ŒUVRES MODERNES SUR PAPIER

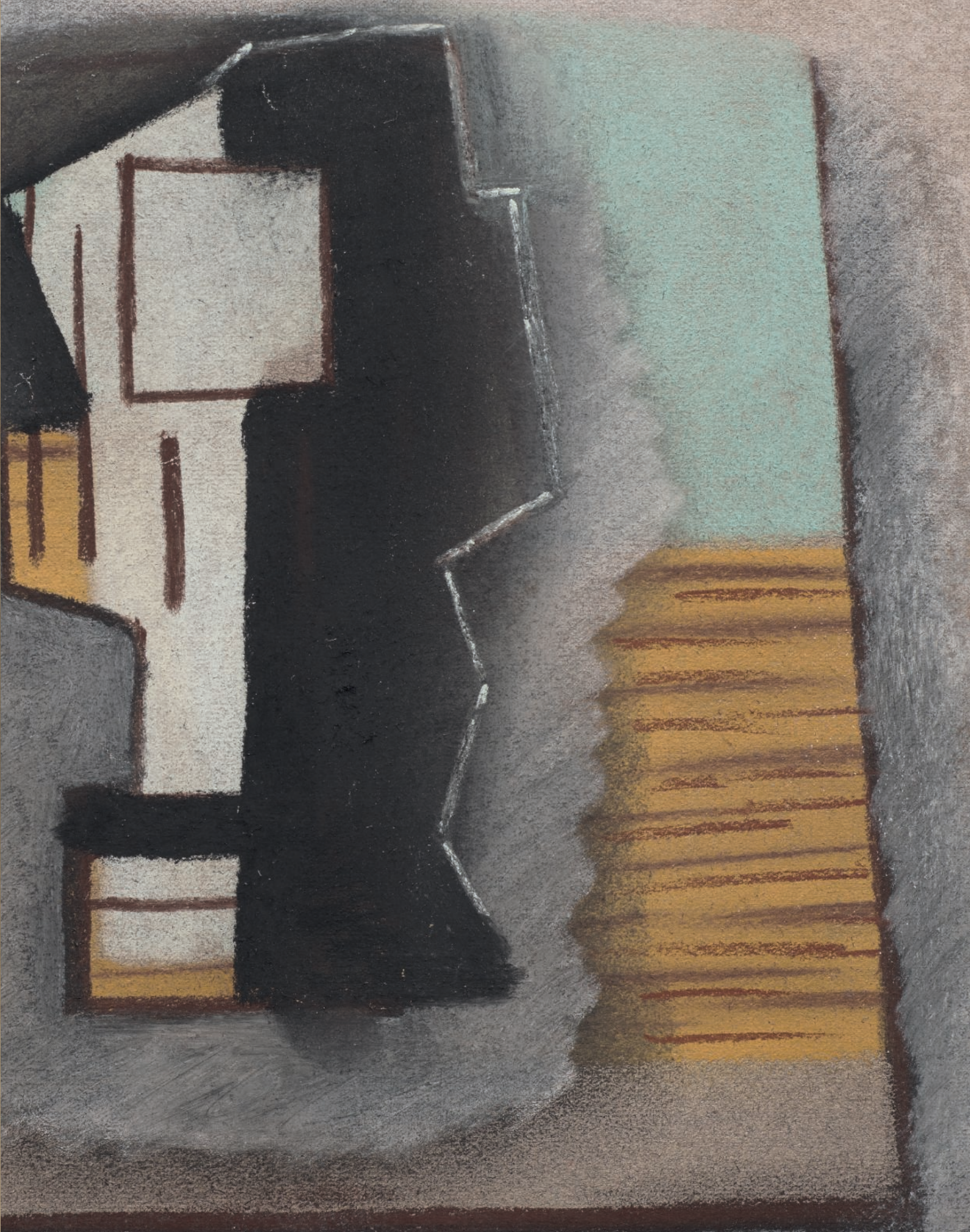
Paris, 26 mars 2020

ART IMPRESSIONNISTE ET MODERNE

Paris, 27 mars 2020

CHRISTIE'S

CHAGALL MARC



ŒUVRES MODERNES SUR PAPIER
26 mars 2020 à 16h

ART IMPRESSIONNISTE ET MODERNE
27 mars 2020 à 17h

9, avenue Matignon
75008 Paris

EXPOSITION PUBLIQUE

Vendredi 20 mars	10h - 18h
Samedi 21 mars	10h - 18h
Dimanche 22 mars	14h - 18h
Lundi 23 mars	10h - 18h
Mardi 24 mars	10h - 18h
Mercredi 25 mars	10h - 18h
Jeudi 26 mars	10h - 12h

L'exposition de la vente Art Impressionniste et moderne restera ouverte jusqu'à 18h le jeudi 26 mars et de 10h à 12h le vendredi 27 mars.

COMMISSAIRES-PRISEURS

Cécile Verdier

Victoire Gineste

Camille de Foresta

CODE ET NUMÉRO DE VENTE

Pour tous renseignements ou ordres d'achats, veuillez rappeler la référence

18138 - HUGUES (Œuvres Modernes sur Papier)

18501 - LEA (Art Impressionniste et Moderne)

CONDITIONS OF SALE

La vente est soumise aux conditions générales imprimées en fin de catalogue.
Il est vivement conseillé aux acquéreurs potentiels de prendre connaissance des informations importantes, avis et lexique figurant également en fin de catalogue.

The sale is subject to the Conditions of Sale printed at the end of the catalogue.
Prospective buyers are kindly advised to read as well the important information, notices and explanation of cataloguing practice also printed at the end of the catalogue.

Participez à cette vente avec

CHRISTIE'S LIVE™

Cliqué, Adjugé ! Partout dans le monde.

Enregistrez-vous sur www.christies.com
jusqu'au 26 mars à 8h30 (Œuvres modernes sur papier)
Jusqu'au 27 mars à 8h30 (Art Impressionniste et moderne)

Consultez nos catalogues et laissez des ordres d'achat sur **christies.com**

CHRISTIE'S

Consultez le catalogue et les résultats de cette vente en temps réel sur votre iPhone, iPod Touch ou iPad

CHRISTIE'S FRANCE SNC

Agrément no. 2001/003

CONSEIL DE GÉRANCE

Cécile Verdier, Gérant
Julien Pradels, Gérant
François Curiel, Gérant

SOMMAIRE

9 Informations sur la vente

13 Spécialistes et Services pour cette vente

336 Conditions de vente

340 Avis importants

342 Salles de ventes internationales,
bureaux de représentation européens et consultants
Départements spécialisés et autres services de Christie's

343 Ordre d'achat

346 Index

ILLUSTRATIONS

DUSTJACKET:
Lots 133 (détail), 135 (détail), 130 (détail),
169 (détail), 205 (détail), 340 (détail) et 338 (détail)

COUVERTURE:
Lot 344 (détail)

DEUXIÈME DE COUVERTURE:
Lot 348 (détail)

PAGE 1:
Lot 135

PAGES 2-3:
Lots 215 (détail) et 315 (détail)

PAGES 4-5:
Lots 307 (détail) et 336 (détail)

PAGES 6-7:
Lots 194 (détail) et 177 (détail)
© Succession Picasso, 2020

PAGE DE TITRE:
Lot 133 (détail)

SOMMAIRE:
Lot 334 (détail)

TROISIÈME DE COUVERTURE:
Lot 186 (détail)

QUATRIÈME DE COUVERTURE:
Lot 346 (détail)

Pour les lots 108, 111-116, 120, 126, 175, 177,
208 et 305 :
© Succession Picasso, 2020.

CHRISTIE'S FRANCE

CÉCILE VERDIER
Présidente
cverdier@christies.com
Tél: +33 (0)1 40 76 85 59

JULIEN PRADELS
Directeur Général
jpradels@christies.com
Tél: +33 (0)1 40 76 85 64

VIRGINIE AUBERT
Vice Présidente,
Business Development
vaubert@christies.com
Tél: +33 (0)1 40 76 85 93

ANIKA GUNTRUM
Vice Présidente, Directrice Internationale,
Art Impressionniste et Moderne
aguntrum@christies.com
Tél: +33 (0)1 40 76 83 89

PIERRE MARTIN-VIVIER
Vice Président, Directeur International,
Arts du XX^{e} siècle
pemvivier@christies.com
Tél: +33 (0)1 40 76 86 27

SERVICES POUR CETTE VENTE, PARIS

ORDRES D'ACHAT
ET ENCHÈRES TÉLÉPHONIQUES
ABSENTEE AND
TELEPHONE BIDS

Tél: +33 (0)1 40 76 84 13
Fax: +33 (0)1 40 76 85 51
christies.com

SERVICES À LA CLIENTÈLE
CLIENTS SERVICES

clientservicesparis@christies.com
Tél: +33 (0)1 40 76 85 85
Fax: +33 (0)1 40 76 85 86

RELATIONS CLIENTS
CLIENT ADVISORY

Fleur de Nicolay
fdenicolay@christies.com
Tél: +33 (0)1 40 76 85 52

RÉSULTATS DES VENTES
SALES RESULTS

Paris : +33 (0)1 40 76 84 13
Londres : +44 (0)20 7627 2707
New York : +1 212 452 4100
christies.com

ABONNEMENT
AUX CATALOGUES
CATALOGUE SUBSCRIPTION

Tél: +33 (0)1 40 76 85 85
Fax: +33 (0)1 40 76 85 86
christies.com

SERVICES APRÈS-VENTE
POST-SALE SERVICES

Yuqi Bo
Coordinatrice après-vente
Paiement, Transport et Retrait des lots
Payment, shipping and collections
Tél: +33 (0)1 40 76 84 10
postsaleParis@christies.com

Spécialistes et coordinatrices

ANTOINE LEBOUTEILLER
Directeur du département
Responsable de la vente Œuvres Modernes sur Papier
alebouteiller@christies.com
Tel: +33 (0)1 40 76 85 83

ANIKA GUNTRUM
Directrice internationale
aguntrum@christies.com
Tél: +33 (0)1 40 76 83 89

TUDOR DAVIES
Spécialiste senior
tdavies@christies.com
Tél: +33 (0)1 40 76 86 18

VALÉRIE DIDIER
Spécialiste
Responsable de la vente Art Impressionniste et Moderne
vdidier@christies.com
Tel: +33 (0)1 40 76 84 32

LÉA BLOCH
Spécialiste associée
lbloch@christies.com
Tél: +33 (0)1 40 76 83 99

JEANNE RIGAL
Directrice internationale des expertises
jrigal@christies.com
Tél: +33 (0)1 40 76 85 91

MILÈNE SANCHÈS
Coordinatrice du département
msanches@christies.com
Tél: +33 (0)1 40 76 83 65

IMPRESSIONIST AND MODERN ART

AMERICAS

Allegra Bettini
Head of Works on Paper and Online Sales

Kelsey Brosnan
Cataloguer

Max Carter
International Director
Head of Department

Cyanne Chutkow
Deputy Chairman

Sarah El-Tamer
Head of Day Sale

Jessica Fertig
Head of Evening Sale

Vanessa Fusco
Senior Specialist

Conor Jordan
Deputy Chairman

David Kleiweg de Zwaan
Senior Specialist

Adrien Meyer
Co-Chairman

Margaux Morel
Cataloguer

Vanessa Prill
Cataloguer

Morgan Schoonhoven
Director, Western Region

EUROPE & ASIA

Mariolina Bassetti
Chairman
Italy

Lea Bloch
Associate Specialist
Paris

Tan Bo
Senior Director
Beijing

Tudor Davies
Senior Specialist
Paris

María García Yelo
Business Development
Madrid

Roni Gilat-Baharaff
International Senior Director
Tel Aviv

Anika Guntrum
Vice President,
International Director
Paris

Pauline Haon
Business Development
Brussels

Valerie Didier
Specialist, Head of Sale
Paris

Elaine Holt
International Director
Hong Kong

Jetske Homan van der Heide
Chairman
Amsterdam

Chie Kawasaki
Client Relationship Manager
Tokyo

Hans Peter Keller
Head of Department
Zurich

Antoine Lebouteiller
Head of Department
Paris

Renato Pennisi
Senior Specialist
Rome

Carmen Schjaer
Managing Director
Spain

Nadja Scribante
Head of Department
Geneva

Adele Zahn
Business Development Manager
Zurich

IMPRESSIONIST AND MODERN ART

LONDON

Albany Bell
Head of Online Sales

Giovanna Bertazzoni
Co-Chairman

Christopher Burge
Honorary Chairman

Olivier Camu
Deputy Chairman

Jason Carey
Head of Department

Micol Flocchini
Associate Specialist

Keith Gill
Head of Evening Sale

Jakob Angner
Cataloguer

Ishbel Gray
Junior Specialist

Imogen Kerr
Specialist

Pepper Li
Cataloguer

John Lumley
Honorary Chairman

Ottavia Marchitelli
Head of Day Sale

Michelle McMullan
Senior Specialist

Anna Povejsilova
Associate Specialist

Jussi Pylkkänen
Global President

Veronica Scarpati
Junior Specialist

Jay Vincze
Senior International Director

Annie Wallington
Head of Works on Paper Sale

«La réalité me fuyait [...]. J'essayais de faire mon portrait d'après nature et j'étais conscient que ce que je voyais, il était totalement impossible de le mettre sur une toile. La ligne – je me rappelle très bien- la ligne qui va de l'oreille au menton, j'ai compris que jamais je ne pourrais copier cela tel que je le voyais, que c'était du domaine pour moi de l'impossible absolue. S'acharner dessus, c'était absurde, c'en était fini à tout jamais de toute possibilité de copier, même très sommairement, ce que je voyais...Alors j'ai abandonné la peinture d'après nature, et la sculpture aussi»

Entretien avec Pierre Schneider, juin 1961, *in Écrits*, cité *in* A. de la Beaumelle, *Alberto Giacometti, le dessin à l'œuvre*, Paris, 2001, p. 263.

Ce que Giacometti nous dit, permet d'ouvrir une réflexion sur la pratique commune et courante des artistes qui ont tenté, à travers les portraits et les autoportraits, de saisir la ressemblance avec leur sujet ou le reflet de leur âme : dans le portrait ou dans l'autoportrait, l'artiste se borne-t-il à reproduire l'apparence physique ou exprime-t-il davantage la profondeur de la personnalité ?

"Reality escaped me [...]. I was trying to create a portrait that was true to nature and I became aware that what I was looking at would be completely impossible to put on a canvas. The line – I remember it quite clearly – the line that runs from the ear to the chin, I understood that I would never be able to copy it as I saw it, that for me it fell into the realm of the utterly impossible. To pursue that would be absurd, for me it was the definitive end of any attempt to copy, even summarily, what I saw...So I gave up painting in a realistic style, and sculpture as well."

Interview with Pierre Schneider, June 1961, in Écrits, *quoted in A. de la Beaumelle,* Alberto Giacometti, le dessin à l'œuvre, *Paris, 2001, p. 263.*

This quotation opens up thinking on the common and widespread practice of artists who have attempted, through portraiture and self-portraiture, to capture a resemblance to their subject or a glimpse of their soul: in portraits and self-portraits, does the artist devote himself to reproducing physical appearance or does he seek more to express the depths of personality?

PROVENANT D'UNE COLLECTION
PARTICULIÈRE, ÉTATS-UNIS

λf101

ALBERTO GIACOMETTI (1901-1966)

Autoportrait

signé et daté 'Alberto Giacometti 1956.'
(en bas à droite)
plume et encre sur papier
36.6 x 24.7 cm.
Exécuté en 1956

signed and dated 'Alberto Giacometti 1956.'
(lower right)
pen and ink on paper
14⅜ x 9¾ in.
Executed in 1956

€10,000-15,000
US$11,000-16,000
£8,400-13,000

PROVENANCE
Collection particulière, États-Unis (don de l'artiste en 1956).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE
Base de données de la Fondation Alberto et Annette Giacometti, no. AGD 4139.

Alberto Giacometti 1956.

λ102

MARIE LAURENCIN (1883-1956)

Autoportrait "Coco"

signé et inscrit 'Marie Laurencin Coco-'
(en bas à droite)
fusain et estompe sur papier
17.5 x 20.2 cm.
Exécuté vers 1903-04

signed and inscribed 'Marie Laurencin Coco-'
(lower right)
charcoal and estompe on paper
6⅞ x 8 in.
Executed *circa* 1903-04

€1,500-2,000
US$1,700-2,200
£1,300-1,700

PROVENANCE
Jean Fernet, Paris.
Collection particulière, Paris.
Musée Marie Laurencin, Japon (avant 1999).
Collection particulière, France.

EXPOSITIONS
Osaka, Daïmaru Museum; Umeda, Aomori; Oita, Musée d'Oita; Nagoya, Musée d'Aïchi et Tokyo, Mitsukoshi gallery, *Marie Laurencin*, octobre 1984-mars 1985, no. 75 (illustré).
Tokyo, Isetan Museum of Art; Otsu, Musée préfectoral d'art moderne Shiga et Reimeikan, Musée préfectoral d'histoire Kagoshima, *Le Banquet du Douanier Rousseau, 1908*, septembre 1985-février 1986, no. 44 (illustré).

BIBLIOGRAPHIE
D. Marchesseau, *Marie Laurencin, Catalogue raisonné de l'œuvre peint, Peintures, Céramiques, Œuvres sur papier*, Tokyo, 1999, vol. II, p. 278, no. PP0032 (illustré).

λ103

FRANCIS PICABIA (1879-1953)

Sans titre (Portrait présumé d'Amedeo Modigliani)

signé 'Francis Picabia' (en bas à droite)
gouache et graphite sur papier
22.6 x 20.6 cm.
Exécuté vers 1931-33

signed 'Francis Picabia' (lower right)
gouache and pencil on paper
8⅞ x 8⅛ in.
Executed *circa* 1931-33

€25,000-35,000
US$28,000-38,000
£21,000-29,000

PROVENANCE
Collection particulière, France; vente, Millon & Associés, Paris, 26 juin 2019, lot 143.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

Le Comité Picabia a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

Le modèle de cette gouache est très probablement Amedeo Modigliani, dont la pose ressemble de façon troublante à celle de la célèbre photographie de l'artiste dans son atelier par Marc Vaux.

© Photo : Marc Vaux / PVDE / Bridgeman Images

Amedeo Modigliani dans son atelier (détail).
Photographie de Marc Vaux.

ANCIENNE COLLECTION **HÉLÈNE ROCHAS**

104

BALTHASAR KLOSSOWSKI DE ROLA, DIT, BALTHUS (1908-2001)

Portrait de Laurence B.

monogrammé (en bas à droite)
graphite sur papier
41.5 x 31 cm.
Exécuté en 1947

signed with monogram (lower right)
pencil on paper
16⅜ x 12¼ in.
Executed in 1947

€5,000-7,000
US$5,500-7,600
£4,200-5,900

PROVENANCE
Hélène Rochas, Paris (dans les années 1970).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE
V. Monnier et J. Clair, *Balthus, Catalogue raisonné de l'œuvre complet*, Paris, 1999, p. 238, no. D 560 (illustré).

λ105

TAMARA DE LEMPICKA (1898-1980)

Étude pour "La Communiante"

avec le cachet 'T. DE LEMPICKA' (en bas à droite)
pastel sur papier
45 x 30 cm.
Exécuté vers 1928

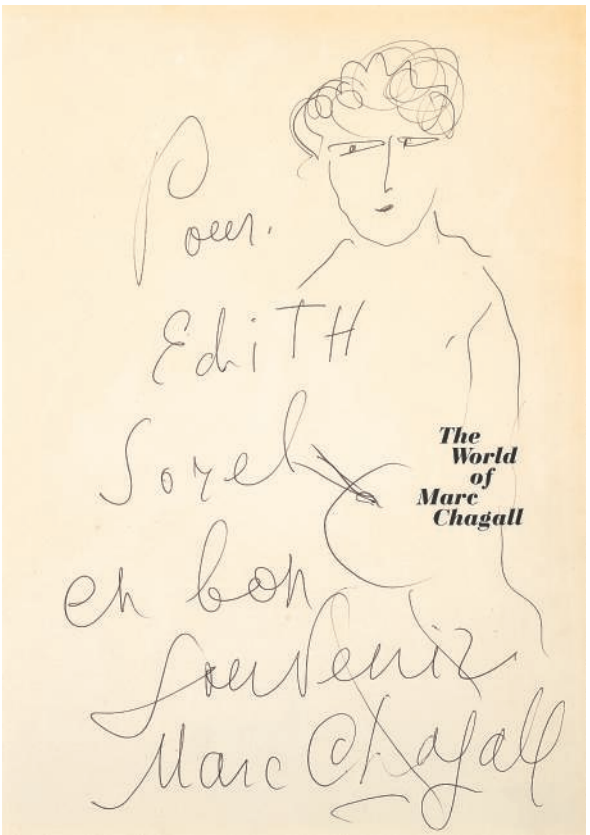
stamped 'T. DE LEMPICKA' (lower right)
pastel on paper
17¾ x 11⅞ in.
Executed *circa* 1928

€10,000-15,000
US$11,000-16,000
£8,400-13,000

PROVENANCE
Atelier de l'artiste.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITION
Tokyo, Musée d'Art d'Isetan, Shinjuku; Musée des Beaux-Arts de Hiroshima; Nagoya, Musée d'Art de Matsuzakaya et Osaka, Musée d'Art de Daimaru, *Tamara de Lempicka*, juillet-novembre 1997, p. 129, no. 85 (illustré).

BIBLIOGRAPHIE
A. Blondel, *Tamara de Lempicka, Catalogue raisonné, 1921-1979*, Lausanne, 1999, p. 460, no. A. 113 (illustré en couleurs).



λ106

MARC CHAGALL (1887-1985)

Le Peintre (pour Edith Sorel)

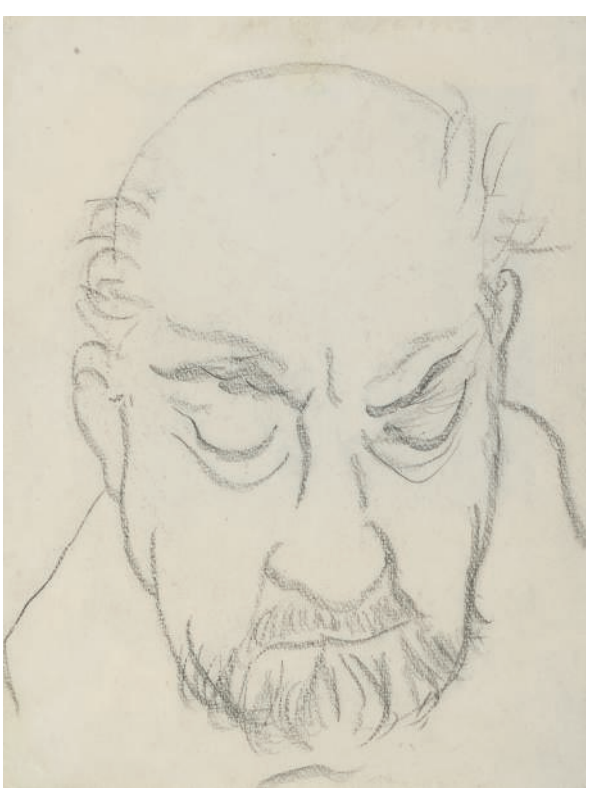
signé et inscrit 'Pour Edith Sorel en bon Souvenir Marc Chagall' stylo-bille sur la page de faux-titre de *The World of Marc Chagall d'Izis Bidermanas et Roy McMullen*
33 x 24.3 cm.
Exécuté en 1968

signed and inscribed 'Pour Edith Sorel en bon Souvenir Marc Chagall'
ball-point pen on the half-title page of *The World of Marc Chagall by Izis Bidermanas and Roy McMullen*
13 x 9½ in.
Executed in 1968

€4,000-6,000
US$4,400-6,500
£3,400-5,000

PROVENANCE
Edith Sorel, France (don de l'artiste).
Vente, Artcurial, Paris, 17 mars 2016, lot 90.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

Le Comité Marc Chagall a confirmé l'authenticité de cette œuvre.



λ•107

DENISE AROKAS (NÉE EN 1931)

Portrait d'Henri Matisse

signé, daté et inscrit par Henri Matisse 'J'aime ce dessin HMatisse 13/11 52' (au revers)
fusain sur papier
31.7 x 24 cm.
Exécuté en 1952

signed, dated and inscribed by Henri Matisse 'J'aime ce dessin HMatisse 13/11 52' (on the reverse)
charcoal on paper
12½ x 9½ in.
Executed in 1952

€1,000-1,500
US$1,100-1,600
£840-1,300

PROVENANCE
Atelier de l'artiste; vente, M[es] Blanchy et Lacombe, Bordeaux, 18 octobre 2019, lot 64.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

CE LOT EST VENDU SANS PRIX DE RÉSERVE

λ108

PABLO PICASSO (1881-1973)

Sans titre (Autoportrait)

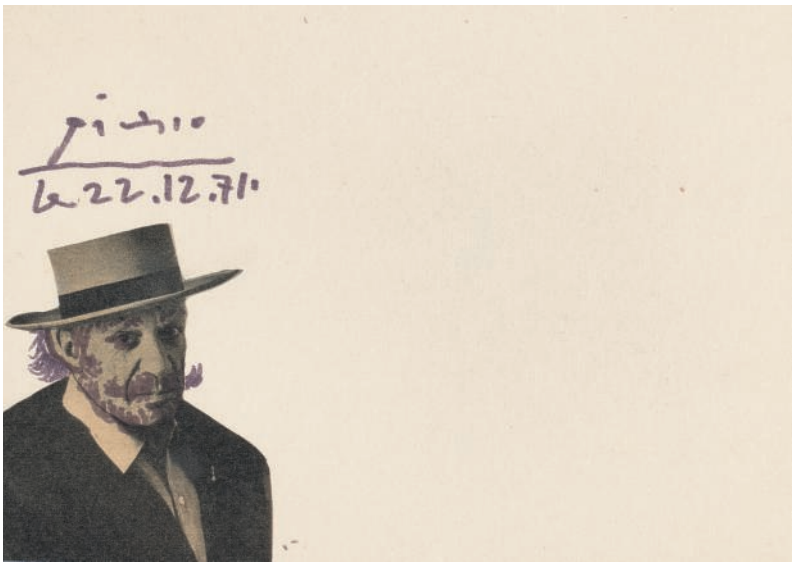
signé et daté 'Picasso Le 22.12.71.' (en haut à gauche)
collage et feutre sur papier
10.6 x 15 cm.
Exécuté le 22 décembre 1971

signed and dated 'Picasso Le 22.12.71.' (upper left)
collage and felt-tip pen on paper
4¼ x 5⅞ in.
Executed on 22 December 1971

€5,000-7,000
US$5,500-7,600
£4,200-5,900

PROVENANCE
Paul Charbit, France.
Vente, Sotheby's, Paris, 18 juin 2019, lot 177.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

Claude Picasso a confirmé l'authenticité de cette œuvre.



109

FRANÇOISE GILOT (NÉE EN 1921)

Autoportrait

signé 'F. Gilot' (en bas à droite) et inscrit 'Pour Remigio Butera en grande sympathie' (en haut)
stylo-bille sur une page issue de *Vivre avec Picasso* de Françoise Gilot et Carlton Lake
22.3 x 14.2 cm.
Exécuté en 1965

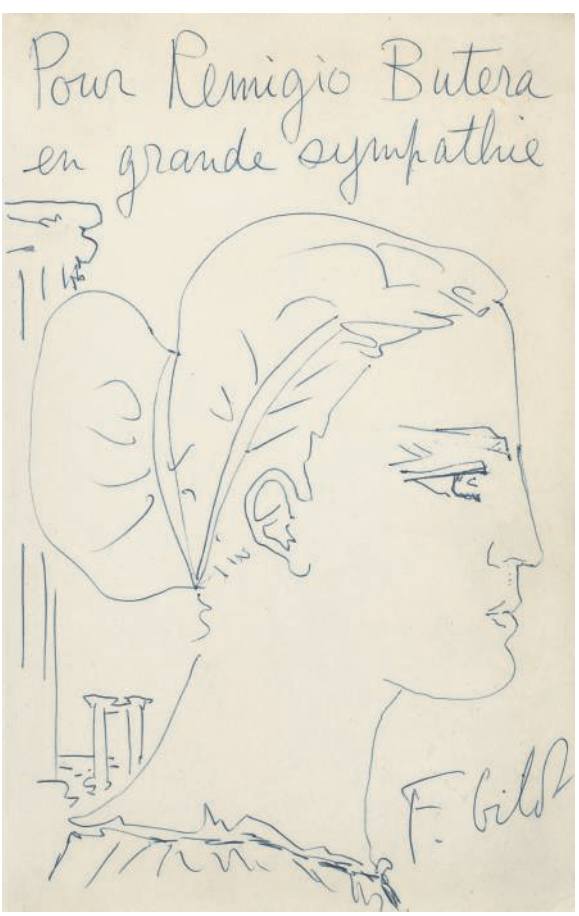
signed 'F. Gilot' (lower right) and inscribed 'Pour Remigio Butera en grande sympathie' (along the upper edge)
ball-point pen on a page from *Vivre avec Picasso* by Françoise Gilot and Carlton Lake
8⅞ x 5⅝ in.
Executed in 1965

€1,500-2,000
US$1,700-2,200
£1,300-1,700

PROVENANCE
Remigio Butera, Venise (don de l'artiste en 1965).
Collection particulière, Europe; vente, Dorotheum, Vienne, 4 juin 2019, lot 96.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE
Pitture Nude, Mostra antologica del centenario de Remigio Butera, cat. exp., Scorzè, Venise, 2003, p. 9.

Françoise Gilot a confirmé l'authenticité de cette œuvre qui est répertoriée dans la section dédicaces de ses archives sous le numéro 1965.2.



ANCIENNE COLLECTION **ROGER DUTILLEUL**

110

AMEDEO MODIGLIANI (1884-1920)

Portrait de jeune fille

signé 'modigliani' (en bas à droite)
graphite sur papier
34.3 x 25.5 cm.

signed 'modigliani' (lower right)
pencil on paper
13⅝ x 10⅛ in.

€120,000-180,000
US$130,000-190,000
£110,000-150,000

PROVENANCE
Roger Dutilleul, Paris.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

© Photo : Bridgeman Images

Amedeo Modigliani, *Portrait de Lunia Czechowska*, 1918.
Collection particulière.

La figure aux traits fins et graciles représentée dans *Portrait de jeune fille* ressemble fort à Lunia Czechowska, sans doute le plus célèbre des modèles d'Amedeo Modigliani. C'est lors d'un dîner avec son mécène Léopold Zborowski que l'artiste italien rencontre pour la première fois cette émigrée polonaise, alors âgée de vingt-cinq ans. Une attirance mutuelle naît aussitôt, qui évoluera, au fil du temps, vers une amitié durable et assidue. Aussi, les souvenirs hauts en couleur de Lunia Czechowska ont-ils largement alimenté la légende d'un Modigliani farouche et bohème, comme l'illustre ce témoignage :

« Je savais déjà par Zbo [Zborowski] qu'il aimait boire en peignant. Jamais je n'oublierai cette première séance. Plus les heures défilaient, moins j'avais peur de lui. Je le revois, en bras de chemise, les cheveux ébouriffés, en train d'essayer de saisir mes traits sur la toile. De temps en temps, il tendait son bras vers une bouteille d'eau-de-vie. Je voyais bien que l'alcool faisait son effet : il est devenu tout excité ; je n'existais plus ; il ne voyait plus que son œuvre. Il était tellement absorbé qu'il s'est mis à me parler en italien. Il peignait si violemment que le tableau lui est même tombé sur la tête quand il s'est penché pour mieux voir. J'étais terrifiée » (L. Czechowska, cité *in* A. Ceroni, *Amedeo Modigliani, Peintre*, Milan, 1958, p. 21).

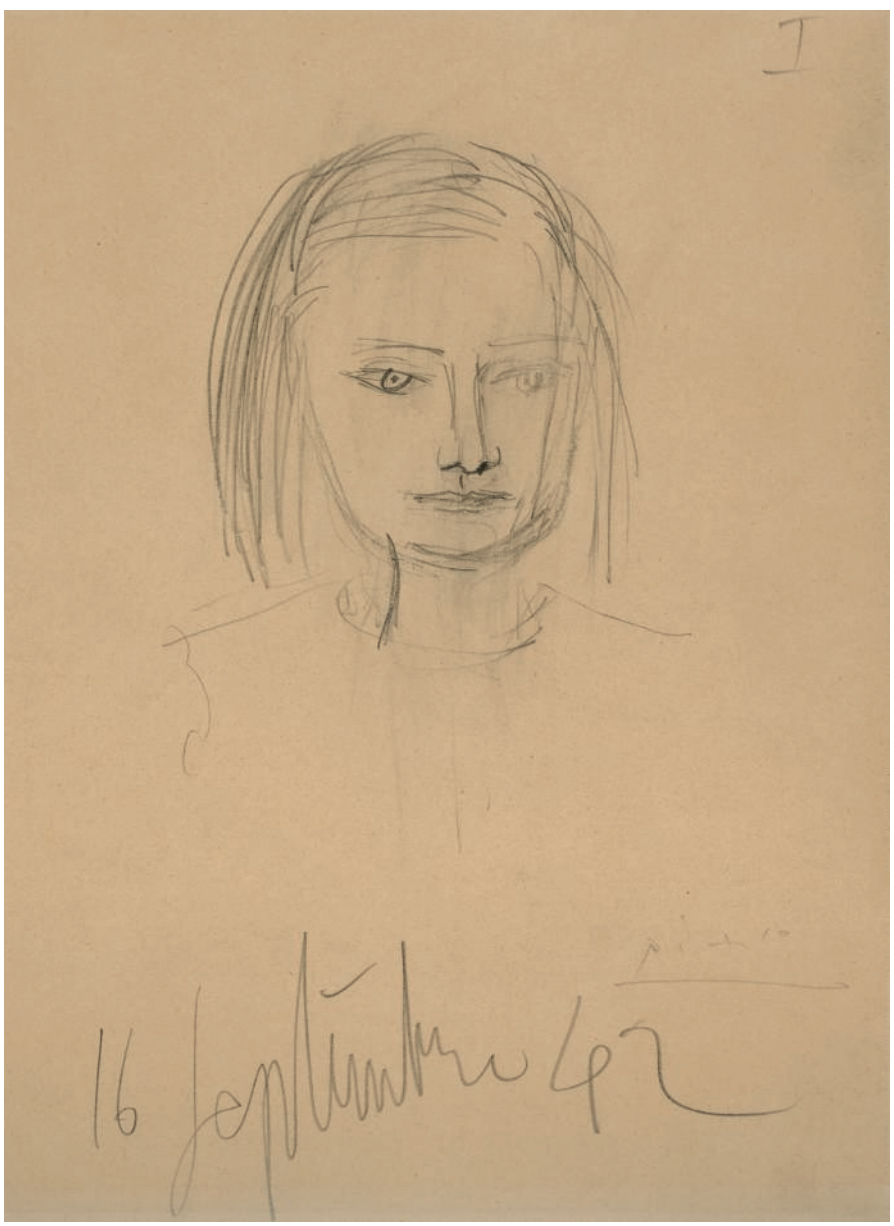
Le présent dessin atteste de l'approche vigoureuse de l'artiste, la délicatesse dans le rendu détaillé du visage tranchant nettement avec les traits crûment tailladés, hachurés, qui énoncent les contours du col et du cou.

Roger Dutilleul fut très tôt propriétaire de l'œuvre, après avoir rencontré Modigliani à l'automne 1918. Le célèbre collectionneur possédait alors un impressionnant ensemble d'œuvres de grands peintres modernes, et se faisait une joie de les montrer à l'artiste italien. Il devint l'un des mécènes les plus importants de Modigliani, dont il acquit un portrait de commande et nombre de toiles majeures, parmi lesquelles *La Fille avec un béret* (Ceroni, 1970, no. 244 ; collection particulière), *Jeune femme assise devant un lit* (Ceroni, 1970, no. 316 ; County Museum of Art, Los Angeles), *Fils assis* (Ceroni, 1970, no. 300 ; Musée d'Art Moderne, Villeneuve d'Ascq), et *Femme assise avec un enfant* (Ceroni, 1970, no. 334 ; Musée d'Art Moderne, Villeneuve d'Ascq).

For the English version please refer to page 160

La jeune fille représentée sur les six dessins suivants (lots 111 à 116) est très probablement Yvette Szczupak-Thomas à l'âge de treize ans, fille adoptive de Christian et Yvonne Zervos, dix jours après son arrivée au sein de la famille Zervos. Picasso l'encouragera à entreprendre des études de dessin, et elle intègrera l'Académie de la Grande Chaumière à Paris en 1949. Elle travaillera par ailleurs aux côtés de l'artiste de 1942 à 1949, avant de quitter la France pour Israël en 1950.

The young girl portrayed in the six following drawings (lots 111 to 116) is most likely Yvette Szczupak-Thomas aged 13 years old. She was Christian and Yvonne Zervos' adoptive daughter, and is depicted here ten days after joining the Zervos family. Picasso encouraged her to study drawing and she attended classes at the Académie de la Grande Chaumière in Paris in 1949. In addition, she worked alongside the artist from 1942 to 1949, before leaving France for Israel in 1950.



λf111

PABLO PICASSO (1881-1973)

Portrait de jeune fille, I

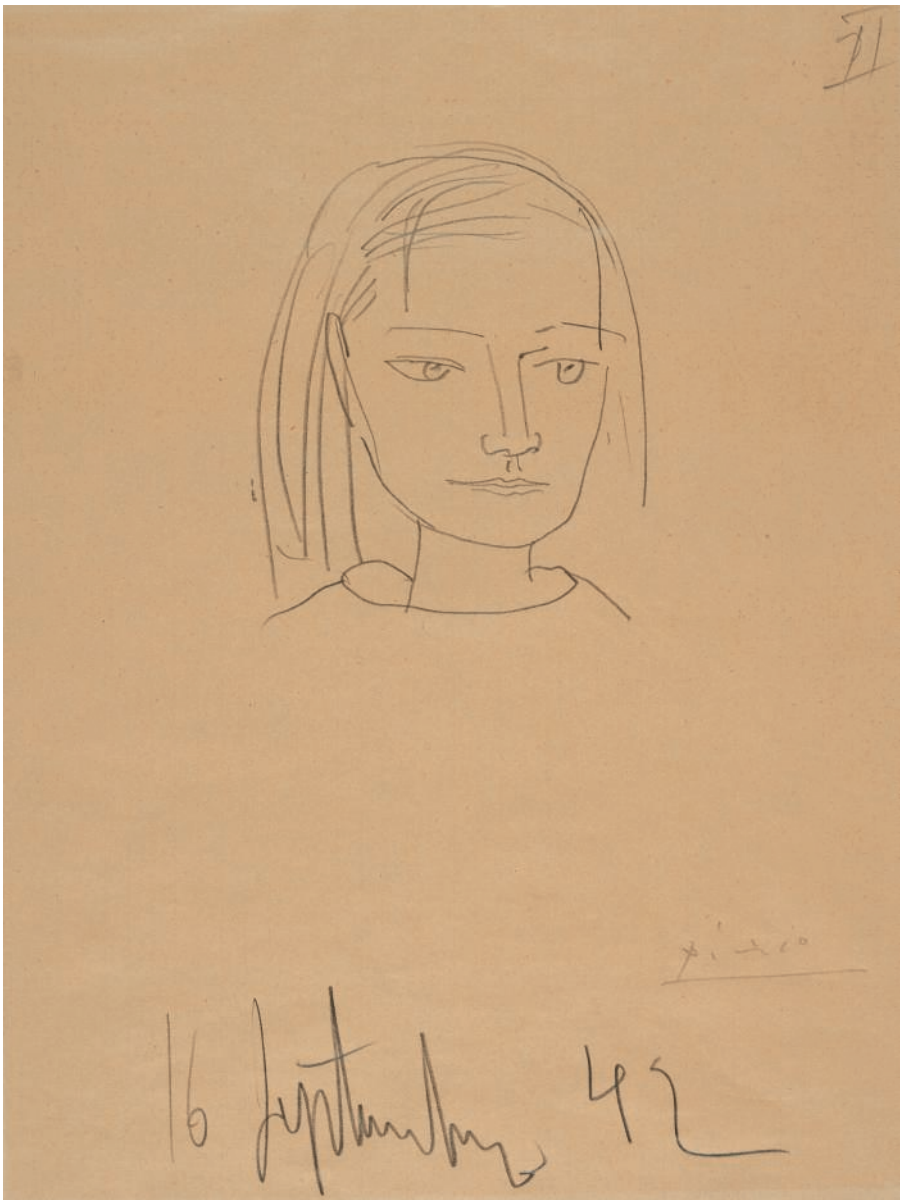
signé et daté 'Picasso 16 Septembre 42' (en bas) et numéroté 'I' (en haut à droite)
graphite sur papier
27.4 x 21 cm.
Exécuté le 16 septembre 1942

signed and dated 'Picasso 16 Septembre 42' (along the lower edge) and numbered 'I' (upper right)
pencil on paper
10¾ x 8¼ in.
Executed on 16 September 1942

€15,000-25,000
US$17,000-27,000
£13,000-21,000

PROVENANCE
Galerie Taménaga, Tokyo (en 1973).
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel le 28 décembre 1973.

