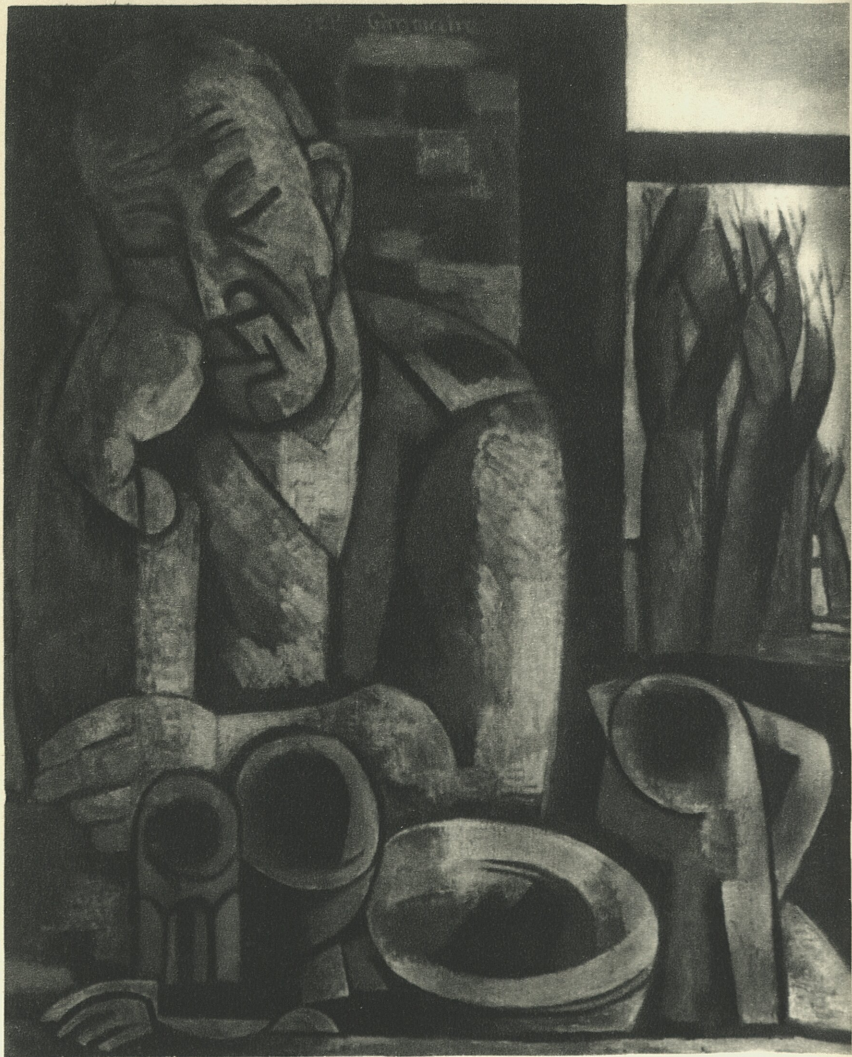


PHOTO ALLIÉ
20. LE DORMEUR
(1928) 100 × 0.81



Grolla 1936

PHOTO ALLIÉ
21. LE CHÔMEUR
(1936) 100 × 0.65

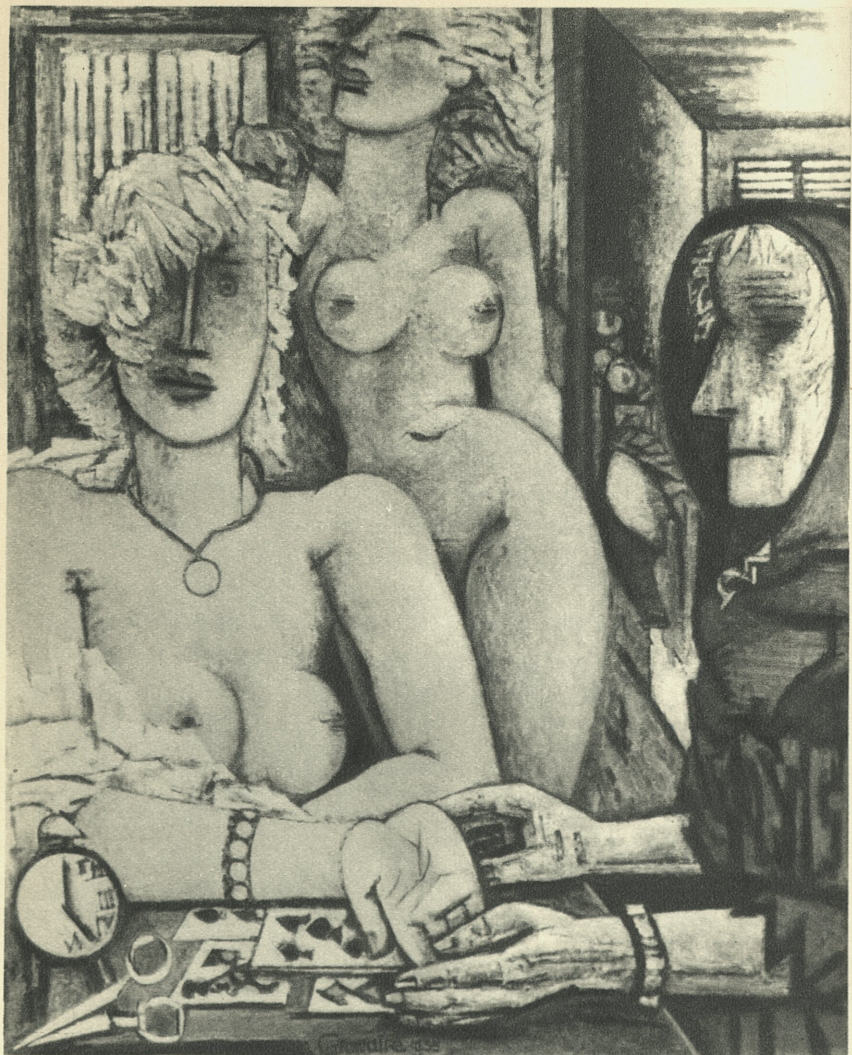


PHOTO ALLIÉ
22. LES LIGNES DE LA MAIN
(1935) 100 × 0.81



PHOTO ALLIÉ
23. LE COUPLE
(1936) 100 × 0.81



PHOTO ALLIÉ

24. LA FEMME AU PUIIS
(1933) 100 x 0.81



PHOTO ALLIÉ
25. NU AU BALCON
(1933) 100 x 0,81



PHOTO ALLIÉ

26. TROIS TÊTES D'HOMMES
(1940) 100 × 0.81

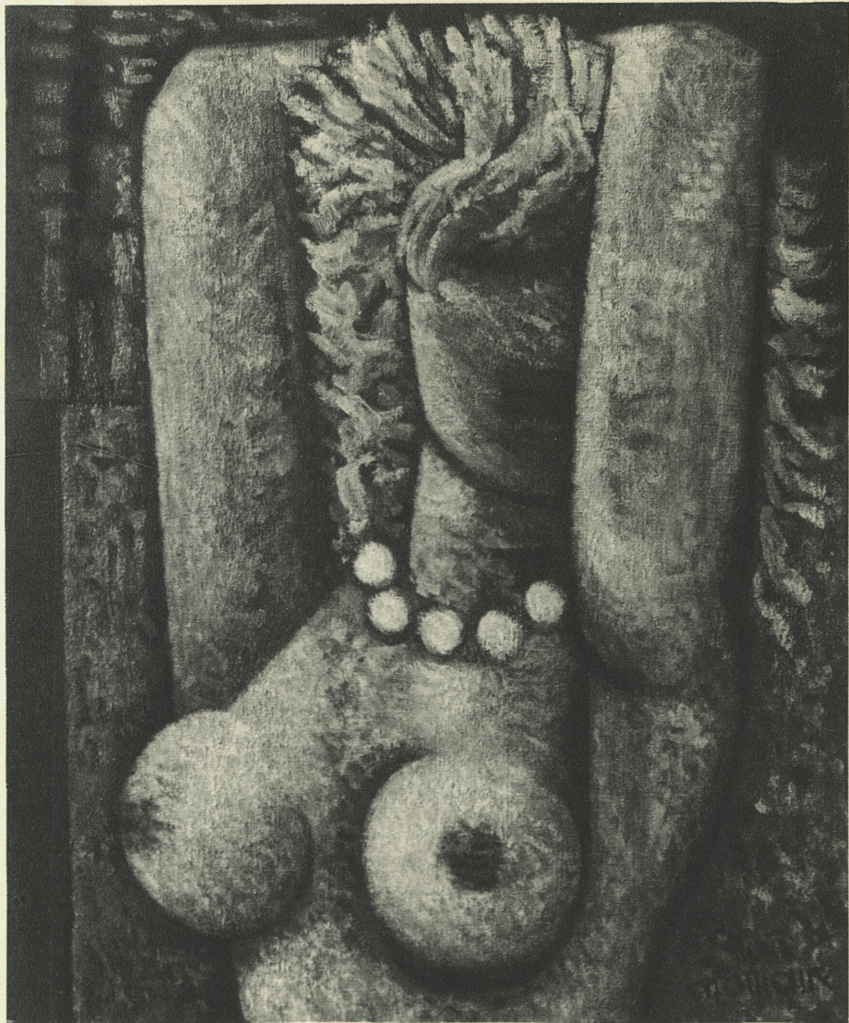


PHOTO ALLIÉ