Claude Picasso a confirmé l'authenticité de cette œuvre.



λf112

PABLO PICASSO (1881-1973)

Portrait de jeune fille, II

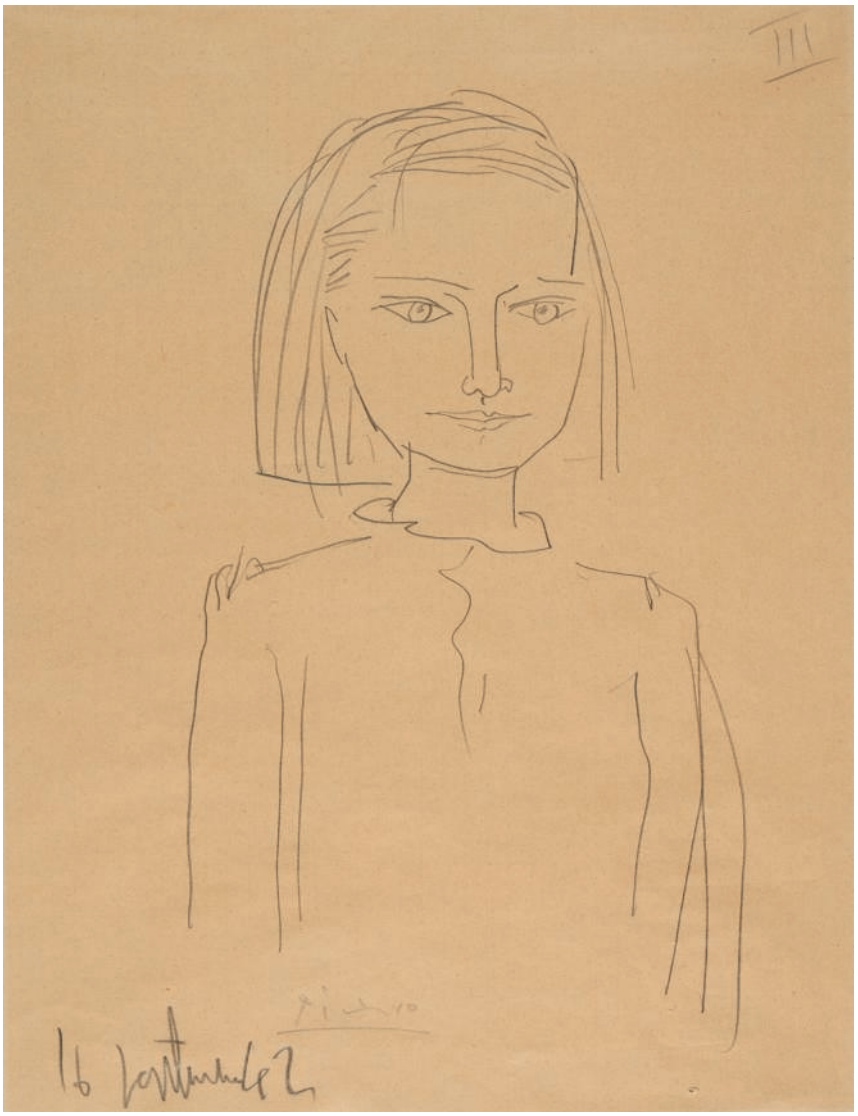
signé et daté 'Picasso 16 Septembre 42' (en bas) et numéroté 'II' (en haut à droite)
graphite sur papier
27 x 21.2 cm.
Exécuté le 16 septembre 1942

signed and dated 'Picasso 16 Septembre 42' (along the lower edge) and numbered 'II' (upper right)
pencil on paper
10⅝ x 8¼ in.
Executed on 16 September 1942

€12,000-18,000
US$13,000-19,000
£11,000-15,000

PROVENANCE
Galerie Taménaga, Tokyo (en 1973).
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel le 28 décembre 1973.

Claude Picasso a confirmé l'authenticité de cette œuvre.



λf113

PABLO PICASSO (1881-1973)

Portrait de jeune fille, III

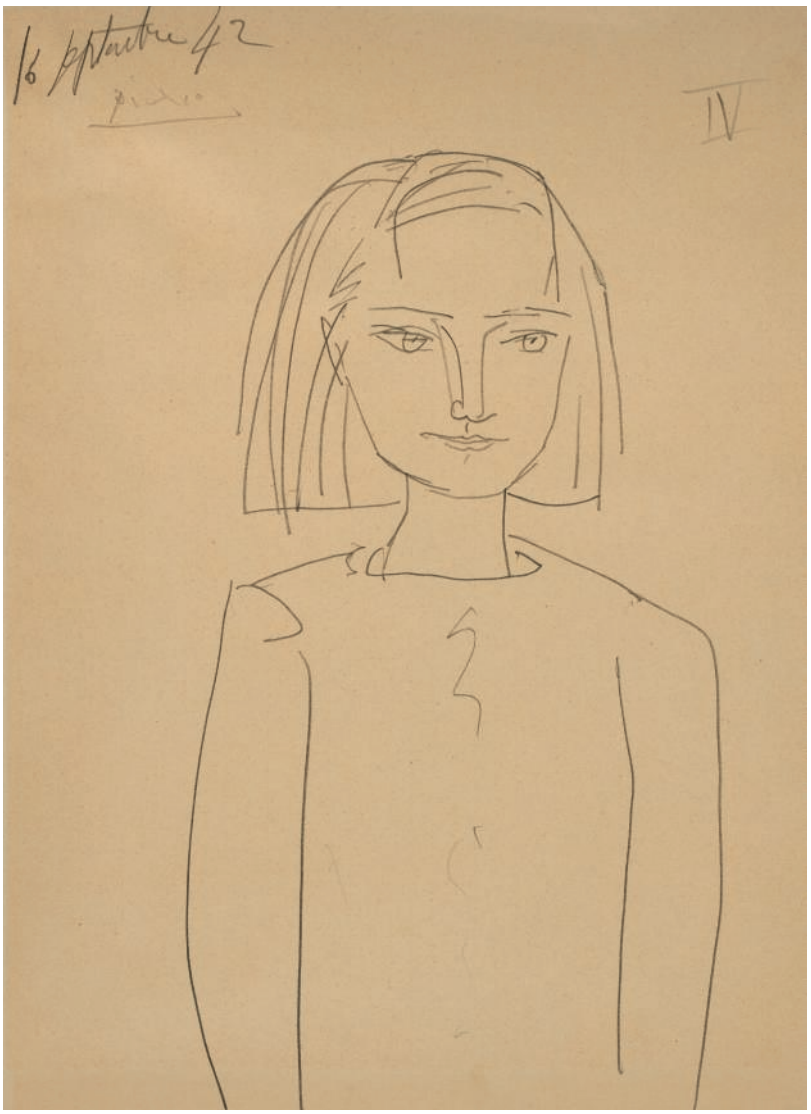
signé et daté 'Picasso 16 septembre 42' (en bas à gauche) et numéroté 'III' (en haut à droite)
graphite sur papier
27 x 21.2 cm.
Exécuté le 16 septembre 1942

signed and dated 'Picasso 16 septembre 42' (lower left) and numbered 'III' (upper right)
pencil on paper
10⅝ x 8¼ in.
Executed on 16 September 1942

€15,000-25,000
US$17,000-27,000
£13,000-21,000

PROVENANCE
Galerie Taménaga, Tokyo (en 1973).
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel le 28 décembre 1973.

Claude Picasso a confirmé l'authenticité de cette œuvre.



λf114

PABLO PICASSO (1881-1973)

Portrait de jeune fille, IV

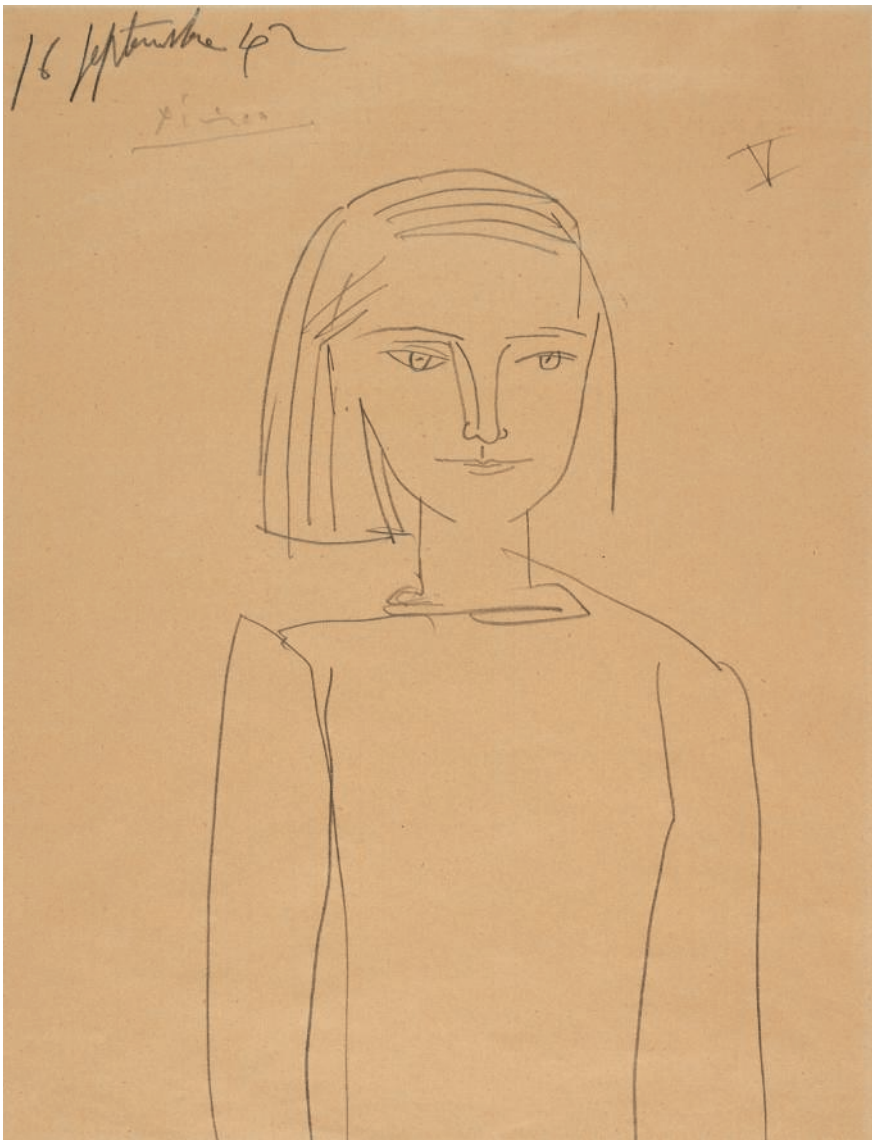
signé et daté '16 Septembre 42 Picasso' (en haut à gauche) et numéroté 'IV' (en haut à droite)
graphite sur papier
27.3 x 21 cm.
Exécuté le 16 septembre 1942

signed and dated '16 Septembre 42 Picasso' (upper left) and numbered 'IV' (upper right)
pencil on paper
10¾ x 8¼ in.
Executed on 16 September 1942

€15,000-25,000
US$17,000-27,000
£13,000-21,000

PROVENANCE
Galerie Taménaga, Tokyo (en 1973).
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel le 28 décembre 1973.

Claude Picasso a confirmé l'authenticité de cette œuvre.



λf115

PABLO PICASSO (1881-1973)

Portrait de jeune fille, V

signé et daté '16 Septembre 42 Picasso' (en haut à gauche) et numéroté 'V' (en haut à droite)
graphite sur papier
27 x 21.2 cm.
Exécuté le 16 septembre 1942

signed and dated '16 Septembre 42 Picasso' (upper left) and numbered 'V' (upper right)
pencil on paper
10⅜ x 8¼ in.
Executed on 16 September 1942

€15,000-25,000
US$17,000-27,000
£13,000-21,000

PROVENANCE
Galerie Taménaga, Tokyo (en 1973).
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel le 28 décembre 1973.

Claude Picasso a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

λf116

PABLO PICASSO (1881-1973)

Portrait de jeune fille, VI

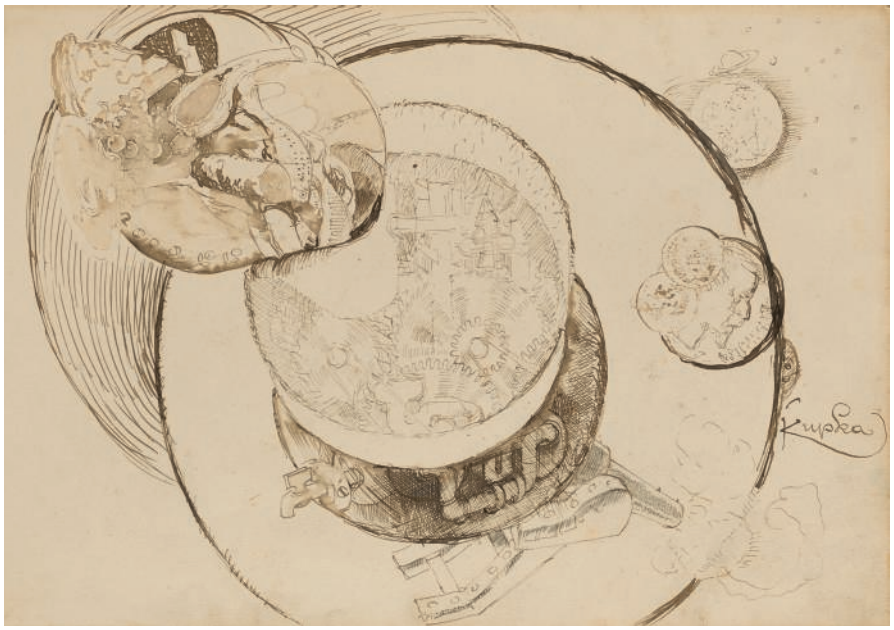
signé et daté '16 Septembre 42 Picasso' (en haut à gauche) et numéroté 'VI' (en haut à droite)
graphite sur papier
27.4 x 21 cm.
Exécuté le 16 septembre 1942

signed and dated '16 Septembre 42 Picasso' (upper left) and numbered 'VI' (upper right)
pencil on paper
10¾ x 8¼ in.
Executed on 16 September 1942

€15,000-25,000
US$17,000-27,000
£13,000-21,000

PROVENANCE
Galerie Taménaga, Tokyo (en 1973).
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel le 28 décembre 1973.

Claude Picasso a confirmé l'authenticité de cette œuvre.



117

FRANTIŠEK KUPKA (1871-1957)

Sans titre

signé 'Kupka' (au centre à droite)
plume et encre, lavis d'encre et graphite sur papier
21 x 30.1 cm
Exécuté vers 1900

signed Kupka' (centre right)
pen and ink, wash and ink and pencil on paper
8⅜ x 12 in.
Executed *circa* 1900

€7,000-10,000
US$7,600-11,000
£5,900-8,400

PROVENANCE
Collection particulière, France; vente, Sotheby's, France, 22 octobre 2017, lot 382.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

Pierre Brullé a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

λ118

ALBERT GLEIZES (1881-1953)

Étude pour "La Femme au gant" ou *Composition*

signé et daté 'Alb Gleizes 20' (en bas à droite)
graphite sur papier calque
25.3 x 20.3 cm.
Exécuté en 1920

signed and dated 'Alb Gleizes 20' (lower right)
pencil on tracing paper
10 x 8 in.
Executed in 1920

€2,000-3,000
US$2,200-3,200
£1,700-2,500

PROVENANCE
Vente, Me Cornette de Saint-Cyr, Paris, 11 avril 1978, lot 9.
Vente, Hôtel des ventes, Limoges, 29 mai 1988, lot 50.
Collection particulière, France (en 1992).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE
A. Varichon, *Albert Gleizes, Catalogue raisonné*, Paris, 1998, vol. I, p. 314, no. 909 (illustré).

119

FRANTIŠEK KUPKA (1871-1957)

Composition abstraite

signé 'Kupka' (en bas à gauche)
gouache sur papier
27 x 19 cm.
Exécuté vers 1920

signed 'Kupka' (lower left)
gouache on paper
10¾ x 7½ in.
Executed *circa* 1920

€7,000-10,000
US$7,600-11,000
£5,900-8,400

PROVENANCE
Collection particulière, France (avant les années 1990).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

λ120

PABLO PICASSO (1881-1973)

Homme au chapeau jouant de la guitare

graphite sur papier
29.7 x 20 cm.
Exécuté vers 1914-15

pencil on paper
11¾ x 7⅞ in.
Executed *circa* 1914-15

€60,000-80,000
US$66,000-87,000
£51,000-67,000

PROVENANCE
Atelier de l'artiste.
Marina Picasso (par descendance); vente, Sotheby's, Londres, 5 février 2016, lot 662.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

EXPOSITIONS
Barcelone, Fundacio Caixa de Barcelona, *Picasso Cubista, 1907-1920, Col·lecció Marina Picasso*, 1987, p. 86, no. 44 (illustré, p. 78; daté '1915').
New York, The Museum of Modern Art, *Picasso and Braque, Pioneering Cubism*, septembre 1989-janvier 1990, p. 332 (illustré; daté '1914' et titré 'Man with a Mask, Playing a Guitar').
Arles, Espace Van Gogh, *Picasso, la Provence & Jacqueline*, février-mai 1991, p. 68, no. 10 (illustré en couleurs, p. 69; daté '1914' et titré 'Homme au chapeau').
Jérusalem, The Israel Museum, *Picasso the Draughtsman, 103 Works from the Marina Picasso Collection*, septembre-novembre 1993, no. 33.

BIBLIOGRAPHIE
C. Zervos, *Pablo Picasso, Supplément aux années 1914-1919,* Paris, 1975, vol. 29, no. 126 (illustré, pl. 56; daté '1915').
P. Daix et J. Rosselet, *Le Cubisme de Picasso, Catalogue raisonné de l'œuvre peint,1907-1916*, Neuchâtel, 1979, p. 166 (illustré; daté '1914' et titré 'Man with a Mask, Playing the Guitar').
J. Palau i Fabre, *Picasso, Cubisme, 1907-1917*, Paris, 1990, p. 518, no. 1231 (illustré, p. 413; daté 'été 1914' et titré 'L'homme masqué à la guitare').

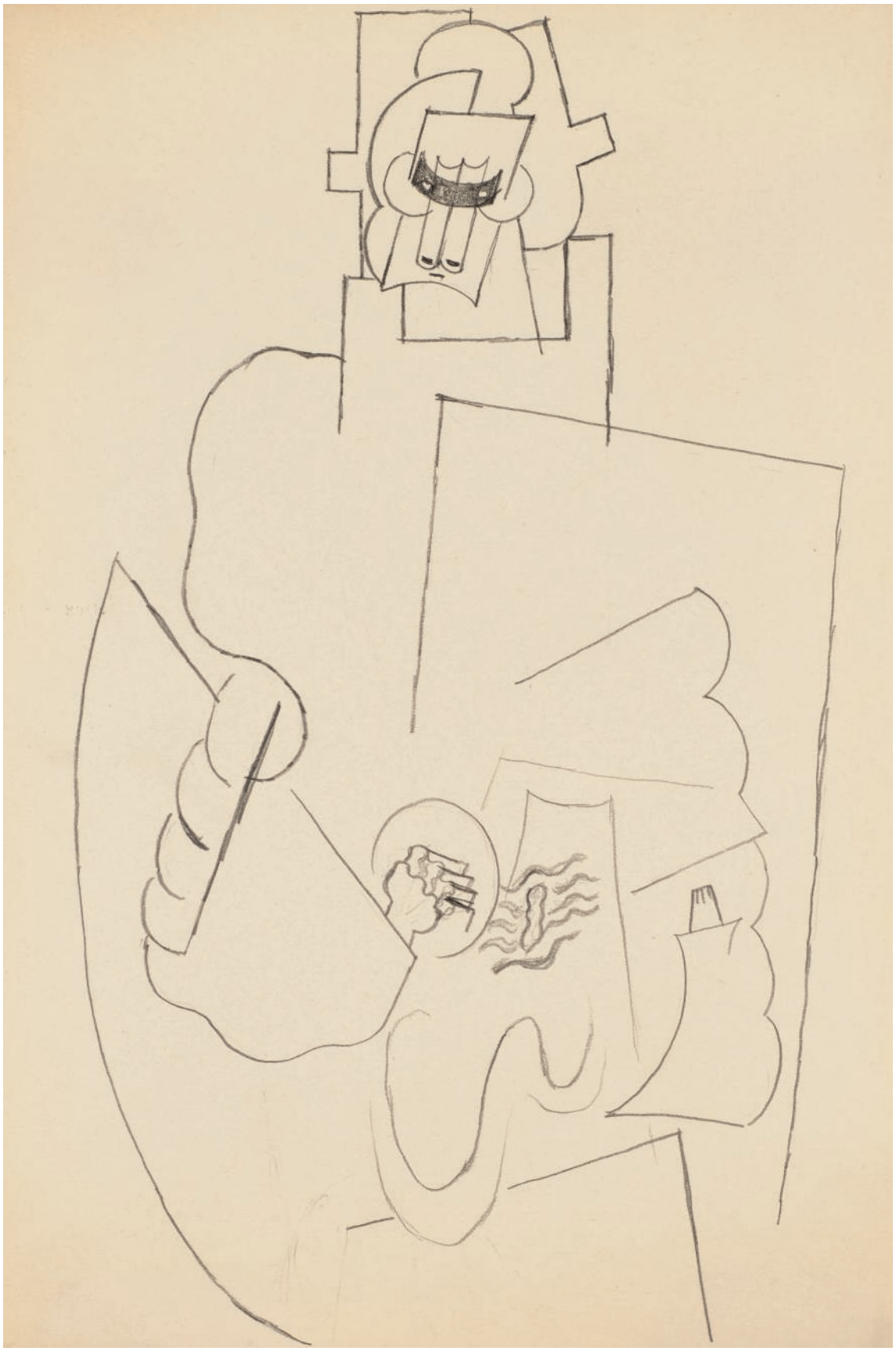
«Il n'y a pas d'art abstrait, il faut toujours commencer par quelque chose. On peut ensuite enlever toute apparence de réalité, il n'y a plus de danger, car l'idée de l'objet a laissé une empreinte ineffaçable. C'est lui qui a provoqué l'artiste, a excité ses idées, mis en mouvement ses émotions. Idées et émotions seront définitivement prisonnières de son œuvre ; quoi qu'elles fassent, elles ne pourront plus s'échapper du tableau ; elles en font partie intégrante, alors même que leur présence n'est plus discernable»

cité *in* C. Zervos, 'Conversation avec Picasso', *in Cahiers d'Art*, Paris, 1935, p. 176.

Homme au chapeau jouant de la guitare voit le jour durant une période particulièrement sombre de la vie de Picasso. À l'heure où l'Europe s'embourbe dans la guerre, l'Espagnol voit ses amis Georges Braque, Fernand Léger et André Derain partir au front contre leur gré ; Guillaume Apollinaire, lui, se porte volontaire. Si Picasso n'est pas mobilisé, son statut d'étranger et les liens forts qu'il entretient avec les marchands d'art allemands Daniel-Henry Kahnweiler et Heinrich Thannhauser sont vus d'un œil méfiant à Paris. C'est dans ce contexte que sa compagne, Eva, célébrée dans de nombreuses toiles cubistes, succombe à une longue et pénible maladie en décembre 1915.

L'isolement de Picasso à cet époque marque un tournant décisif dans sa carrière. En témoigne une lettre que Max Jacob écrit à Kahnweiler pour lui faire part de la situation de leurs amis : « Notre Braque est sergent au Havre [...]. Notre Picasso habite 14, rue Saint-Bernard et fait, dit-on, les plus belles choses qu'il ait jamais faites » (cité *in* W. Rubin, *Picasso and Braque: Pioneering Cubism*, cat. exp., Museum of Modern Art, New York, 1989, p. 432). La vieille garde du cubisme dissolue, Picasso a désormais tout le loisir de se hasarder dans de nouvelles directions. À leur retour du front, ses camarades adopteront eux aussi de nouveaux styles artistiques, plus personnels. Picasso confiera plus tard à Kahnweiler qu'au moment de la mobilisation, en août 1914, « j'ai accompagné Braque et Derain à la gare [d'Avignon]. Je ne les ai jamais revus » (cité *in* D.H. Kahnweiler, *Juan Gris: His Life and Work*, Londres, 1969, p. 166).

For the English version please refer to page 160



*f*121

WASSILY KANDINSKY (1866-1944)

Und Oben!

monogrammé et daté '29' (en bas à gauche); monogrammé, daté, numéroté et inscrit '1929 No 351 -"Und Oben!"' (au revers)
aquarelle, *spritztechnik* et plume et encre de Chine sur papier marouflé par l'artiste sur papier fort
image: 51 x 24 cm.
montage de l'artiste: 63 x 36.1 cm.
Exécuté en mai 1929

signed with monogram and dated '29' (lower left); signed with monogram, dated, numbered and inscribed '1929 No 351 -"Und Oben!"' (on the reverse)
watercolour, *spritztechnik* and pen and India ink on paper laid down by the artist on card
image: 20⅛ x 9½ in.
artist's mount: 24¾ x 14¼ in.
Executed in May 1929

€60,000-80,000
US$66,000-87,000
£51,000-67,000

PROVENANCE:
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.
Monsieur et Madame Henri Goetz, Paris (don de celle-ci en mars 1946).
Vente, Stuttgarter Kunstkabinett, Stuttgart, 20 mai 1960, lot 243.
M. Knoedler & Co., Inc., New York; Galerie Berggruen et Cie., Paris et Theodore Schemp, New York (acquis ensemble au cours de cette vente).
Acquis auprès de ceux-ci par la famille du propriétaire actuel en mai 1961.

BIBLIOGRAPHIE:
Liste manuscrite des aquarelles de l'artiste, no. 351.
V. Endicott Barnett, *Kandinsky Aquarelles, Catalogue Raisonné, 1922-1944,* Paris, 1994, vol. 2, p. 266, no. 942 (illustré).

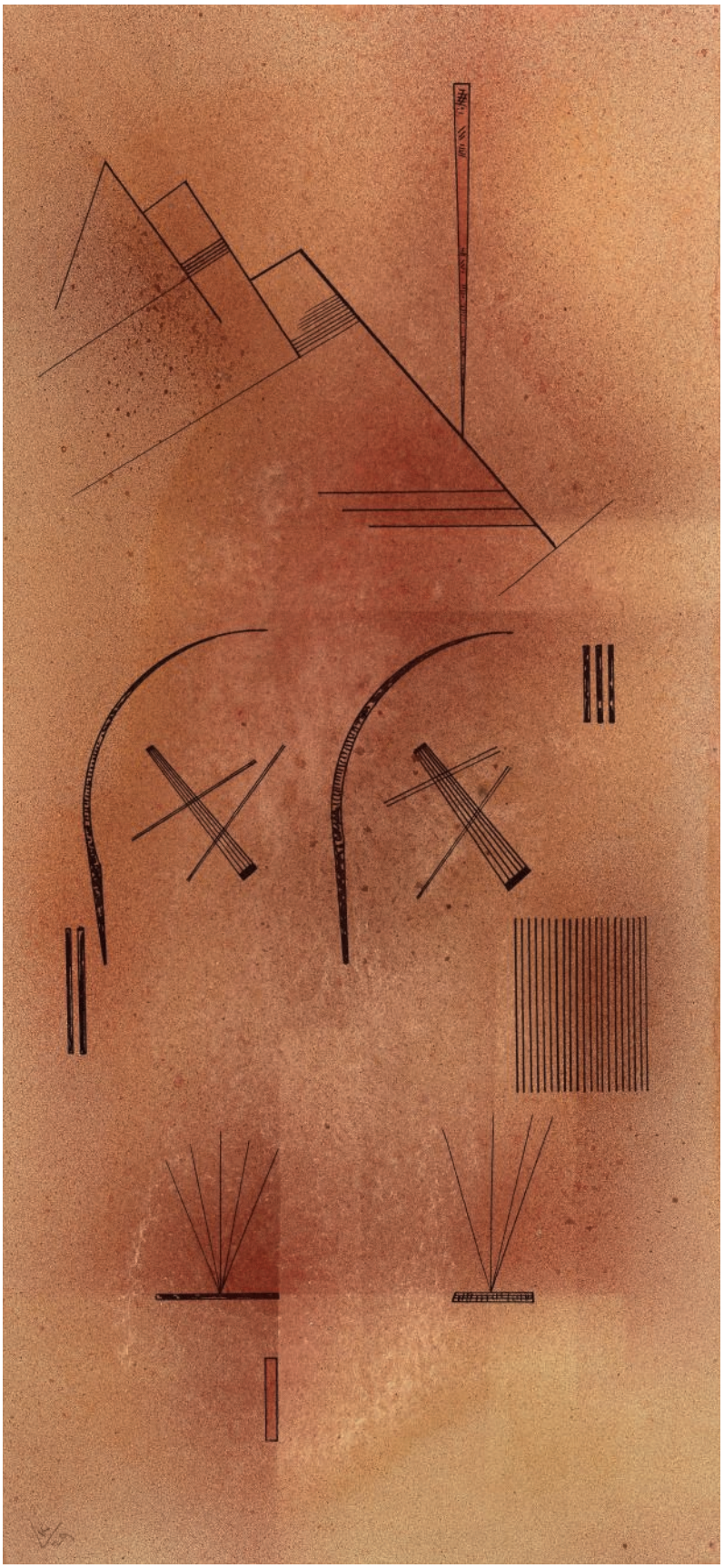
Composition abstraite d'une grande inventivité, *Und Oben* est exécutée en mai 1929, en Allemagne, vers la fin des années Bauhaus de Kandinsky. Constituée d'un éventail de formes et de schémas, cette œuvre est emblématique de l'abstraction géométrique et stylisée que l'artiste développe au sommet de sa carrière de professeur, ou de « Maître », au Dessau Bauhaus.

En 1926, trois ans avant l'exécution de *Und Oben*, Kandinsky publie son traité Punkt und Linie zur Fläche (« Point et ligne sur plan »), dans lequel il expose ses théories concernant les principes complexes de la construction géométrique et de la forme, fruit de ses recherches assidues au sein de l'école allemande. Au cœur de cette pensée se trouve une analyse de la nature et du pouvoir affectif des différents éléments d'une image. Exposé au constructivisme à son retour en Russie entre 1916 et 1922, Kandinsky est en désaccord total avec l'éradication de l'émotion et du sentiment dont témoignent les œuvres de ses compatriotes. Il estime au contraire que, sans émotion, l'art n'est plus qu'une « construction calculée » ; le travail d'un « technicien », et non d'un artiste (Kandinsky, cité *in* J. Hahl-Koch, *Kandinsky*, Londres, 1993, p. 299).

Executed in May 1929, Und Oben *is a highly inventive, abstract composition that Kandinsky created during his last years at the Dessau Bauhaus in Germany. Comprising of a number of shapes and forms, the work embodies the height of the stylised and geometric form of abstraction that Kandinsky practiced throughout his final years as a teacher, or "Master", at the Bauhaus.* In 1926, three years before

Und Oben *was executed, Kandinsky had published his treatise,* Punkt und Linie zur Fläche *(Point and Line to Plane), in which he detailed his theories regarding the complex principles of geometric construction and form that he had painstakingly developed during his years at the Bauhaus. At the centre of his theory was his analysis of the emotive power and nature of the individual elements of a picture. Having come into contact with Constructivism during his return to his native Russia between 1916 and 1922, Kandinsky ardently disagreed with the suppression of emotion and feeling that the constructivist works displayed, believing that without this, art became nothing more than a "calculated construction", created not by artist but by, "mechanics" (Kandinsky, quoted in J. Hahl-Koch,* Kandinsky, *London, 1993, p. 299).*

Lot 122
No lot



λf124

SONIA DELAUNAY (1884-1979)

Rythme couleur F. 1018

signé et daté 'Sonia Delaunay 1942'
(en bas à gauche)
gouache, aquarelle, encre de Chine et graphite sur papier
16.3 x 9.4 cm.
Exécuté à Paris en 1942

signed and dated 'Sonia Delaunay 1942'
(lower left)
gouache, watercolour, India ink and pencil on paper
6⅜ x 3¾ in.
Executed in Paris in 1942

€8,000-12,000
US$8,700-13,000
£6,800-10,000

PROVENANCE
Acquis par le propriétaire actuel avant 1991.

Charles Delaunay a confirmé l'authenticité de cette œuvre en 1982.

λf123

SONIA DELAUNAY (1884-1979)

Rythme couleur F. 1019

signé et daté 'Sonia Delaunay 1942'
(en bas à gauche)
gouache, encre de Chine et graphite sur papier
15.5 x 8.6 cm.
Exécuté à Paris en 1942

signed and dated 'Sonia Delaunay 1942'
(lower left)
gouache, India ink and pencil on paper
6⅛ x 3⅜ in.
Executed in Paris in 1942

€8,000-12,000
US$8,700-13,000
£6,800-10,000

PROVENANCE
Acquis par le propriétaire actuel avant 1991.

Charles Delaunay a confirmé l'authenticité de cette œuvre en 1982.

λ125

ALBERT GLEIZES (1881-1953)

Composition

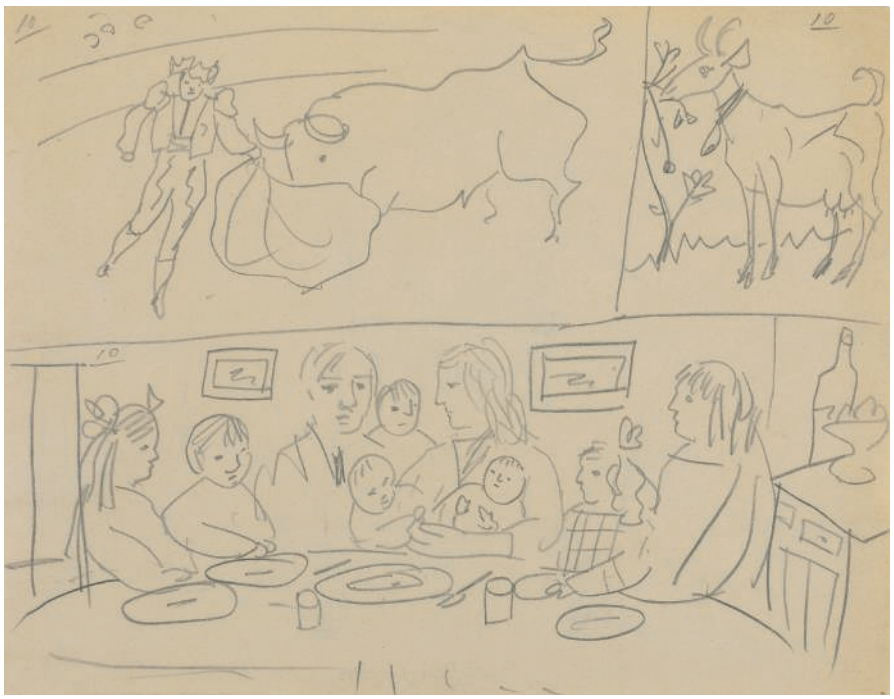
signé, daté et inscrit 'Alb Gleizes. Paris 1915' (en bas à droite)
gouache et graphite sur papier
30.4 x 35 cm.
Exécuté à Paris en 1915

signed, dated and inscribed 'Alb Gleizes. Paris 1915' (lower right)
gouache and pencil on paper
12 x 13⅜ in.
Executed in Paris in 1915

€15,000-20,000
US$17,000-22,000
£13,000-17,000

PROVENANCE
Vente, Me Blache, Versailles, 11 mars 1962, lot 19 (titré 'Le village').
Alexander Kahan Gallery, New York.
Collection particulière, New York (acquis auprès de celle-ci dans les années 1960).
Collection particulière, New York (par descendance); vente, Sotheby's, New York, 15 mai 2018, lot 408.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

Anne Varichon a confirmé l'authenticité de cette œuvre.



(revers du lot)

λf126

PABLO PICASSO (1881-1973)

Scène tauromachique - Chèvre - Scène familiale (recto) ; La fille de l'artiste (verso)

graphite sur papier
20.8 x 26.8 cm.
Exécuté dans les années 1940

pencil on paper
8¼ x 10⅝ in.
Executed in the 1940s

€30,000-50,000
US$33,000-54,000
£26,000-42,000

PROVENANCE

Marie-Thérèse Walter, Paris (don de l'artiste).
Collection particulière; vente, Sotheby's, New York, 11 mai 1988, lot 176.
Collection particulière, New York (acquis au cours de cette vente); vente, Sotheby's, New York, 10 mai 1989, lot 144.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

EXPOSITION

Genève, Galerie Jan Krugier, *Une collection Picasso, Œuvres de 1937 à 1946*, décembre 1973, nos. 115 (*recto*) et 119 (*verso*) (*recto* et *verso* illustrés).

BIBLIOGRAPHIE

J. Palau i Fabre, *Pare Picasso*, Barcelone, 1977, no. 19 (illustré, pl. 21).

Claude Picasso a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

λf127

HENRI MATISSE (1869-1954)

Nu couché

signé des initiales 'HM.' (en bas à droite)
plume et encre de Chine sur papier
28 x 38 cm.

signed with initials 'HM.' (lower right)
pen and India ink on paper
11 x 15 in.

€25,000-35,000
US$28,000-38,000
£21,000-29,000

PROVENANCE
Atelier de l'artiste.
Jean Matisse (par descendance).
Vente, Sotheby's, Parke-Bernet, New York,
8 octobre 1986, lot 234.
Lionel Prejger, Paris.
Galería Theo, Madrid.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel
en août 1992.

λ128

MARC CHAGALL (1887-1985)

Nature morte aux fleurs et fruits

signé et daté 'ChAgAll MArc 1939' (en bas à gauche)
gouache et fusain sur papier
56.9 x 45 cm.
Exécuté en 1939

signed and dated 'ChAgAll MArc 1939' (lower left)
gouache and charcoal on paper
22⅜ x 17¾ in.
Executed in 1939

€70,000-100,000
US$76,000-110,000
£59,000-84,000

PROVENANCE
Collection particulière, Europe; vente, Sotheby's, Paris, 3 juillet 2008, lot 115.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

Le Comité Marc Chagall a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

Marc Chagall revient fréquemment à la nature morte tout au long de sa carrière, privilégiant les fleurs parmi ses motifs récurrents. Lorsqu'il se prête à cet exercice, et notamment au thème floral, c'est avant tout pour parler d'amour de façon détournée. Au cours de sa vie conjugale avec Bella Rosenfeld, de 1915 jusqu'au décès de celle-ci en 1944, l'artiste réalise d'innombrables œuvres sur ce sujet pour célébrer la joie que lui procure leur union florissante.

Les fleurs et les fruits de la présente œuvre, déployés sur toute la moitié droite et toute la partie inférieure de la composition, invitent le spectateur à les apprivoiser du regard. Dans leur inertie, le bouquet et les fruits frais, baignés d'une douce et vaporeuse lumière d'été, suggèrent l'impact profond de l'environnement de Chagall sur son œuvre, évoquant l'éclat azur et la luxuriance de sa nouvelle demeure. La palette sourde de rouges, verts et bleus de cette gouache invite tous nos sens à s'immerger dans la vie du peintre ; à deviner et sentir, librement, les arômes et les rayons du soleil qui semblent traverser son atelier.

Richement colorée, la présente œuvre voit pourtant le jour en 1939, période houleuse de la vie de l'artiste. Ayant obtenu la nationalité française en 1937, Chagall et son épouse résident alors à la campagne ; après une étape à Saint-Dyé-sur-Loire, ils s'installent en avril 1940 à Gordes, un petit village de Provence. Or la situation en Europe se dégrade rapidement ; le jour même où Chagall acquiert une maison à Gordes, les Allemands envahissent la Pologne et la Hollande. S'ensuit la chute de Paris, dès le mois de juin. Chagall hésite à fuir l'Europe. Refusant d'admettre le danger qu'il court en restant sur le sol français, il se plonge de plus belle dans sa peinture. Ce n'est que lorsque Varian Fry du Comité de Sauvetage d'Urgence (Emergency Rescue Committee) débarque à Gordes pour proposer d'aider le couple à rejoindre les États-Unis, qu'un projet de départ prend enfin forme. Ida, leur fille, recueille les œuvres du peintre à Paris et, à la mi-juin 1941, Chagall et Bella embarquent pour New York, sans savoir s'ils reverront un jour l'Europe.

Throughout his career, Marc Chagall continuously returned to the genre of still life, with flowers being a recurring motif. He turned to the subject of the still life and the depiction of flowers in particular as a coded expression of romance. During his marriage to Bella Rosenfeld from 1915 until her death in 1944, the artist executed countless works of this genre to express his exuberance over the blissful state of their union.

In this work, the flowers and fruits fill both halves of the composition and invite the viewer to become closely acquainted with those subjects. The stillness of the flowers and fresh fruit in a haze of warm summer light suggest the profound impact that Chagall's surroundings had had on his work and evoke for the viewer the azure light and lush vitality of Chagall's new home. The gouache's muted palette of red, green and blue give us a synesthetic involvement in Chagall's life; we are granted access to the floral scents and warm sunshine that must have filled his studio.

Vividly colored, the present work was executed in 1939, one of the most turbulent moments of the artist's life. Having become French nationals in 1937, at this time, Chagall and his wife Bella were living in the rural French countryside; first in St. Dyé sur Loire, before they moved in April 1940, to Gordes, a small village in Provence. Yet, the political situation in Europe was rapidly deteriorating; the same day that Chagall purchased a house in Gordes, the Germans invaded Belgium and Holland. By June, Paris had fallen. Chagall was hesitant to make any plans to flee Europe, refusing to concede the danger he faced by remaining in France, and instead immersing himself in his painting. It was not until Varian Fry of the Emergency Rescue Committee arrived in Gordes offering the artist and his wife assistance in moving to America that plans were set in motion for the artist's departure. Ida, his daughter, collected Chagall's art from Paris, and, in mid-June of 1941, Chagall and Bella set sail for New York, unsure of whether they would ever see Europe again.

ChAgALL MARC 1939

129

PAUL SIGNAC (1863-1935)

Marseille, le quai

signé, daté et inscrit 'Paul Signac - Marseille 1914' (en bas à gauche)
aquarelle, gouache et pierre noire sur papier
29.8 x 41.3 cm.
Exécuté à Marseille en 1914

signed, dated and inscribed 'Paul Signac - Marseille 1914' (lower left)
watercolour, gouache and black chalk on paper
11⅝ x 16⅛ in.
Executed in Marseille in 1914

€20,000-30,000
US$22,000-32,000
£17,000-25,000

PROVENANCE
André Roussel, Paris.
Collection particulière, Suisse (par descendance); vente, Hôtel des ventes, Lausanne, 23 avril 2019, lot 42.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

Marina Ferretti a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

130

PIERRE BONNARD (1867-1947)

Les Toits

signé 'BONNARD' (en bas à droite)
gouache et graphite sur papier
33 x 23.4 cm.

signed 'BONNARD' (lower right)
gouache and pencil on paper
13 x 9¼ in.

€30,000-50,000
US$33,000-54,000
£26,000-42,000

PROVENANCE
André Sauret, Monaco (acquis auprès de l'artiste).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Guy-Patrice and Floriane Dauberville ont confirmé l'authenticité de cette œuvre.

131

THÉO VAN RYSSELBERGHE (1862-1926)

Pont en Hollande

monogrammé (en bas à gauche)
aquarelle et graphite sur papier
21 x 27 cm.
Exécuté en 1896

signed with monogram (lower left)
watercolour and pencil on paper
8¼ x 10½ in.
Executed in 1896

€4,000-6,000
US$4,400-6,500
£3,400-5,000

PROVENANCE
Collection particulière, France.

Cette œuvre sera incluse dans le supplément du Catalogue Raisonné de l'œuvre de Théo van Rysselberghe, en préparation par Ronald Feltkamp, sous le numéro 1893.049.

Nous remercions Olivier Bertrand pour les informations données au sujet de cette œuvre qui sera incluse dans le catalogue raisonné de l'œuvre de Théo van Rysselberghe en cours de préparation sous sa direction.

Il s'agit sans aucun doute du pont suspendu à Edam, à l'endroit où se rencontre le Singel (Douve) et le canal vers la mer intérieur (lac de IJsselmeer).

This is without doubt the suspension bridge in Edam, the place where the Singel (Douve) and the canal meet towards the inner sea (IJsselmeer lake).

132

PAUL GAUGUIN (1848-1903)

La Vague

signé des initiales 'P.G.' (en bas à droite) et inscrit 'Vague' (en bas au centre)
aquarelle et fusain sur papier
14.6 x 37.6 cm.

signed with initals 'P.G.' (lower right) and inscribed 'Vague' (lower centre)
watercolour and charcoal on paper
5¾ x 14¾ in.

€15,000-25,000
US$17,000-27,000
£13,000-21,000

PROVENANCE
André Lamire, Bordeaux.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITION
Paris, Galerie Marcel Guiot, *Exposition Gauguin, Aquarelles, monotypes, dessins*, mai-juin 1942, p. 21, no. 19 (titré 'Vague').

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné en ligne de l'œuvre de Paul Gauguin actuellement en préparation par le Wildenstein Plattner Institute.

133

LOUIS ANQUETIN (1861-1932)

L'Avenue de Clichy

signé et daté 'L. Anquetin 1887' (en bas à gauche)
pastel sur papier
60.3 x 50.3 cm.
Exécuté en 1887

signed and dated 'L. Anquetin 1887' (lower left)
pastel on paper
23¾ x 19⅝ in.
Executed in 1887

€350,000-450,000
US$380,000-490,000
£300,000-380,000

PROVENANCE
Collection particulière, Paris (vers 1990).
Galerie Brame & Lorenceau, Paris (en 2008).
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel en 2009.

EXPOSITIONS
Paris, Galerie Brame & Lorenceau, *Anquetin, La passion d'être peintre*, mars-avril 1991, p. 32, no. 7 (illustré en couleurs).
Edinbourgh, National Galleries of Scotland, *Gauguin's vision*, juillet-octobre 2005, p. 45 et 124 (illustré en couleurs, pl. 48).
Francfort, Schirn Kunsthalle, *Die Eroberung der Strasse, von Monet bis Grosz*, juin-septembre 2006, p. 178 et 308 (illustré en couleurs, p. 179; erronément décrit comme 'pastel sur toile').
Quimper, Musée des Beaux-Arts, *Paul Gauguin, La vision du sermon, L'invention du synthétisme*, mars-juin 2009, p. 5, no. 11 (illustré en couleurs).
Londres, Eykyn Maclean, *Van Gogh in Paris*, septembre-novembre 2013, p. 104, no. 11 (illustré en couleurs, p. 21 et 67).

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné de l'œuvre de Louis Anquetin actuellement en préparation par la Galerie Brame et Lorenceau.

© Photo : Bridgeman Images

Vincent van Gogh, *Le Café à Arles*, 1888.
Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

Pastel exécuté par Louis Anquetin à l'automne 1887, *L'Avenue de Clichy* marque l'impact de la nouvelle esthétique cloisonniste prônée par l'artiste alors âgé de vingt-six ans et par son ami Émile Bernard. Ce mouvement offre en effet aux deux artistes l'écrin idéal pour retranscrire l'impression fugitive du réel d'un trait sûr et à l'esthétique décorative manifeste.

La présente œuvre dévoile l'animation de cette artère grouillante de monde, un soir de pluie, en hiver, alors que l'on ne distingue plus les silhouettes des passants pressés à la tombée de la nuit. Cette composition nous livre une émanation élégante et soignée des préceptes du Cloisonnisme, tant par la schématisation de la forme que la pureté de la ligne qui suit la technique des cloisonnés médiévaux. Au centre de la composition, la représentation d'une élégante qui remonte sa robe pour éviter de l'abimer avec les flaques d'eau, semble ainsi être un prétexte à l'artiste pour dévoiler sa nouvelle esthétique dans les contours noirs incisifs et sûrs des plis de sa queue d'écrevisse.
La rue est un spectacle dont Anquetin aime restituer le vif ; si la marquise de fer et de verre dévoile un Paris en pleine industrialisation, les jambons suspendus en guirlande sur la devanture de la boucherie symbolisent quant à eux l'effervescence caractéristique du Paris de la Belle-Époque.
La façade du présent pastel n'est par ailleurs pas sans rappeler l'esthétique des pagodes et des lanternes japonaises et témoigne ainsi du vif intérêt de toute cette génération d'artistes pour le Japonisme qui se diffuse largement en France à cette époque. Au sujet des estampes japonaises, « Vincent van Gogh, arrivé à Paris en mars 1886, en était particulièrement féru et cherchait à faire partager sa passion à ses amis. Dans ce but, il organisa en mars 1887 dans le cabaret Le Tambourin, boulevard de Clichy, une exposition d'estampes japonaises, qui fut pour Louis Anquetin et Émile Bernard une révélation » (cité *in Anquetin, La passion d'être peintre*, *ibid*, p. 28).

Par l'emploi du bleu comme teinte dominante, *L'Avenue de Clichy* atteste également de la monochromie recherchée par l'artiste dans l'emploi d'une couleur suggestive, principe cher à Bernard et Anquetin. Par ce bleu profond et contrasté, l'artiste s'attache à rendre sensible les impressions sensorielles

de l'extérieur tout en renforçant l'effet par à-plat. « Anquetin eut l'idée de ce principe dans la maison de ses parents où se trouvait une porte vitrée avec des carreaux de couleur ; il se rendit compte que, suivant la couleur du carreau au travers duquel on regardait le paysage, on obtenait des impressions différentes. Le bleu donnait une sensation de froid [...] » (cité *in ibid*., p. 107).

Alors qu'Anquetin représente la foule qui dévale l'avenue au soir tombant avec des attitudes naturelles, certaines figures se détachent par un trait qui peut tantôt faire penser à Seurat – les deux femmes de profil devant la boucherie – tantôt à Daumier dont on retrouve ici la vivacité dans la façon qu'à l'artiste de représenter la « faune urbaine ». Le point de vue moderne de la composition, les hommes en chapeau melon et la verticalité majestueuse des arbres, font en outre écho au *Côtier de la Compagnie des Omnibus* d'Henri de Toulouse-Lautrec.

L'émulation entre tous ces artistes sera réciproque puisque l'influence de la présente œuvre – dont il existe trois autres versions, une à l'huile (Wadsworth Atheneum, Hartford), une autre à l'aquarelle (Collection particulière) et une autre au pastel (Collection particulière) – sera particulièrement notable dans la célèbre œuvre de Vincent van Gogh, *Le Café à Arles* (septembre 1888, Musée Kröller-Müller, Otterlo). Dans la mesure où la version à l'huile était au moment où van Gogh quitte Paris le 20 février 1888 à l'Exposition des XX à Bruxelles, il est vraisemblable que van Gogh ait vu dans l'atelier d'Anquetin l'une des versions sur papier, dont le chromatisme et la vivacité des pigments, en particulier dans les jaunes, se rapproche davantage de son tableau.

© Photo : Christie's Images Limited (2000)

Henri de Toulouse-Lautrec, *Le Côtier de la compagnie des omnibus*, 1888. Collection particulière.

En 1887, alors que Paris est l'épicentre international de la modernité, l'animation et le dynamisme du présent pastel fait figure de métaphore du foisonnement des idées nouvelles en vogue dans la Ville Lumière et en particulier à Montmartre.

L'Avenue de Clichy, *pastel drawn by Louis Anquetin in the autumn of 1887, marks the impact of the new Cloisonnist aesthetic favoured by the artist, then aged twenty-six, and his friend Émile Bernard. This movement gave the two artists the ideal showcase in which to express the fleeting impression of reality in confident strokes and with a clear decorative aesthetic.*

This work illustrates the hustle and bustle of this street teeming with people on a rainy winter's evening when it is impossible to distinguish the silhouettes of hurrying passers-by as night falls. This composition delivers an elegant and meticulous example of the precepts of Cloisonnism, both through schematic forms and the purity of lines, following the technique of medieval cloisonné enamel. In the centre of the composition, the artist portrays an elegant Parisienne *who lifts her dress to avoid it being splashed by the puddles. She seems to offer the artist an excuse to reveal his new aesthetic in the incisive and confident black contours of the pleats of her lobster tail bustle.*
The street offers lively entertainment that Anquetin likes to represent. While the iron and glass canopy represents Paris in the midst of the industrial age, the hams hanging in a garland on the front of the butcher's shop symbolise the effervescence characteristic of Belle-Époque *Paris.*
The front of the building in this pastel also recalls the style of pagodas and Japanese lanterns, testifying to the strong interest this whole generation of artists had in Japonisme, which was very popular in France at the time. On the subject of Japanese etchings, "Vincent van Gogh, who arrived in Paris in March 1886, was particularly keen on them and tried to share his passion with his friends. To this end, in March 1887, at the Le Tambourin cabaret on the boulevard de Clichy, he organised an exhibition of Japanese etchings, which was a revelation for Louis Anquetin and Émile Bernard." (quoted in Anquetin, La passion d'être peintre, ibid, *p. 28).*

Using blue as the dominant shade, L'Avenue de Clichy *also attests to the monochrome effect sought by the artist in his use of a suggestive colour, a principle upheld by Bernard and Anquetin. With this deep and contrasting blue, the artist endeavours to convey the sensory impressions of the exterior while reinforcing the effect with flat tints. "Anquetin came up with this idea at his parents' home where he found a door glazed with coloured glass panes; he realised that different impressions were produced, depending on the colour of the piece of glass through which the landscape was admired. Blue gave a cold sensation [...]" (quoted in* ibid., *p. 107).*

While Anquetin represents the evening rush hour crowd in natural postures, some figures stand out with strokes that are sometimes reminiscent of Seurat - for instance, the profiles of the two women standing in front of the butcher's shop - and sometimes of Daumier, whose vivacity is seen here in the way in which the artist depicts the "urban jungle". The modernity of the composition, men in bowler hats and the majestic verticality of the trees also echo Côtier de la Compagnie des Omnibus *by Henri de Toulouse-Lautrec.*

There was a mutual emulation between all these artists, as the influence of this work - of which there are three other versions: one in oil (Wadsworth Atheneum, Hartford), another in watercolour (private collection) and another in pastel (private collection) - would particularly be seen in Vincent van Gogh's famous work, Café Terrace at Night *(September 1888, Kröller-Müller Museum, Otterlo). Given that the oil version was at the Exhibition of* Les XX *in Brussels when van Gogh left Paris on 20 February 1888, it is probable that van Gogh saw one of the paper versions in Anquetin's studio. Their chromatic theme and the vivacity of the pigments, especially the yellows, are closer to his painting.*

In 1887, at a time when Paris was the international epicentre of modernity, the animation and dynamism of this pastel stands as a metaphor for the flourishing of popular new ideas in the City of Light and in Montmartre in particular.

*f*134

PIERRE-AUGUSTE RENOIR (1841-1919)

Deux élégantes

signé de l'initiale 'R' (en bas à droite)
sanguine et fusain sur papier
47.8 x 31.5 cm.
Exécuté vers 1900

signed with initial 'R' (lower right)
sanguine and charcoal on paper
18⅞ x 12½ in.
Executed *circa* 1900

€30,000-50,000
US$33,000-54,000
£26,000-42,000

PROVENANCE
Ambroise Vollard, Paris (acquis auprès de l'artiste avant 1919).
Edouard Loeb, Paris.
Collection particulière, Suisse (acquis auprès de celui-ci vers 1947).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné en ligne de l'œuvre de Pierre-Auguste Renoir actuellement en préparation par le Wildenstein Plattner Institute.

Cette œuvre sera incluse dans le 2e supplément du Catalogue Raisonné des Tableaux, Pastels, Dessins et Aquarelles de Pierre-Auguste Renoir, en préparation par Guy-Patrice et Floriane Daubervillе.

135

ODILON REDON (1840-1916)

L'araignée qui pleure ou *Le Désespoir du monstre*

signé 'ODILON REDON' (en bas à droite)
fusain, graphite et encre de Chine sur papier calque contrecollé sur papier fort
30.5 x 23 cm.

signed 'ODILON REDON' (lower right)
charcoal, pencil and India ink on tracing paper laid down on card
12 x 9 in.

€200,000-300,000
US$220,000-320,000
£170,000-250,000

PROVENANCE
(probablement) Madame Odilon Redon, Paris.
(probablement) Alfred Beurdeley, Paris; sa vente, M[es] Lair-Dubreuil et Baudoin, Paris, 2 décembre 1920, lot 369 (daté 'vers 1906').
Henri Matisse, Paris.
Pierre Matisse, New York (par descendance).
Morton R. Goldsmith, New York.
Enid F. Goldsmith, États-Unis (par descendance).
Collection particulière, États-Unis (par descendance); vente, Sotheby's, New York, 15 mai 1985, lot 151.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE
A. Wildenstein, *Odilon Redon, Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné, Mythes et légendes*, Paris, 1994, vol. II, p. 172, no. 1086 (illustré).
Odilon Redon, cat. exp., Musée d'Orsay, Paris, 2007, p. 7.
Odilon Redon. Prince du Rêve, cat. exp., Grand Palais, Paris et Musée Fabre, Montpellier, 2011, p. 160.

© Photo : David Adler Collection / Bridgeman Images

Odilon Redon, *Fleur étrange (Petite Sœur des Pauvres)*, 1880.
The Art Institute of Chicago, Chicago.

ODILON REDON

L'Araignée qui pleure d'Odilon Redon est l'une des images les plus célèbres de la série dite des « Noirs », cet incontournable ensemble de dessins et de lithographies que l'artiste amorce autour de 1875. Durant quinze ans, Redon dessine sans relâche, essentiellement au fusain, mêlant toute une gamme de techniques comme le gommage, l'estompe, le grattage ou l'application de rehauts à l'encre, afin d'obtenir une surface hétérogène qui vient aimanter le regard du spectateur et le plonger dans ses abîmes. Redon conçoit le fusain comme le moyen parfait pour explorer le rapport entre l'ombre et la lumière, dans le sillage des clairs-obscurs de Rembrandt et du *sfumato* de Léonard de Vinci, deux artistes auxquels il voue une admiration sans bornes. Contrairement à ses contemporains qui le considèrent comme un outil de base, Redon, lui, l'emploie en toute exclusivité pour obtenir une panoplie de nuances riches et variées. Grâce à ce support, le voilà libre de porter toute son attention au flot créatif de son imagination, d'où jaillissent des formes équivoques et fantastiques. Les *Noirs* deviennent le canal par lequel Redon va pouvoir ausculter son inconscient. Cette expédition inédite dans les méandres de l'esprit – une dizaine d'années avant les premières études de Sigmund Freud sur le rapport entre rêve et psyché – sera éventuellement perçue comme l'une de ses plus grandes prouesses artistiques.

© Photo : Tarker / Bridgeman Images

Jean-Jacques Grandville, *Caricature de La vie privée et public des animaux*, lithographie satirique, Paris, édité par J. Hetzel, 1842. Collection particulière.

Création hybride, *L'Araignée qui pleure* est emblématique de cette volonté de sonder la dimension fantastique du réel. « Le surnaturel ne m'inspire pas, confie Redon. Je ne fais que contempler le monde extérieur, et la vie » (cité *in* E. Bernard, *L'Occident*, vol. 5, no. 29, avril 1904). Malgré son appétence pour la littérature classique, la mythologie et la poésie, c'est sans doute sa sensibilité aux merveilles de la nature qui alimente, par-dessus tout, la créativité de Redon. Très tôt, il est influencé par Jean-Jacques de Grandville, dont les caricatures anthropomorphiques inspirées de la faune et de la flore puisent leur source dans les revues scientifiques, de plus en plus populaires, dont les pages illustrées relaient les dernières découvertes biologiques et botaniques du moment. Avec la parution de *L'Origine des espèces* en 1859, Darwin avait livré un exposé approfondi de l'ordre rationnel qui régit la vie. Or cette nouvelle manne d'informations scientifiques en incite au contraire certains à plonger de plus belle dans les profondeurs de l'imaginaire, à lorgner vers l'inexplicable, le fantastique, tout ce qui échappe à la raison. Dès son plus jeune âge, le tempérament de Redon le prédispose à se montrer réceptif à la dimension fantastique du monde, voire aux aspects les plus sombres de l'inconscient. Garçon chétif à la santé précaire, il est souvent livré à lui-même dans la solitude de la grande propriété familiale de La Peyrelebade, près de Bordeaux. Redon y développe un goût précoce pour l'obscurité, la noirceur. En témoignent ses écrits : « Enfant, je recherchais les ombres ; je me souviens d'avoir pris des joies profondes et singulières à me cacher sous les grands rideaux, aux coins sombres de la maison ».

Aussi, en choisissant le sujet de l'araignée, Redon pousse sciemment la porte de notre inconscient collectif. En 1874, Isidore Ducasse, Le Comte de Lautréamont, décrit une rencontre qui fait froid dans le dos, mettant lui aussi le doigt sur notre phobie commune de ces créatures : « Chaque nuit, à l'heure où le sommeil est parvenu à son plus grand degré d'intensité, une vieille araignée de la grande espèce sort lentement sa tête d'un trou placé sur le sol. [...] Quand elle s'est assurée que le silence règne aux alentours, elle retire successivement, des profondeurs de son nid [...] les diverses parties de son corps, et s'avance à pas comptés vers ma couche. Chose remarquable ! Moi qui fait reculer le sommeil et les cauchemars, je me sens paralysé dans la totalité de mon corps, quand elle grimpe le long des pieds d'ébène de mon lit de satin. Elle m'étreint la gorge avec les pattes, et me suce le sang avec son ventre. Tout simplement ! » (Le Comte de Lautréamont (Isidore Ducasse), *Les Chants de Maldoror*, Paris et Bruxelles, 1874).

L'Araignée qui pleure s'inscrit tout à fait dans l'esprit de Redon, dans la mesure où l'artiste y représente non seulement une créature hybride – un corps d'araignée sur lequel il greffe une tête humaine, probablement d'enfant – mais l'affuble d'une humanité palpable, se servant de la larme qui coule sur sa joue pour invoquer l'empathie du spectateur. Tiraillé entre la répulsion que lui inspire cette bête monstrueuse et la compassion que suscite sa souffrance, l'observateur se trouve face à un dilemme ; dilemme qui résonne avec la dualité que Redon perçoit au fondement même de la Nature, à la fois domptable et pleine d'incertitudes.

L'Araignée qui pleure est l'une des très rares variations que l'artiste exécute sur ce sujet. Parmi les cinq dessins que dénombre Wildenstein, deux se trouvent entre les murs du Musée d'Orsay et un autre dans une collection particulière aux États-Unis. Précédemment abritée par la collection Henri Matisse, la présente œuvre constitue donc une pièce tout à fait exceptionnelle des « Noirs », cette série qui a érigé Redon parmi les grands maîtres du dessin moderne.

For the English version please refer to page 160

136

CLAUDE-ÉMILE SCHUFFENECKER (1851-1934)

Falaises à Pantin

avec le cachet (en bas à gauche)
pastel sur papier
46 x 59.8 cm.
Exécuté vers 1903

stamped (lower left)
pastel on paper
18⅛ x 23⅝ in.
Executed *circa* 1903

€2,000-3,000
US$2,200-3,200
£1,700-2,500

PROVENANCE
Atelier de l'artiste.
Vente, Accademia Fine Art, Monaco, 19 mars 2016, lot 53.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

137

KER-XAVIER ROUSSEL (1867-1944)

Femme et enfants au bord d'une rivière

signé 'k-x Roussel' (en bas à gauche)
pastel et fusain sur papier
28.8 x 45.2 cm.
Exécuté vers 1899-1900

signed 'k-x Roussel' (lower left)
pastel and charcoal on paper
11⅜ x 17¾ in.
Executed *circa* 1899-1900

€2,500-3,500
US$2,800-3,800
£2,200-2,900

PROVENANCE
Ambroise Vollard, Paris (acquis auprès de l'artiste).
Collection particulière, France (par succession).
Collection particulière, France; vente, Millon & Associés, Paris, 17 septembre 2019, lot 238.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné des peintures et pastels de Ker-Xavier Roussel, en préparation par Mathias Chivot et le Comité Ker-Xavier Roussel.

138

JEAN-LOUIS FORAIN (1852-1931)

Au bord de la mer

signé 'j. l. forain' (en bas à gauche)
gouache et graphite sur carton
25.3 x 17.6 cm.
Exécuté vers 1885

signed 'j. l. forain' (lower left)
gouache and pencil on board
10 x 7 in.
Executed *circa* 1885

€25,000-35,000
US$28,000-38,000
£21,000-29,000

PROVENANCE

Georges Charpentier, Paris; sa vente,
M^e^ Chevallier, Paris, 11 avril 1907, lot 40.
Galerie Bernheim-Jeune, Paris (acquis au cours de cette vente).
Collection Bourgarel, France (acquis auprès de celle-ci le 6 avril 1909).
Collection J. Allard, France.
The Lefevre Gallery (Alex. Reid & Lefevre, Ltd.), Londres (acquis auprès de celui-ci le 17 novembre 1922).
Jas Crawford (acquis auprès de celle-ci le 9 février 1923).
Collection particulière, Écosse.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel dans les années 1980.

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné de l'œuvre de Jean-Louis Forain actuellement en préparation par Florence Valdès-Forain.

139

141

140

•139

PAUL SERUSIER (1864-1927)

Le Chemin (recto) ;
Étude de bretonnes (verso)

avec le cachet 'PS' (en bas à droite)
fusain et sanguine (*recto*); fusain sur papier (*verso*)
24.2 x 31.2 cm.

stamped 'PS' (lower right)
charcoal and sanguine (*recto*); charcoal on paper (*verso*)
9⅝ x 12⅜ in.

€1,000-1,500
US$1,100-1,600
£840-1,300

PROVENANCE
Collection particulière, France; vente, M^es^ Couton, Veyrac et Jamault, Nantes, 3 décembre 2019, lot 88.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

Le Comité Sérusier a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

CE LOT EST VENDU SANS PRIX DE RÉSERVE

•140

MAURICE DENIS (1870-1943)

Étude pour "Temps gris à Silencio"

graphite sur papier
12.2 x 21 cm.
Exécuté en 1927

pencil on paper
4⅞ x 8⅜ in.
Executed in 1927

€600-800
US$650-860
£510-670

PROVENANCE
Atelier de l'artiste.
Vente, M^es^ Couton, Veyrac et Jamault, Nantes, 3 décembre 2019, lot 87.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné de l'œuvre de Maurice Denis actuellement en préparation par Claire Denis et Fabienne Stahl.

CE LOT EST VENDU SANS PRIX DE RÉSERVE

141

ROBERT BEVAN (1865-1925)

Battage du blé

avec le cachet 'RBP' (en bas à droite)
fusain sur papier
feuille: 31.3 x 42.8 cm.
image: 25.5 x 34.5 cm.
Exécuté vers 1893

stamped 'RBP' (lower right)
charcoal on paper
sheet: 12⅜ x 16⅝ in.
image: 10 x 13½ in.
Executed *circa* 1893

€1,500-2,000
US$1,700-2,200
£1,300-1,700

PROVENANCE
(probablement) Galerie Les Deux Îles, Paris (avant 1968).
Collection particulière, France.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

EXPOSITIONS
Paris, Galerie Les Deux Îles, *Bernard, Bevan, Ranson, Roy, Schuffenecker, Sérusier*, mai-juin 1968, no. 28.
Paris, Grand Palais, *Société des artistes indépendants, 82ème exposition*, avril-mai 1971, no. 23 (illustré).

142

CHARLES FILIGER (1863-1928)

Jeune breton assis

signé et inscrit 'C. Filiger Pouldu' (en bas à droite)
gouache sur papier
20.1 x 23 cm.
Exécuté au Pouldu vers 1890

signed and inscribed 'C. Filiger Pouldu' (lower right)
gouache on paper
7⅞ x 9 in.
Executed in Le Pouldu *circa* 1890

€15,000-20,000
US$17,000-22,000
£13,000-17,000

PROVENANCE
Pierre Paradeise, France (probablement acquis auprès de l'artiste en 1897).
Collection particulière, France (par descendance).
Collection particulière, France.

BIBLIOGRAPHIE
M. Jacob, *Charles Filiger*, Paris, 1989, p. 171, no. 61 (illustré, p. 48).

André Cariou a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

Charles Filiger (1863-1928) s'est lié avec Paul Gauguin qu'il fréquente à Pont-Aven en 1888, puis au Pouldu en 1889 et 1890. Aux côtés de son aîné, son évolution est rapide et il adopte le synthétisme pontavénien, jouant sur l'agencement de plans simplifiés enserrés dans des cernes. Dans cette étude, Filiger utilise un trait bleu pour délimiter les différents plans du costume et du corps de modèle.

Au Pouldu, le peintre a trouvé une nature encore préservée et l'isolement qui lui convient. Il fait poser de jeunes garçons des fermes voisines qui lui servent de modèles pour les personnages de ses évocations religieuses. Par comparaison avec d'autres études, ce dessin peut être daté de 1890.

Il a été acquis auprès de Filiger en 1897 par Paul Paradeise qui passe des vacances au Pouldu. Le collectionneur, directeur financier de la société Revillon, alors la principale entreprise de fourrures en France, était un passionné de peinture et s'est lié avec Filiger.

André Cariou

Charles Filiger (1863-1928) befriended Paul Gauguin, spending time with him in Pont-Aven in 1888, and again in Le Pouldu in 1889 and 1890. He made rapid progress at the older man's side and adopted the Pont Aven synthetist approach, playing on the arrangement of simplified planes enclosed by outlines. In this study, Filiger uses a blue line to define the different planes of the model's clothing and body.

In Le Pouldu, the painter found a pristine natural setting and the isolation that suited him. He had young boys from nearby farms pose for him, using them as models for the figures in his religious evocations. This drawing can be dated to 1890 through comparison with other studies.

It was purchased from Filiger in 1897 by Paul Paradeise, who was on holiday in Le Pouldu. The collector, who was the financial director of Revillon, France's main fur company, was passionate about painting and a friend of Filiger.

143

JOZSEF RIPPL-RÓNAI (1861-1927)

La Rousse

signé et daté 'J. RIPPL-RÓNAI, 1891' (en bas au centre)
pastel sur papier
40.3 x 32.5 cm.
Exécuté en 1891

signed and dated 'J. RIPPL-RÓNAI, 1891' (lower centre)
pastel on paper
16 x 12⅞ in.
Executed in 1891

€10,000-15,000
US$11,000-16,000
£8,400-13,000

PROVENANCE
Collection particulière, Suisse.
Collection particulière, Suisse (par descendance); vente, Christie's, Paris, 31 mars 2016, lot 142.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE
C. Boyle-Turner, *Les Nabis*, Lausanne, 1993, p. 136 (illustré en couleurs).

144

PAUL SÉRUSIER (1864-1927)

La Cueillette

monogrammé (sur une étiquette, en bas à droite)
gouache sur carton
51.8 x 33.4 cm.

signed with monogram (on a label, lower right)
gouache on board
20⅜ x 13⅛ in.

€15,000-20,000
US$17,000-22,000
£13,000-17,000

PROVENANCE
Huguette Alavoine et Jean Cauchois, France (dans les années 1970-80).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Le Comité Sérusier a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

PROVENANT D'UNE COLLECTION
PARTICULIÈRE DU SUD-OUEST DE LA FRANCE

LOTS 145-155

Cet ensemble inédit d'œuvres sur papier d'Henri de Toulouse-Lautrec, provenant d'une collection privée du Sud-Ouest de la France, et récemment authentifié par le Comité Toulouse-Lautrec, nous plonge dans le répertoire iconographique de ce grand artiste connu surtout pour des œuvres représentant le demi-monde et le milieu artistique parisien qu'il fréquente. Né dans une illustre famille de la haute aristocratie du sud-ouest de la France, Lautrec passe son enfance et son adolescence dans les différentes propriétés familiales. Il vécut entouré des siens au Château du Bosc, entre Albi et Rodez, à Malromé en Gironde ou encore chez son oncle Amédée et son cousin préféré, Gabriel, à Céleyran, entre Narbonne et la mer.

Ces feuillets issus d'un carnet de croquis, probablement exécutés dans les années 1870-1880, nous décrivent au fil des pages les sources d'inspirations du jeune Lautrec. Perroquets, cavaliers, chiens, élégantes, domestiques, personnages anonymes ou encore les études de cyclopédistes et les nombreux chiens et chevaux qui l'entourent, sont saisis sur le vif et donnent au spectateur un aperçu émouvant des préoccupations de ce jeune artiste déjà doué d'un coup de crayon affuté. Virtuosité que le publique a pu récemment découvrir ou redécouvrir lors de la grande rétrospective Toulouse-Lautrec, qui vient de fermer ses portes au Grand-Palais à Paris en janvier 2020.

This original set of works on paper by Henri de Toulouse-Lautrec, belonging to a private collection in south-west France and recently authenticated by the Comité Toulouse-Lautrec, takes us into the iconographic repertoire of this great artist primarily known for works representing the demimonde and the Parisian arts scene that he frequented. Born into an illustrious aristocratic family based in south-west France, Lautrec spent his childhood and teenage years in various family-owned properties. He lived with his family in Château du Bosc, between Albi and Rodez, Malromé in the Gironde and with his uncle Amédée and favourite cousin, Gabriel, in Céleyran, between Narbonne and the sea.

These sheets taken from a sketchbook, probably drawn in the late 1870s and early 1880s, show us the young Lautrec's sources of inspiration. Parrots, horsemen, dogs, ladies, servants, anonymous characters and even studies of the first cyclists and the many dogs and horses in his life were rapidly sketched and give the spectator a moving insight into the concerns of this young artist who already showed a keen talent for drawing. The public was recently able to see or rediscover this talent at the major Toulouse-Lautrec retrospective that has just closed at the Grand-Palais in Paris in January 2020.

145

(revers du lot 145)

146

(revers du lot 146)

147

145

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC (1864-1901)

Étude de perroquets (recto ; verso)

plume et encre sur papier
15.7 x 25.6 cm.

pen and ink on paper
6⅛ x 10 in.

€2,000-3,000
US$2,200-3,200
£1,700-2,500

PROVENANCE
Collection particulière, Albi (vers les années 1950).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Le Comité Toulouse-Lautrec a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

146

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC (1864-1901)

Étude de chevaux (recto ; verso)

graphite sur papier
15.8 x 25.8 cm.

pencil on paper
5⅞ x 9⅞ in.

€6,000-8,000
US$6,500-8,600
£5,100-6,700

PROVENANCE
Collection particulière, Albi (vers les années 1950).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Le Comité Toulouse-Lautrec a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

147

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC (1864-1901)

Homme à la toque, de dos

pastel sur papier
25.8 x 15.8 cm.

pastel on paper
9⅞ x 5⅞ in.

€2,000-3,000
US$2,200-3,200
£1,700-2,500

PROVENANCE
Collection particulière, Albi (vers les années 1950).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Le Comité Toulouse-Lautrec a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

148

(revers du lot 148)

148

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC (1864-1901)

Étude de vélocipédistes (recto); Voilier (verso)

plume et encre et graphite (*recto*); graphite sur papier (*verso*)
15.8 x 25.8 cm.

pen and ink and pencil (*recto*); pencil on paper (*verso*)
5⅞ x 9⅞ in.

€5,000-7,000
US$5,500-7,600
£4,200-5,900

PROVENANCE
Collection particulière, Albi (vers les années 1950).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Le Comité Toulouse-Lautrec a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

149

149

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC (1864-1901)

Voiliers (recto ; verso)

graphite sur papier
15.8 x 25.8 cm.

pencil on paper
5⅞ x 9⅞ in.

€1,500-2,000
US$1,700-2,200
£1,300-1,700

PROVENANCE
Collection particulière, Albi (vers les années 1950).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Le Comité Toulouse-Lautrec a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

(revers du lot 149)

150

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC (1864-1901)

Entre amis, chiens et perroquets (recto); Élégante, étude de chiens et autres esquisses (verso)

monogrammé et inscrit 'HL. ENTRE AMIS' (au centre)
aquarelle (*recto*); plume et encre sur papier (*verso*)
15.8 x 25.6 cm.

signed with monogram and inscribed 'HL. ENTRE AMIS' (at the centre)
watercolour on paper (*recto*); pen and ink on paper (*verso*)
6⅛ x 10 in.

€15,000-20,000
US$17,000-22,000
£13,000-17,000

PROVENANCE
Collection particulière, Albi (vers les années 1950).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Le Comité Toulouse-Lautrec a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

(revers du lot)

151

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC (1864-1901)

Voilier et étude de personnages (recto);
Étude de bateaux (verso)

pastel (*recto*); pastel et graphite sur papier (*verso*)
25.8 x 15.8 cm.

pastel (*recto*); pastel and pencil on paper (*verso*)
9⅞ x 5⅞ in.

€2,000-3,000
US$2,200-3,200
£1,700-2,500

PROVENANCE
Collection particulière, Albi (vers les années 1950).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Le Comité Toulouse-Lautrec a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

(revers du lot)

152

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC (1864-1901)

Voiliers

graphite sur papier
15.8 x 25.9 cm.

pencil on paper
5⅞ x 9⅞ in.

€700-1,000
US$760-1,100
£590-840

PROVENANCE
Collection particulière, Albi (vers les années 1950).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Le Comité Toulouse-Lautrec a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

153

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC (1864-1901)

Étude de cavaliers (recto); Étude de cavaliers et de chevaux (verso)

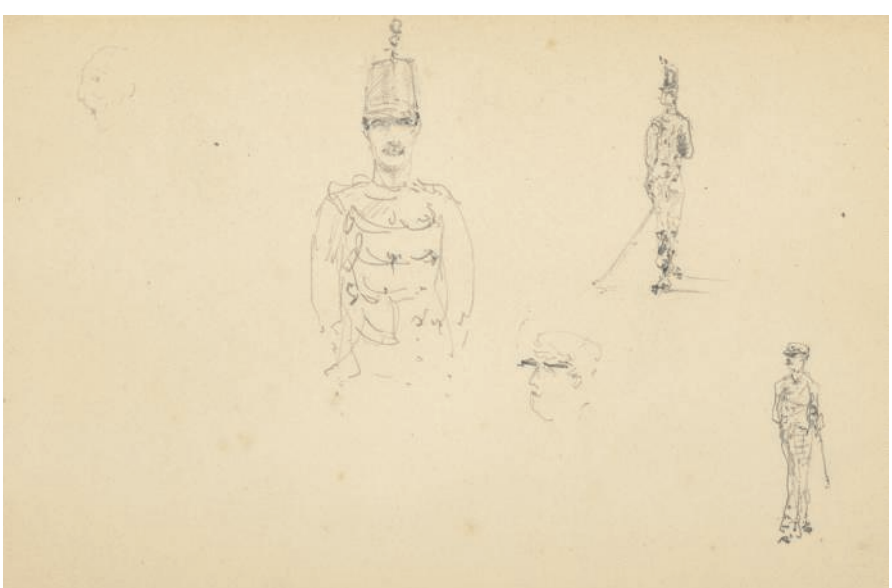
graphite sur papier
15.8 x 25.7 cm.

pencil on paper
5⅞ x 9⅞ in.

€8,000-12,000
US$8,700-13,000
£6,800-10,000

PROVENANCE
Collection particulière, Albi (vers les années 1950).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Le Comité Toulouse-Lautrec a confirmé l'authenticité de cette œuvre.



(revers du lot)

(revers du lot)

154

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC (1864-1901)

Ulhan à cheval (recto); Ours et dompteur (verso)

graphite sur papier teinté
25.7 x 15.8 cm.

pencil on tinted paper
9⅞ x 5⅞ in.

€1,500-2,500
US$1,700-2,700
£1,300-2,100

PROVENANCE
Collection particulière, Albi (vers les années 1950).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Le Comité Toulouse-Lautrec a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

155

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC (1864-1901)

Cheval

graphite sur papier
16 x 25.5 cm.

pencil on paper
6¼ x 10 in.

€8,000-12,000
US$8,700-13,000
£6,800-10,000

PROVENANCE
Collection particulière, Albi (vers les années 1950).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Le Comité Toulouse-Lautrec a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

156

FRÉDÉRIC BAZILLE (1841-1870)

Homme à demi-couché sur un sopha (recto) ; Étude de nu debout (verso)

fusain sur papier
42.5 x 58.5 cm.
Exécuté en 1866

charcoal on paper
16¾ x 23 in.
Executed in 1866

€3,000-5,000
US$3,300-5,400
£2,600-4,200

PROVENANCE
Atelier de l'artiste.
André Bazille, France (par descendance).
Madame Radou-Bazille, France (par descendance).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITION
Paris, Galerie Wildenstein, *Bazille*, juin-juillet 1950, no. 22.

BIBLIOGRAPHIE
G. Sarraute, *Thèse soutenue, Catalogue de l'œuvre de Frédéric Bazille*, Paris, 1948, p. 160.
F. Daulte, *Frédéric Bazille et son temps*, Genève, 1952, p. 197, no. 25 (erronément daté '1869').
M. Schulman, *Frédéric Bazille, Catalogue raisonné, Peintures, - Dessins, pastels, aquarelles, Sa vie, son œuvre, sa correspondance*, Paris, 1995, p. 247, no. 15 (illustré).

Ce lot a été consigné en collaboration avec l'Étude Marambat-de Malafosse, Toulouse.

(revers du lot)

157

JEAN-LOUIS FORAIN (1852-1931)

Modèle drapé dans l'atelier

signé 'forain' (en haut à droite)
gouache et pierre noire sur papier
37 x 52.5 cm.
Exécuté vers 1925

signed 'forain' (upper right)
gouache and black chalk on paper
14⅝ x 20¾ in.
Executed *circa* 1925

€12,000-18,000
US$14,000-20,000
£11,000-15,000

PROVENANCE
Jacques Doucet, Paris.
Madeleine Vionnet, Paris.
Philippe Brame, Paris.
Acquavella Galleries, Inc., New York (avant 1986).
Galerie Hopkins-Thomas, Paris.