27. TORSÉ AU COLLIER
(1938) 0.55 × 0.46



28. LES CONTREBANDIERS
(1930) 100 X 0.81
PHOTO ALITÉ



29. AUTOUR DE LA LAMPE
(1939) 100x0,81
PHOTO ALLIÉ



PHOTO ALLIÉ
30. PAYSAN SE CHAUFFANT
(1939) 100 × 0.81



PHOTO ALLIÉ
31. L'ARBRE BLANC
(1943) 0,55 x 0,46

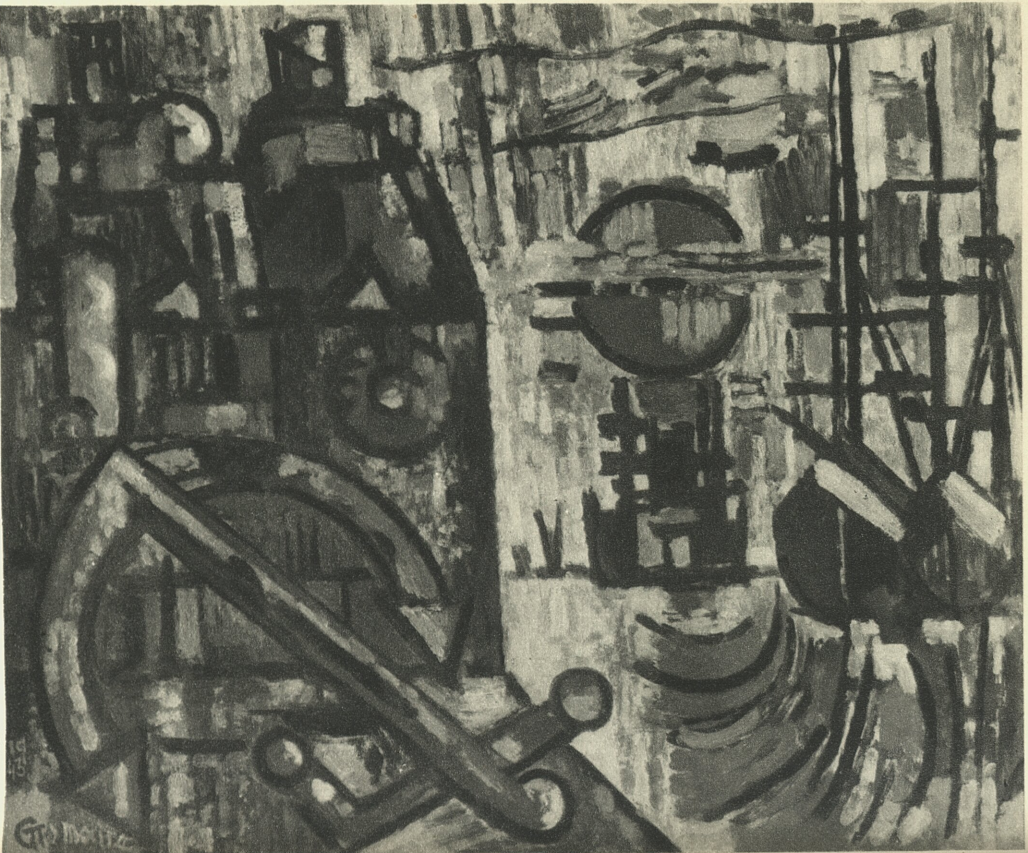


PHOTO ALITE

32. SOLEIL COUCHANT DANS UN PORT

(1943) 0,55 x 0,46



PHOTO ALIÉ
33. FIGURE SUR LA JETÉE
(1913) 0,55 x 0,46



PHOTO ALLIE
34. TAMBOUR
(1914) 100 x 81

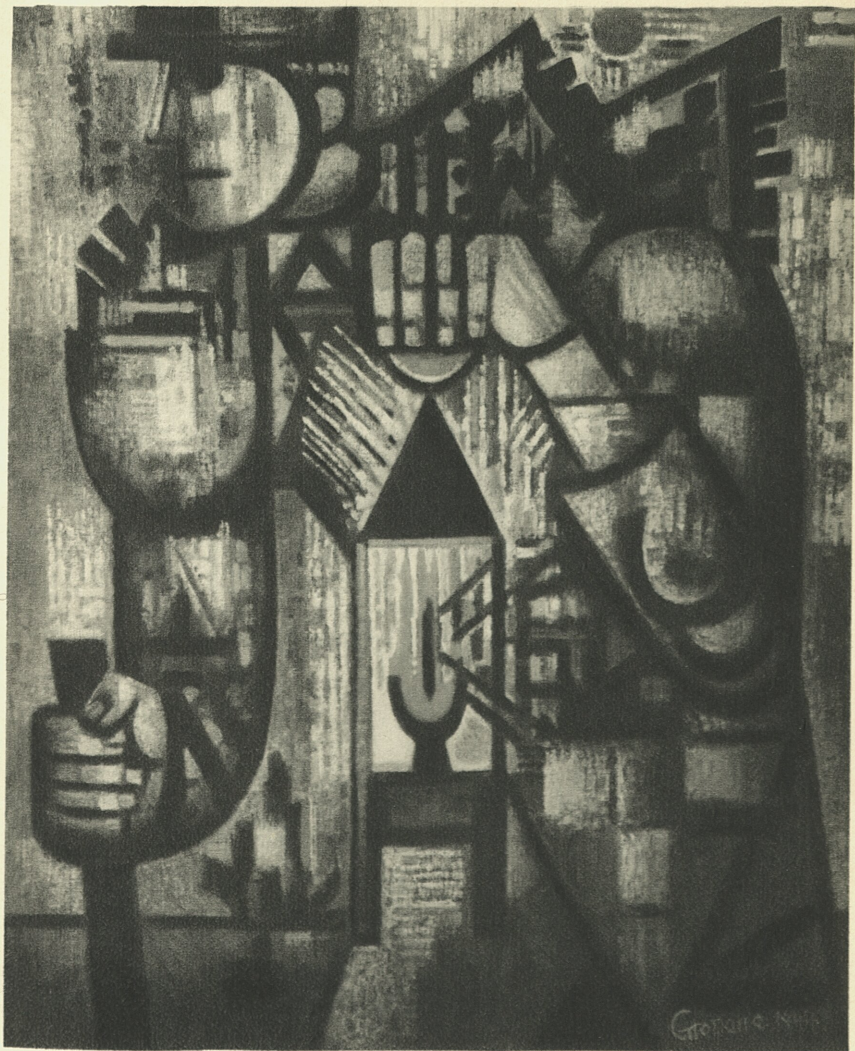


PHOTO ALLIÉ