EXPOSITION
New York, Acquavella Galleries, Inc., *XIX & XX Century Master Drawings & Watercolors*, avril-juin 1986, p. 10, no. 4 (illustré en couleurs, p. 11; erronément daté 'vers 1896').

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné de l'œuvre de Jean-Louis Forain actuellement en préparation par Florence Valdès-Forain.

158

KER-XAVIER ROUSSEL (1867-1944)

Le Repos sous l'arbre (Misia Natanson à Villeneuve-sur-Yonne)

signé 'roussel.' (en bas à gauche)
pastel sur carton
40.4 x 54.6 cm.
Exécuté en 1897-98

signed 'roussel.' (lower left)
pastel on board
15⅞ x 21½ in.
Executed in 1897-98

€8,000-12,000
US$8,700-13,000
£6,800-10,000

PROVENANCE
The Reid Gallery, Londres.
Dr Georges S. Heyer, Jr., États-Unis (acquis auprès de celle-ci en 1964).
Collection particulière, États-Unis (par descendance); vente, Christie's, New York, 22 août 2018, lot 118.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

EXPOSITION
Giverny, Musée des impressionnismes, *Ker-Xavier Roussel, Jardin privé, Jardin rêvé*, juillet-novembre 2019, p. 159, no. 19 (illustré en couleurs, p. 66-67).

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné des peintures et pastels de Ker-Xavier Roussel, en préparation par Mathias Chivot et le Comité Ker-Xavier Roussel.

Ce pastel est une des rares représentations que l'on connaît de Misia Natanson par Ker-Xavier Roussel. Il a certainement été exécuté lors d'un séjour à Villeneuve-sur-Yonne, dans la maison de campagne des Natanson, où Misia animait une joyeuse bohème d'écrivains et d'artistes, parmi lesquels figuraient Toulouse-Lautrec, Mallarmé, Vallotton ou Vuillard.

On reconnaît aisément Misia à sa silhouette gracile, à sa coiffure et à sa blouse au nœud orange qu'Édouard Vuillard a immortalisée dans les mêmes années. Le pré semé de petites fleurs blanches ressemble aux verdures des premières mythologies que Roussel aime installer dans des herbages où l'eau affleure toujours.

Cette œuvre se place dans une période charnière dans l'œuvre de l'artiste. Roussel oscille entre une vision nabie – qui synthétise formes et couleurs – et une perspective classique qui annonce ses grandes compositions mythologiques du siècle suivant. Roussel a ainsi serti la silhouette schématisée de Misia, typiquement nabie, dans un panorama qui doit beaucoup à l'étude approfondie de la grande tradition des paysagistes français.

Mathias Chivot - Archives Vuillard

For the English version please refer to page 161

159

ÉDOUARD VUILLARD (1868-1940)

Élégante au bord d'un lac

avec le cachet 'E.V' (en bas à droite; Lugt 909a)
plume et encre de Chine et lavis d'encre sur papier
14.5 x 16.8 cm.
Exécuté vers 1894

stamped 'E.V' (lower right; Lugt 909a)
pen and India ink and wash and ink on paper
5¾ x 6⅝ in.
Executed *circa* 1894

€10,000-15,000
US$11,000-16,000
£8,400-13,000

PROVENANCE
Vente, M[es] Le Houelleur et Bailleul, Nantes, 20 août 1999, lot 67.
Collection particulière, France (acquis au cours de cette vente).
Vente, Millon & Associés, Paris, 23 novembre 2007, lot 304.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

Antoine Salomon a confirmé l'authenticité de cette œuvre en 2004.

160

161

162

•160

KER-XAVIER ROUSSEL (1867-1944)

Nature morte à la cruche et bassine

signé des initiales et daté 'K X R.1.15' (en bas à gauche)
fusain et estompe sur papier
12.4 x 15.4 cm.
Exécuté en 1915W

signed with initials and dated 'K X R.1.15' (lower left)
charcoal and estompe on paper
4⅞ x 6 in.
Executed in 1915

€800-1,200
US$870-1,300
£680-1,000

PROVENANCE:
Collection particulière, France.

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné des peintures et pastels de Ker-Xavier Roussel, en préparation par Mathias Chivot et le Comité Ker-Xavier Roussel.

CE LOT EST VENDU SANS PRIX DE RÉSERVE

•161

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC (1864-1901)

Piocheur, Plongeur

graphite sur papier teinté
15.7 x 25.5 cm.
Exécuté vers 1879-81

pencil on tinted paper
6¼ x 10⅛ in.
Executed *circa* 1879-81

€1,000-1,500
US$1,100-1,600
£840-1,300

PROVENANCE
Collection Alexandrov, Paris (avant 1971).
Collection particulière, France.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE
M. Joyant, *Henri de Toulouse-Lautrec, dessins, estampes, affiches*, Paris, 1927, vol. II, p. 179.
M. G. Dortu, *Toulouse-Lautrec et son œuvre*, New York, 1971, vol. IV, p. 230, no. D.1.392 (illustré, p. 231).

CE LOT EST VENDU SANS PRIX DE RÉSERVE

•162

PIERRE EUGÈNE MONTEZIN (1874-1946)

Étang fleuri, étude pour "L'Étang aux nénuphars et libellules"

signé 'Montezin' (en bas à gauche)
gouache, plume et encre, lavis d'encre et fusain sur papier
23.6 x 31 cm.
Exécuté vers 1905-08

signed 'Montezin' (lower left)
gouache, pen and ink, wash and ink and charcoal on paper
9⅜ x 12¼ in.
Executed *circa* 1905-08

€600-800
US$650-860
£510-670

PROVENANCE
Collection particulière, France.

EXPOSITION
Paris, Société des Artistes Français, *Salon de 1908*, p. 40, no. 1318 (illustré, p. 131).

Cyril Klein-Montézin a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

CE LOT EST VENDU SANS PRIX DE RÉSERVE

163

PAUL SIGNAC (1863-1935)

Antibes

signé des initiales et inscrit 'Et je fais encore un petit Antibes: En somme, rien de l Yser, hélas! P S.' (en haut et en bas)
crayon gras, plume et encre et graphite sur papier
14.4 x 19 cm.
Exécuté en 1914

signed with initials and inscribed 'Et je fais encore un petit Antibes: En somme, rien de l Yser, hélas! P S.' (along the upper and lower edges)
wax crayon, pen and ink and pencil on paper
5⅝ x 7½ in.
Executed in 1914

€7,000-10,000
US$7,600-11,000
£5,900-8,400

PROVENANCE
Marcel Sembat, Paris (don de l'artiste en 1914).
Georgette Agutte, Paris (par succession, avant 1922).
Collection Agutte, France (par descendance).
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

Marina Ferretti a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

PROVENANT D'UNE COLLECTION
PARTICULIÈRE ITALIENNE

164

PAUL SIGNAC (1863-1935)

Paris, le pont de Grenelle

encre et lavis d'encre et pierre noire sur papier
12 x 17.9 cm.
Exécuté vers 1900

ink and wash and ink and black chalk on paper
4¾ x 6⅞ in.
Executed *circa* 1900

€5,000-7,000
US$5,500-7,600
£4,200-5,900

PROVENANCE
John Rewald, New York.
Knoedler Gallery, New York (le 4 janvier 1952).
Worthare Gallery, États-Unis (acquis auprès de celle-ci le 3 avril 1953).
Collection particulière, États-Unis.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Marina Ferretti a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

(i)

165

HENRI-EDMOND CROSS (1856-1910)

Le Voilier (i); Étude de voiliers (ii); Les bateaux au port (iii); Paysage de mer (iv)

(i) aquarelle et crayon bleu sur papier
(ii) graphite sur papier
(iii) aquarelle et graphite sur papier
(iv) aquarelle sur papier
(i) 8 x 12.4 cm.
(ii) 7.5 x 12.6 cm.
(iii) 9 x 12.8 cm.
(iv) 8.5 x 12.5 cm.

(i) watercolour and blue crayon on paper
(ii) pencil on paper
(iii) watercolour and pencil on paper
(iv) watercolour on paper
(i) 3⅛ x 4⅞ in.
(ii) 3 x 5 in.
(iii) 3½ x 5 in.
(iv) 3⅜ x 4⅞ in.

€7,000-10,000
US$7,600-11,000
£5,900-8,400

(4)

PROVENANCE
Charles Thorndike, France (don de l'artiste).
Collection M. Hertzog-Cachin, Paris (don de celui-ci).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Ces œuvres seront incluses au catalogue raisonné de l'œuvre d'Henri-Edmond Cross actuellement en préparation par Patrick Offenstadt.

(ii)

(iii)

(iv)

166

HENRI-EDMOND CROSS (1856-1910)

Femme cousant devant un arbre

avec le cachet partiellement lisible 'H.E.C.'
(en bas à droite; Lugt 1305a)
fusain sur papier
30.8 x 23.8 cm.

partially legibly stamped 'H.E.C.'
(lower right; Lugt 1305a)
charcoal on paper
12⅛ x 9⅜ in.

€3,000-5,000
US$3,300-5,400
£2,600-4,200

PROVENANCE
Charles Thorndike, France (don de l'artiste).
Collection M. Hertzog-Cachin, Paris (don de celui-ci).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Cette œuvre figure dans les archives de Patrick Offenstadt.

167

HENRI-EDMOND CROSS (1856-1910)

Études de femme

avec le cachet 'H.E.C.' (au centre; Lugt 1305a)
fusain et estompe sur papier
45.3 x 56.2 cm.

stamped 'H.E.C.' (at the centre; Lugt 1305a)
charcoal and estompe on paper
17¾ x 22⅛ in.

€3,000-5,000
US$3,300-5,400
£2,600-4,200

PROVENANCE
Charles Thorndike, France (don de l'artiste).
Collection M. Hertzog-Cachin, Paris (don de celui-ci).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Cette œuvre figure dans les archives de Patrick Offenstadt.

168

HENRI-EDMOND CROSS (1856-1910)

Embarcation sur la mer (recto); Étude pour "Le Quai de Passy" (verso)

avec le cachet 'H.E.C.' (en haut à droite, inversé; Lugt 1305a)
aquarelle sur papier
17.8 x 24.6 cm.
Exécuté vers 1899

stamped 'H.E.C.' (upper right, inverted; Lugt 1305a)
watercolour on paper
7⅛ x 9¾ in.
Executed *circa* 1899

€2,000-3,000
US$2,200-3,200
£1,700-2,500

PROVENANCE
Collection particulière, France.

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné de l'œuvre d'Henri-Edmond Cross actuellement en préparation par Patrick Offenstadt.

169

LÉON SPILLIAERT (1881-1946)

Un homme et une femme s'abritant sous une voute des Drie Gapers, Ostende

signé et daté 'L. Spilliaert 1910' (en bas à droite)
aquarelle et crayon gras sur papier
65.3 x 50.2 cm.
Exécuté en 1910

signed and dated 'L. Spilliaert 1910' (lower right)
watercolour and wax crayon on paper
25⅝ x 19⅝ in.
Executed in 1910

€120,000-180,000
US$130,000-190,000
£110,000-150,000

PROVENANCE
Octave et Etienne Baeyens, Gand.
Noël Noppe, Gand; vente, Veilinghuis Peter Loeckx, Gand, 23 janvier 2007, lot 186.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné de Léon Spilliaert en préparation par le Dr. Anne Adriaens-Pannier.

Bien des années avant l'exécution d'*Un homme et une femme s'abritant sous une voute des Drie Gapers, Ostende*, Spilliaert séjourne quelque temps à Paris, où il tisse des liens forts qui l'amèneront à y retourner régulièrement. Il gravite alors autour des cercles d'avant-garde, notamment celui de Picasso. Déjà, le talent du jeune prodige belge frappe son entourage, en premier lieu les écrivains symbolistes, avec lesquels il nouera quelques amitiés. Pourtant, Spilliaert n'avance guère dans le sillage des peintres parisiens, leur préférant les maîtres nordiques, dont l'influence abreuve, plus que nulle autre, son expression artistique. S'il sera marqué par l'œuvre de Caspar David Friedrich et de Vilhelm Hammershøi, c'est celle d'Edvard Munch, qui est manifeste dans la présente œuvre dont l'arrière-plan lugubre et la tension expressionniste des deux figures n'est pas sans rappeler les motifs de prédilection du maître norvégien.

Alors au sommet de sa période symboliste, Spilliaert réalise la présente œuvre en 1910, dont l'atmosphère énigmatique et ténébreuse incarne le « fantastique réel », formule imaginée par l'écrivain Franz Hellens, ami de l'artiste.

Alors que Spilliaert passe l'essentiel de sa vie dans son Ostende natale - où il a d'ailleurs été amené à croiser son idole, James Ensor - les aléas de la vie balnéaire, ballotée entre les foules estivales et la saison creuse, affectent profondément son tempérament et son art. L'artiste explore ainsi inlassablement l'univers envoûtant des plages esseulées, de la nuit, des rues désertes, de la solitude et de l'abandon dans ces œuvres.

Considérant ses affinités avec Ensor ou Munch, il n'est pas étonnant que Spilliaert se soit imposé en précurseur majeur de l'expressionnisme mais aussi – et peut-être plus naturellement encore au vu de ses origines belges – du surréalisme. S'il se tient toujours à distance des grands mouvements et groupes d'avant-garde, son œuvre révolutionnaire, lui, marque durablement l'art de ses compatriotes, et des surréalistes d'ici et d'ailleurs.

Several years before Un homme et une femme s'abritant sous une voute des Drie Gapers, Ostende *was executed, Spilliaert had visited Paris, and retained strong links there for the rest of his life, going there often. During that time, he became a peripheral figure in the avant-garde circles of the day, not least that of Picasso. Already at that young age, Spilliaert's prodigal abilities received the admiration of many, especially the Symbolist writers, many of whom he counted amongst his friends. Interestingly, Spilliaert did not follow the example of the Parisian painters, it is instead a medley of Northern painters whose influences can be most strongly discerned in his art, especially Caspar David Friedrich, Vilhelm Hammershøi and Edvard Munch; the figures of the present drawing evoke indeed the expressionistic tension of Munch's pictures.*

Executed in 1910, the present work dates from the highpoint of Spilliaert's Symbolist period. The work is imbued with a thick atmosphere, revealing Spilliaert as the quintessential proponent of the "fantastique reel", a phrase coined by his friend, the writer Franz Hellens.

Spilliaert grew up a resident of Ostend, and even had the chance to stalk his idol Ensor on occasion. The experience of living on the sea, and seeing the bustling and fashionable resort both on and off season, deeply affected Spilliaert's disposition and his art. It is the haunting world of the deserted beach, the night, the unpeopled street, the lonely and the abandoned that he explores.

As is only natural considering the trace similarities to Ensor as well as to Munch's work, Spilliaert's art was to become an important precursor of Expressionism and, more pertinently considering his own Belgian provenance, of Surrealism as well. He always remained at a safe distance from involvement with movements and groups, yet his pioneering art was to have a lasting legacy in the art of his compatriots, as well as Surrealists farther afield.

L. Spilliaert 1910

170

LOUIS SOUTTER (1871-1942)

Vers l'inconnu, il est mort

inscrit 'il est mort' (au revers)
huile sur papier
44 x 58.3 cm.
Peint vers 1937-42

inscribed 'il est mort' (on the reverse)
oil on paper
17¼ x 23 in.
Painted *circa* 1937-42

€130,000-180,000
US$150,000-190,000
£110,000-150,000

PROVENANCE
Collection L. Rivoire, Genève.
Collection P. Dinichert, Neuchâtel (avant 1976).
Collection particulière, Paris (avant 2002).
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

EXPOSITIONS
Neuchâtel, Centre de Culture, *Louis Soutter*, 1969 (hors catalogue).
Bâle, Kunstmuseum, *Louis Soutter et les Modernes*, septembre 2002-janvier 2003, p. 303, no. 206 (illustré, p. 262).

BIBLIOGRAPHIE
M. Thévoz, *Louis Soutter, Catalogue de l'œuvre*, Lausanne et Zurich, 1976, p. 355, no. 2773 (illustré).

Si l'œuvre de Louis Soutter reste encore méconnu du grand public et a longtemps, à tort, été assimilé à l'Art brut, il n'en est pas moins fascinant et fait preuve d'une modernité radicale. Après avoir étudié l'architecture à Lausanne, le violon à Bruxelles - auprès du compositeur et violoniste virtuose Eugène Ysaye - l'artiste rentre à Lausanne pour suivre des cours de dessin. Vers 1897, il émigre aux États-Unis et s'installe à Colorado Springs, ville natale de son épouse Madge, qu'il avait rencontrée à Bruxelles. Soutter y enseigne la musique et est nommé à la tête du département d'art de l'université du Colorado, jusqu'à son divorce en 1903. Il rentre alors en Suisse - son état de santé physique et psychique décline - et se produit dans différents orchestres jusqu'en 1923, année où il est placé dans une maison de retraite, à Ballaigues, lieu qu'il ne quittera plus jamais. Soutter a alors cinquante-deux ans et se retrouve presque coupé du monde; son œuvre qui était jusqu'alors relativement académique, gagne en puissance et en radicalité pour aboutir, dans les dernières années de sa vie - entre 1937 et 1942 - aux « peintures aux doigts ». Sa santé et sa vue s'étant détériorées encore, il utilise ses doigts avec audace et énergie en les trempant directement dans l'huile, l'encre ou encore la gouache et trace sur le papier, presque à la manière des peintres rupestres, des compositions qui représentent principalement des silhouettes sombres et longilignes. Son langage plastique gagne en force et prend une tournure tantôt énigmatique voire inquiétante, a l'instar de *Vers l'inconnu, il est mort* - tantôt mystique.

Son travail a longtemps été ignoré de l'Histoire de l'art du XX^{e} siècle, malgré les efforts de son cousin, Le Corbusier, qui le fournit en matériel à dessin et qui promeut son travail l'aidant à organiser des expositions aux Etats-Unis en 1936 et à la galerie des frères Vallotton en 1937. En 1939, le Museum of Modern Art achète cinq de ses œuvres suite à une exposition à New York.

Louis Soutter's body of work remains largely unknown to the public and for a long time, was wrongly classed as Art brut. Nevertheless, it is fascinating and demonstrates a radical modernity. After studying architecture in Lausanne and the violin in Brussels under the virtuoso violinist and composer Eugène Ysaye, the artist returned to Lausanne to take drawing lessons. In around 1897, he emigrated to the United States and settled in Colorado Springs, the hometown of his wife Madge, whom he had met in Brussels. There, Soutter taught music and was made head of the fine arts department at Colorado College, where he remained until his divorce in 1903. He returned home to Switzerland and with his physical and mental health declining, played in various orchestras until 1923, when he was placed in a retirement home in Ballaigues. There, he would live out the rest of his life. So it was that aged fifty-two, Soutter found himself all but cut off from the world. His art, which had been relatively academic up to that point, acquired new force and radicality until in the final years of his life, between 1937 and 1942, he eventually began producing "finger paintings". With his health and eyesight continuing to deteriorate, he took to using his fingers with a boldness and energy, dipping them directly in the oil, ink or gouache and laying down compositions that mainly depicted dark, elongated silhouettes, reminiscent of cave paintings. His visual language became more forceful and adopted a tone that was at times enigmatic, disturbing even, as in the case of Vers l'inconnu, il est mort, and at times mystical.

For a long time, his work was overlooked by 20th century art history despite the efforts of his cousin, the architect Le Corbusier, who supplied him with his drawing materials and promoted his work by helping to organise exhibitions in the United States in 1936 and at the Vallotton brothers' gallery in 1937. In 1939, the Museum of Modern Art purchased five of his works following an exhibition in New York.

λ171

PAUL DELVAUX (1897-1994)

La Voyante

aquarelle et gouache sur base lithographique
99.1 x 72.4 cm.
Exécuté en 1974

watercolour and gouache on lithograph
39 x 28½ in.
Executed in 1974

€20,000-30,000
US$22,000-32,000
£17,000-25,000

PROVENANCE
Mira Jacob, Paris (acquis auprès de l'artiste).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE
M. Jacob, *Paul Delvaux, Graphic Work,* Monaco, 1976, p. 135 (une lithographie illustrée en couleurs).

La Fondation Paul Delvaux a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

λ172

BALTHUS (BALTHASAR KLOSSOWSKI DE ROLA, DIT, 1908-2001)

Étude de nu

signé 'Balthus' (en bas à droite)
huile sur papier marouflé sur toile
75.5 x 48 cm.
Peint en 1957

signed 'Balthus' (lower right)
oil on paper laid down on canvas
29¾ x 19 in.
Painted in 1957

€60,000-80,000
US$65,000-86,000
£51,000-67,000

PROVENANCE
Galerie du Bateau-Lavoir (Mira Jacob), Paris.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE
J. Leymarie, *Balthus*, Lausanne, 1982, p. 148 (illustré).
Balthus, cat. exp., Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris et The Metropolitan Museum of Art, New York, 1983, p. 370, no. 181 (illustré).
V. Monnier et J. Clair, *Balthus, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, 1999, p. 178, no. P280 (illustré, p. 179).

173

LÉOPOLD SURVAGE (1879-1968)

Lion de Venise

signé, daté, inscrit et avec le cachet 'Survage. 50. Roma. ATELIER SURVAGE' (en bas à droite) et inscrit 'L'eau' (en bas à gauche)
aquarelle sur carton
68.5 x 50.2 cm.
Exécuté à Rome en 1950

signed, dated, inscribed and stamped 'Survage. 50. Roma. ATELIER SURVAGE' (lower right) and inscribed 'L'eau' (lower left)
watercolour on board
27 x 19¾ in.
Executed in Rome in 1950

€3,000-5,000
US$3,300-5,400
£2,600-4,200

PROVENANCE
Atelier de l'artiste.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Anne-Marie Divieto a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

λ174

JEAN HÉLION (1904-1987)

Figure gothique (étude)

signé et daté indistinctement 'hélion 45' (en bas à gauche) et signé et daté de nouveau 'Hélion 46' (en bas à droite)
gouache, plume et encre de Chine et pierre noire sur papier
61.3 x 40.4 cm.
Exécuté vers 1945

indinstinctly signed and dated 'hélion 45' (lower left) and signed and dated again 'Hélion 46' (lower right)
gouache, pen and India ink and black chalk on paper
24⅛ x 15⅞ in.
Executed *circa* 1945

€10,000-15,000
US$11,000-16,000
£8,400-13,000

PROVENANCE
Galerie Karl Flinker, Paris (avant 1984).
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel en 1986.

EXPOSITIONS
Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, *Hélion, Dessins, 1930-1978*, avril 1979, p. 33 (illustré).
Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus; Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris et Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, *Hélion, Peintures et dessins, 1925-1983*, août 1984-février 1985, p. 105, no. 99 (illustré).

Jacqueline Hélion a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

λ175

PABLO PICASSO (1881-1973)

Costume du manager français dans le ballet "Parade"

plume et encre et lavis d'encre sur papier calque
23 x 12.2 cm.
Exécuté en 1917

pen and ink and wash and ink on tracing paper
9⅛ x 4⅞ in.
Executed in 1917

€80,000-120,000
US$87,000-130,000
£68,000-100,000

PROVENANCE:
Serge Lifar, Paris (don de l'artiste).
Comtesse Lillan Ahlefeldt-Laurvig, Genève (par succession).
Collection particulière, Genève (par descendance); vente, Hôtel des ventes, Genève, 12 décembre 2012, lot 1554.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

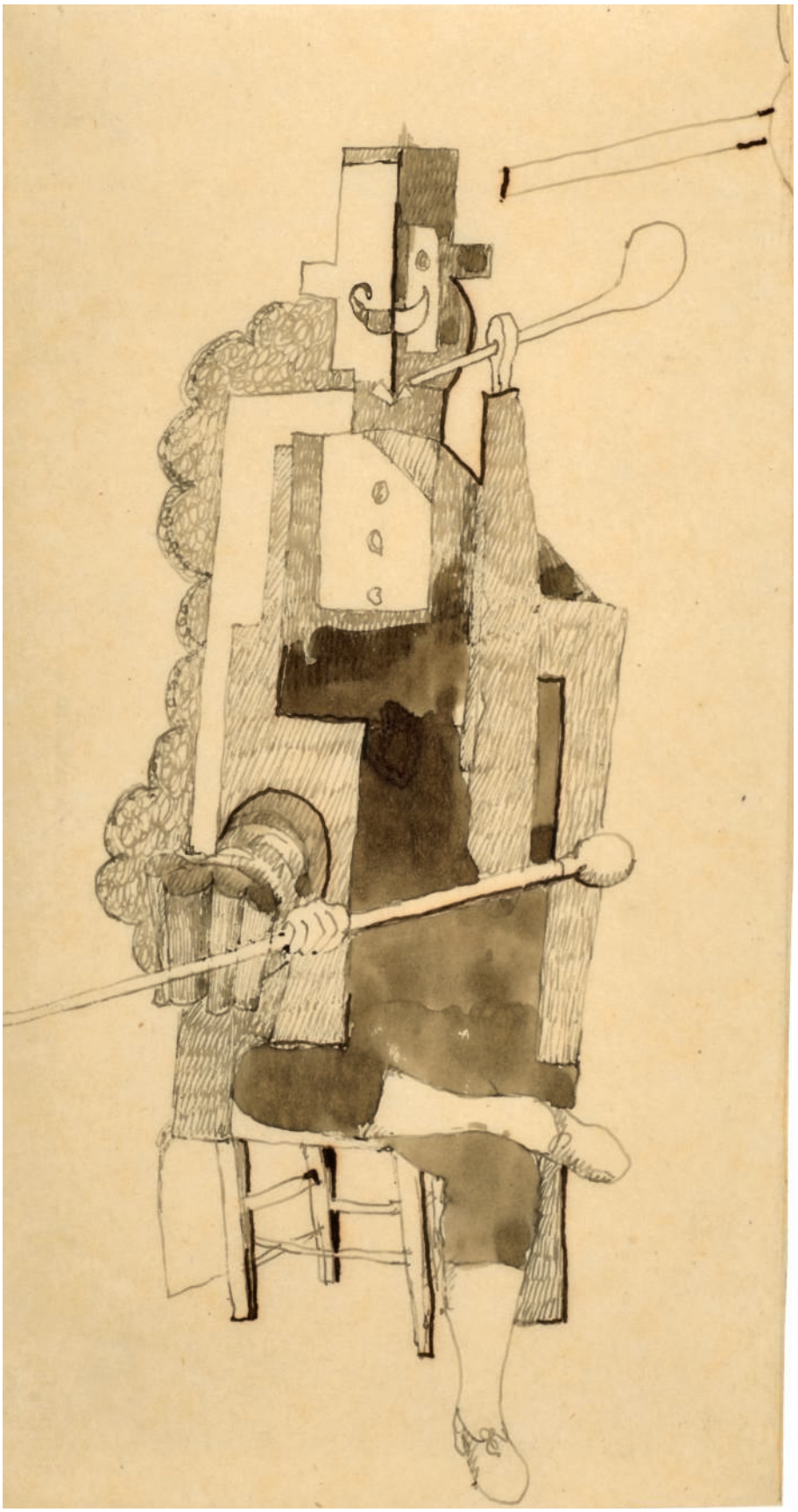
Claude Picasso a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

Picasso consacre les premiers mois de 1917 à la réalisation du décor, des rideaux et des costumes de *Parade*, ballet écrit par Jean Cocteau pour les Ballets russes de Serge Diaghilev, sur une composition musicale d'Erik Satie. Parmi les créations de Picasso pour *Parade*, les costumes qu'il conçoit pour trois personnages, les dits « Managers », sont sans doute les plus remarquables et les plus innovants. Du haut de leurs trois mètres, ces géants sont intégralement le fruit de l'imagination de l'Espagnol, qui les glisse à l'improviste dans le scénario pour donner du corps à l'intrigue de Cocteau, un brin légère à son goût. Pour John Richardson, ces trois constructions de Picasso représentent « [sa] tentative la plus inventive de fusionner peinture et sculpture » (J. Richardson, *Picasso, A life*, Londres, 1991, vol. I, p. 424).

Le présent dessin figure le Manager français assis, tenant d'un bras monstrueusement long une grande pipe blanche, et brandissant de l'autre, aux proportions normales, une canne imposante. Sur son dos, ce personnage était orné d'un paysage de boulevards parisiens bordés d'arbres, peint à la main. Son homologue américain, lui, était constitué de formes évocatrices de gratte-ciels. Trop modernes pour leur temps, ces créatures démesurées, à la charpente cubiste et géométrique, ne font d'abord qu'ajouter à la confusion générale du public, déjà dérouté par la cacophonie de sons et de langage absurde imaginés par Satie et Cocteau. Toutefois, ce vent critique va bientôt tourner ; et lorsque *Parade* est à nouveau présentée trois ans plus tard, elle est reçue en coup de maître de l'avant-garde et portée en triomphe.

Picasso spent the early months of 1917 working on his set, curtain and costume designs for the ballet Parade, *to be performed by the Ballets Russes under the direction of Serge Diaghilev, and set to a scenario by Jean Cocteau and music by Érik Satie. Among Picasso's contributions to* Parade, *his designs for three characters, known as the Managers, were perhaps the most significant and innovative. These giant 3 meter tall figures were entirely Picasso's own invention, inserted into the scenario to enliven what he felt was Cocteau's rather flimsy plot. John Richardson considers the* Manager *designs as Picasso's "most imaginative attempt to merge painting and sculpture" (J. Richardson,* Picasso, A life, *Londres, 1991, vol. I, p. 424).*

The present drawing represents the Manager français, *a seated figure with one grotesquely-elongated arm holding a long white pipe, whilst the other, of normal length, holds a heavy cane. On his back the* Manager français *bore a painted scene of typical Parisian tree-lined boulevards, whereas his counterpart, the* Manager American *was constructed out of sky scraper forms. These characters did indeed prove too innovative for their time, their angular cubist forms and oversized proportions only adding to the general confusion of the public, already reeling under the cacophony of sounds and nonsensical language imagined by Satie and Cocteau. Yet the tide of critical opinion would quickly turn, and within three years, when* La Parade *was next performed, the entire production would be hailed as a triumph of the* avant-garde.



*f*176

WASSILY KANDINSKY (1866-1944)

Schwere Spitzen

monogrammé et daté '28' (en bas à gauche); daté, numéroté et inscrit '1928 No 292 -"Schwere Spitzen"' (au revers du montage de l'artiste)
aquarelle et *spritztechnik* sur papier
37.2 x 36 cm.
Peint en juillet 1928

signed with monogram and dated '28' (lower left); dated, numbered and numbered '1928 No 292 -"Schwere Spitzen"' (on the reverse, on the artist' mount)
watercolour and *spritztechnik* on paper
14⅝ x 14⅛ in.
Painted in July 1928

€100,000-150,000
US$110,000-160,000
£84,000-130,000

PROVENANCE
Pr Hermann Schridde, Dortmund (acquis auprès de l'artiste par l'intermédiaire de Kandinsky Gesellschaft, en 1928).
Vente, Stuttgarter Kunstkabinett, Stuttgart,12 mai 1950, lot 1464.
Baron Joseph Berthold Urvater, Bruxelles (avant 1957).
Monique Pollak, Paris.
M. Knoedler & Co., Inc., New York (acquis auprès de celle-ci en avril 1961).
Acquis auprès de celui-ci par la famille du propriétaire actuel en mai 1961.

EXPOSITIONS
Berlin, Galerie Ferdinand Möller, *W. Kandinsky, Neue Aquarelle,* octobre 1928, no. 46.
Paris, Galerie Zak, *Exposition d'aquarelles de Wassily Kandinsky,* janvier 1929, no. 40.
Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller et Liège, Musée des Beaux-Arts, *Collection Urvater,* juin-septembre 1957, no. 52 (illustré).
Leicester, Museum and Art Gallery; City of York Art Gallery et Londres, Tate Gallery, *Paintings from the Urvater Collection,* septembre-décembre 1958, no. 47.

BIBLIOGRAPHIE
Liste manuscrite des aquarelles de l'artiste, no. 292.
V. Endicott Barnett, *Kandinsky Aquarelles, Catalogue Raisonné, 1922-1944,* Paris, 1994, vol. 2, p. 225, no. 882 (illustré).

« J'utilise souvent, ardemment même, le thème du cercle depuis quelques années, non tant en raison (ou à cause) de sa forme, ou de ses propriétés géométriques, mais plutôt en vertu de mon profond attrait pour la force intérieure qui l'habite, ainsi que ses innombrables variations. J'aime le cercle aujourd'hui comme j'aimais hier le cheval, par exemple – peut-être davantage encore, du fait que j'y trouve un plus grand nombre de potentialités intérieures, raison pour laquelle le cercle a remplacé le cheval. Mes œuvres ont été le terrain d'expression d'un grand nombre de "nouvelles" choses relatives au cercle, mais sur le plan de la théorie, j'ai peu de choses à dire sur le sujet, bien que ce ne soit pas faute d'avoir essayé»

W. Kandinsky, 1929, *in* W. Grohmann, *Kandinsky*, Londres, 1959, p. 188.

"If I make such frequent, vehement use of the circle in recent years, the reason (or cause) for this is not the geometric form of the circle, or its geometric properties, but my strong feeling for the inner force of the circle and its countless variations. I love the circle today as I formerly loved the horse, for instance -- perhaps even more, since I find more inner potentialities in the circle, which is why it has taken the horse's place. In my pictures, I have said a great many 'new' things about the circle, but theoretically, although I have often tried, I cannot say very much"

W. Kandinsky, 1929, quoted in W. Grohmann, Kandinsky, *London, 1959, p. 188.*

Exécuté au Bauhaus de Dessau en 1928, *Schwere Spitzen* est une aquarelle représentant une étonnante parade quasi dansante de formes géométriques qui expriment avec espièglerie l'un des thèmes clefs de l'art de Kandinsky de cette période: la relation dynamique entre le cercle et le triangle. *Schwere Spitzen* représente un halo rouge lumineux traversé de multiples rectangles superposés qui semblent jaillir de leur intersection et viennent l'entourer comme autant de fragments ou de ramifications de cette conjonction dynamique d'aplats. En bas à droite, trois formes triangulaires imposantes soutiennent la composition. La présente œuvre nous offre un panorama de potentialités poétiques et expressives dont chaque composant intégré joue un rôle à part entière, se joignant aux autres pour former un ensemble uni et harmonieux.

La géométrie sobre et les mathématiques orchestrées, du moins en apparence, des abstractions Bauhaus de Kandinsky, ont toujours abrité en leur cœur une démarche innée, intuitive et – pour l'artiste– mystique de recherche du sublime, du spirituel: une dimension qui pour lui, ne peut être représentée qu'au moyen de l'abstraction et de l'état d'esprit élevé qu'offre l'intuition. Aussi peint-il selon un ensemble de règles qu'il choisit par la suite d'enfreindre, aussitôt et à chaque fois que les exigences graphiques de l'œuvre l'exigent de lui. *Schwere Spitzen* est un travail qui exprime à la perfection cette combinaison étrange d'une logique ordonnée, laquelle se distingue tant de ses années Bauhaus.

À compter de *Composition no. 8* – son chef d'œuvre magistral de 1923 –, les cercles ne cessent de jouer un rôle croissant dans l'œuvre de Kandinsky. Dans sa lettre à Will Grohmann, en octobre 1930, il explique que le cercle constitue pour lui un «lien avec le cosmique» : «Je l'utilise avant tout de façon formelle... Pourquoi le cercle me fascine-t-il ? Pour les raisons suivantes :

1. Il est la forme la plus simple qui soit et pourtant, il n'a de cesse de s'affirmer sans réserve, 2. Précis, il n'en demeure pas moins inlassablement différent, 3. À la fois stable et changeant, 4. exubérant et discret, 5. Simple tension lui-même, il transporte en son sein d'infinies tensions. Le cercle est la synthèse des plus grandes oppositions. Il allie, en parfait équilibre, le concentrique et l'excentrique en une seule et même forme. Des trois formes primaires, il est celui qui indique le plus clairement possible la quatrième dimension» (cité *in* W. Grohmann, *op. cit*, p. 188).

Executed at the Dessau Bauhaus in 1928, Schwere Spitzen *("Heavy Points") is a remarkable watercolor presenting a strange almost dance-like parade of geometrically abstract forms playfully expressing one of the key themes of Kandinsky's art from this period — the dynamic relationship between the circle and the triangle.* Schwere Spitzen *is dominated by a bright red circle penetrated or overlaying various rectangles that appear to emanate from or around this intersection as if they were fragments or offshoots from this dynamic conjunction of planar opposites. In the lower right, three "heavy" triangular shapes anchor the composition. The work is a landscape of poetic and expressive possibility with each component fully integrated and ultimately playing its part in conjoining with the others to form a united and harmonious whole.*

At the heart of the apparently sober geometry and engineered mathematics of his Bauhaus abstractions, was always an innate, intuitive and, for Kandinsky, mystical reaching out towards an otherworldly, non-material, spiritual dimension. This mystical realm was one that he felt could be intimated at in pictorial form only through abstraction and the higher intelligence of intuition. He therefore painted according to a set of rules which he then broke whenever and wherever the pictorial demands of the painting required it of him. Schwere Spitzen *is a work that perfectly expresses this strange combination of alogical systematizing that distinguishes so much of Kandinsky's work from the Bauhaus years.*

From Composition no. 8 *— his great masterpiece of 1923 — onwards, circles came to play an increasingly important role in Kandinsky's work. He outlined this in a letter to Will Grohmann in October 1930, writing that, for him, the circle was ultimately, "a link with the cosmic. But I use it above all formally... Why does the circle fascinate me? It is: 1. the most modest form but asserts itself unconditionally, 2. precise, but inexhaustibly variable, 3. simultaneously stable and unstable, 4. simultaneously loud and soft, 5. a simple tension that carries countless tensions within it. The circle is the synthesis of the greatest oppositions. It combines the concentric and the eccentric in a single form, and in equilibrium. Of the three primary forms, it points the most clearly to the fourth dimension" (quoted in W. Grohmann,* op. cit, *p. 188).*

λ177

PABLO PICASSO (1881-1973)

Nature morte

signé et daté '18-4-21- Picasso' (en haut à droite)
pastel sur papier teinté
25 x 32.6 cm.
Exécuté le 18 avril 1921

signed and dated '18-4-21- Picasso' (upper right)
pastel on tinted paper
9⅞ x 12⅞ in.
Executed on 18 April 1921

€250,000-350,000
US$280,000-380,000
£210,000-290,000

PROVENANCE
André Level, Paris.
André Lefèvre, Paris (avant 1963).
Collection Lefèvre, Paris (par descendance); vente, Aguttes, Paris, 21 décembre 2007, lot 153.
Collection particulière, France (acquis au cours de cette vente); vente, Aguttes, Paris, 5 décembre 2014, lot 43.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

EXPOSITION
Paris, Musée national d'art moderne, *Collection André Lefèvre*, mars-avril 1964, no. 251.

Claude Picasso a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

© Succession Picasso 2020 / Photo : RMN-Grand Palais

Pablo Picasso, années 1920. Photographie anonyme. Musée National Picasso, Paris.

Cette nature morte arbore les signes distinctifs du cubisme synthétique, ce style que Picasso développe à partir de 1912 lorsqu'il renonce aux motifs fragmentés et monochromes du cubisme analytique, pour se tourner vers une palette plus vive et une approche plus technicienne du collage.

Elizabeth Cowling estime que « La plupart des natures mortes que réalise Picasso entre 1918 et 1924 font partie de petits ensembles de variations subtiles sur un thème bien précis. Ici, la forme et la technique l'emportent sur le sujet ; relégué au second plan, celui-ci semble purement prétexte aux recherches formelles de la série dans son ensemble. Ces tableaux sont peuplés d'ambigüités et de détails espiègles qui estompent toutefois leur côté cartésien et impersonnel. Or on sent bien que Picasso y fait de l'agencement des différents éléments une priorité – jouant habilement sur des compositions équilibrées quoiqu'asymétriques, sur la rencontre harmonieuse des formes, et sur les contrastes des couleurs, des tons, des surfaces à motifs et des plans unis. Par leur calme, leur maîtrise et leur subtilité, ces œuvres évoquent les natures mortes de Chardin, où un nombre limité d'ustensiles de cuisine et d'objets modestes du quotidien jouent les chaises musicales, de toile en toile, pour former toute une gamme de variations sur le même accord » (Picasso, *Style and Meaning*, Londres, 2002, p. 379, 381-382).

Au moment où il conçoit la présente œuvre, Picasso jongle depuis un certain temps – et de manière controversée – entre deux styles distincts. S'il continue d'approfondir à la fin des années 1910 et au début des années 1920 ses recherches cubistes, le plus souvent à travers la nature morte, il travaille aussi à une nouvelle facture aux accents classiques, notamment lorsqu'il peint des figures. Cette dualité prend des proportions monumentales durant l'été 1921, à Fontainebleau, où l'artiste réalise simultanément son très cubiste Musiciens aux masques (Zervos, vol. 4, no. 331 ; The Museum of Modern Art, New York) et le « classicisant » Femmes à la fontaine (Zervos, vol. 4, no. 322 ; The Museum of Modern Art, New York), deux tableaux-manifestes de ces styles respectifs.