35. VOYAGEUR DE LA NUIT
(1944) 100×0.81



PHOTO GALERIE LOUIS CARRÉ
36. SAULES
(1944) 0,61 x 0,50



PHOTO GALERIE LOUIS CARRÉ

37, ARBRES

(1911) 0,65 x 0,51

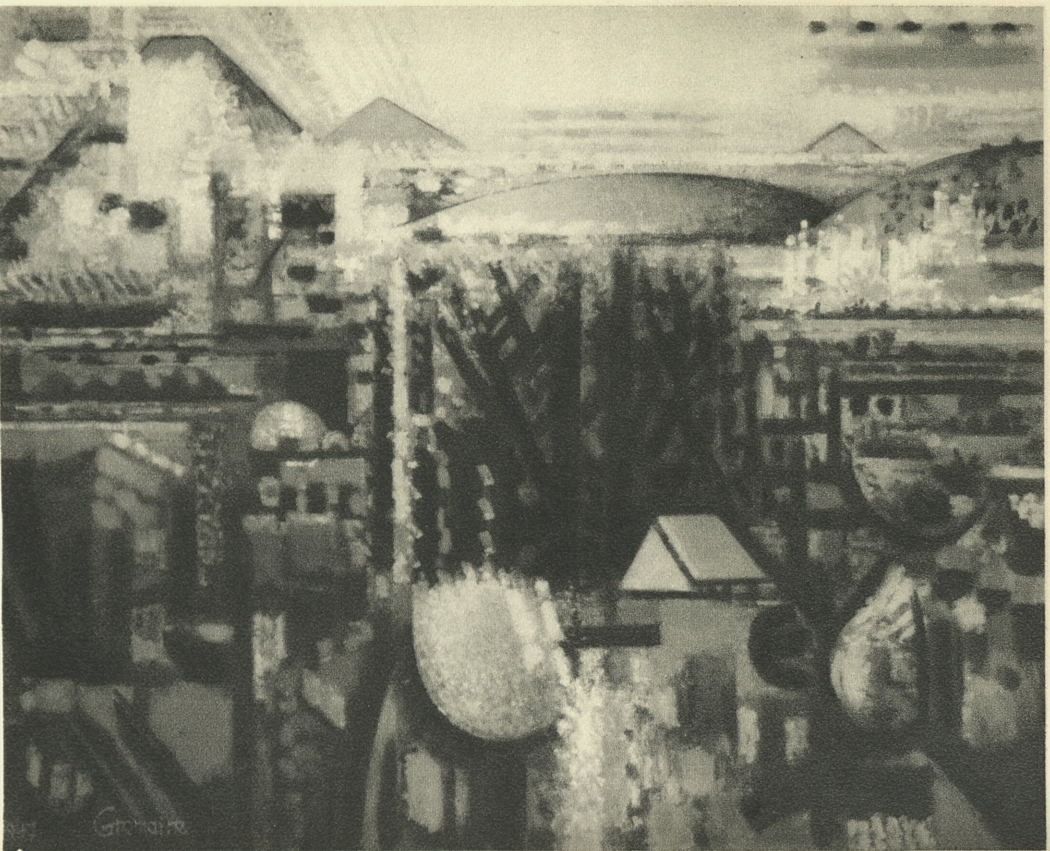


PHOTO GALERIE LOUIS CARRÉ
38. PAYSAGE AVEC FOND DE MONTAGNES
(1917) 100 X 0,81



PHOTO GALERIE LOUIS CARRÉ
39. PORT DE PÊCHE
(1915) 0,65 x 0,54



PHOTO GALERIE LOUIS CARRÉ
40. LE TOIT POURPRE
(1945) 0.73 x 0.50



PHOTO GALERIE LOUIS CARRÉ
41. SOLEIL COUCHANT
(1946) 0.46 x 0.39

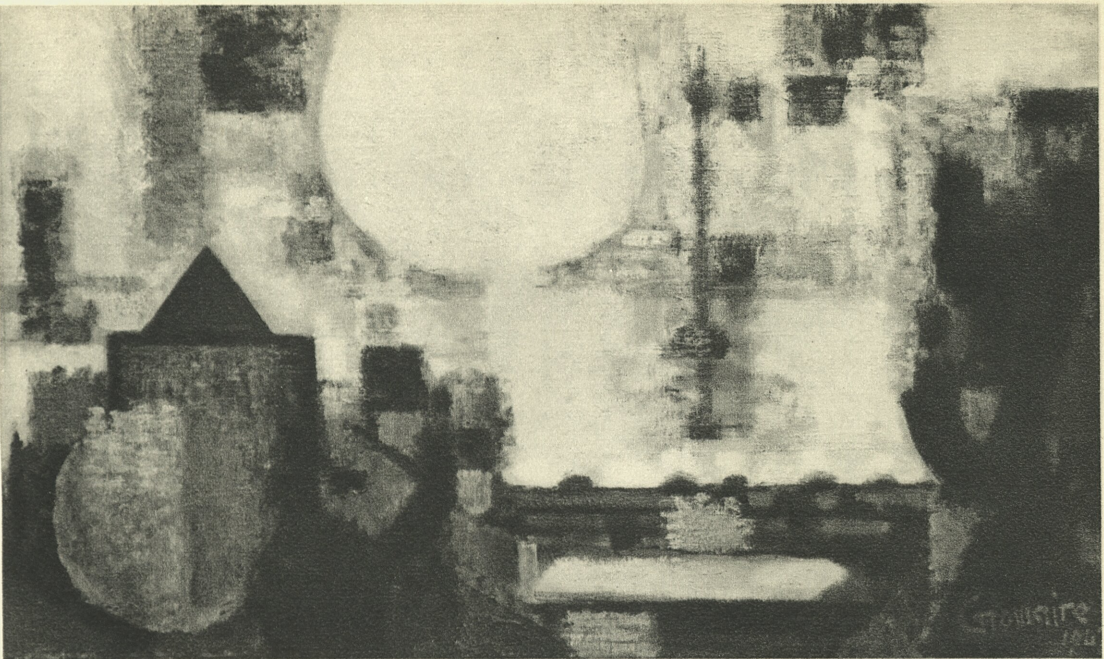


PHOTO GALERIE LOUIS CARRÉ

42. TOUR ET CIEL CLAIR

(1947) 0,46 x 0,27



PHOTO GALERIE LOUIS-CARRÉ
43. **ROUSSE**
(1915) 100 × 0.81



PHOTO. GALERIE LOUIS CARRÉ
44. GRANDS ARBRES
(1945) 100 × 0.81



PHOTO GALERIE LOUIS CARRÉ
45. FIGURE NUE DEVANT LA MER
(1947) 130 × 97



PHOTO GALERIE LOUIS CARRÉ
46. BLONDE ACCOUDÉE
(1945) 0.65 × 0.54



PHOTO GALERIE LOUIS CARRÉ
47. LES TROIS AGES
(1946) 162 × 130



PHOTO GALERIE LOUIS CARRÉ
48. CHATAIGNIER
(1945) 0.65 x 0.54



PHOTO GALERIE LOUIS CARRE
49. LE NÉNUPHAR BLANC
(1947) 100 x 81

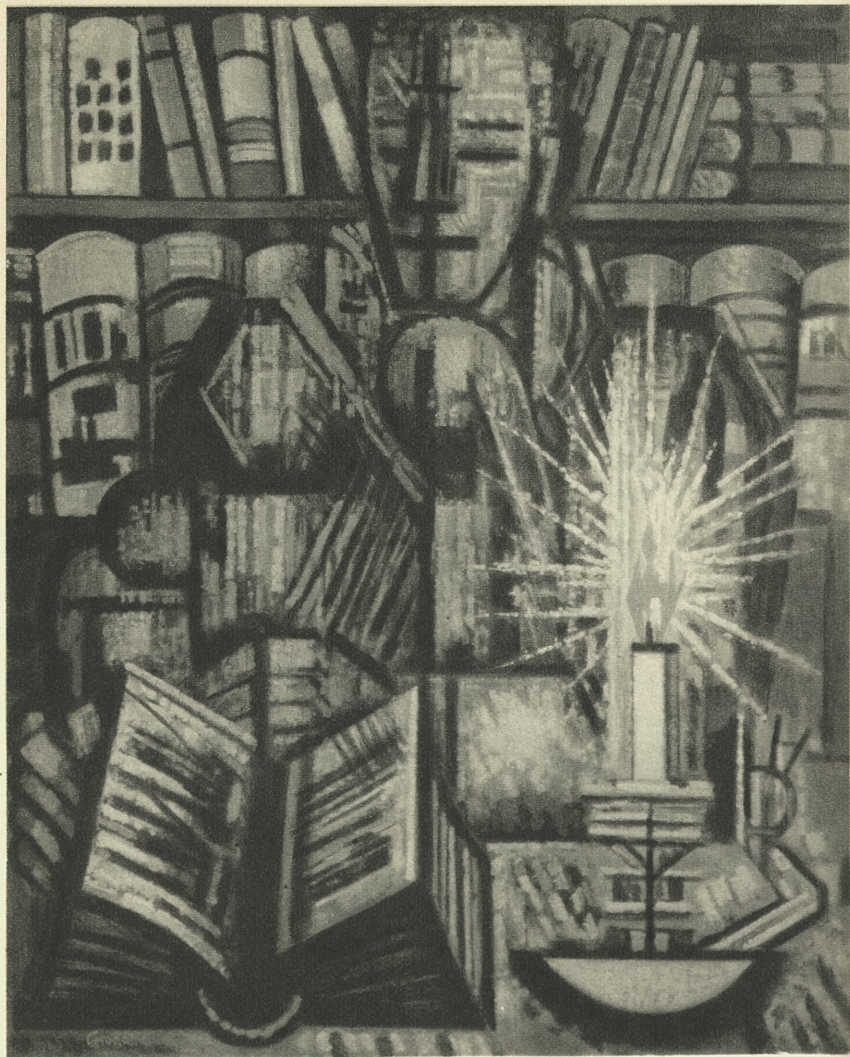


PHOTO GALERIE LOUIS CARRÉ

50. LA LUMIÈRE ET LES LIVRES
(1945) 100 x 0.81



PHOTO GALERIE LOUIS CARRÉ
51. HOMME ACCOUDÉ
(1946) 100 × 81

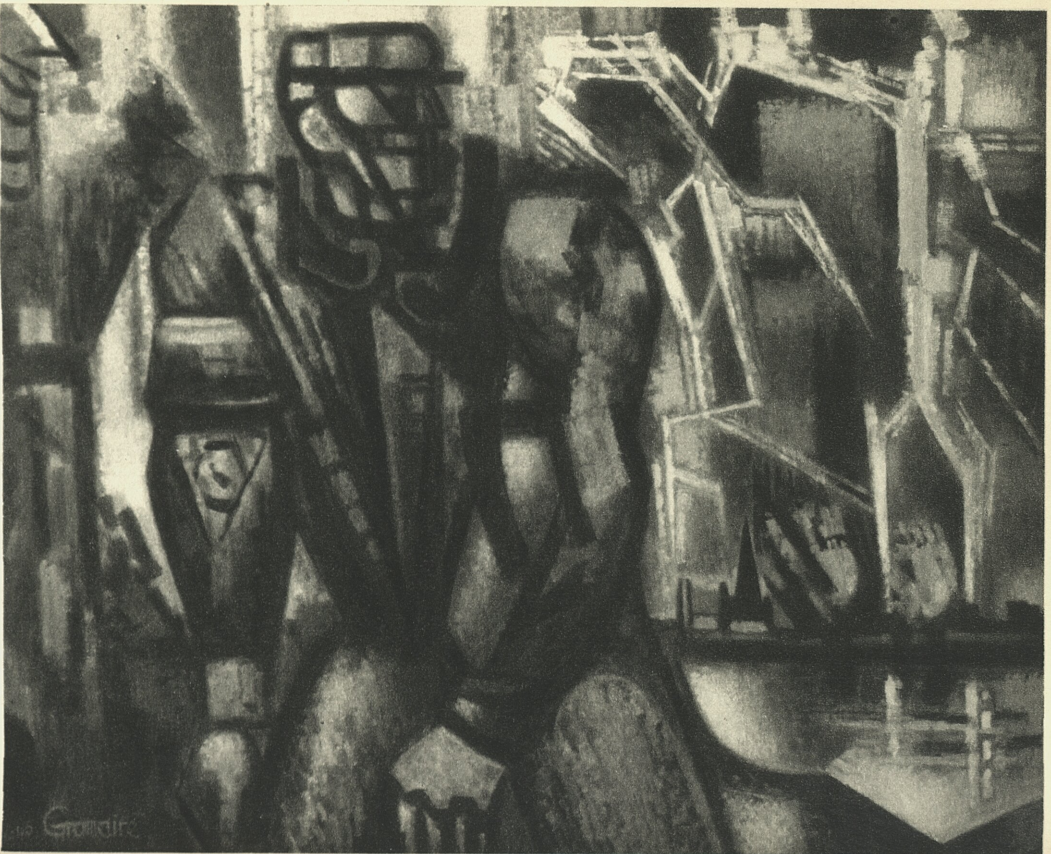


PHOTO GABRIEL LORTZ © 1915

52. PAYSAN FUANT L'ORAGE

(1915) 100 x 0.81

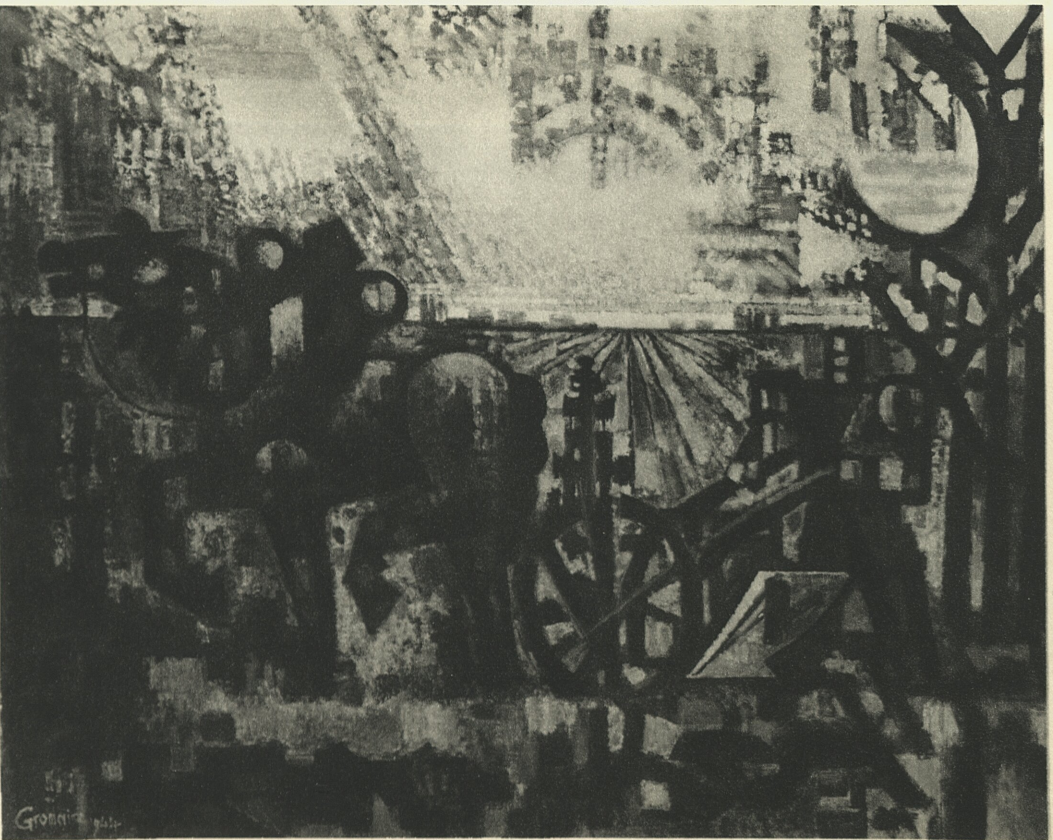


PHOTO GALLERIE LOUIS CARRE
53. CHARRTE
(1914) 100x0,81



PHOTO GALERIE LOUIS CARRÉ

54. LE PANIER DE POISSONS
(1944) 100 × 0.81

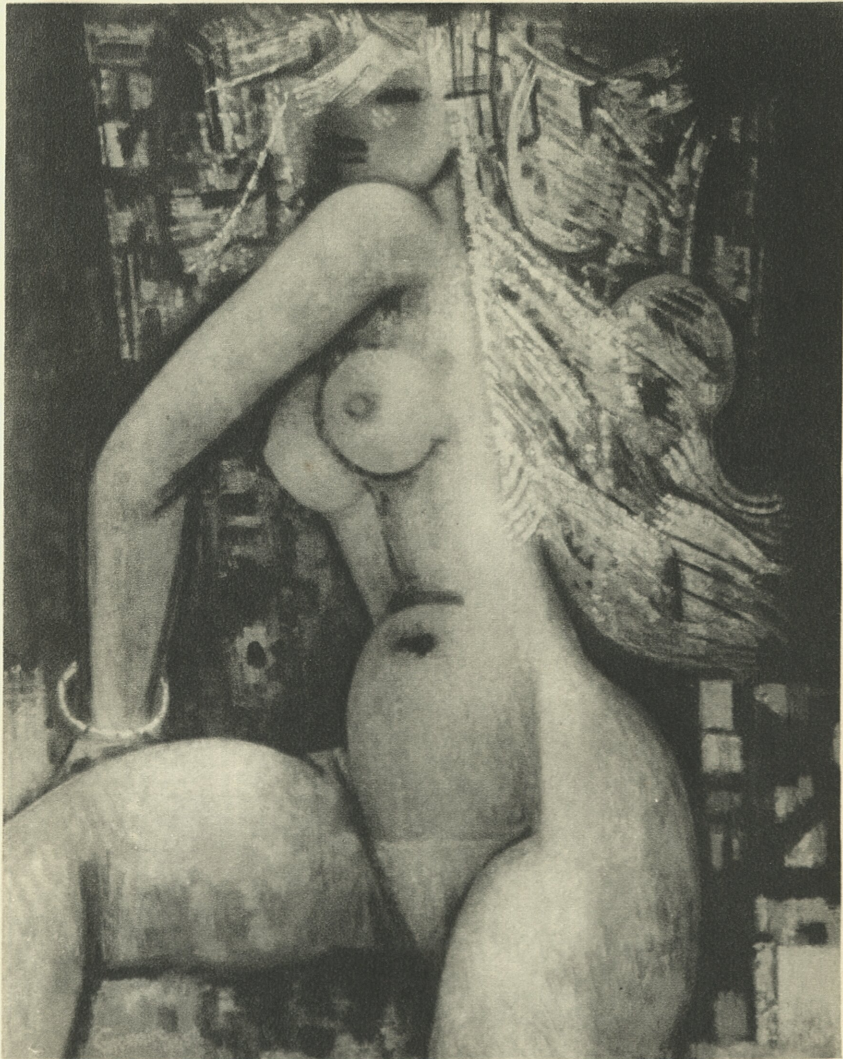