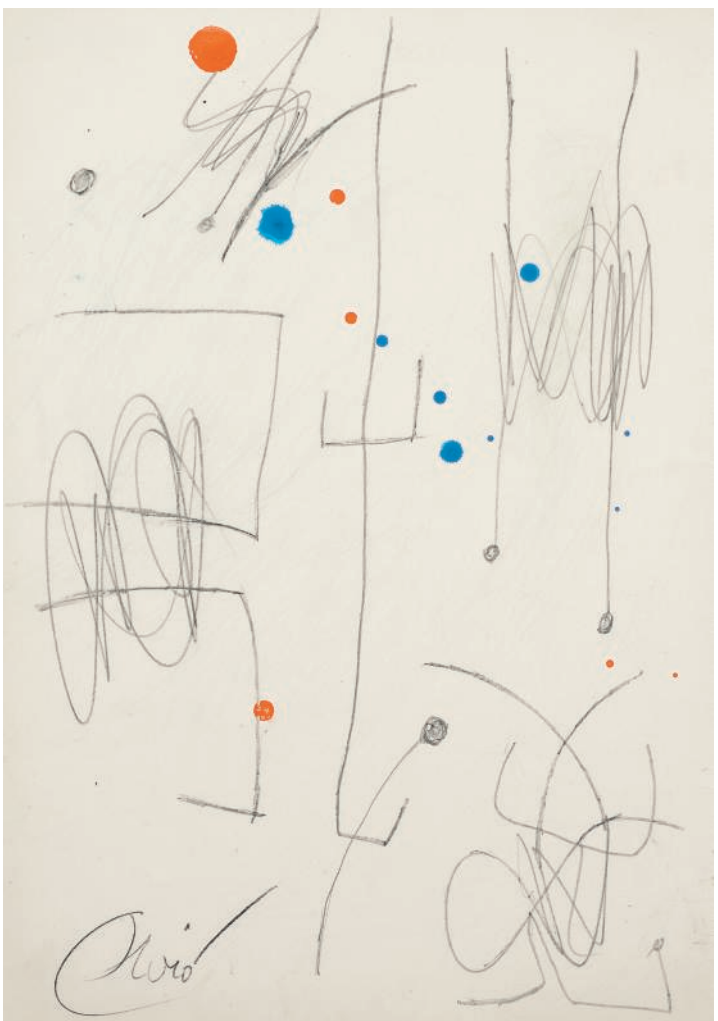
Picasso

Selon Josep Palau i Fabre, l'un ne va pas sans l'autre : « C'est comme si l'artiste avait découvert à l'apogée du cubisme que le volume cherche souvent à prévaloir, à imposer sa présence, ne serait-ce qu'indirectement. Dorénavant, l'exutoire que [Picasso] trouve dans ces représentations 'classicisantes' le laisse libre de se concentrer par ailleurs sur le développement d'un langage intégralement plan. Autrement dit, en retournant à une peinture plus ou moins traditionnelle, il fait une sorte de grand écart, qui lui permet de concevoir des œuvres débarrassées des contraintes qu'il avait dû affronter par le passé. Cette manifestation tardive du cubisme ne peut donc être totalement comprise sans la co-existence de ce retour à une tradition dérivée de la renaissance, grâce à laquelle Picasso sera plus enclin à travailler à sa guise, en toute liberté » (*Picasso, des ballets au drame (1917-1926)*, Cologne, 1999, p. 316).

Parmi les nombreux artistes prisés par Level, Picasso aura suscité une passion particulière chez le marchand d'art. En 1904, l'année où Level obtient son fond la "Peau de l'Ours", l'espagnol de 23 ans avait déjà bénéficié de plusieurs expositions personnelles à Paris et Barcelone. Il était par ailleurs représenté par des marchands majeurs à l'instar d'Ambroise Vollard et Berthe Weil, et avait attiré l'attention de collectionneurs internationaux tels que Wilhelm Uhde ou encore Leo et Gertrude Stein. Nullement découragé, et bien au contraire stimulé par une concurrence de telle envergure et porté par son grand intérêt pour l'œuvre de Picasso et un sens inné de l'investissement, Level jette son dévolu sur un chef-d'œuvre majeur de Picasso. En 1908, une occasion se présente : Clovis Sagot, un clown de cirque reconverti en marchand d'art, informe Level que Picasso doit collecter des fonds via la vente d'une œuvre importante. Avec l'aide d'un intermédiaire, Level organise une réunion au studio de l'artiste où il put admirer *Bateleurs*. Level comprit tout de suite qu'il s'agissait d'un véritable chef-d'œuvre de la récente période rose de l'artiste. Les finances de Level étaient cependant limitées et comme il l'expliqua ensuite : «L'œuvre était immense et notre budget minuscule. Nous ne pouvions dépenser que 1000 francs». Déterminé, Level utilisa ses talents de négociateur pour offrir à Picasso, alors à court d'argent, une caution de 300 francs en lui promettant de livrer le reste sous un mois. De son côté, l'artiste était libre de chercher un meilleur acheteur. Le pari fut gagnant puisque Level parvint à obtenir la somme manquante et à conclure le contrat seulement en 15 jours. Level devint ainsi propriétaire de l'une des premières œuvres parisiennes majeures de Picasso. Comme il le résuma lui-même : «C'est ainsi que j'ai fait la connaissance d'un homme qui est devenu mon ami et d'un peintre qui m'a comblé en tant que collectionneur.» (J. Finkel, 'The story of the original and greatest art fund', *in The Art Newspaper*, no. 259, juillet-août 2014).

The present still life features many hallmarks of Synthetic Cubism. Starting in 1912, Picasso began to replace the fragmented forms and monochromatic tones of Analytic Cubism with a more constructionist collage approach and a brighter palette. Elizabeth Cowling has written, "Most of Picasso's still-lifes of 1918-1924 belong to short-lived series involving subtle formal variations on a strictly limited theme. Their imagery seems secondary to their formal devices--a pretext for the variations explored throughout the series as a whole. These paintings are full of teasing ambiguities, which mitigate the effect of rationality and impersonality. Nevertheless, one senses that Picasso was primarily concerned with formal arrangements--with the creation of balanced, although asymmetrical, compositions, ingenious combinations of rhyming shapes, and contrasts of tone and color and plain and patterned surfaces. In their poise, control, and subtlety, they remind one of Chardin's modest kitchen still lifes, in which a limited repertoire of everyday objects is shuffled and reshuffled to form a series of variations on the same melodic theme" (Picasso, Style and Meaning*, London, 2002, p. 379, 381-382).* By the time he executed the present work, Picasso had been working alternately - *and indeed, controversially - in two styles for some time. In addition to his continued explorations of the cubist idiom during the late teens and early 1920s, which usually took still life as their subject, he also worked in a new, classicizing manner, especially in his figural compositions. This contrast was monumentalized at Fontainebleau during the summer of 1921, when Picasso simultaneously painted the cubist* Musiciens aux Masques *(Zervos, vol. 4, no. 331; The Museum of Modern Art, New York) and the classicized* Femmes à la fontaine *(Zervos, vol. 4, no. 322; The Museum of Modern Art, New York), each a veritable manifesto of its respective visual idiom.* Josep Palau i Fabre argues the two styles were never mutually exclusive, stating, "It is as if the artist had discovered at the height of Cubism volume often strove to prevail or make its presence felt, albeit indirectly. Now, by providing it an outlet in the form of *"classicizing" representation, his hands were freer to undertake the task of evolving an absolutely flat idiom. In other words, by returning to more or less traditional painting, a kind of split took place that allowed the artist to execute works liberated from the constraints he had been forced to combat in the past. This late form of Cubism would therefore not be completely comprehensible without the return to tradition, which assumed renaissance principles and left the artist free to work in his own independent way" (*Picasso, From the Ballets to Drama (1917-1926), *Cologne, 1999, p. 316).*

Among the many artists who's work became a focus for Level, it would be for Picasso that he would develop a particular passion. Even by 1904 - the year Level formed his Peau de l'Ours *fund- the 23 year-old Spaniard had already enjoyed several one man shows in both Paris and Barcelona, was represented by such leading dealers as Ambroise Vollard and Berthe Weil, and had attracted the attentions of international collectors such as Wilhelm Uhde and Leo and Gertrude Stein. Undeterred, or rather spurred on by the presence of such powerful competition, and driven by a deep affection for Picasso's work, coupled with his incomparable eye for investment, Level set his sights on the acquisition of a major Picasso masterpiece. In 1908 his opportunity came: Clovis Sagot, circus clown turned dealer, informed Level that Picasso needed to raise funds through the sale of an important work. Using an intermediary, Level set up a meeting at the artist's studio where he was shown* Bateleurs *(see image p. 2). Level immediately understood that this was indeed a masterpiece from the artist's recent pink period series. Level's finances were however still limited, and as he later recalled: "The work was powerful, but our budget was minuscule. We could only spend FF1000". Undeterred, Level exercised his considerable negotiating skills, offering the cash-strapped Picasso a FF300 deposit with the promise to deliver he remainder in a month. In return, the artist was free to seek a higher offer. The gamble paid off, with Level managing to raise the remainder and close the deal only 15 days later. Thus Level became the owner of one of the most important early Parisian works by Picasso. As he summarized: "This is how I made the acquaintance of a man who became my friend and a painter who has given me the greatest pleasure as a collector" (J. Finkel, 'The story of the original and greatest art fund', in* The Art Newspaper*, Issue 259, July-August 2014).*



λ178

JOAN MIRÓ (1893-1983)

Personnages, oiseaux

signé 'Miró' (en bas à gauche); daté et inscrit '21/V.78. Personnages, oiseaux' (au revers)
gouache, graphite et grattage sur papier
29.7 x 21 cm.
Exécuté le 21 mai 1978

signed 'Miró' (lower left); dated and inscribed '21/V.78. Personnages, oiseaux' (on the reverse)
gouache, pencil and grattage on paper
11¾ x 8⅜ in.
Executed on 21 May 1978

€6,000-8,000
US$6,500-8,600
£5,100-6,700

PROVENANCE
Atelier de l'artiste.
Pilar Juncosa Iglesias, Palma de Majorque (par succession).
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel au début des années 1980.

BIBLIOGRAPHIE
J. Dupin et A. Lelong-Mainaud, *Joan Miró, Catalogue raisonné, Drawings*, 1978-1981, Paris, 2018, vol. VI, p. 82, no. 4465 (illustré en couleurs).

λ179

JOAN MIRÓ (1893-1983)

Personnage, oiseau, étoile

signé 'Miró' (en bas à droite); daté et inscrit '7/IV.78/ Personnage, oiseau, étoile' (au revers)
crayon gras, gouache et graphite sur papier
100 x 62 cm.
Exécuté le 7 avril 1978

signed 'Miró' (lower right); dated and inscribed '7/IV.78/ Personnage, oiseau, étoile' (on the reverse)
wax crayon, gouache and pencil on paper
39½ x 24½ in.
Executed on 7 April 1978

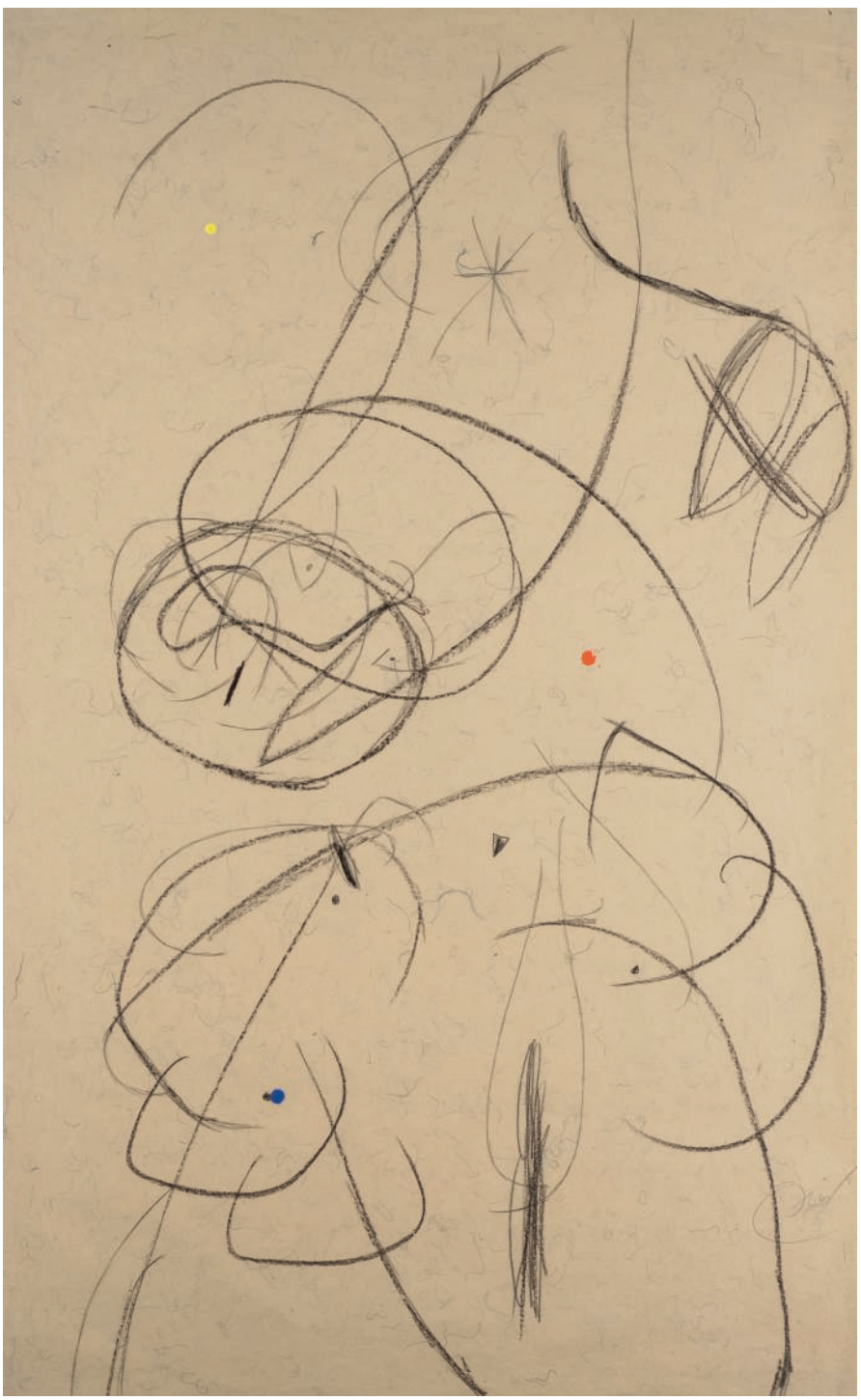
€25,000-35,000
US$28,000-38,000
£21,000-29,000

PROVENANCE

Atelier de l'artiste.
Pilar Juncosa Iglesias, Palma de Majorque (par succession).
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel au début des années 1980.

BIBLIOGRAPHIE

J. Dupin et A. Lelong-Mainaud, *Joan Miró, Catalogue raisonné, Drawings*, 1978-1981, Paris, 2018, vol. VI, p. 70, no. 4431 (illustré en couleurs).



λ180

FRANCIS PICABIA (1879-1953)

Sans titre

signé 'Francis Picabia' (en bas à gauche)
aquarelle et graphite sur papier
33.4 x 26.3 cm.
Exécuté vers 1927-28

signed 'Francis Picabia' (lower left)
watercolour and pencil on paper
13⅛ x 10⅜ in.
Executed *circa* 1927-28

€8,000-12,000
US$8,700-13,000
£6,800-10,000

PROVENANCE
Hubert Duchemin, Paris.
Alain Marcelpoil, Lyon.
Galerie Bernard Dulon, Paris.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

Le Comité Picabia a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

PROVENANT DE LA COLLECTION
D'UN AMATEUR FRANÇAIS

λ181

FRANCIS PICABIA (1879-1953)

Sans titre

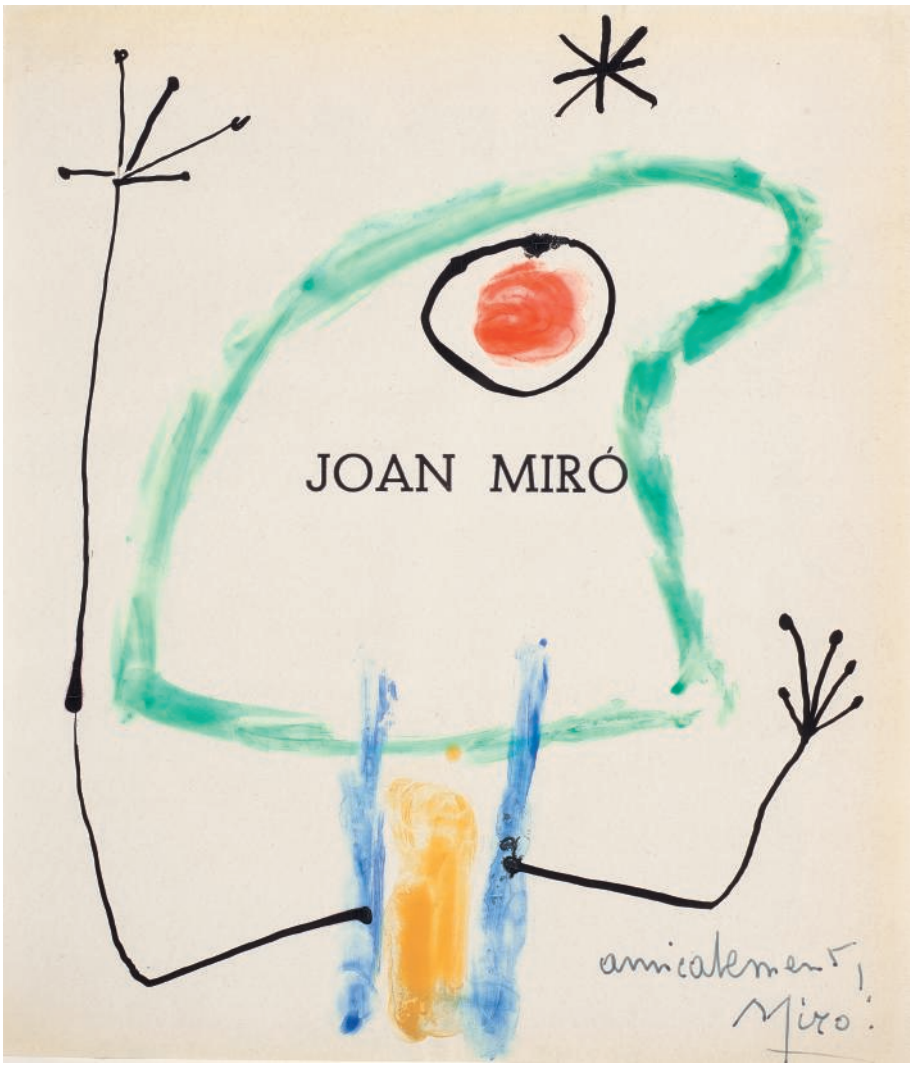
signé 'Francis Picabia' (en bas à gauche)
graphite sur papier
28.5 x 22.5 cm.
Exécuté vers 1940-42

signed 'Francis Picabia' (lower left)
pencil on paper
11½ x 8⅞ in.
Executed *circa* 1940-42

€2,000-3,000
US$2,200-3,200
£1,700-2,500

PROVENANCE
Acquis par la famille du propriétaire actuel en 1962.

Le Comité Picabia a confirmé l'authenticité de cette œuvre.



λ182

JOAN MIRÓ (1893-1983)

Sans titre

signé et inscrit 'amicalement, Miró.'
(en bas à droite)
gouache et encre de Chine sur la page de titre de *Joan Miró* de Jacques Prévert et Georges Ribemont-Dessaignes
23 x 20 cm.
Exécuté en 1956

signed and inscribed 'amicalement, Miró.'
(lower right)
gouache and India ink on the frontispiece of *Joan Miró* by Jacques Prévert and Georges Ribemont-Dessaignes
9 x 7⅞ in.
Executed in 1956

€8,000-12,000
US$8,700-13,000
£6,800-10,000

PROVENANCE
Collection particulière, France (don de l'artiste).
Collection particulière, France.

L'ADOM (Association pour la défense de l'œuvre de Joan Miró) a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

λ183

JOAN MIRÓ (1893-1983)

Portrait de la mère Ubu II

signé, daté et inscrit 'portrait de la mère Ubu II. Miró. 2/36.' (en haut au centre)
encre de Chine sur papier
37.7 x 27.7 cm.
Exécuté en février 1936

signed, dated and inscribed 'portrait de la mère Ubu II. Miró. 2/36.' (upper centre)
India ink on paper
14¾ x 10⅞ in.
Executed in February 1936

€100,000-150,000
US$110,000-160,000
£84,000-130,000

PROVENANCE
Robert Elkon, New York
Collection particulière, New York (acquis auprès de celui-ci le 27 septembre 1956).
Collection particulière, États-Unis (par descendance); vente, Sotheby's, New York, 6 novembre 2015, lot 137.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

L' ADOM (Association pour la défense de l'œuvre de Joan Miró) a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

Écrite en 1899 par Alfred Jarry et publiée en 1900, la pièce *Ubu enchaîné* met en scène la suite des aventures de père Ubu, ce haut-personnage du théâtre de l'absurde dont le public fait la rencontre dès 1896 dans *Ubu roi*. Parangon de l'anti-héros moderne, le grotesque souverain décide, après son accession au trône, de se faire esclave. Reprise par la Compagnie du diable écarlate, la pièce polémique est jouée au Théâtre de l'Exposition Universelle en 1937, dans des décors conçus par Max Ernst. Joan Miró est, quant à lui, sollicité pour réaliser des œuvres pour le programme de la production, au titre desquelles on trouve le présent *Portrait de la mère Ubu,* épouse sournoise et perfide du roi. Elle est d'ailleurs ici flanquée des mêmes attributs que son terrible mari, affichant son nez énorme et ses formes monstrueuses.

Rapidement, Ubu devient un personnage de prédilection des Surréalistes, qui voient dans son esprit destructeur et anarchique une figure révolutionnaire en même temps qu'un archétype du dirigeant tyrannique, au sens fachiste du terme. Par ses tribulations et le caractère absurde de sa destinée, il exerce une certaine fascination chez ces artistes, qui voient dans ses péripéties et leurs enjeux sous-jacents une allégorie des événements et stratégies politiques modernes. Chez Miró, Ubu roi est notamment employé comme reflet fictionnel et critique de Franco, autour de qui les prémices de la guerre civile espagnole commencent à gronder. Les thèmes véhiculés par la pièce constituent ainsi des considérations éminemment actuelles pour les intellectuels d'avant-garde.

Written in 1899 by Alfred Jarry and published in 1900, the play Ubu enchaîné *depicts the continued adventures of Père Ubu, the high-ranking Theatre of the Absurd character whom audiences first encountered in 1896 in* Ubu roi. *The ultimate modernist anti-hero, after rising to the throne the grotesque sovereign decides to become a slave. Produced by the* Compagnie du diable écarlate, *the controversial play was performed at the Théâtre de l'Exposition Universelle in 1937, using a set designed by Max Ernst. Joan Miró was commissioned to produce some artworks for the production's programme, one of these being this portrait of* Mère Ubu, *the king's scheming and deceitful wife. Here, she is endowed with the same features as her awful husband, with an enormous nose and monstrous shape.*

The Surrealists quickly developed a predilection for the character of Ubu, seeing in his destructive and anarchic nature a revolutionary figure at the same time as an archetypal tyrannical leader, in the fascist sense. With his tribulations and absurd fortunes, he held a certain fascination for these artists, who saw in his adventures and their underlying themes an allegory of the political events and strategies of the times. Miró in particular used Ubu roi *as a fictional and critical reflection of Franco, around whom the first rumblings of the Spanish civil war were being felt. Likewise, for avant-garde intellectuals the themes conveyed in the play represented eminently current issues.*

portrait de la mère Ubu II.
Miró.
2/38.

λ184

VICTOR BRAUNER (1903-1966)

Homme debout

signé et daté 'VICTOR BRAUNER 26.I.944.' (en bas à droite)
crayon gras et lavis d'encre sur papier
65.2 x 50.2 cm.
Exécuté le 26 janvier 1944

signed and dated 'VICTOR BRAUNER 26.I.944.' (lower right)
wax crayon and wash and ink on paper
25⅝ x 19¾ in.
Executed on 26 January 1944

€15,000-25,000
US$17,000-27,000
£13,000-21,000

PROVENANCE
Monsieur et Madame Pierre Matisse, New York.
Jacques Kaplan et Artel Gallery, New York.
Galerie Claude Bernard, Paris (avant 1975).
Galerie La Cour d'Ingres (Inna Salomon), Paris.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Samy Kinge a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

PROVENANT D'UNE COLLECTION **PARTICULIÈRE, PARIS**

λ185

FRANCIS PICABIA (1879-1953)

La Danseuse au cheval

signé 'Francis Picabia' (en bas à droite)
encre de Chine, sanguine et fusain sur papier
64 x 49.2 cm.
Exécuté vers 1932-34

signed 'Francis Picabia' (lower right)
India ink, sanguine and charcoal on paper
25⅛ x 19½ in.
Executed *circa* 1932-34

€25,000-35,000
US$28,000-38,000
£21,000-29,000

PROVENANCE
Vente, M^es^ Loudmer, Poulain et Cornette de Saint-Cyr, Paris, 27 mai 1972, lot 114.
Collection particulière, France (acquis au cours de cette vente).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Le Comité Picabia a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

λ186

JOAN MIRÓ (1893-1983)

Personnages

signé 'Miró' (en bas à droite); signé, daté et inscrit 'JOAN MiRÓ "Personnages" Mai 1937.' (au revers)
gouache et graphite sur papier monté sur papier
57 x 76.5 cm.
Exécuté en mai 1937

signed 'Miró' (lower right); signed, dated and inscribed 'JOAN MiRÓ "Personnages" Mai 1937' (on the reverse)
gouache and pencil on paper mounted on paper
22½ x 30¼ in.
Executed in May 1937

€300,000-500,000
US$330,000-540,000
£260,000-420,000

PROVENANCE
Pierre Matisse Gallery, New York.
B. C. Holland, Inc., Chicago.
Christian Fayt Art Gallery, Knokke-le-Zoute.
Galerie Bellier, Paris.
Galerie Gmurzynska, Cologne.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel en septembre 1990.

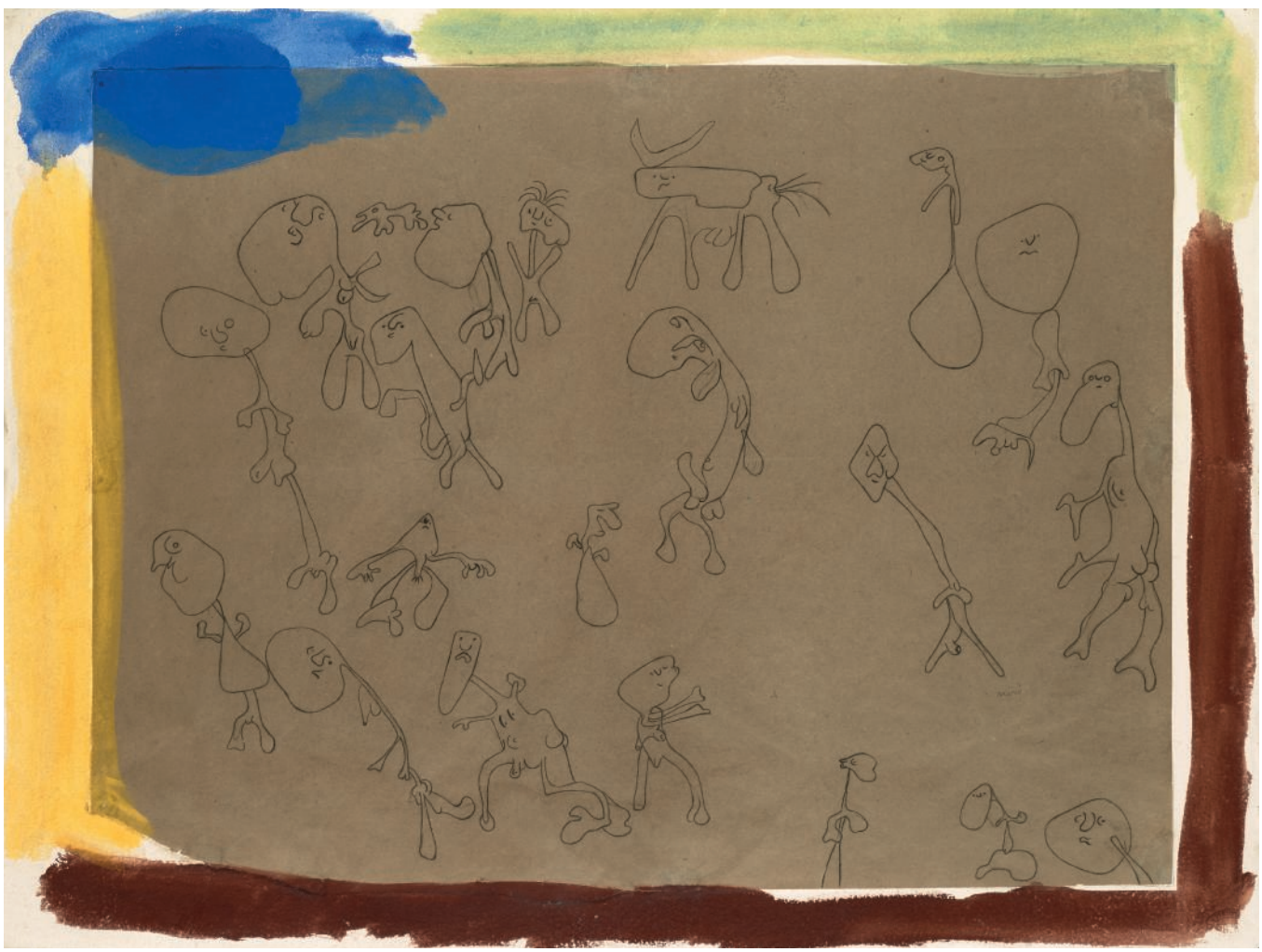
BIBLIOGRAPHIE
J. Dupin et A. Lelong-Mainaud, *Joan Miró, Catalogue raisonné, Drawings, 1901-1937*, Paris, 2008, vol. I, p. 344, no. 729 (illustré).

© Successió Miró / ADAGP, Paris, 2020 / Photo : Christie's Images Limited (2020)

Joan Miró, *Dessin de la Grande Chaumière*, 1937.

Après un séjour à Mont-Roig à l'été 1936, Joan Miró rentre à Paris à l'automne pour y déposer les œuvres qui seront présentées lors de l'exposition monographique qui lui est consacrée à la galerie Pierre Matisse à New York. Dans les mois qui suivent ce retour, les conflits de la guerre civile espagnole l'empêchent de revenir dans sa Catalogne natale et le contraignent à rester à Paris jusqu'en 1941. Aussi est-ce de loin que le peintre assiste aux horreurs qui meurtrissent son pays et le bouleversent profondément de 1936 à 1939. Fin avril 1937, Miró reçoit du gouvernement républicain espagnol la commande de réaliser – au même titre que Pablo Picasso et d'autres artistes – une œuvre murale pour le pavillon espagnol lors de l'Exposition Universelle de la même année. Tandis que Picasso s'attèle à ce qui deviendra l'une des fresques historiques les plus retentissantes des derniers siècles, avec l'exécution de *Guernica* entre le 1er mai et le 4 juin, Miró achève *Le Faucheur,* paysan catalan aux traits vifs et torturés dont semble s'échapper un cri de détresse universel, et dont les 6 panneaux constitutifs ont aujourd'hui disparu.

Les personnages flottants et cellulaires du présent dessin ne sont, quant à eux, pas sans évoquer la fragilité des civils face aux atrocités du conflit. Dans ce qui semble être une fuite vers le bord gauche de la feuille, et tandis que la couleur a quitté la composition pour être reléguée en périphérie, Miró poursuit son exploration des monstres grotesques apparus dès 1934. Ici, la force expressive du dessin provient du mariage de cette ligne sûre, franche, avec les déviations imaginaires qui affectent l'anatomie des personnages. Un certain érotisme se dégage même de ces êtres anthropomorphes, qui exhibent dans leurs postures emphatiques les parties intimes habituellement dissimulées de leur corps presque disloqué. À cet égard, cette œuvre s'inscrit dans la continuité des nus réalisés par Miró à l'académie de la Grande Chaumière la même année et qui avaient suscité de fréquentes méprises : « On y a vu les provocations d'un érotisme volontaire ou les prolongements d'une activité surréaliste. En réalité, la déformation des figures, que ce soit ou non dans des travaux d'après nature, est liée directement à l'angoisse du peintre, à sa blessure secrète, à sa révolte inexprimée » (J. Dupin, *Miró,* Paris, 1961, p. 268). C'est alors moins la sexualisation que la bestialité inhérente à toute condition humaine que



l'artiste cherche à exprimer dans cette œuvre d'une délicatesse pourtant rare. Cette dernière préfigure en outre la pureté de la ligne qui habitera la série des *Constellations* quelques années plus tard, en 1940 et 1941, dans une atmosphère cette fois plus stellaire qu'organique.

Jacques Dupin a notamment pu parler de « réalisme tragique » pour caractériser les œuvres de cette période, lorsque, à l'instar de la *Nature morte au vieux soulier,* une simple nature morte se transfigurait pour devenir un paysage apocalyptique. Dans le présent dessin, le sentiment d'horreur se traduit par le geste et son énergie : libre, franche, instinctive. Malgré son caractère intimiste, *Personnages* anticipe avec sensibilité les réflexions de l'artiste lui-même, quand il affirme en 1962 : « J'ai compris que le réalisme, un certain réalisme, est un excellent moyen pour surmonter le désespoir tandis que la forme maltraitée vous amène à la mutilation, à la monstruosité » (J. Miró cité *in* M. Rowell, *Joan Miró : Ecrits et entretiens*, Paris, 1996, p. 288).

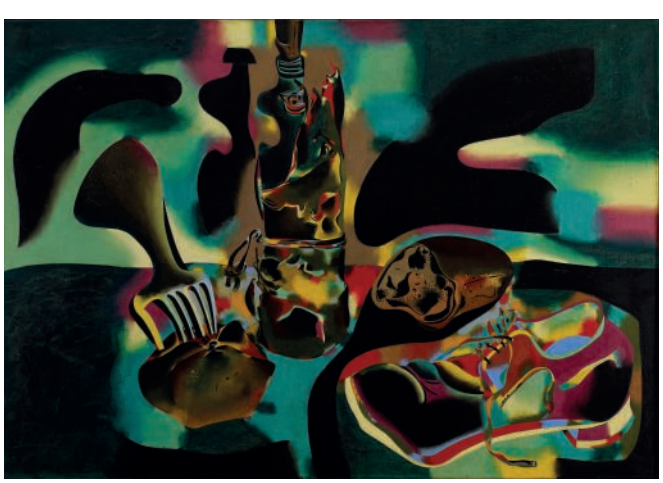
© Successió Miró / ADAGP, Paris, 2020 / Kollar François (1904-1979) / RMN - Gestion droit d'auteur François Kollar / Photo : Ministère de la Culture - Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Dist. RMN-Grand Palais / François Kollar

Joan Mirò, *Le Faucheur*, 1937. Conçu pour le Pavillon de la République Espagnole de l'Exposition Universelle de 1937 (œuvre aujourd'hui détruite).

After spending the summer of 1936 in Mont-Roig, Joan Miró came home to Paris in the autumn to deliver the works for his monographic exhibition at the Pierre Matisse gallery in New York City. In the months following his return, the Spanish Civil War prevented him from going back to his native Catalonia, forcing him to remain in Paris until 1941, and watch from afar as the horrors of war devastated his country from 1936 to 1939. At the end of April 1937, Miró - along with other artists including Pablo Picasso - was commissioned by the government of the Spanish Republic to create a mural for the Spanish pavilion at that year's Exposition Universelle. As Picasso tackled what would become one of the most magnificent frescoes of recent centuries -Guernica, which Picasso worked on from 1 May to 4 June - Miró finished work on Le Faucheur, *depicting a Catalan farmer with chiselled, tormented features, who appears to be letting out a universal cry of distress. The six panels that constituted that work have today disappeared.*

As for the floating, bubble-like characters of this drawing, they cannot help but evoke the fragility of civilians faced with the atrocities of war. Along what appears to be a vanishing line leading to the left edge of the page – and with all colour having been removed from the composition, relegated to the margin – Miró pursues his exploration of the grotesque monsters that have been appearing in his work since 1934. Here, the expressive force of the drawing arises from the combination of this sure-handed, forthright line and the imaginary displacements that affect the characters' anatomy. These anthropomorphic beings even emanate a certain eroticism as they exhibit, in their emphatic postures, the usually concealed private parts of their nearly disintegrated bodies. In this regard, the work is in the same vein as the nudes depicted by Miró at the Académie de la Grande Chaumière that same year, which were misunderstood by a number of people: "It has been interpreted as an intentionally erotic provocation or the extension of surrealist activity. In reality, the deformation of the figures, whether or not based on still life, relate directly to the painter's anguish, his secret trauma, his unexpressed outrage" (J. Dupin, Miró, *Paris, 1961, p. 268). In fact, the artist seeks to express the bestiality – rather than the sexualisation – inherent to the human condition in this work, which is nevertheless of a rare sensitivity. Moreover, this work prefigures the purity of line that would inhabit the series of* Constellations *a few years later, in 1940 and 1941, in an atmosphere more stellar than organic this time.*

In particular, Jacques Dupin spoke of "tragic realism" to describe the works of this period, such as Nature morte au vieux soulier, *which transfigures a simple still life into an apocalyptic landscape. In this drawing, the feeling of horror is expressed through the stroke and its energy: free, honest, instinctive. Despite its emotional character,* Personnages *keenly anticipates the reflections of the artist himself, when he asserted in 1962: "I have understood that realism, a certain realism, is an excellent way to overcome despair, while misused form leads to mutilation, to monstrosity" (J. Miró quoted in M. Rowell,* Joan Miró, Écrits et entretiens, *Paris, 1996, p. 288).*



© Successió Miró / ADAGP, Paris, 2020 / Photo : Successió Miró Archive

Joan Miró, *Nature morte au vieux soulier*, 1937.
The Museum of Modern Art, New York.

λ187

MAX ERNST (1891-1976)

Buste d'oiseau

signé et daté 'max ernst/ 68' (en bas à droite);
signé, daté et inscrit 'Buste d'oiseau max ernst 68' (au revers)
collage, gouache et crayon gras sur carton
75.2 x 52.3 cm.
Exécuté en 1968

signed and dated 'max ernst/ 68' (lower right);
signed, dated and inscribed 'Buste d'oiseau max ernst 68' (on the reverse)
collage, gouache and wax crayon on board
29½ x 20½ in.
Executed in 1968

€70,000-100,000
US$76,000-110,000
£59,000-84,000

PROVENANCE

Galerie Michel Castellino, Genève.
Art 92, Paris.
Galerie Hanin-Nocera, Paris.
Vente, Christie's, Londres, 30 avril 1999, lot 158.
Collection particulière, Suisse (acquis au cours de cette vente); vente, Sotheby's, Londres, 23 juin 2010, lot 145.
Vente, Christie's, Paris, 26 mars 2014, lot 37.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

EXPOSITION

Paris, Galerie Alexandre Iolas, *Max Ernst, Journal d'un Astronaute millénaire*, mars-avril 1969, no. 58 (illustré).

BIBLIOGRAPHIE

W. Spies, S. Metken, G. Metken et J. Pech, *Max Ernst, Œuvre-Katalog, Werke 1964-1969*, Cologne, 2007, p. 271, no. 4383 (illustré).

MAX ERNST/68

λf188

GIORGIO DE CHIRICO (1888-1978)

Combattimento

signé 'G. de Chirico' (en bas à droite)
gouache et graphite sur papier
29 x 38.8 cm.
Exécuté en 1936-37

signed 'G. de Chirico' (lower right)
gouache and pencil on paper
11½ x 15⅜ in.
Executed in 1936-37

€25,000-35,000
US$28,000-38,000
£22,000-29,000

PROVENANCE
Count Vincent Orissch, New York.
Collection particulière, Suisse.

EXPOSITIONS
New York, Julien Levy Gallery, *Recent paintings by Giorgio de Chirico*, octobre-novembre 1936, probablement no. 20.
Tokyo, The Bunkamura Museum of Art; Ishikawa, Ishikawa Prefectural Museum of Art; Oita, Oita Art Museum et Kyoto, Museum Eki Kyoto, *Giorgio de Chirico, A Metaphysical Life*, novembre 2000-octobre 2001, p. 151, no. 76 (illustré en couleurs).