PHOTO GALERIE LOUIS CARRÉ
55. NU BLOND SUR FOND NOIR
(1945) 100 × 0.81



PHOTO GALLERIE JOCYS CAROLÉ

56. PETIT PONT FLAMAND

(1916) 0,16 x 0,38

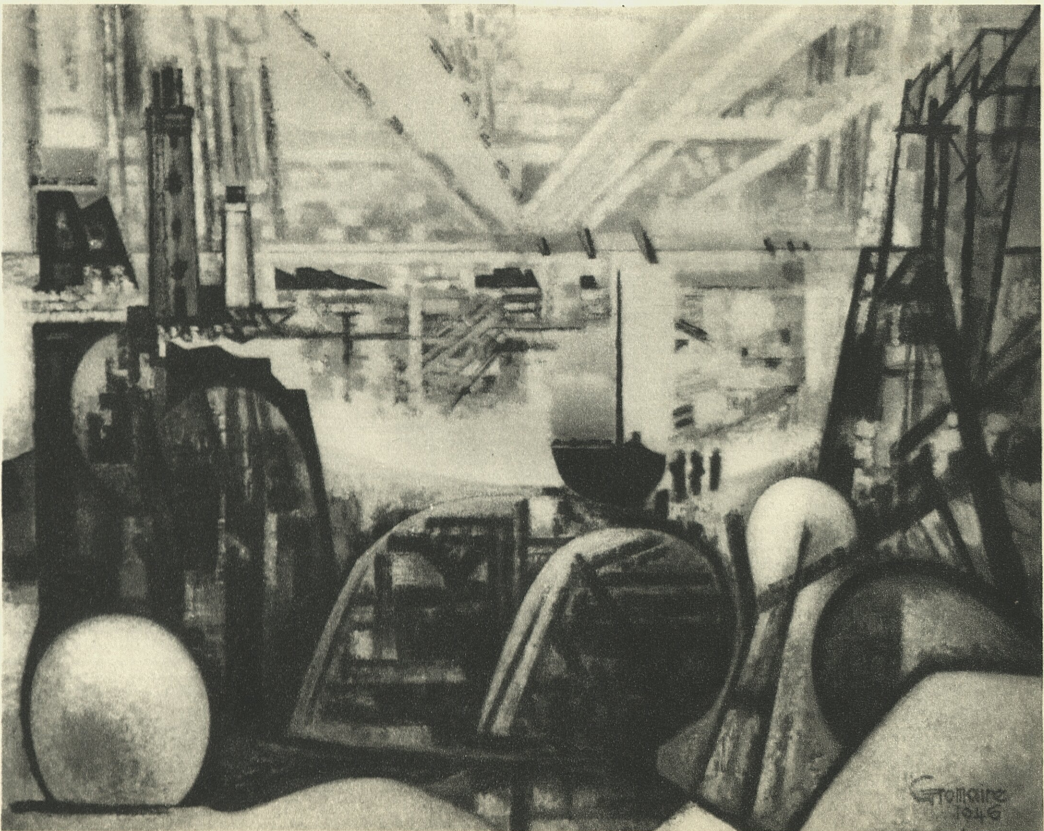


PHOTO GALERIE LOUIS CARRÉ
57. LA MER ET LES ROCHERS
(1946) 100 x 0,81



58. L'EAU. TAPISSERIE DES COBELINS

(1942) 5 m × 3 m 50



59. LES BÛCHERONS DE NORMAND
(1911) Tapisserie 3 m X 2 m 60



60. TAPISSERIE « L'ACTOMNE » (La Flandre)

(1940) 4 m 40 × 3 m

LEONARDO VINCI



REMBRANDT



LE TITIEN



VELAZQUEZ



RUBENS