Cette œuvre est répertoriée dans les Archives de la Fondazione Giorgio de Chirico sous le numéros 083/11/16 OT.

λf189

SALVADOR DALÍ (1904-1989)

Projet d'architecture ou *Femme dans le ciel surplombant Cadaquès* ou *Le Temple rose*

porte la signature 'Salvador Dalí' (en bas à droite)
aquarelle et graphite sur papier fort
31.4 x 23 cm.
Exécuté vers 1945

bears the signature 'Salvador Dalí' (lower right)
watercolour and pencil on card
12½ x 9⅛ in.
Executed *circa* 1945

€30,000-50,000
US$33,000-54,000
£26,000-42,000

PROVENANCE
Collection particulière, Suisse.

Nicolas et Olivier Descharnes ont confirmé l'authenticité de cette œuvre.

λ190

MAX ERNST (1891-1976)

Ohne titel

signé, daté et inscrit 'à mon ami Denis Honegger Max Ernst 1931' (en bas à droite)
collage, huile, gouache, grattage et graphite sur papier fort
48 x 64.5 cm.
Exécuté en 1931

signed, dated and inscribed 'à mon ami Denis Honegger Max Ernst 1931' (lower right)
collage, oil, gouache, grattage and pencil on card
18⅞ x 25⅜ in.
Executed in 1931

€80,000-120,000
US$87,000-130,000
£68,000-100,000

PROVENANCE

Denis Honegger, Monaco (don de l'artiste en 1931).
Collection particulière, France (par descendance); vente, Sotheby's, Londres, 5 février 2003, lot 186.
Collection particulière (acquis au cours de cette vente); vente, Christie's, Paris, 26 mars 2014, lot 30.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

W. Spies, S. Metken et G. Metken, *Max Ernst, Œuvre-Katalog*, *Werke 1929-1938*, Cologne, 1979, p. 112, no. 1782 (illustré).
W. Spies, *Max Ernst, Les collages, inventaire et contradictions*, Paris, 1984, no. 337 (illustré).

Au cours de ces expérimentations autour du collage et du grattage, Max Ernst conçoit *Ohne Titel* où il nous livre un monde imaginaire, presque hallucinatoire, dans lequel planent des formes de papillons multicolores, pour certaines illusionnistes, perdues dans la vaste étendue bleue de l'arrière-plan.

Dérivée du frottage, la technique « automatique » du grattage, inédite, que l'artiste élabore en 1925, consiste à appliquer plusieurs couches d'huile de différentes couleurs sur une toile. Ernst place ensuite le verso contre des surfaces granitées, bosselées, et gratte la peinture à l'aide d'une spatule pour révéler un kaléidoscope de couleurs et une panoplie de motifs, au hasard de ses envies. Avec ses formes et ses textures obtenues de façon spontanée, à demi consciente, ce procédé attise l'imagination débordante de l'artiste.

Dans la présente œuvre, les matériaux disparates qui scindent l'image en deux, entre peinture à la main et collages et découpages, apportent d'autant plus de contrastes et poussent le spectateur à papillonner d'un niveau de réalité à un autre, à la manière des papiers collés cubistes. Ernst décrit d'ailleurs le collage comme « la rencontre fortuite de deux réalités distinctes sur un plan non convenant ou [...] la culture des effets d'un dépaysement systématique [...] – et l'étincelle de poésie qui jaillit du rapprochement de ces réalités. » ('Au-delà de la peinture', *in Cahiers d'Art*, 1936, cité *in* W. Spies, éd., *Max Ernst: Life and Work*, Londres, 2006, p. 55).

Contrairement à ses papiers découpés antérieurs, avec lesquels l'artiste dissimulait soigneusement toute trace de frelatage pour donner l'impression d'une image unique et intacte, dans la présente œuvre Ernst attire au contraire notre attention sur la discordance des divers éléments. « Pour la première fois, le collage était invité à se faire entendre, explique Spies. Les raccords, les bords, les césures, les espaces entre les éléments, et les provenances variées de ces mêmes éléments, participaient désormais à créer une diversité polyphonique ; et la recherche d'une unité plastique cédait le pas à des images aux multiples facettes, des collages conscients » (*op. cit.*, 1983, p. 16).

Using a combination of collage elements with amorphous, grattage scrapings of paint, in Ohne Titel, *Max Ernst has invented an imaginary, near hallucinatory world, in which these multi-hued, seemingly natural butterflies are blossoming and disappearing into the expansive blue background.*

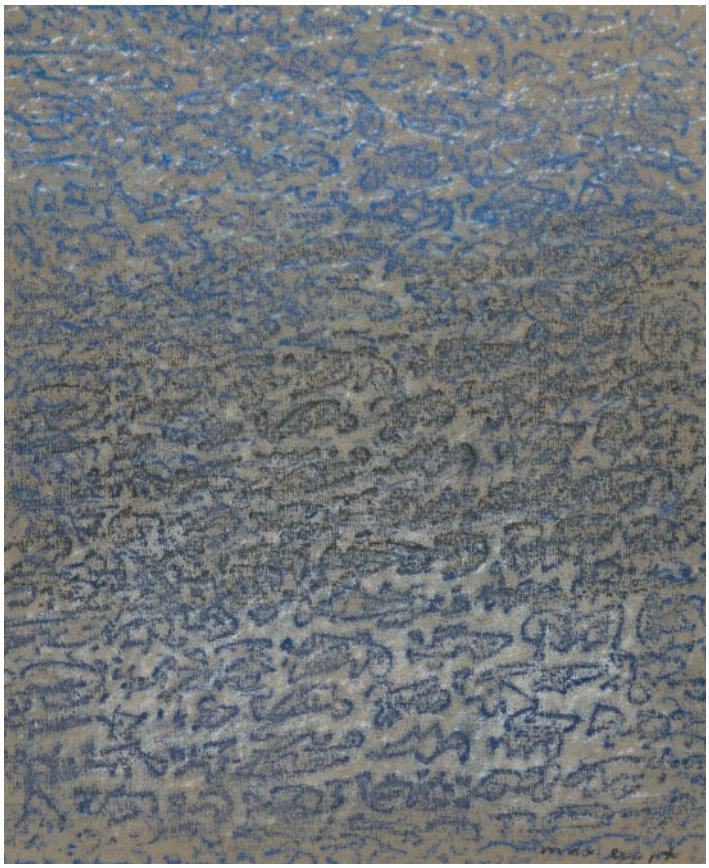
A development of frottage, the breakthrough automatic method that he had discovered in 1925, grattage involved applying several layers of different coloured oil paint to the canvas, which Ernst would then place over highly textured objects and scrape away the paint with a palette knife to reveal a kaleidoscope of colour and myriad patterns in whatever shapes he chose. The unpremeditated, semi-conscious patterns and textures that these scrapings produced sparked Ernst's visionary imagination. The material division between the two halves of the image, hand-painted versus pasted, heightens this contrast, challenging the viewer to shift between varied levels of reality as in Cubist papier collé.

"Collage is the exploitation of the chance meeting of two distant realities on an unfamiliar plane," Ernst wrote, "the culture of systematic displacement and its effects—and the spark of poetry that leaps across the gap as the two realities converge" ('Beyond Painting', in Cahiers d'Art, *1936, quoted in W. Spies, ed.,* Max Ernst: Life and Work, *London, 2006, p. 55).*

*Unlike Ernst's earlier work in cut paper, in which the artist carefully concealed the joins to create the impression of a single, unbroken image, the present collage call attention to the discontinuity between the disparate components of the work. "Here for the first time, collage was allowed to speak with its own voice," Spies has explained. "Joints, edges, breaks, the spaces that separate the elements, and the diverse origin of those elements themselves, all now contributed to a polyphonic variety; and in place of a pictorial continuum now appeared images built up of multifaceted material, conscious collages" (*op. cit., *1983, p. 16).*

TAB. XXVIII.

Nos. 1. *Vipera Brasiliensis*, Johnst. est hæc? Vipere du Brésil, nouvelle espèce par les habitans. *Ibid.*
2. *Vipera Brasiliensis altera*, Tortuella dicta. *Ibid.*
Autre Vipere du Brésil, appellée Tortuelle. *Ibid.*
3. 4. *Binæ Serpentes Brasilienses*, inter se pugnantes, aut saltantes.
Deux Serpens du Brésil, se battant, ou plutôt badinant entr'eux. *Ibid.*
1. 2. *Binæ Serpentes Peruvianæ*, inter se volitantes; Mâle & Femelle, jeunes encore. *Ibid.*



λ191

MAX ERNST (1891-1976)

Ohne Titel

signé 'max ernst' (en bas à droite)
pastel et frottage sur papier teinté
35 x 28.5 cm.
Exécuté en 1964

signed 'max ernst' (lower right)
pastel and frottage on tinted paper
13¾ x 11¼ in.
Executed in 1964

€10,000-15,000
US$11,000-16,000
£8,400-13,000

PROVENANCE
Vente, Kunsthaus Lempertz, Cologne, 28-29 avril 1971, lot 316.
Galerie Valentien, Stuttgart (probablement acquis au cours de cette vente).
Collection particulière, Rhénanie-du-Nord-Westphalie (acquis auprès de celle-ci); vente, Hauswedell & Nolte, Hambourg, 13 juin 2014, lot 71.
Collection particulière, Francfort.

BIBLIOGRAPHIE
W. Spies, S. Metken, G. Metken et J. Pech, *Max Ernst, Œuvre-Katalog, Werke 1964-1969*, Cologne, 2007, p. 55, no. 3951 (illustré).

λ192

HANS BELLMER (1902-1975)

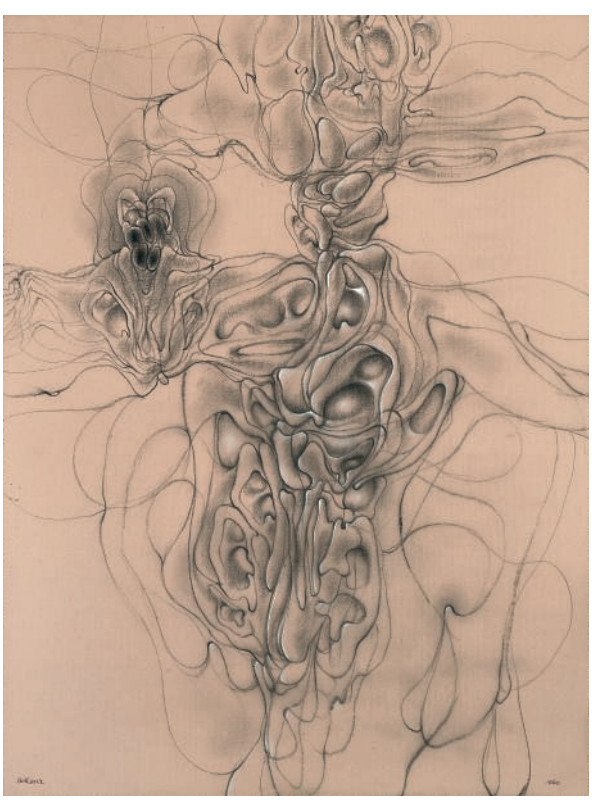
Sans titre

signé 'Bellmer' (en bas à gauche) et daté '1960' (en bas à droite)
fusain, estompe et réhauts de gouache sur papier teinté
64 x 47.3 cm.
Exécuté en 1960

signed 'Bellmer' (upper left) and dated '1960' (lower right)
charcoal, estompe heightened with gouache on tinted paper
25⅛ x 18⅝ in.
Executed in 1960

€10,000-15,000
US$11,000-16,000
£8,400-13,000

PROVENANCE
Collection particulière, Italie.



λ193

ANDRÉ MASSON (1896-1987)

Quatre dames

avec le cachet 'andré Masson' (en bas à gauche)
gouache sur papier fort
64.5 x 50 cm.

stamped 'andré Masson' (lower left)
gouache on card
21½ x 19½ in.

€20,000-30,000
US$22,000-32,000
£17,000-25,000

PROVENANCE
Vente, M[es] Ader et Tajan, Paris, 12 juin 1992, lot 42.
Collection particulière (acquis au cours de cette vente); vente, Sotheby's, Paris, 6 juillet 2006, lot 19.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

λ194

JOAN MIRÓ (1893-1983)

Homme et femme

signé 'Miró' (en bas à gauche); signé, daté et inscrit 'MIRÓ. 27/10/59 Homme et femme' (au revers)
huile, aquarelle, fusain et estompe sur papier
72.5 x 100 cm.
Exécuté le 27 octobre 1959

signed 'Miró' (lower left); signed, dated and inscribed 'MIRÓ. 27/10/59 Homme et femme' (on the reverse)
oil, watercolour, charcoal and estompe on paper
28⅝ x 39½ in.
Executed on 27 October 1959

€90,000-130,000
US$98,000-140,000
£76,000-110,000

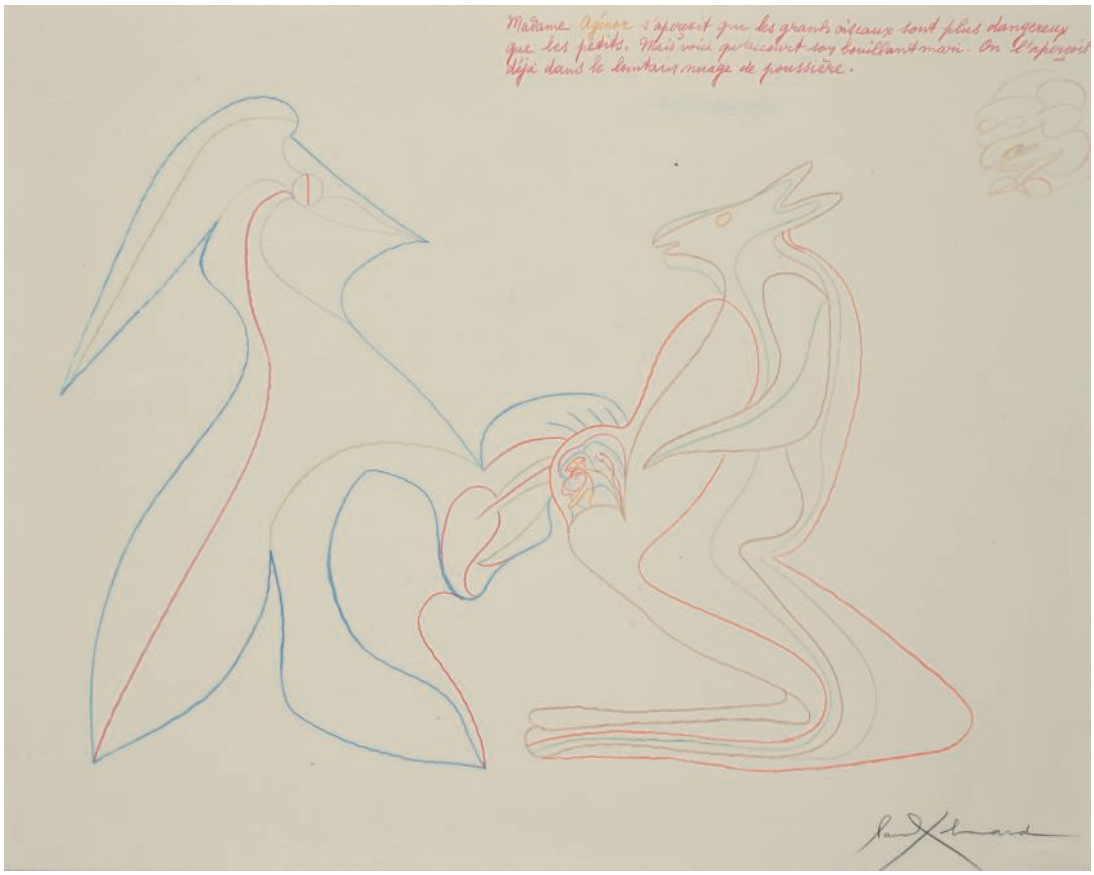
PROVENANCE
Atelier de l'artiste.
Emilio Fernández Miró, Espagne (par descendance).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE
J. Dupin et A. Lelong-Mainaud, *Joan Miró, Catalogue raisonné, Drawings, 1938-1959*, Paris, 2010, vol. II, p. 350, no. 1591 (illustré en couleurs).

En mai 1938, Joan Miró évoque les difficultés qu'il rencontre à ses débuts en tant qu'artiste dans un court texte intitulé *Je rêve d'un grand atelier*. En 1956, son rêve est enfin exaucé – l'architecte Josep Lluis Sert a créé pour lui un espace de travail vaste, lumineux et entièrement équipé conforme à ses spécifications dans les collines surplombant Palma de Majorque. Entre ces murs, le Catalan reprend goût à la peinture après une pause de cinq ans, pendant laquelle il s'est surtout essayé à la céramique, à la lithographie et à la gravure. Son quotidien est plus confortable dans cet atelier, où il peut voir plus grand et expérimenter de nouvelles techniques picturales sur toile.

Joan Miró tient son intérêt pour les grands formats des œuvres qu'il a réalisées aux États-Unis dans la première moitié des années 1950 – des commandes pour le Terrace Plaza Hotel de Cincinnati (Dupin, no. 817) et l'université Harvard (Dupin, no. 893) ; il admire beaucoup la tendance qu'ont les ambassadeurs américains de la peinture gestuelle à dépasser volontiers leur chevalet. Lors de son premier voyage outre-Atlantique en 1947, il mûrit le projet de Cincinnati dans un studio new yorkais. De là, le dialogue qu'il entretient avec la peinture américaine jouera un rôle décisif dans son art. Bon nombre de ses représentants, à l'instar de Robert Motherwell ou de Jackson Pollock, n'hésitent pas à reconnaître l'influence de Joan Miró sur leur travail – lequel, en retour, porte un intérêt certain au leur et ne manque jamais une occasion de leur manifester son soutien, utilisant parfois même de leurs découvertes. Toutefois, même lorsqu'il emprunte à ses jeunes pairs les techniques qu'ils ont inventées ou adoptées telles que le « drip-and-splash », sa personnalité est si présente dans ses œuvres qu'il est impossible de se méprendre sur leur auteur. On y retrouve le rythme, le souffle et l'atmosphère qui caractérisent les créations de l'artiste. Armé de ces nouvelles techniques, auxquelles son incroyable sensibilité aux matériaux et aux découvertes accidentelles confère des pouvoirs inattendus, Joan Miró les transcende le plus souvent dans un acte pictural et poétique redoublant d'intensité et riche de nouvelles significations (J. Dupin,*Miró*, Barcelone, 1993, pp. 304-305). En 1959, année au cours de laquelle la présente œuvre a été exécutée, Joan Miró évoque la place qu'occupe l'improvisation dans son art lors d'un entretien : « [...] Jamais je n'utilise telle quelle une toile qui sort de chez le marchand de couleurs. Je provoque des accidents, en faisant une tache de couleur ou une forme, n'importe quel accident. C'est très simple, au début. C'est la matière qui décide. Je prépare un fond en nettoyant par exemple mes brosses sur la toile. Renverser un peu d'essence convient tout aussi bien. S'il s'agit d'un dessin, je froisse la feuille ; je la mouille. L'eau qui coule trace une forme, le tracé imposerait une suite. Commencez à peindre et je continuerai, c'est la matière qui détermine tout. Je m'oppose à toute recherche préconçue, inerte, intellectuelle. Le peintre œuvre comme le poète : le mot précède la pensée. On ne décide pas d'écrire sur le bonheur ou, si c'est le cas, on est fichu. Il faut gribouiller. Pour moi, c'est là un point de départ, un choc. J'attache beaucoup d'importance au choc initial » (cité *in* G. Charbonnier, *Le monologue du peintre*, Paris, 1959, p. 121).

For the English version please refer to page 161



λ195

PAUL ÉLUARD (1895-1952)

Sans titre

signé 'Paul Eluard' (en bas à droite) et inscrit 'Madame Agénor s'aperçoit que les grands oiseaux sont plus dangereux que les petits. Mais voici qu'accourt son bouillant mari. On l'aperçoit déjà dans le lointain nuage de poussière.' (en haut à droite)
crayon de couleurs sur papier
39.8 x 50 cm.

signed 'Paul Eluard' (lower right) and inscribed 'Madame Agénor s'aperçoit que les grands oiseaux sont plus dangereux que les petits. Mais voici qu'accourt son bouillant mari. On l'aperçoit déjà dans le lointain nuage de poussière.' (upper right)
coloured crayon on paper
15¾ x 19¾ in.

€1,200-1,800
US$1,300-1,900
£1,100-1,500

PROVENANCE
Collection particulière, France.

λ196

JOAN MIRÓ (1893-1983)

Sans titre

signé et inscrit 'affectueusement Miró.' (en bas à droite) et inscrit 'à Louis G. Clayeux,' (en bas à gauche)
crayon gras, encre de Chine et lavis d'encre sur papier
32.3 x 50.3 cm.
Exécuté vers 1958

signed and inscribed 'affectueusement Miró.' (lower right) and inscribed 'à Louis G. Clayeux,' (lower left)
wax crayon, India ink and wash and ink on paper
12¾ x 19⅞ in.
Executed *circa* 1958

€30,000-50,000
US$33,000-54,000
£26,000-42,000

PROVENANCE
Louis Gabriel Clayeux, Paris (acquis auprès de l'artiste).
Galerie Gravure Actuelle, Paris (avant 2010).
Collection particulière, France.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE
J. Dupin et A. Lelong-Mainaud, *Joan Miró, Catalogue raisonné, Drawings, 1938-1959*, Paris, 2010, vol. II, p. 346, no. 1579 (illustré).

λ197

PAUL DELVAUX (1897-1994)

Les Jeunes filles

aquarelle sur base lithographique
76.2 x 57 cm.
Exécuté en 1967

watercolour on lithograph
30 x 22½ in.
Executed in 1967

€20,000-30,000
US$22,000-32,000
£17,000-25,000

PROVENANCE
Mira Jacob, Paris (acquis auprès de l'artiste).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE
M. Jacob, *Paul Delvaux, Graphic Work,* Monaco, 1976, p. 39 (une lithographie illustrée, p. 38).

La Fondation Paul Delvaux a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

λ198

PAUL DELVAUX (1897-1994)

Les Rivales

aquarelle sur base lithographique
76.1 x 57 cm.
Exécuté en 1966

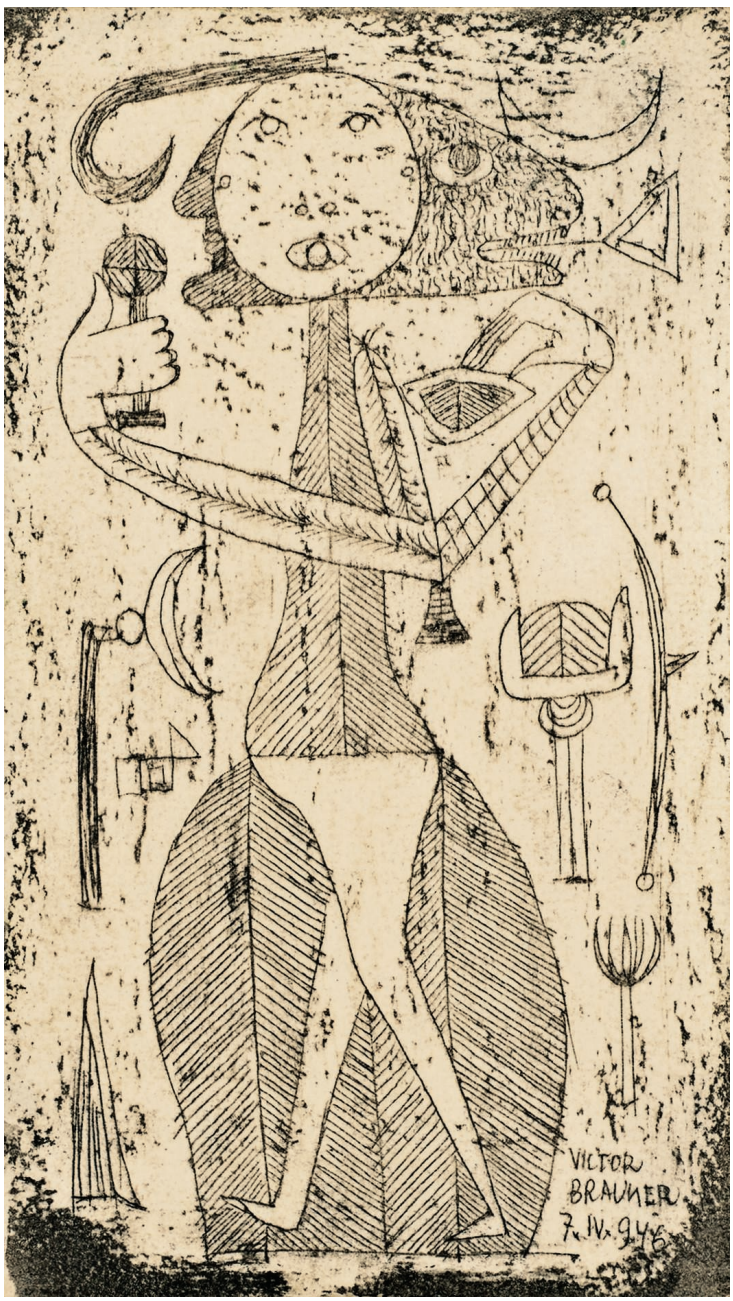
watercolour on lithograph
30 x 22½ in.
Executed in 1966

€25,000-35,000
US$28,000-38,000
£21,000-29,000

PROVENANCE
Mira Jacob, Paris (acquis auprès de l'artiste).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE
M. Jacob, *Paul Delvaux, Graphic Work,* Monaco, 1976, p. 24 (une lithographie illustrée en couleurs).

La Fondation Paul Delvaux a confirmé l'authenticité de cette œuvre.



Taille réelle

λ199

VICTOR BRAUNER (1903-1966)

Sans titre

signé et daté 'VICTOR BRAUNER 7.IV.946' (en bas à droite)
plume et encre et paraffine sur papier
17 x 10 cm.
Exécuté le 7 avril 1946

signed and dated 'VICTOR BRAUNER 7.IV.946' (lower right)
pen and ink and paraffin on paper
6⅞ x 4 in.
Executed on 7 April 1946

€8,000-12,000
US$8,700-13,000
£6,800-10,000

PROVENANCE
André Gomès, Paris.
Jack Assoun, Paris.
Acquis auprès de celui-ci par le propriétaire actuel.

EXPOSITIONS
Paris, Galerie de Seine, *Surréalisme et abstraction, 1921-1960*, janvier 1982.
Carcassonne, Centre Joë Bousquet et son temps, Maison des Mémoires, *Peinture, photographie, sculpture dans l'univers de Joë Bousquet*, 2007-2008.
Saint-Louis, Espace d'art contemporain Fernet-Branca, *Chassé-croisé Dada-Surréaliste, 1916-1969*, janvier-juillet 2012, p. 180 (illustré en couleurs, p. 64).
Lens, Fondation Pierre Arnaud, *Surréalisme et Arts primitifs, Un air de famille*, juin-octobre 2014, p. 325 (illustré, p. 215).

BIBLIOGRAPHIE
G. Sebbag, *Memorabilia, Constellations inaperçues, Dada & Surréalisme, 1916-1970*, Paris, 2010, p. 122 (illustré en couleurs).

Samy Kinge a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

λ200

FRANCIS PICABIA (1879-1953)

Sans titre (lettre-dessin adressée à André et Simone Breton)

signé, daté et inscrit 'C'est moi qui vous remercie. Permettez-moi de vous offir ce petit chales [*sic*] espagnol. Je compte aller vous voir mardi à 5 heures. affectueusement à vous deux, Lundi 15 octobre 1923 Francis Picabia' (en haut et en bas)
aquarelle, encre de Chine et graphite sur papier
27 x 20.7 cm.
Exécuté le 15 octobre 1923

signed, dated and inscribed 'C'est moi qui vous remercie. Permettez-moi de vous offir ce petit chales [*sic*] espagnol. Je compte aller vous voir mardi à 5 heures. affectueusement à vous deux, Lundi 15 octobre 1923 Francis Picabia' (along the upper and lower edges)
watercolour, India ink and pencil on paper
10¾ x 8¼ in.
Executed on 15 October 1923

€25,000-35,000
US$28,000-38,000
£21,000-29,000

PROVENANCE
André Breton et Simone Collinet, Paris (don de l'artiste).
Collection particulière, Paris (en 1982).
Galerie de Seine, Paris.

EXPOSITIONS
Paris, Galerie Artcurial, *L'aventure surréaliste autour d'André Breton*, mai-juillet, 1986, p. 62 (illustré en couleurs; titré 'Le Châle').
Las Palmas de Grande Canarie, Centro Atlántico de Arte Moderno, *El poeta como artista*, avril-mai 1995, p. 113 (illustré en couleurs; titré 'Le châle espagnol').
La Corogne, Palacio Municipal de Exposiciones, *Francis Picabia o soño español*, juillet-août 1996, p. 26, no. 19 (illustré en couleurs; titré 'Petit chale espagnol').
Saint-Louis, Espace d'Art Contemporain Fernet-Branca, *Chassé-Croisé Dada-Surréaliste, 1916-1969*, janvier-juillet 2012, p. 15 (illustré en couleurs; titré 'Le Châle espagnol').
Paris, Galerie Thessa Herold, *Des Dadas lus dans l'œil de l'un d'eux - Hans Richter*, septembre-octobre 2016, p. 115, no. 61 (illustré).

BIBLIOGRAPHIE
G. Sebbag, *Memorabilia, Constellations inaperçues, Dada & Surréalisme, 1916-1970*, Paris, 2010, p. 215 (illustré).
W. A. Camfield, B. Calté, C. Clements, A. Pierre, A. Verdier et P. Calté, *Francis Picabia, Catalogue raisonné, 1915-1927*, Bruxelles, 2016, vol. II, p. 370, no. 843 (illustré en couleurs).

λ201

GIORGIO DE CHIRICO (1888-1978)

L'Enigma della partenza

signé et inscrit 'G. de Chirico L'énigme du cheval' (en bas à gauche)
plume et encre de Chine sur papier
30.8 x 21 cm.
Exécuté en 1913

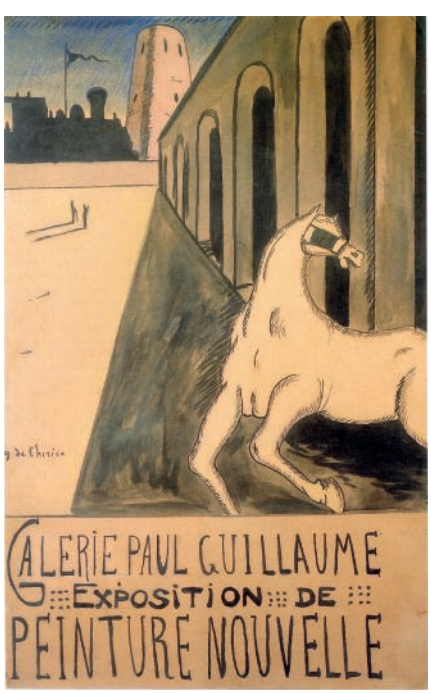
signed and inscribed 'G. de Chirico L'énigme du cheval' (lower left)
pen and India ink on paper
12⅛ x 8¼ in.
Executed in 1913

€50,000-70,000
US$55,000-76,000
£42,000-59,000

PROVENANCE
Jean Paulhan, Paris.
Dr Francesco Conrieri, Turin (probablement acquis auprès de celui-ci avant 1974); vente, Farsettiarte, Milan, 27 novembre 2010, lot 814.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

EXPOSITIONS
Paris, Grand Palais, *Jean Paulhan à travers ses peintres,* février-avril 1974, p. 211, no. 495.
Padoue, Palazzo Zabarella, *De Chirico, Catalogo della mostra,* janvier-mai 2007, p. 90, no. 3.
Saint-Louis, Espace d'art contemporain Fernet-Branca, *Chassé-croisé Dada-Surréaliste, 1916-1969,* janvier-juillet 2012, p. 186 (illustré en couleurs, p. 10).

BIBLIOGRAPHIE
J. Thrall Soby, *Giorgio de Chirico*, New York, 1966, p. 82 (illustré).
P. Baldacci, *De Chirico, La metafisica, 1888-1919*, Milan, 1997, p. 427, no. D 34 (illustré, p. 193).



© ADAGP, Paris, 2020 / Photo : tous droits réservés

Giorgio de Chirico, projet d'affiche pour l'exposition à la galerie Paul Guillaume, 1914.

«L'art de ce jeune peintre est un art intérieur et cérébral qui n'a point de rapport avec celui des peintres qui se sont révélés ces dernières années. Il ne procède ni de Matisse, ni de Picasso ; il ne vient pas des impressionnistes. Cette originalité est assez nouvelle pour qu'elle mérite d'être signalée»

G. Apollinaire, 'La Vie artistique', *in L'Intransigeant*, Paris, 9 octobre 1913 ; cité *in Giorgio de Chirico and the Myth of Ariadne*, cat. exp., Philadelphia Museum of Art, Philadelphie, 2002, p. 16.

"The art of this young painter is an inner, cerebral art which has no connection with that of the painters who have been discovered during the last few years. It does not stem from Matisse or from Picasso; it does not come from the Impressionists. This originality is new enough to warrant our attention"

G. Apollinaire, 'La Vie artistique', in L'Intransigeant, *Paris, 9 October 1913; quoted in* Giorgio de Chirico and the Myth of Ariadne, *exh. cat., Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 2002, p. 16*

G. de Chirico
L'énigme du cheval

λ202

TRISTAN TZARA (SAMUEL ROSENSTOCK, DIT, 1896-1963)

Sans titre

plume et encre de Chine sur papier
32 x 48.3 cm.
Exécuté en 1931

pen and India ink on paper
12¾ x 19 in.
Executed in 1931

€18,000-25,000
US$20,000-27,000
£16,000-21,000

PROVENANCE

André Breton, Paris (don de l'artiste en 1936).
Aube Elléouët-Breton, Paris (par descendance).
Galerie 1900-2000, Paris.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

EXPOSITIONS

Saint-Louis, Espace d'art contemporain
Fernet-Branca, *Chassé-croisé Dada-Surréaliste, 1916-1969*, janvier-juillet 2012, p. 221 (illustré en couleurs, p. 40).
Paris, Galerie Thessa Herold, *Des Dadas lus dans l'œil de l'un d'eux - Hans Richter*, septembre-octobre 2016, p. 169, no. 54 (illustré en couleurs, p. 103).

λ203

PAUL DELVAUX (1897-1994)

Étude pour "Le Cortège en dentelles"

signé des initiales 'P.D' (en bas à droite)
plume et encre et graphite sur papier
18 x 21.5 cm.
Exécuté en 1936

signed with initials 'P.D' (lower right)
pen and ink and pencil on paper
7⅛ x 8½ in.
Executed in 1936

€25,000-35,000
US$28,000-38,000
£21,000-29,000

PROVENANCE
Galerie Isy Brachot, Bruxelles.
Collection particulière (acquis auprès de celle-ci en 1987).
Collection particulière (par descendance); vente, Sotheby's, Londres, 6 février 2008, lot 140.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

EXPOSITION
Saint-Louis, Espace d'art contemporain Fernet-Branca, *Chassé-croisé Dada-Surréaliste, 1916-1969*, janvier-juillet 2012, p. 186 (illustré en couleurs, p. 166).

BIBLIOGRAPHIE
G. Sebbag, *Memorabilia, Constellations inaperçues, Dada & Surréalisme, 1916-1970*, Paris, 2010, p. 367 (illustré en couleurs, p. 229).
M. Sebbag, *Auteurs*, Madrid, 2015, vol. I, p. 299 (illustré).

λ204

ANDRÉ BRETON (1896-1966), YVES TANGUY (1900-1955), VALENTINE HUGO (1887-1968) ET JEANNETTE TANGUY (1896-1977)

Cadavre exquis

signé et inscrit par André Breton 'André Breton Yves Tanguy Valentine Hugo Jeannette Tanguy' (au revers)
pastel sur papier teinté
31.5 x 23.5 cm.
Exécuté vers 1930

signed and inscribed by André Breton 'André Breton Yves Tanguy Valentine Hugo Jeannette Tanguy' (on the reverse)
12½ x 9⅜ in.
pastel on tinted paper
Executed *circa* 1930

€40,000-60,000
US$44,000-65,000
£34,000-50,000

PROVENANCE
Vente, M^es^ Binoche, Renaud et Giquello, Paris, 15 avril 2015, lot 146.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

La présente œuvre est issue d'une série de dessins surréalistes intitulée *Cadavre exquis*, du nom du fameux procédé selon lequel les artistes s'amusaient à dessiner chacun leur tour sur une même feuille, en respectant ce principe défini par le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* de 1938 : « jeu qui consiste à faire composer une phrase, ou un dessin, par plusieurs personnes sans qu'aucune d'elles ne puisse tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes » (cité in *Dalí*, cat. exp., Palazzo Grassi, Venise et The Philadelphia Museum of Art, 2004-2005, p. 184). André Breton, Yves Tanguy ou le poète Jacques Prévert étaient particulièrement friands.

The present work comes from a series of surrealist drawings titled Cadavre exquis. *These drawings emerged from a game that the artists would play in which they would take turns working on an image as described in the 1938* Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*: "Game of folded paper that consists in having a sentence or a drawing composed by several persons, each ignorant of the preceding collaboration" (quoted in* Dalí, *exh. cat., Palazzo Grassi, Venice and The Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 2004, p. 184). André Breton, Yves Tanguy or the poet Jacques Prevert were particularly keen on executing written or drawn cadavres exquis.*

λ205

WOLS (ALFRED OTTO WOLFGANG SCHULZE, DIT, 1913-1951)

Ohne Titel

signé 'WOLS' (en bas à droite)
aquarelle, plume et encre de Chine sur papier
33.4 x 27 cm.
Exécuté en 1940-41

signed 'WOLS' (lower right)
watercolour, pen and India ink on paper
13⅛ x 10¾ in.
Executed in 1940-41

€60,000-80,000
US$65,000-86,000
£51,000-67,000

PROVENANCE
Galerie Mouradian et Vallotton, Paris (dans les années 1960).
Mayor Gallery, Londres.
Collection particulière, Francfort (acquis auprès de celle-ci en novembre 2001).
Galerie Michael Werner, Cologne.

EXPOSITIONS
Paris, Galerie Thessa Herold, *Bryen et ses amis Ubac, Arp, Wols*, automne 2005, no. 51 (illustré, p. 63).
Saint-Louis, Espace d'art contemporain Fernet-Branca, *Chassé-croisé Dada-Surréaliste, 1916-1969*, janvier-juillet 2012, p. 223 (illustré en couleurs, p. 170).
Wiesbaden, Museum; Quedlinburg, Lyonel-Feininger-Galerie et Appenzell, Museum Liner Appenzell, *Wols, Das grosse Mysterium*, octobre 2013-septembre 2014, p. 28 (illustré en couleurs).

Le Docteur Ewald Rathke a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

«Que fait Wols ? Il se laisse descendre au fond de lui-même comme un plongeur et sa main graffigne tout ce qu'il aperçoit : des toiles d'araignées, des graminées, des forêts d'algues, des monstres, des mollusques, des villes-montagnes russes, des bateaux-maisons, des îles, des boucheries-bijouteries, des attractions, des fentes et des centres d'effroi, tout cela et bien d'autres choses encore. Il ordonne ces visions dans une crise»

Henri-Pierre Roché

"What does Wols do? He delves deep within himself like a burrower, and his hand scratches out whatever he sees: spider webs, grassy plants, kelp forests, monsters, molluscs, Russian mountain-cities, houseboats, islands, butcher's and jewellery shops, attractions, cracks and places of terror, all that and much more. He orders these visions in a crisis"

WOLS

λ•206

LÉONARD TSUGUHARU FOUJITA (1886-1968)

Homme allongé

signé et signé de nouveau en japonais 'Foujita' (en bas à gauche)
graphite et estompe sur papier calque marouflé sur toile
52.4 x 99.6 cm.
Exécuté vers 1928

signed and signed again in Japanese 'Foujita' (lower left)
pencil and estompe on tracing paper laid down on canvas
20⅝ x 39¼ in.
Executed *circa* 1928

€8,000-12,000
US$8,700-13,000
£6,800-10,000

PROVENANCE
Acquis par la famille du propriétaire actuel en 1983.

Sylvie Buisson a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

CE LOT EST VENDU SANS PRIX DE RÉSERVE

λ207

FERNANDO BOTERO (NÉ EN 1932)

Petite fille au chat

signé et daté 'Botero 73' (en bas à droite)
graphite et estompe sur papier calque
43 x 35.3 cm.
Exécuté en 1973

signed and dated 'Botero 73' (lower right)
pencil and estompe on tracing paper
17 x 14 in.
Executed in 1973

€20,000-30,000
US$22,000-33,000
£17,000-25,000

PROVENANCE
Mira Jacob, Paris.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

λ208

PABLO PICASSO (1881-1973)

Les Fumeurs

daté '23.12.51.' (en haut à gauche)
plume et encre de Chine et lavis d'encre sur papier
50.5 x 66 cm.
Exécuté le 23 décembre 1951

dated '23.12.51.' (upper left)
pen and India ink and wash and ink on paper
19⅞ x 26 in.
Executed on 23 December 1951

€60,000-80,000
US$65,000-86,000
£51,000-67,000

PROVENANCE
Atelier de l'artiste.
Maya Widmaier-Picasso, Paris (par descendance).
Galería Rojo y Negro, Madrid.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel en juin 1987.

© Succession Picasso 2020 / Photo : Christie's Images Limited (2015)

Pablo Picasso, *La Lettre*, 1951. Collection particulière.

Tandis qu'il avait commencé l'année 1951 par l'un de ses projets les plus ambitieux et sérieux depuis la Seconde Guerre Mondiale, avec la réalisation du chef-d'œuvre *Massacre en Corée* dénonçant l'extermination des civils nord-coréens à Sinchon, Pablo Picasso offre un sujet tout à fait différent à l'issue de 1951, à travers une série d'œuvres sur papier au caractère autrement plus léger et espiègle. Avec *La Lettre* et *Homme jouant aux échecs*, *Les fumeurs* est la troisième feuille réalisée le 23 décembre 1951 qui mette en scène cet homme assis en train d'allumer sa cigarette. Dans le présent dessin, il est cette fois accompagnée d'une élégante femme et de son chien tout aussi élancé, qui ne sont pas sans rappeler Dora Maar et son lévrier Kazbek qui partagèrent la vie de Picasso de la fin des années 1930 à 1946. La présence d'un tableau sur un chevalet à gauche de la composition pourrait alors laisser penser qu'il s'agit d'une représentation allégorique de l'artiste au repos. En de rapides et pourtant sûrs traits de plume, par la finesse de la ligne qui s'allie aux ombres plus constructives de l'encre de Chine, Picasso démontre encore une fois tout son talent de dessinateur.

Ces deux personnages face à face dans un décors bourgeois, qui ne semblent rien partager que le plaisir de fumer, confèrent une atmosphère théâtrale à la scène, rappelant par là ce que Picasso affirmait lui-même : « Bien sûr, on ne sait jamais ce qui va ressortir d'une œuvre, mais un récit ou une idée naît dès lors que le dessin est en route. Et c'est ainsi. Le récit se développe, comme au théâtre ou dans la vie, et d'un dessin en découlent de nombreux autres, pour former un véritable roman. C'est très divertissant, vous pouvez me croire. En tout cas, je m'amuse énormément à inventer ces histoires. Quand je dessine, j'observe mes créatures à chaque heure en pensant à toutes les folies qu'elles commettent. C'est en quelque sorte ma façon d'écrire de la fiction »
(P. Picasso, cité *in* R. Otero, *Forever Picasso: An Intimate Look at His Last Years*, New York, 1974, p. 171).

Although he had begun the year with one of his most serious and ambitious projects since World War II with the creation of the masterpiece Massacre in Korea which decried the extermination of North Korean civilians in Sinchon, Pablo Picasso served up an entirely different subject at the end of 1951, with a series of works on paper whose tone is altogether lighter and more mischievous. With La lettre *and* Homme jouant aux échecs, Les Fumeurs *is the third work produced on 23 December 1951 which depicts this man sitting, in the midst of lighting his cigarette. In the drawing at hand, he is this time accompanied by an elegant woman and her equally svelte dog, which call to mind Dora Maar and her greyhound Kazbek, with whom Picasso shared his life from the late 1930s to 1946. The inclusion of a painting on an easel on the left of the composition could also suggest that the image is an allegorical representation of the artist at rest. In quick but assured pen strokes, Picasso once again demonstrates his talent as a draughtsman: the finesse of his lines combines beautifully with the more constructive shadows of the Indian ink.*

These two characters face off in a bourgeois setting and seem to share nothing save for the pleasure of smoking, which lends a theatrical air to the scene, reminding the viewer of something Picasso asserted himself: "Of course, one never knows what will emerge from a piece, but a narrative or an idea is born while the drawing is in progress. And that's how it is. The narrative develops, as at the theatre or in life, and one drawing begets several more, creating a veritable novel. It is quite entertaining, I can assure you. In any event, I have great fun inventing these stories. When I draw, I observe my creatures at different times, thinking about all the foolish things they are doing. In a certain respect, it's my way of writing fiction." (P. Picasso, quoted in R.Otero, Forever Picasso: An Intimate Look at His Last Years, *New York, 1974, p. 171).*

23.12.51.

λ209

GIACOMO MANZÙ (1908-1991)

Studio per grande ritratto di signora, Figura intera sraiata sulla poltrona

signé 'Manzù' (en bas à droite)
fusain et sanguine sur papier
33.7 x 49.8 cm.
Exécuté vers 1946-47

signed 'Manzù' (lower right)
charcoal and sanguine on paper
13¼ x 19½ in.
Executed *circa* 1946-47

€2,200-2,800
US$2,400-3,000
£1,900-2,300

PROVENANCE
Acquis auprès de l'artiste par la famille du propriétaire actuel dans les années 1950.

EXPOSITIONS
Florence, Palazzo Strozzi, La Strozzina, *Giacomo Manzù, Studio per un ritratto*, février-mars 1956, p. 9, no. 14.
Milan, Museo Minguzzi, *Manzù, Studi per il Grande ritratto di signora, Disegni per Alice Lampugnani*, septembre-novembre 2001, p. 34 (illustré).

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives Giacomo Manzù, sous le numéro 7/2020.

λ210

GIACOMO MANZÙ (1908-1991)

Studio per grande ritratto di signora, Figura intera seduta avvolta in un panno con le gambe incrociate

signé 'Manzù' (en bas au centre)
fusain et sanguine sur papier
60.6 x 41.2 cm.
Exécuté vers 1946-47

signed 'Manzù' (lower centre)
charcoal and sanguine on paper
23⅞ x 16¼ in.
Executed *circa* 1946-47

€3,500-4,500
US$3,800-4,900
£3,000-3,800

PROVENANCE
Acquis auprès de l'artiste par la famille du propriétaire actuel dans les années 1950.

EXPOSITIONS
Florence, Palazzo Strozzi, La Strozzina, *Giacomo Manzù, Studio per un ritratto*, février-mars 1956, p. 14, no. 59 (illustré, pl. 19).
Milan, Museo Minguzzi, *Manzù, Studi per il Grande ritratto di signora*, *Disegni per Alice Lampugnani*, septembre-novembre 2001, p. 48 (illustré).

BIBLIOGRAPHIE
D. Degenhart, *Giacomo Manzù, Mädchen und Frauen, 43 Zeichnungen*, Berlin, 1958, p. 19 (illustré).

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives Giacomo Manzù, sous le numéro 9/2020.

λ211

GIACOMO MANZÙ (1908-1991)

Studio per grande ritratto di signora, Figura seminuda accosciata

signé 'Manzù' (en bas à droite)
fusain sur papier
62.2 x 50 cm.
Exécuté vers 1946-47

signed 'Manzù' (lower right)
charcoal on paper
24½ x 19⅝ in.
Executed *circa* 1946-47

€4,000-6,000
US$4,400-6,500
£3,400-5,000

PROVENANCE
Acquis auprès de l'artiste par la famille du propriétaire actuel dans les années 1950.

EXPOSITIONS
Florence, Palazzo Strozzi, La Strozzina, *Giacomo Manzù, Studio per un ritratto*, février-mars 1956, p. 12, no. 46.
Milan, Museo Minguzzi, *Manzù, Studi per il Grande ritratto di signora, Disegni per Alice Lampugnani*, septembre-novembre 2001, p. 43 (illustré, p. 42).
Vicence, Basilica Palladiana, LAMeC, *Manzù, Le opere per Alice Lampugnani*, novembre 2003-février 2004, p. 22 (illustré).

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives Giacomo Manzù, sous le numéro 41/2020.

λ212

GIACOMO MANZÙ (1908-1991)

Studio per grande ritratto di signora, Grande testa reclinata sulla mano destra

signé 'Manzù' (en bas à droite)
fusain et graphite sur papier teinté
30.5 x 22.5 cm.
Exécuté vers 1946-47

signed 'Manzù' (lower right)
charcoal and pencil on tinted paper
11⅞ x 8⅝ in.
Executed *circa* 1946-47

€2,200-2,800
US$2,400-3,000
£1,900-2,300

PROVENANCE
Acquis auprès de l'artiste par la famille du propriétaire actuel dans les années 1950.

EXPOSITIONS
Florence, Palazzo Strozzi, La Strozzina, *Giacomo Manzù, Studio per un ritratto*, février-mars 1956, p. 11, no. 33.
Milan, Museo Minguzzi, *Manzù, Studi per il Grande ritratto di signora, Disegni per Alice Lampugnani*, septembre-novembre 2001, p. 41 (illustré, p. 40).
Vicence, Basilica Palladiana, LAMeC, *Manzù, Le opere per Alice Lampugnani*, novembre 2003-février 2004, p. 21 (illustré).

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives Giacomo Manzù, sous le numéro 15/2020.

λ213

MAURICE DE VLAMINCK (1876-1958)

Vue de village

signé 'Vlaminck' (en bas à gauche)
gouache et aquarelle sur papier
49.3 x 63.8 cm.
Exécuté vers 1930

signed 'Vlaminck' (lower left)
gouache and watercolour on paper
19½ x 25¼ in.
Executed *circa* 1930

€12,000-18,000
US$13,000-19,000
£11,000-15,000

PROVENANCE
Acquis par la famille du propriétaire actuel en 1967.

Cette œuvre fera l'objet d'une inclusion dans les « Archives Vlaminck » constituées à l'initiative de Madame Godelieve de Vlaminck, en collaboration avec Madame Pascale Krausz.

214

PAUL SIGNAC (1863-1935)

Honfleur

avec le cachet 'P. Signac' (en bas à gauche; Lugt 2285b) et daté et inscrit 'Honfleur Juin 30' (en bas à droite)
aquarelle, gouache et pierre noire sur papier vergé
29 x 44.3 cm.
Exécuté à Honfleur en juin 1930

stamped 'P. Signac' (lower left; Lugt 2285b) and dated and inscribed 'Honfleur Juin 30' (lower right)
watercolour, gouache and black chalk on laid paper
11⅜ x 17⅜ in.
Executed in Honfleur in June 1930

€25,000-35,000
US$28,000-38,000
£21,000-29,000

PROVENANCE
Collection particulière, Anvers.
Collection Dreesmann, Allemagne et Pays-Bas.
Galerie Bérès, Paris (en 2001).
Collection particulière, Anvers.

Marina Ferretti a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

λ215

MARC CHAGALL (1887-1985)

Devant la fenêtre du Quai d'Anjou

signé 'ChAgAll MArc' (en bas à gauche)
gouache, pastel, encre de Chine, lavis d'encre et graphite sur papier
51.5 x 67 cm.
Exécuté en 1962

signed 'ChAgAll MArc' (lower left)
gouache, pastel, India ink, wash and ink and pencil on paper
20¼ x 26½ in.
Executed in 1962

€180,000-250,000
US$200,000-270,000
£160,000-210,000

PROVENANCE
Galerie de l'Élysée (Alex Maguy), Paris.
Collection particulière, France.

EXPOSITION
New York, Pierre Matisse Gallery, *Marc Chagall, Watercolors, gouaches, drawings*, novembre-décembre 1969, no. 40 (illustré en couleurs).

Le Comité Marc Chagall a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

«Je suis arrivé à Paris comme poussé par le destin. À ma bouche affluaient des mots venus du cœur. Ils m'étouffaient presque. Je bégayais. Les mots se pressaient à l'extérieur, anxieux de s'éclaircir de cette lumière de Paris, de se parer d'elle. Le soleil de l'Art ne brillait alors qu'à Paris, et il me semblait et il me semble jusqu'à présent qu'il n'y a pas de plus grande révolution de l'œil que celle que j'ai rencontrée en 1910, à mon arrivée à Paris»

Chagall, cité *in* F. Meyer, *Chagall: A Biography*, New York, 2008, p. 95-98.

"Like one driven on by Fate I arrived in Paris. The words rose to my mouth from my very heart. They almost stifled me. I stammered. The words fought to get out, full of eagerness to shine with this light of Paris, to bejewel themselves with it. At that time the sun of art shone in Paris alone and even today it seems to me that there is no greater revolution of the eye than that I came across on arriving in Paris in 1910"

Chagall quoted in F. Meyer, Chagall: A Biography, *New York, 2008, p. 95-98*

Marc Chagall exécute *Devant la fenêtre du Quai d'Anjou* en 1962, huit ans après l'exposition particulièrement acclamée qui s'est tenue à la Galerie Maeght. Contrairement à sa « série parisienne », majoritairement exécutée à Venise à partir de dessins que l'artiste avait réalisé en flânant sur les boulevards de la capitale, cette vaste gouache est née dans la ville qui l'a inspirée. En 1957, Marc Chagall fait l'acquisition d'un appartement sur l'île Saint-Louis. Situé au 13 quai d'Anjou, il donne sur la rive droite de la Seine, plus précisément sur la voie Georges Pompidou et le quai des Célestins – vue que l'on retrouve dans la présente œuvre. Le peintre, qui avait déjà représenté la Ville Lumière à travers une fenêtre ouverte dans *Paris par la fenêtre* (1913), l'un de ses tout premiers paysages parisiens, est revenu à ce motif à maintes reprises dans les années 1920 et 1930 lors de ses voyages avec Bella dans la campagne française. « La fenêtre constitue la limite entre le dedans et le dehors, l'ouverture dans le mur par laquelle le regard se risque dans le monde, mais que l'on peut aussi refermer pour se recueillir, écrit Franz Meyer. [Sa prédilection pour ce motif] correspond à la situation même du peintre, qui n'accorde jamais tout le pouvoir au "dehors", mais cherche toujours à équilibrer le "dehors" et le "dedans" » (*ibid*, p. 337).

Chagall executed Devant la fenêtre du Quai d'Anjou *in 1962, height years after this acclaimed exhibition at Galerie Maeght. Unlike the "Paris Series," which the artist had largely worked up in Vence from drawings that he made while strolling the boulevards of the capital, this large gouache has been created in Paris itself. It depicts the view through the window of the apartment that Chagall had acquired in 1957 at 13, quai d'Anjou on the historic Ile Saint-Louis, looking across the Seine toward the Voie Georges Pompidou and the Quai des Célestins on the right bank. Chagall had used the device of the open window in one of his very first views of Paris, the iconic Paris par la fenêtre of 1913, and he returned to the motif repeatedly during the 1920s and 1930s on his travels with Bella throughout the French countryside. "The window is the boundary between indoors and out, the opening in the wall through which the eye escapes into the distance, but which one can also shut in order to turn one's gaze inwards," Franz Meyer has written. "Chagall's preference for the window picture fits the particular situation of the artist who never gives 'the outside' a loose rein but relates 'inside' and 'outside' to each other as in a parable" (*ibid, *p. 337).*

Chagall Marc

Taille réelle

216

ALFRED SISLEY (1839-1899)

Les Lavandières (recto) ; Étude de l'Église de Moret-sur-Loing (verso)

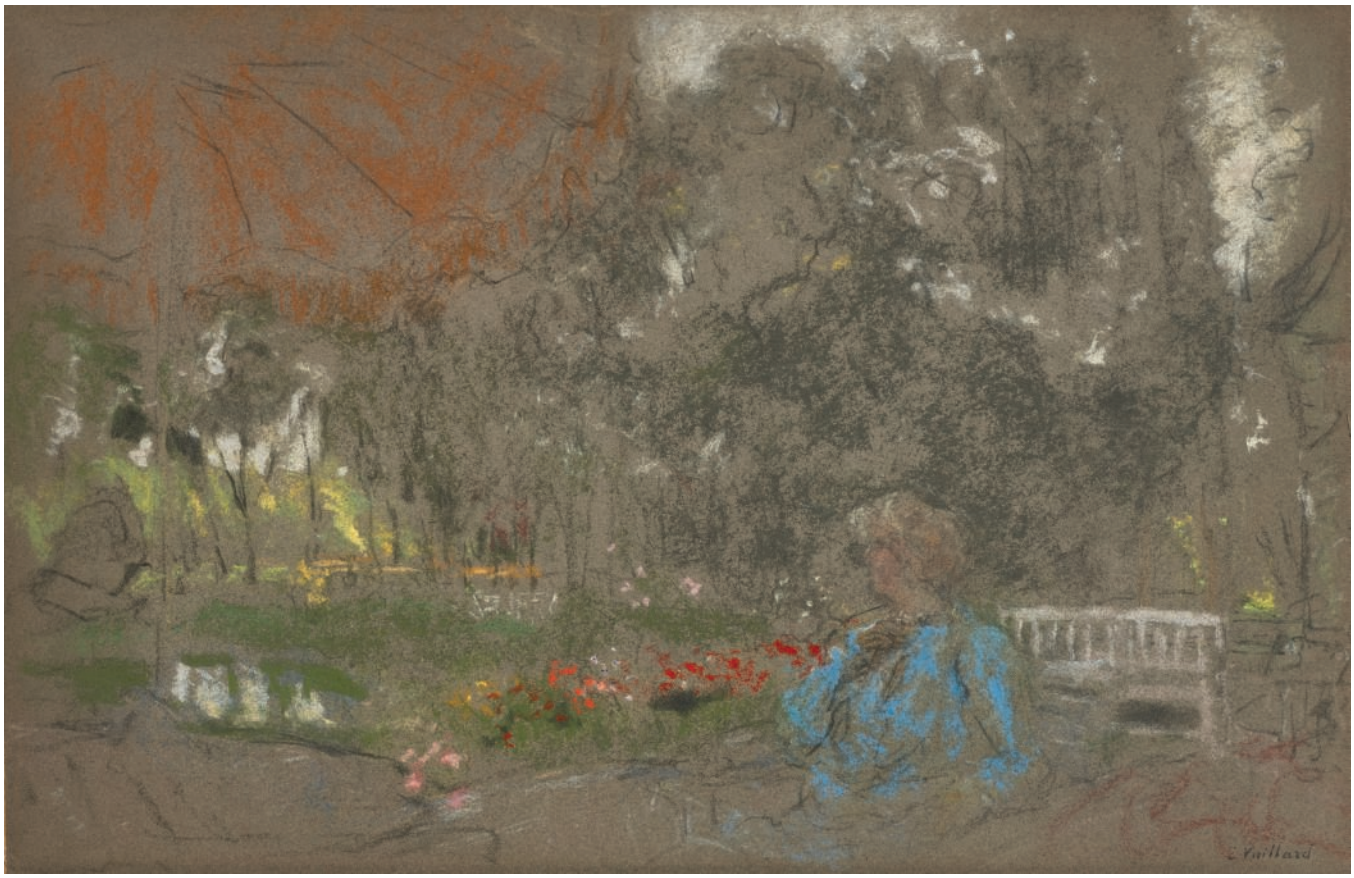
signé 'Sisley' (en bas à gauche)
pastel et graphite (*recto*) ; graphite sur papier (*verso*)
10 x 16 cm.

signed 'Sisley' (lower left)
pastel and pencil on paper
4 x 6½ in.

€15,000-25,000
US$17,000-27,000
£13,000-21,000

PROVENANCE
Galerie du Vieux Colombier, Paris (vers 1950).
Collection G.F. Petit, France (acquis auprès de celle-ci en 1966).
Collection particulière, Paris (avant 2000).

Le Comité Sisley a confirmé l'authenticité de cette œuvre qui sera incluse au Catalogue Raisonné des dessins d'Alfred Sisley actuellement en préparation par le Comité Sisley à Galerie Brame & Lorenceau.



217

ÉDOUARD VUILLARD (1868-1940)

Lucy Hessel, sur la terrasse

avec le cachet 'E Vuillard' (en bas à droite; Lugt 2497a)
pastel sur papier
32.8 x 50.4 cm.
Exécuté vers 1935

stamped 'E Vuillard' (lower right; Lugt 2497a)
pastel on paper
12⅞ x 19⅞ in.
Executed *circa* 1935

€20,000-30,000
US$22,000-32,000
£17,000-25,000

PROVENANCE
Atelier de l'artiste.
Collection particulière.
Arthur Tooth & Sons, Londres (en 1965).
Wolfson Leonard, Grande-Bretagne.
Vente, Sotheby's, Londres, 3 décembre 1986, lot 417.
Acquis au cours de cette vente par la famille du propriétaire actuel.

EXPOSITIONS
Londres, Arthur Tooth & Sons, *Recent acquisitions XX*, novembre-décembre 1965, no. 30 (illustré).
Londres, Arthur Tooth & Sons, *E. Vuillard*, avril-mai 1969, no. 29 (illustré; erronément daté '1930' et titré 'Sur la terrasse').

BIBLIOGRAPHIE
A. Salomon et G. Cogeval, *Vuillard, Le regard innombrable, Catalogue critique des peintures et pastels*, Paris, 2003, vol. III, p. 1600, no. XII-311 (illustré en couleurs).

218

HENRI MANGUIN (1874-1949)

Anémones et mimosas

signé 'Manguin' (en bas à droite)
aquarelle et graphite sur papier
49 x 38 cm.
Exécuté en 1943

signed 'Manguin' (lower right)
watercolour and pencil on paper
19¼ x 15 in.
Executed in 1943

€2,500-3,500
US$2,800-3,800
£2,100-2,900

PROVENANCE
Collection particulière, Avignon.
Collection particulière, France.

Claude Holstein Manguin a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

PROVENANT D'UNE COLLECTION
PARTICULIÈRE EUROPÉENNE

λ219

ANDRÉ DUNOYER DE SEGONZAC (1884-1974)

Le Clocher à Marseille

signé 'a. Dunoyer de Segonzac' (en bas à gauche)
aquarelle, plume et encre de Chine et lavis d'encre sur papier
63 x 48.3 cm.

signed 'a. Dunoyer de Segonzac' (lower left)
watercolour, pen and India ink and wash and ink on paper
24¾ x 19 in.

€3,000-5,000
US$3,300-5,400
£2,600-4,200

PROVENANCE
Collection Burthoul, Belgique; vente, Galerie Georges Giroux, Bruxelles, mars 1950.
Jean Van Parys, Bruxelles.
Acquis auprès de celui-ci par le propriétaire actuel.

220

RAOUL DUFY (1877-1953)

Le Compotier de pêches et citron

signé et daté 'Raoul Dufy 1948' (en bas à droite)
gouache et pastel sur papier
50 x 64.7 cm.
Exécuté en 1948

signed and dated 'Raoul Dufy 1948' (lower right)
gouache and pastel on paper
19¾ x 25⅜ in.
Executed in 1948

€12,000-18,000
US$13,000-19,000
£11,000-15,000

PROVENANCE
Vente, Galerie Motte, Genève, 27-29 juin 1969, lot 529.
Vente, M[es] Loudmer, Poulain et Cornette de Saint-Cyr, Paris, 10 juin 1971, lot 43.
Collection particulière, France.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE
F. Guillon-Laffaille, *Raoul Dufy, Catalogue raisonné des aquarelles, gouaches et pastels*, Paris, 1982, vol. II, p. 147, no. 1467 (illustré).

221

ALBERT MARQUET (1875-1947)

Marseille

signé, daté et inscrit 'marseille marquet 1934' (en bas à droite)
aquarelle et graphite sur papier
17.5 x 25.3 cm.
Exécuté à Marseille en septembre 1934

signed, dated and inscribed 'marseille marquet 1934' (lower right)
watercolour and pencil on paper
6⅞ x 10 in.
Executed in Marseille in September 1934

€5,000-7,000
US$5,500-7,600
£4,200-5,900

PROVENANCE
Collection particulière, France.

222

PAUL SIGNAC (1863-1935)

Paris, le quai au Pont des Saints-Pères

avec le cachet 'P. Signac' (en bas à droite; Lugt 2285b)
fusain et aquarelle sur papier
23.5 x 30.5 cm.
Exécuté vers 1920

stamped 'P. Signac' (lower right; Lugt 2285b)
charcoal and watercolour on paper
9 x 11⅞ in.
Executed *circa* 1920

€6,000-8,000
US$6,500-8,600
£5,100-6,700

PROVENANCE
Atelier de l'artiste.
Ginette Signac, Paris (par descendance).
Collection Chambrin, France.
Collection particulière, Paris

EXPOSITION
Versailles, Musée Lambinet, Post-impressionnistes de la collection Guy et dessins de Paul Signac, avril-juillet 2006, p. 150, no. 27 (illustré en couleurs; erronément daté 'vers 1910').

Marina Ferretti a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

223

PAUL SIGNAC (1863-1935)

Roc'h ar Hon

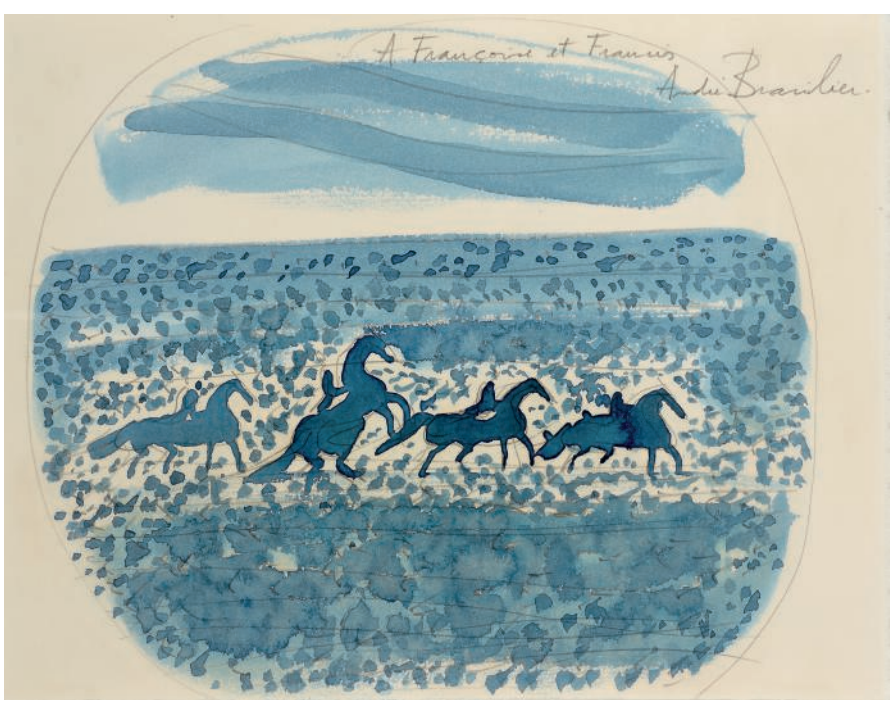
avec le cachet partiellement lisible et inscrit 'P. S... Roch-Ar-On' (en bas à droite; Lugt 2285b)
aquarelle et pierre noire sur papier
11 x 19.6 cm.
Exécuté vers 1925

indistinctly stamped and inscribed 'P. S... Roch-Ar-On' (lower right; Lugt 2285b)
watercolour and black chalk on paper
4⅜ x 7¾ in.
Executed *circa* 1925

€7,000-10,000
US$7,600-11,000
£5,900-8,400

PROVENANCE
Charles Thorndike, France (don de l'artiste).
Collection M. Hertzog-Cachin, Paris (don de celui-ci).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Marina Ferretti a confirmé l'authenticité de cette œuvre.



λ224

ANDRÉ BRASILIER (NÉ EN 1929)

Chevaux sur la plage

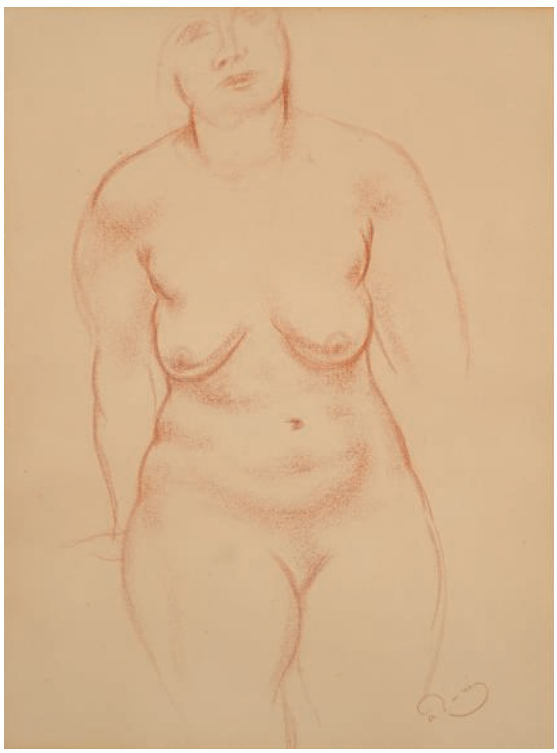
signé et inscrit 'A Françoise et Francis André Brasilier.' (en haut à droite); signé et inscrit 'Merci chère Françoise cher Francis de tout coeur Chantal André' (au revers)
aquarelle et graphite sur papier
25.4 x 32.8 cm.
Exécuté vers 1985

signed and inscribed 'A Françoise et Francis André Brasilier.' (upper right); signed and inscribed 'Merci chère Françoise cher Francis de tout coeur Chantal André' (on the reverse)
watercolour and pencil on paper
10 x 12⅞ in.
Executed *circa* 1985

€1,500-2,000
US$1,700-2,200
£1,300-1,700

PROVENANCE
Collection particulière, France (don de l'artiste vers 1985).
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

Alexis Brasilier a confirmé l'authenticité de cette œuvre.



λ225

ANDRÉ DERAIN (1880-1954)

Nu assis de face

signé 'ADerain' (en bas à droite)
sanguine sur papier
58.2 x 42.5 cm.

signed 'ADerain' (lower right)
sanguine on paper
23 x 16¾ in.

€1,000-1,500
US$1,100-1,600
£840-1,300

PROVENANCE
Collection particulière, Paris.

Le Comité André Derain a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

λ226

ANDRÉ DERAIN (1880-1954)

Nu penché

signé et inscrit 'A mon cher ami Allard a Derain' (en bas à droite)
sanguine sur papier
67 x 51.4 cm.

signed and inscribed 'A mon cher ami Allard a Derain' (lower right)
sanguine on paper
26⅜ x 20¼ in.

€2,000-3,000
US$2,200-3,200
£1,700-2,500

PROVENANCE
Collection Allard, Paris (don de l'artiste).
Vente, M[es] Pescheteau, Badin, Godeau et Leroy, Paris, 16 mars 1997, lot 56.
Collection particulière, France.

Le Comité André Derain a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

λf•227

ANDRÉ DUNOYER DE SEGONZAC (1884-1974)

Les Fleurs roses

signé 'a. Dunoyer de Segonzac' (en bas à droite)
aquarelle, gouache et plume et encre sur papier
57 x 78 cm.

signed 'a. Dunoyer de Segonzac' (lower right)
watercolour, gouache and pen and ink on paper
22½ x 30¾ in.

€6,000-8,000
US$6,500-8,600
£5,100-6,700

PROVENANCE
Comte Guy du Boisrouvray, Suisse (1903-1980).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Madame de Varine a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

Cette œuvre a longtemps fait partie des collections exposées à l'Hôtel Bristol, Genève.

This work was formely in the collection of Hotel Bristol, Geneva.

CE LOT EST VENDU SANS PRIX DE RÉSERVE

λf•228

ANDRÉ DUNOYER DE SEGONZAC (1884-1974)

La Nappe

signé 'a. Dunoyer de Segonzac' (en bas au centre)
aquarelle, gouache et plume et encre sur papier
57 x 78 cm.

signed 'a. Dunoyer de Segonzac' (lower centre)
watercolour, gouache and pen and ink on paper
22½ x 30¾ in.

€6,000-8,000
US$6,500-8,600
£5,100-6,700

PROVENANCE
Vente, Sotheby's, Londres, 23 juin 2010, lot 201.
Collection particulière, Suisse.

Madame de Varine a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

Cette œuvre a longtemps fait partie des collections exposées à l'Hôtel Bristol, Genève.

This work was formely in the collection of Hotel Bristol, Geneva.

CE LOT EST VENDU SANS PRIX DE RÉSERVE

229

PIERRE BONNARD (1867-1947)

Saint-Tropez

graphite sur papier
12.3 x 18.3 cm.
Exécuté vers 1910

pencil on paper
4⅞ x 7¼ in.
Executed *circa* 1910

€1,500-2,000
US$1,700-2,200
£1,300-1,700

PROVENANCE
Michel Terrasse, Paris (don de l'artiste).
Acquis auprès de celui-ci par la famille du propriétaire actuel vers 1980.

Michel Terrasse a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

230

PIERRE BONNARD (1867-1947)

Voilier devant une côte rocheuse

graphite sur papier
12.3 x 13 cm.
Exécuté vers 1910

pencil on paper
4⅞ x 5⅛ in.
Executed *circa* 1910

€800-1,200
US$870-1,300
£680-1,000

PROVENANCE
Michel Terrasse, Paris (don de l'artiste).
Acquis auprès de celui-ci par la famille du propriétaire actuel vers 1980.

Michel Terrasse a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

231

PIERRE BONNARD (1867-1947)

Jeune fille, un chat dans les bras

graphite sur papier
16.2 x 8.9 cm.
Exécuté vers 1918-20

pencil on paper
6½ x 3½ in.
Executed *circa* 1918-20

€1,500-2,500
US$1,700-2,700
£1,300-2,100

PROVENANCE
Michel Terrasse, Paris (don de l'artiste).
Acquis auprès de celui-ci par la famille du propriétaire actuel vers 1980.

Michel et Antoine Terrasse ont confirmé l'authenticité de cette œuvre.

232

PIERRE BONNARD (1867-1947)

Études de nu assis et tête de femme

crayon de couleurs et graphite sur papier teinté
10.8 x 14.1 cm.
Exécuté à Arcachon durant l'été 1922

coloured crayon and pencil on tinted paper
4⅜ x 5⅝ in.
Executed in Arcachon in summer 1922

€800-1,200
US$870-1,300
£680-1,000

PROVENANCE
Michel Terrasse, Paris (don de l'artiste).
Acquis auprès de celui-ci par la famille du propriétaire actuel vers 1980.

Michel Terrasse a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

233

PIERRE BONNARD (1867-1947)

Étude d'arbres

graphite sur papier
12.8 x 19.5 cm.
Exécuté vers 1930

pencil on paper
5⅛ x 7¾ in.
Executed *circa* 1930

€800-1,200
US$870-1,300
£680-1,000

PROVENANCE
Michel Terrasse, Paris (don de l'artiste).
Acquis auprès de celui-ci par la famille du propriétaire actuel vers 1980.

Michel Terrasse a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

234

PIERRE BONNARD (1867-1947)

Étude de nus assis

graphite sur papier
12.8 x 19.7 cm.
Exécuté vers 1920

pencil on paper
5⅛ x 7⅞ in.
Executed *circa* 1920

€2,000-3,000
US$2,200-3,200
£1,700-2,500

PROVENANCE
Michel Terrasse, Paris (don de l'artiste).
Acquis auprès de celui-ci par la famille du propriétaire actuel vers 1980.

Michel Terrasse a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

235

PIERRE BONNARD (1867-1947)

Nu debout (Marthe)

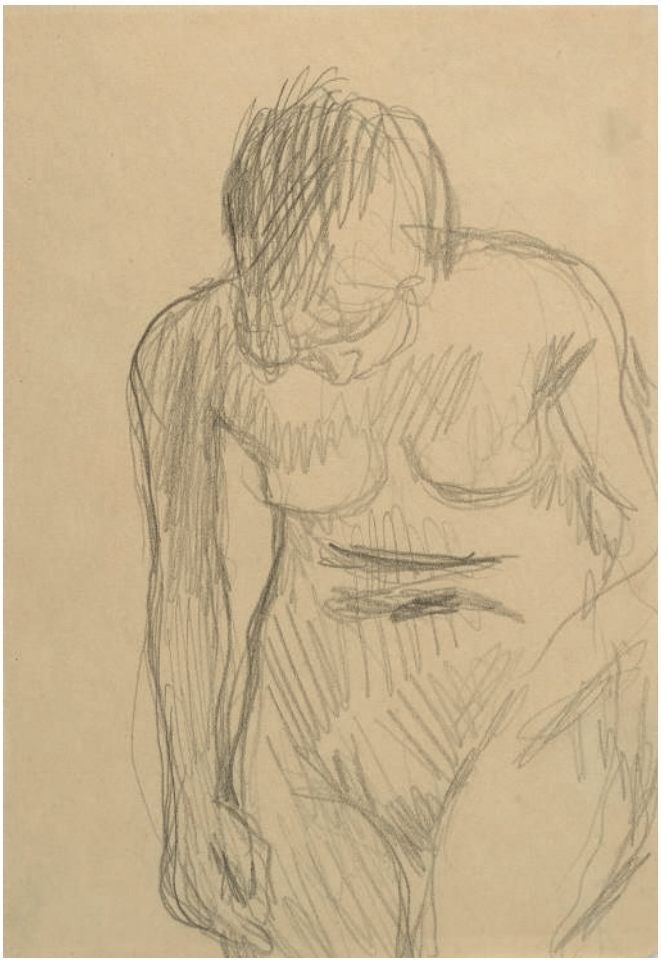
graphite sur papier
18.1 x 12.5 cm

pencil on paper
7¼ x 5 in.

€2,500-3,500
US$2,800-3,800
£2,100-2,900

PROVENANCE
Michel Terrasse, Paris (don de l'artiste).
Acquis auprès de celui-ci par la famille du propriétaire actuel vers 1980.

Michel Terrasse a confirmé l'authenticité de cette œuvre.



236

PIERRE BONNARD (1867-1947)

Femme et enfant sur un banc

graphite sur papier
10.3 x 17 cm.

pencil on paper
4⅛ x 6¾ in.

€1,000-1,500
US$1,100-1,600
£840-1,300

PROVENANCE
Michel Terrasse, Paris (don de l'artiste).
Acquis auprès de celui-ci par la famille du propriétaire actuel vers 1980.

Michel Terrasse a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

ENGLISH VERSION

LOT 110 - AMEDEO MODIGLIANI (1884-1920)
Portrait de jeune fille

The sitter in Portrait de jeune fille*, with her fine and delicate features, bears a pronounced resemblance to Lunia Czechowska, perhaps Amedeo Modigliani's most celebrated model. The Italian artist first met the 25-year-old Polish emigré during a dinner with his patron Léopold Zborowski. An immediate mutual attraction formed, which would develop into a sustained and enduring friendship. Indeed, Lunia Czechowska's reminiscences provide some of the most vivid detail which contributes to the legend of Modigliani's bohemian persona, as the following recollection illustrates: "I already knew from Zbo [Zborowski] that he liked to drink while he painted. I shall never forget that first sitting. As the hours went along, I was no longer afraid of him. I can see him now, in his shirtsleeves, his hair ruffled, trying to capture my features on the canvas. From time to time, he stretched out his hand to a bottle of brandy. I saw that the alcohol was taking effect: he was getting excited; I no longer existed; he could only see his work now. He was so absorbed that he spoke to me in Italian. He painted with such violence that the painting fell on his head while he was leaning to see better. I was terrified" (L. Czechowska, quoted in A. Ceroni,* Amedeo Modigliani, Peintre*, Milan, 1958, p. 21).*

The present drawing bears testament to the artist's vigorous approach, with the delicately rendered details of the face contrasting to the heavily scored and gouged lines which form the contours of her neck and collar.