GRÜNEWALD



WATTEAU



LES ÉDITIONS BRAUN & C^{IE}-PARIS

Tél. Op. 7495 - 18, RUE LOUIS-LE-GRAND - R. C. Seine 82042

Collection « LES MAITRES »

Publiée sous la direction de George Besson

COURBET



BONNARD
BRAQUE
CHARDIN
CEZANNE
COROT
COURBET
DAUMIER
DAVID
DEGAS
DELACROIX
DÜRER
GAUGUIN

GÉRICAUT
GOYA
GRÜNEWALD
MANET
MARQUET
MATISSE
MEMLINC
MICHEL-ANGE
MONET
MORISOT
PICASSO
PISSARRO
RAPHAËL

REMBRANDT
RENOIR
RODIN
RUBENS
SISLEY
TINTORET
TITIEN
Toulouse-Lautrec
VAN GOGH
VELAZQUEZ
VINCI
WATTEAU

GÉRICAUT



BONNARD



LA PEINTURE FRANÇAISE DES ORIGINES AU XVI^e SIÈCLE
LA PEINTURE FRANÇAISE AU XVII^e SIÈCLE
LA PEINTURE FRANÇAISE AU XVIII^e SIÈCLE
LA PEINTURE FRANÇAISE AU XIX^e SIÈCLE
(3 volumes en vente séparément)
LA PEINTURE FRANÇAISE AU XX^e SIÈCLE
(2 volumes)
LA PEINTURE ITALIENNE - XIII^e-XVIII^e S.
(2 volumes)
LA SCULPTURE GRECQUE
L'IMPRESSIONNISME

PEINTURE ITALIENNE



PEINTURE ITALIENNE



COROT



MEMLINC



PEINTURE FRANÇAISE



PEINTURE FRANÇAISE



PEINTURE FRANÇAISE



PEINTURE FRANÇAISE



BIB/
TEA/
IDP
TEXN

TEΛΛΟ
ΣΥ
ΣΥ