An early owner of the present work was the well-known collector Roger Dutilleul, who met Modigliani in the autumn of 1918. Dutilleul had an impressive collection of paintings by many of the foremost modern painters, and he enjoyed showing them to the Italian artist. Dutilleul became one Modigliani's great patrons, commissioning a portrait as well as collecting numerous other works, the best known being La fille avec un béret *(Ceroni, 1970, no. 244; Private Collection),* Jeune femme assise devant un lit *(Ceroni, 1970, no. 316; County Museum of Art, Los Angeles),* Fils assis *(Ceroni, 1970, no. 300; Musée d'Art Moderne, Villeneuve d'Ascq), and* Femme assise avec un enfant *(Ceroni, 1970, no. 334; Musée d'Art Moderne, Villeneuve d'Ascq).*

LOT 120 - PABLO PICASSO (1881-1973)
Homme au chapeau jouant de la guitare

The years in which Homme au chapeau jouant de la guitare *was executed marked an unusually difficult time in Picasso's life; Europe was embroiled in war, his friends Georges Braque, Fernand Léger, and André Derain had been mobilized, and Guillaume Apollinaire had volunteered for service. Picasso's foreign status and his strong ties to the German patrons Daniel-Henry Kahnweiler and Heinrich Thannhauser made him an object of mistrust in Paris. Moreover, his mistress Eva, much celebrated in many of his cubist paintings, gradually succumbed to illness and died in December of 1915.* Picasso's independence at this juncture proved momentous. Indeed, Max Jacob wrote to Kahnweiler to describe the whereabouts of various friends, saying, "our friend Braque is a sergeant at Le Havre... Our friend Picasso is living at 14, rue Saint-Bernard and people say he's doing the most beautiful things he's ever done" (quoted in W. Rubin

, Picasso and Braque: Pioneering Cubism*, exh. cat., Museum of Modern Art, New York, 1989, p. 432). The old vanguard of Cubism had dissipated, and the field was left open for Picasso to develop in new directions; when his friends returned from the War, they would themselves adopt their own new styles. As Picasso later told Kahnweiler: "When mobilisation was decreed in August 1914, I accompanied Braque and Derain to the railway station at Avignon. We have never found each other again" (quoted in D.H. Kahnweiler,* Juan Gris: His Life and Work*, London, 1969, p. 166).*

LOT 135 - ODILON REDON (1840-1916)
L'araignée qui pleure ou *Le Désespoir du monstre*

Odilon Redon's Crying Spider is one of the most celebrated images within the artist's key series of drawings and prints collectively entitled Les Noirs*. Beginning around 1875, and for a period of fifteen years, Redon produced drawings executed primarily in charcoal, and in which he combined techniques such as smudging, surface scratching and the use of ink highlights to produce a varied surface which acts to draw the viewer in to its depths. Redon believed that charcoal, over any other medium, allowed him to best explore the relationship between light and shadow, and as such to emulate the* chiaroscuro *of Rembrandt and the* sfumato *of Leonardo, both of whom he so admired. Contrary to his contemporaries, for whom charcoal was shunned as a base material, Redon employed it exclusively to obtain an exquisite array of rich and varied tones. Working with this focus, Redon was able to concentrate exclusively on the creative drive of his imagination, drawing out fantastic and ambiguous forms. The* Noirs *were Redon's channel for the exploration of his unconscious mind, and it was his pioneering search into the unconscious - working as he was ten years prior to Sigmund Freud's earliest works on the relationship between dreams and the psyche - which would later come to be seen as perhaps his greatest legacy.*

Redon's hybrid creation of the Crying Spider is characteristic of his efforts to explore the fantastical dimension of the real. As he would confirm "It is not the surreal which interests me, but rather I look to the outside world, and to life" (quoted in E. Bernard, L'Occident*, vol. 5, no. 29, April 1904) . Despite his cultivation of a deep appreciation for classical literature, mythology and poetry, it was without doubt an awareness of the wonders of nature Herself which played the greatest role in nurturing Redon's creativity. An early influence had been Jean-Jacques Grandville, whose anthropomorphic flora and fauna-inspired caricatures had been in turn informed by the increasingly popular scientific reviews, in whose illustrated pages one could learn the latest biological or botanical discoveries. With his publication of his* The Origin of Species *in 1859, Darwin had presented a complete explanation for the rationally-ordered foundations of life. There were those, however, for whom this newfound wealth of research engendered instead a quest to bolster the imagination, a search for the unexplained and the fantastical and of what could not be verified or explained. Redon's temperament had been pre-programmed from an early age to be receptive to the world of the imaginary, and even to the darker aspects of the unconscious. As a child suffering from fragile health, and left to his own devices in the large family property of* La Peyrelebade *near Bordeaux, Redon developed an early predilection for darkness. As he would recall: "as a child I would seek out the shadows; I remember taking great pleasure in hiding under the large curtains and in the darkest corners of the house" (O. Redon,* À soi même*, Paris, 1922, p. 15).*

Redon's deliberate choice of the Spider as a subject took him straight to the heart of our collective psyche. Writing in 1874, Isodore Ducasse had chillingly evoked an encounter which captured our commonly held phobia of these creatures:

Each night, at the hour when sleep reaches its greatest degree of intensity, the head of an old spider of the large sort would slowly emerge from a hole in the floor [...]. Once assured that all around was silent, she would slowly detach from the depths of her nest [...] the different parts of her body, and advance with measured steps towards my cot. How incredible! that I, who shuns sleep and its nightmares, should feel my entire body paralyzed as she scales the ebony legs of my satin bed. She enfolds my neck in her limbs, and sucks my blood with her stomach. Quite simply!" (Le Comte de Lautréamont (Isodore Ducasse), Les Chants de Maldoror*, Paris et Bruxelles, 1874)*

The crying spider is a characteristic Redon invention in that it not portrays a hybrid creature – a spider's body on to which a human head, possibly that of a young child, has been grafted – but he also endows it with a readily-identifiable human emotion; employing the teardrop descending the spider's cheek to evoke in the viewer a feeling of sympathy. The conflict presented to the viewer - torn between revulsion for the monstrous creature and compassion for its suffering - echoes the duality Redon believed existed within nature, which could be at once verifiable and yet full of uncertainties.

L'araignée qui pleure *is one of only a very few examples of the spider subject executed by the artist. Of the five drawings recorded by Wildenstein, 2 are in the collection of the Musée d'Orsay and one is in a private collection in the United States of America. Previously in the collection of Henri Matisse, the present drawing is therefore an exceedingly rare work from the* Noir *series, widely acclaimed as Redon's definitive contribution to the history of modern drawing.*

LOT 159 - KER-XAVIER ROUSSEL (1867-1944)
Le Repos sous l'arbre (Misia Natanson à Villeneuve-sur-Yonne)

This pastel is one of the few known depictions of Misia Natanson by Ker-Xavier Roussel. It was undoubtedly produced during a stay at the Natansons' country house in Villeneuve-sur-Yonne, where Misia played host to a happy bohemian group of writers and artists, including Toulouse-Lautrec, Mallarmé, Vallotton and Vuillard.

Misia is easily recognisable by her slender figure, her hairstyle and her blouse with the orange bow that was immortalised by Édouard Vuillard during those same years. The scattering of little white flowers resembles the greenery of Roussel's first mythological motifs, which the artist liked to set in grasslands, always with water breaking the surface.

This work belongs to a pivotal period in the artist's œuvre. *Roussel was fluctuating between a Nabi vision - which synthesised form and colour - and a classical perspective which hinted at the mythological compositions that he would produce in the following century. This explains Roussel's placement of Misia's schematised figure, which is typically Nabi, in a panorama that owes a great deal to detailed study, in the grand tradition of the French landscape artists.*

Mathias Chivot - Archives Vuillard

LOT 194 - JOAN MIRÓ (1893-1983)
Homme et femme

In May 1938 Miró wrote a brief text about his early struggles as an artist that he titled I Dream of a Large Studio. *In 1956 his wish was finally fulfilled: the architect Josep Lluis Sert designed and built a spacious, light-filled and fully equipped studio to Miró's specifications on the terraced hills overlooking Palma de Mallorca. This new workspace inspired Miró to return to painting after a five-year hiatus during which he mainly experimented in ceramic-making, lithography and engraving. He could now work comfortably and daily on a larger scale, and explore novel techniques in paint on canvas.*

Miró's interest in larger formats stems from the mural commissions that he painted in America during the first half of the 1950s -- for the Terrace Plaza Hotel in Cincinnati (Dupin 817) and Harvard University (Dupin 893) -- and he admired the tendency of the American gestural painters to work on larger-than-easel-size surfaces. Following his first trip to America in 1947, during which he worked on the Cincinnati mural in a New York studio, his interaction with American painting became a significant influence on his art. Many of these painters, notably Robert Motherwell and Jackson Pollock acknowledged their debt to Miró who in turn, displayed lively interest in their work and never missed an opportunity to encourage and support them. Nor did he consider it beneath his dignity to use their discoveries on occasion. But even when he deliberately borrowed techniques invented or adopted by his juniors--such as the drip-and-splash technique--his works always bear so deep an imprint of his personality that no error of attribution is possible. They preserve the rhythm, the breathing, and the climate of all the Catalan's creations. In most cases, starting from the new techniques, to which his prodigious sensitivity to materials and accidental discoveries gives unexpected powers, Miró goes beyond these to effect a pictorial and poetic operation raised to the second power, from which arise new meanings (J. Dupin, Miró, *Barcelona, 1993, p. 304-305). In a 1959 interview, the year in which the present work was executed, Joan Miró discussed his improvisational working method: " [...] I never use a canvas just as it comes from the paint-seller. I provoke accidents, a shape, a patch of color. Any accident will do. At the beginning, it's a straightforward thing. It's the material that decides. I prepare a background, by cleaning my brushes on the canvas, for example. Pour a little gasoline will do just as well. If it's for a drawing, crumple the paper. I wet it. The running water outlines the shape. The sketch would impose a next stage. If you start to paint, I'll continue. It is the material that determines everything. I'm against any preconceived, dead, intellectual research. The painter works like the poet: The word comes first, the thought after. You don't decide to write about human happiness! Or if you do, you're screwed. Scribble something. For me, that will be a startling point, a shock. I attach a great deal of importance to the initial shock" (quoted in G. Charbonnier,* Le monologue du peinture, *Paris, 1959, p. 121).*

portrait de la mère Ubu II.

Miró.

2/36.

ART IMPRESSIONNISTE ET MODERNE

Paris, 27 mars 2020

λ301

LÉONARD TSUGUHARU FOUJITA (1886-1968)

Chat endormi

signé, signé de nouveau en japonais et daté 'Foujita 1926' (au centre à droite); signé, signé de nouveau en japonais, daté et inscrit 'Paris Foujita 1926' (sur le châssis)
huile sur toile
22 x 26.8 cm.
Peint à Paris en 1926

signed, signed again in Japanese and dated 'Foujita 1926' (centre right); signed, signed again in Japanese, dated and inscribed 'Paris Foujita 1926' (on the stretcher)
oil on canvas
8¾ x 10⅝ in.
Painted in Paris in 1926

€25,000-35,000
US$28,000-38,000
£21,000-29,000

PROVENANCE
Comte Amaury de Mérode et Princesse de Cröy, Belgique (don de l'ambassadeur du Japon en 1926).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Sylvie Buisson a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

© ADAGP, Paris, 2020 / Photo : Courtesy Archives artist. S. Buisson, 2020

Mike et une chatte blanche, vers 1928. Photographie de Foujita.

Mike est le diminutif de *Mike-neko* qui signifie en japonais *chat à trois couleurs*. C'est le nom que Foujita donna à celui qui partagea sa vie et celle de Youki dans leur appartement de Passy, puis leur villa Art déco du Square Montsouris. *Mike* fut le seul être vivant que Foujita toléra dans son atelier lorsqu'il était occupé à y travailler. Il se déplaçait sans bruit avec délicatesse et aucune de ses actions n'échappait au regard du peintre à l'affût de cette beauté vivante qui lui inspirait des lignes, des formes et des couleurs d'une grâce infinie.

Foujita ne cessait de dessiner, de peindre et même de graver *Mike*. *Mike* avait aussi des amis qui envahissaient le domaine des Foujita. Le chat devint une icône de la maison, et bientôt de l'Œuvre, son totem, un être sacré tel qu'on les considère au Japon habités par les esprits surnaturels. Replié sur lui-même par le sommeil, *Mike* est immortalisé sur la toile comme une femme aimée du peintre, un nu féminin avec autant de tendresse et de sensualité, avec douceur et une précision magnifique. Le pelage est voluptueux et l'expression enchante.

Bientôt, ce même chat grimpera sur l'épaule de son maître, le temps d'un autoportrait.

Foujita et l'animal ne font qu'un dans l'atelier, la même complicité, la même souplesse, la même élégance, une agilité, une vivacité et une concentration similaires.

"Je crois que les félins ont été donnés à l'homme pour qu'il fasse auprès d'eux l'apprentissage de la femme", se plut à dire Foujita. "Qui me contredira quand j'affirme que les chats, comme les femmes, acquiert à la lumière artificielle une nouvelle et plus éclatante beauté ?" ajoutait-il.

Sylvie Buisson

For the English version please refer to page 160

Foujita
1926

λ302

HENRI LAURENS (1885-1954)

Femme accroupie

terre cuite
Hauteur: 20.3 cm.
Conçu en 1928; cette épreuve exécutée ultérieurement dans une édition de 6 exemplaires

terracotta
Height: 8 in.
Conceived in 1928; this terracotta executed at a later date in an edition of 6

€15,000-20,000
US$17,000-22,000
£13,000-17,000

PROVENANCE
Galerie Louise Leiris, Paris.
Galerie Zlotowski, Paris.
Collection particulière, Paris.
Don de celle-ci au propriétaire actuel.

EXPOSITION
Cologne, Eigelsteintorburg; Crevelt, Kaiser Wilhelm Museum; Hambourg, Kunstverein; Bâle, Kunsthalle et Berlin, Haus am Waldsee, *Henri Laurens*, 1955-1956, no. 19 (illustré).

BIBLIOGRAPHIE
W. Hofmann, *The Sculpture of Henri Laurens*, New York, 1970, p. 123 (une autre épreuve illustrée).
S. Kuthy, *Henri Laurens*, Fribourg, 1985, p. 92, no. 45 (une autre épreuve illustrée).

303

JEAN (HANS) ARP (1886-1966)

Selon les lois du hasard

signé 'Arp' (sur une étiquette au dos)
relief en bois
29.3 x 44.2 x 3.4 cm.
Exécuté en 1951 dans une édition de 3 exemplaires

signed 'Arp' (on a label on the back)
wood relief
11½ x 17½ x 1⅜ in.
Executed in 1951 in an edition of 3

€40,000-60,000
US$44,000-65,000
£34,000-50,000

PROVENANCE
Maurice Lefebvre-Foinet, Paris.
Collection particulière, Paris.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE
B. Rau et M. Seuphor, *Hans Arp, Die reliefs, Œuvre-Katalog*, Stuttgart, 1981, p. 193, no. 402a (un autre exemplaire illustré).

Nous remercions la Fondation Arp pour les informations communiquées à propos de cette œuvre.

λ304

JOAN MIRÓ (1893-1983)

Jeune fille

signé et numéroté 'Miró 2/6' (au dos) et inscrit 'Parellada' (sur le côté gauche de la base)
bronze à patine brun vert et clous
20.4 x 27.8 x 9.8 cm.
Conçu en 1981; cette épreuve fondue ultérieurement dans une édition de 6 exemplaires

signed and numbered 'Miró 2/6' (on the back) and inscribed 'Parellada' (on the left side of the base)
bronze with brown and green patina and nails
8 x 10⅞ x 3⅞ in.
Conceived in 1981; this bronze cast at a later date in an edition of 6

€40,000-60,000
US$44,000-66,000
£34,000-51,000

PROVENANCE
Galerie Maeght, Barcelone.
Galería Almirante, Madrid.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel en 1996.

L'ADOM (Association pour la défense de l'œuvre de Joan Miró) a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

λ305

PABLO PICASSO (1881-1973)

Tête, profil gauche

os incisé, amulette-pendentif
9 x 5.6 cm.
Exécuté en 1940; cette œuvre est unique

engraved bone, pendant-amulet
3⅝ x 2¼ in.
Executed in 1940; this work is unique

€50,000-70,000
US$55,000-76,000
£43,000-59,000

PROVENANCE

Dora Maar, Paris (don de l'artiste); sa vente, Piasa, Paris, 27 octobre 1998, lot 47.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

Brassaï et D.-H. Kahnweiler, *Les sculptures de Picasso*, Paris, 1948, no. 103 (illustré).
W. Spies, *Sculpture by Picasso, With a Catalogue of Works*, New York, 1971, p. 305, no. 191 (illustré, p. 278).
W. Spies et C. Piot, *Picasso, Das Plastiche Werk*, Berlin et Düsseldorf, 1983, p. 381, no. 191 (illustré, p. 340).
W. Spies et C. Piot, *Picasso, The Sculptures*, Stuttgart, 2000, p. 402, no. 191 (illustré, p. 360).
L'amour fou, Picasso and Marie-Thérèse, cat. exp., Gagosian Gallery, New York, 2011 (illustré, fig. 54).

Taille réelle

λ306

VICTOR BRAUNER (1903-1966)

L'Inquiétude

signé et daté 'VICTOR BRAUNER 1939' (en bas à droite); signé, daté et inscrit 'VICTOR BRAUNER 1939 L'INQUIETUDE' (au revers)
huile sur toile
65 x 54 cm.
Peint en 1939

signed and dated 'VICTOR BRAUNER 1939' (lower right); signed, dated and inscribed 'VICTOR BRAUNER 1939 L'INQUIETUDE' (on the reverse)
oil on canvas
25⅝ x 21¼ in.
Painted in 1939

€100,000-150,000
US$110,000-160,000
£84,000-130,000

PROVENANCE

Laurette Séjourné, Mexique (en 1942).
Julien Levy Gallery, États-Unis (en 1945).
Hugo Gallery, New York (en 1948).
Maurice Lefebvre-Foinet, Paris (avant 1972).
Collection particulière, Paris.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITIONS

Mexico, Galeria del Arte Mexicano, *Exposición internacional del surrealismo*, janvier-février 1940, no. 8 (illustré).
Munich, Haus der Kunst et Paris, Musée des Arts Décoratifs, *Der Surrealismus, 1922-1942*, mars-août 1972, p. 46, no. 39 (illustré).

Samy Kinge a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

À l'aube de la Seconde Guerre Mondiale, le titre de la présente œuvre paraît traduire en un mot franc l'état d'esprit dans lequel se trouve l'ensemble de la scène artistique, et particulièrement la communauté d'intellectuels roumains dont Victor Brauner fait partie, face à l'émergence du conflit franco-allemand. La tourmente liée à ce contexte historique se mêle au cheminement personnel de l'artiste, qui déploie d'autant plus son lexique pictural, d'inspiration primitive, et tirant ses influences de différentes traditions culturelles et pratiques ésotériques. Élevé par un père épris de spiritualisme et de mysticisme, Brauner développe lui-même un intérêt certain pour l'occulte, l'art kabbalistique, la mythologie et la magie. Aussi cherche-t-il, à travers ses œuvres, à plonger dans le royaume mystérieux d'un monde au-delà du visible. Dans la présente œuvre, deux personnages féminins, composés d'éléments biomorphiques autant que de symboles relevant du pictogramme, semblent fuir sans but entre d'angoissantes masses sombres qui encadrent la scène.

Victor Brauner s'installe à Paris en 1938, date à laquelle il perd l'usage de son œil lors d'une altercation entre Óscar Domínguez et Esteban Francès. Cet accident marque considérablement son œuvre, et l'on peut imaginer dans la figure sans visage un rappel de la béance laissée par la mutilation que l'artiste a subie. Comme pris dans un goulot d'étranglement, les deux êtres errent, aveugles. La présente toile s'inscrit dans la série des lycanthropes, ou chimères, que Brauner réalise de fin 1938 à fin 1939, et qui mettent en scène des êtres hybrides, composites, évoluant dans un environnement nébuleux et « flou ». Empruntant au registre littéraire du fantastique, où l'association d'éléments connus suscite pourtant un trouble en en perturbant la logique,

Brauner fait advenir un espace propre, dans lequel chacun peut s'abandonner au vertige de l'inconnu suggéré.

At the eve of World War II, the title of this work seems to convey with one frank word the state of mind of the entire art scene, especially the Romanian intellectual community to which Victor Brauner belonged, as the Franco-German conflict began. The torment associated with that historical context merges with the artist's personal journey, making him all the more adept at deploying his Primitive-inspired pictorial language and tapping into his influences from different cultural traditions and esoteric practices. Raised by a father infatuated with spiritualism and mysticism, Brauner himself developed a certain interest in the occult, Kabbalistic art, mythology and magic. Thus, in his work, he sought to dive into the mysterious realm of a world beyond the visible. In this work, two female characters composed of biomorphic elements and symbols akin to pictograms seem to flee aimlessly amongst the dark, frightening masses that frame the scene.

Victor Brauner settled in Paris in 1938, when he lost the sight in one eye in an altercation between Óscar Domínguez and Esteban Francès. This accident had a considerable impact on his work and one can imagine in the faceless figure a reminder of the void left by the mutilation the artist suffered. The two beings wander, blinded, as if caught in a bottleneck. The present work at hand is part of the series of lycanthropes, or chimeras, that Brauner created between late 1938 and late 1939 and which depict hybrid, composite beings that exist in a nebulous, "fuzzy" environment. Borrowing from the literary register of fantasy, where the association of known elements has a nonetheless disturbing effect because it disrupts the logic of things, Brauner creates a unique space in which viewers can surrender themselves to the dizzying sensation of the unknown suggested.

VICTOR BRAUNER 1939

307

PABLO GARGALLO (1881-1934)

Petite star

signé et daté 'P Gargallo 27' (au dos)
cuivre
11 x 12.1 x 4.5 cm.
Exécuté en 1927; cette œuvre est unique

signed and dated 'P Gargallo 27' (on the back)
copper
4¼ x 4¾ x 1¾ in.
Executed in 1927; this work is unique

€150,000-200,000
US$170,000-220,000
£130,000-170,000

PROVENANCE
Paul Fierens, Belgique (don de l'artiste).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITION
Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, *Pablo Gargallo*, décembre 1980-mars 1981, no. 75 (illustré).

BIBLIOGRAPHIE
P. Courthion, *Pablo Gargallo, L' Œuvre complet*, Paris, 1973, p. 149, no. 107 (illustré).
P. Gargallo-Anguera, *Pablo Gargallo, Catalogue raisonné*, Paris, 1998, p. 160 (illustré).

Après un court séjour au Bateau-Lavoir chez son ami Picasso, où il découvre les premières études pour *Les Demoiselles d'Avignon*, Pablo Gargallo devient dès 1907 le premier artiste à mener des recherches cubistes en matière de sculpture. Si la Grande Guerre vient brusquement interrompre ses explorations, son retour en 1924 à Paris, où il renoue d'anciennes amitiés – avec Picasso, Lipchitz, Laurens, Gris, entre autres – marque un regain de créativité. L'atelier que lui laisse le peintre Vincent Monteiro, avenue du Maine, au cœur du Montparnasse effervescent, y contribue grandement. C'est probablement à cette adresse que Gargallo conçoit *Petite Star*.

Vue alternative du présent lot.

Au-delà de son travail révolutionnaire de la feuille de métal et de son rôle essentiel dans la sculpture cubiste, l'un des aspects les plus remarquables de l'œuvre de cet Espagnol demeure son double amour pour le moderne et le classique, qui cohabitent continuellement dans son œuvre. En 1927, notamment, il produit plusieurs sculptures en découpes de fer et de cuivre, parmi lesquelles *Petite Star*, ses masques d'Arlequin et un autoportrait, mais modèle aussi des œuvres plus traditionnelles en ronde-bosse, comme *Maternité* et *Jeune Homme à la marguerite*. Ce paradoxe stylistique est précisément ce qui nourrit son approche inédite de la sculpture moderne. Avec son jeu de formes convexes et concaves, où les vides viennent modeler les volumes, *Petite Star* en constitue un exemple remarquable. Chez Gargallo, la forme s'adapte au fond, la technique et le support se plient aux caprices du sujet. Le sculpteur estime que « la construction métallique s'applique aux portraits, aux figures en mouvement et aux figures symboliques. La terre et la fonte s'appliquent aux figures immobiles et à la nudité, qu'elle soit féminine – le plus souvent – ou masculine ».

Parmi ces portraits se distinguent ceux de Kiki de Montparnasse et de l'actrice suédoise d'Hollywood, Greta Garbo (1905-1990). Ce sont les traits de cette dernière que l'on devine dans *Petite Star*. « Le charme de son visage tient à la coiffure, au dessin des lèvres, au battement des cils, à la douceur des lignes. » Or, d'après Gargallo, la culture populaire aurait tant vampirisé l'humanité de Garbo qu'« elle n'a plus de visage mais seulement de longs cils, des yeux calmes, une bouche parfaite, des boucles. Faire son portrait, ce ne peut être donc que fixer dans le métal ces quelques éléments, distinctifs et suffisants - fixer ces stéréotypes séduisants – ceux de la *Petite Star* et de la *Romantica*. Toutes deux appartiennent à la mythologie du monde contemporain telle que le cinéma et la photographie l'inventent et la répandent ». Ce visage que l'artiste décrit en détail est représenté dans *Petite Star* avec une élégance et une justesse frappantes. On y retrouve ce langage artistique débordant d'ingéniosité qui a fait de Gargallo l'un des grands maîtres de la sculpture d'avant-garde au XX^{e} siècle.

C'est pour Paul Fierens (1895-1957) que Gargallo réalise cette œuvre. Le critique d'art, poète, écrivain et conservateur belge fait alors partie de son cercle d'amis parisiens au même titre qu'André Warnod, Waldemar George ou Pierre Courthion. Paul Fierens est notamment reconnu pour ses écrits sur l'impressionnisme, l'art flamand et sur James Ensor, dont il a publié une série de dessins dans un ouvrage paru en 1944.

For the English version please refer to page 320

Taille réelle

λ308

ALBERTO MAGNELLI (1888-1971)

Intersections no. 8

signé et daté 'Magnelli 65' (en bas à droite); signé, daté et inscrit 'MAGNELLI "INTERSECTIONS N°8" BELLEVUE 1965' (au revers)
huile sur toile
92 x 73 cm.
Peint à Bellevue en 1965

signed and dated 'Magnelli 65' (lower right); signed, dated and inscribed 'MAGNELLI "INTERSECTIONS N°8" BELLEVUE 1965' (on the reverse)
oil on canvas
36¼ x 28¾ in.
Painted in Bellevue in 1965

€30,000-50,000
US$33,000-55,000
£26,000-42,000

PROVENANCE
Maurice Lefebvre-Foinet, Paris.
Collection particulière, Paris.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITION
Rome, Galleria "Il collezionista" d'Arte Contemporanea, *Mostra di Alberto Magnelli, "Opere dal 1914 al 1967"*, mars-avril 1970, p. 79 (hors catalogue).

BIBLIOGRAPHIE
D. Frasnay, *Peintres et sculpteurs, leur monde*, Paris, 1969, p. 45 (illustré en couleurs *in situ* dans l'atelier de l'artiste).
A. Maisonnier, *Alberto Magnelli, L'œuvre peint, Catalogue raisonné*, Paris, 1975, p. 178, no. 894 (illustré, p. 179).

λf309

GIORGIO DE CHIRICO (1888-1978)

Cavaliere arabo (recto ; verso)

signé 'G. de Chirico' (en bas à droite)
huile sur toile
46 x 38 cm.
Peint vers 1935-39

signed 'G. de Chirico' (lower right)
oil on canvas
18⅛ x 15 in.
Painted *circa* 1935-39

€50,000-80,000
US$55,000-86,000
£42,000-67,000

PROVENANCE
Collection particulière, Suisse.

EXPOSITION
Tokyo, The Bunkamura Museum of Art; Ishikawa, Ishikawa Prefectural Museum of Art; Oita, Oita Art Museum et Kyoto, Museum Eki Kyoto, *Giorgio de Chirico, A Metaphysical Life*, novembre 2000-octobre 2001, no. 34 (illustré en couleurs).

Cette œuvre est répertoriée dans les Archives de la Fondazione Giorgio de Chirico sous le numéro 082/11/16 OT.

λ310

MAX ERNST (1891-1976)

Les Papillons

signé et daté 'Max Ernst 1930' (au revers)
huile sur carton
22 x 15.6 cm.
Peint en 1930

signed and dated 'Max Ernst 1930' (on the reverse)
oil on board
8⅝ x 6⅛ in.
Painted in 1930

€80,000-120,000
US$87,000-130,000
£68,000-100,000

PROVENANCE
Joë Bousquet, Carcassonne.
Galerie André François Petit, Paris (avant 1962).
Vente, Galerie Motte, Genève, 16-18 juin 1972, lot 88b.
Collection particulière (acquis au cours de cette vente); vente, Sotheby's, Londres, 30 novembre 1988, lot 223.
Collection particulière (vers 1990); vente, Christie's, New York, 3 mai 2006, lot 390.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

EXPOSITION
Paris, Galerie André François Petit, *Bellmer, Brauner, Dalí, Delvaux, Ernst, Magritte, Tanguy*, juin 1962 (illustré).

BIBLIOGRAPHIE
W. Spies, S. Metken et G. Metken, *Max Ernst, Œuvre-Katalog, Werke 1929-1938*, Cologne, 1979, p. 108, no. 1775 (illustré).

En 1926-27, Max Ernst invente sa technique du « grattage », qui consiste à appliquer plusieurs couches de peinture sur une toile, puis à placer celle-ci sur une surface texturée avant de racler la peinture afin d'en révéler les différentes strates de couleurs. Ce procédé lui offre, confie-t-il, « le moyen technique d'augmenter le pouvoir hallucinatoire de l'esprit pour que les 'visions' puissent survenir automatiquement » (W. Hopkins, *Ernst at Surreallism's dawn*, Munich, 1993, p. 157).

Comme pour d'autres méthodes surréalistes telles que l'automatisme ou la décalcomanie, le hasard joue un rôle essentiel dans le grattage et pousse Ernst à redoubler de créativité pour explorer son imagination. Après une première série de travaux consacrés à des motifs de fleurs et de coquillages, l'artiste va mettre le grattage au service de toute une gamme de sujets plus ou moins fantaisistes, employant la technique pour entremêler éléments réels et fantasmés.

Les Papillons constitue un exemple particulièrement lyrique de cette recherche de formes naturelles. Joë Bousquet, l'écrivain et poète français, fondateur de la revue littéraire *Les Cahiers du sud*, en sera le premier propriétaire. Blessé sur le front de la Grande Guerre, à la bataille de Vailly, l'auteur paralysé gère ses affaires depuis son appartement à Carcassonne, dans le Midi. La distance ne l'empêche pas, toutefois, de tisser des liens forts avec les cercles intellectuels parisiens et les grands esprits de son temps. Bousquet noue notamment de grandes amitiés avec Jean Paulhan, Paul Éluard ou Max Ernst, lequel lui fait personnellement cadeau de la présente œuvre.

Between 1926-27, Max Ernst invented a technique he called grattage, *in which he prepared a canvas with layers of paint, laying it over a textured surface and removing paint through scraping to reveal the underlying colours. As Ernst himself stated, the technique gave him "the technical means of augmenting the hallucinatory capacity of the mind so that "visions" could occur automatically" (W. Hopkins,* Ernst at Surreallism's dawn, *Munich, 1993, p. 157).*

As with other surrealist techniques, such as decalcomania or automatism, happenstance played a central role in grattage, *inspiring Ernst to explore his imagination through the act of creation. Following an initial series of works focusing on flower and shell motifs, Ernst went on to use* grattage *across a broad range of extant and imagined subject matter, employing the technique itself to unite elements of the real and imaginary.*

Les papillons *is a particularly lyrical example of Ernst's exploration of natural forms. The first owner of the work was Joë Bousquet, the French poet and writer and founder of the literary review* Les cahiers du sud. *Paralyzed at the front during the first world war battle of Vailly, Bousquet conducted his affairs from his apartment in the Southern town of Carcassonne. The distance from the intellectual hub of Paris proved little impediment to his ability to develop strong relationships with the leading minds of his time, and he would form close friendships with contemporaries including Jean Paulhan, Paul Éluard and Max Ernst, who gifted him the present work.*

Taille réelle

λ311

FRANCIS PICABIA (1879-1953)

Sans titre

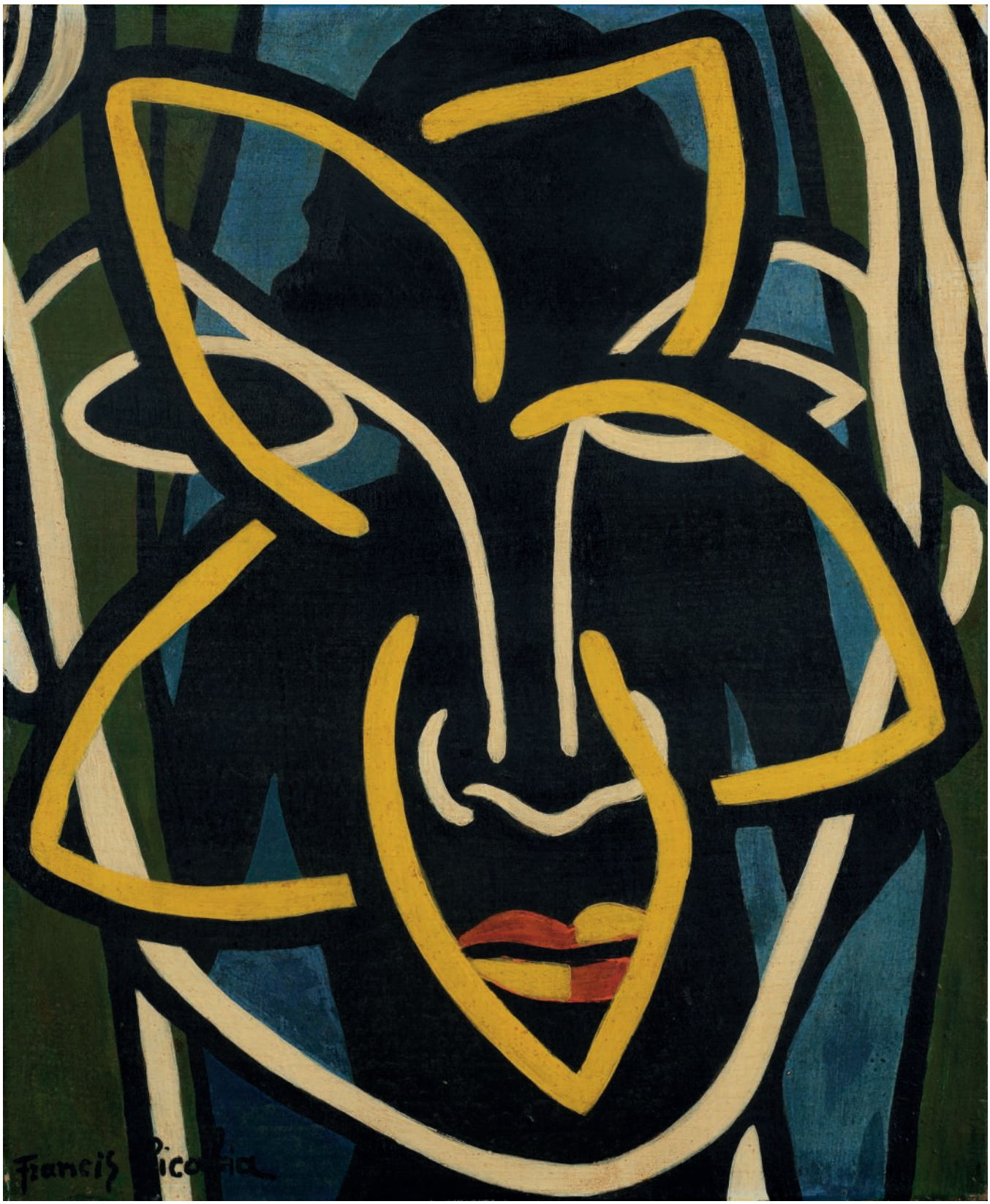
signé 'Francis Picabia' (en bas à gauche)
huile sur carton
53.5 x 44 cm.
Peint vers 1938

signed 'Francis Picabia' (lower left)
oil on board
21⅛ x 17½ in.
Painted *circa* 1938

€100,000-150,000
US$110,000-160,000
£85,000-130,000

PROVENANCE
Galerie Hella Nebelung, Düsseldorf (en 1968-69).
Collection particulière, France (dans les années 1970).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Le Comité Picabia a confirmé l'authenticité de cette œuvre.


Francis Picabia

■λ312

BERNARD BUFFET (1928-1999)

Carmen

signé, daté et inscrit 'Bernard Buffet 1962 Carmen' (en haut à gauche)
huile sur toile
146 x 96.9 cm.
Peint en 1962

signed, dated and inscribed 'Bernard Buffet 1962 Carmen' (upper left)
oil on canvas
57⅝ x 38⅛ in.
Painted in 1962

€150,000-250,000
US$170,000-270,000
£130,000-210,000

PROVENANCE
Galerie Maurice Garnier, Paris.
Collection particulière, Paris (acquis auprès de celle-ci dans les années 1970).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Cette œuvre est répertoriée dans les archives de la Galerie Maurice Garnier.

Bernard Buffet
1962 Carmen

λ313

OSSIP ZADKINE (1890-1967)

Tête d'homme

signé 'O. ZADKINE' (en bas)
granite
Hauteur: 40 cm.
Exécuté vers 1935-37; cette œuvre est unique

signed 'O. ZADKINE' (at the bottom)
granit
Height: 15¾ in.
Executed *circa* 1935-37; this work is unique

€350,000-550,000
US$390,000-600,000
£300,000-460,000

PROVENANCE
Marc du Plantier, Paris (probablement acquis auprès de l'artiste vers 1935-37).
Collection particulière, Boulogne (avant 1979).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE
S. Lecombre, *Ossip Zadkine, L'œuvre sculpté*, Paris, 1994, p. 228, no. 175 (illustré; erronément daté '1927').
Y. Badetz, *Marc du Plantier*, Paris, 2010, p. 96 (illustré *in situ* dans l'appartement de Marc du Plantier).

Valentine Zadkine a confirmé l'authenticité de cette œuvre en 1979.

Vue alternative du présent lot.

Par l'emploi de la taille directe, Zadkine rend hommage à « l'antique tradition de ces tailleurs de pierre et de bois qui, partis de la forêt, chantaient librement leurs rêves d'oiseaux fantastiques et de grands fûts d'arbres » tout en participant au renouveau de la sculpture au début du XX^{e} siècle. Pierre calcaire, granit, albâtre, marbre, lave sont autant de matériaux divers que Zadkine utilisera pour ses sculptures en pierre. La plus ancienne sculpture et sans doute la première qu'il ait taillée vers 1909, en Russie, « dans un gros morceau de granit jaune et rouge abandonné dans un champ par un glacier arctique » est la *Tête héroïque*, des collections du Musée Zadkine à Paris. Une des particularités de Zadkine réside dans le fait qu'il soit un artiste « complet » et qu'il maitrise parfaitement les pratiques et techniques artisanales traditionnelles. Il comprend ainsi les matières, et connait leur pouvoir symbolique et métamorphique. Il peut se livrer à toutes les tentatives de transmutation en bronze, du bois, de la pierre, du marbre, et de la terre cuite et du plâtre.

Dans *Tête d'homme*, Zadkine semble s'affranchir de la sévérité associée au style cubiste qui, selon l'artiste, laissait trop peu d'espace à l'émotion humaine. Si certains des codes de la géométrie épurée du cubisme restent visibles dans le modelé audacieux qui forme le nez et la courbe des yeux, de cette sculpture émane avant tout une expressivité saisissante. Par la taille directe du granite, l'artiste révèle des plans concaves et convexes, des creux et des saillies distribuant ainsi les zones d'ombre et de lumière. La présente sculpture rappelle en outre la stylisation caractéristique d'Amedeo Modigliani évoquée ici par les yeux en amande du modèle et le caractère imposant du cou ou du rendu capillaire, propre aux cariatides de ce dernier. Si les deux artistes partagent une même passion pour le travail de la pierre et une même curiosité pour la beauté et la noblesse des formes archaïques, cette prédilection pour ce matériau et ce lien intime avec la nature sont venus, pour Zadkine, de son enfance passée sur les bords du Dniepr.

Tête d'homme, réalisé vers 1935-37, fait partie d'un groupe de deux granites rosés réalisés par l'artiste et qui a longtemps été référencé par Sylvain Lecombre comme ayant été exécuté une décennie plus tôt, en 1927. Ce que nous pouvons considérer comme son pendant féminin est aujourd'hui dans les collections de la Fondation Hannema-De-Stuers, à Heino aux Pays-Bas.

Cette *Tête d'homme* a fait partie des collections de Marc du Plantier pendant au moins trente ans, et ce dernier l'avait très certainement acquise auprès de l'artiste pour son appartement de la rue du Belvédère à Boulogne. Le décorateur, contemporain de Jean-Michel Frank et Max Jacob, cultivait un certain amour pour la production de l'artiste et s'était entouré de plusieurs de ses œuvres, telles que l'*Oiseau d'Or*, plâtre peint à la feuille d'or exécuté en 1924, ou encore le plâtre original de *Rebecca* ou *La grande porteuse d'eau* de 1927, toutes deux aujourd'hui conservées dans les collections du Musée Zadkine à Paris. « L'Homme doit vivre au milieu d'un certain merveilleux » se plaisait à dire Marc du Plantier à propos de l'agencement et de la décoration de son appartement à Boulogne. Le granite fut par la suite, très probablement cédé par le décorateur à la famille du propriétaire actuel dans les années 1970, famille qui résidait également rue du Belvédère à Boulogne, dans l'appartement au-dessus du sien.

In choosing the direct carving technique, Zadkine was honouring the "ancient tradition of stone and wood carvers who went into the woods, heartily singing their dreams of fantastical birds and giant tree trunks" while also reinvigorating sculpture at the dawn of the 20th century. Limestone, granite, alabaster, marble and lava were some of the varied materials Zadkine would use for his stone sculptures. The oldest and undoubtedly the first sculpture he carved – around 1909 in Russia – "in a big hunk of yellow and red granite abandoned in a field by an arctic glacier" was Tête héroïque *in the collection of the Zadkine Museum in Paris. One of the characteristics that sets Zadkine apart is that he was an "all-around" artist who had a complete mastery of traditional artisanal practices and techniques. He understood materials and was familiar with their symbolic and metamorphic power. He could experiment with any kind of transmutation in bronze, wood, stone, marble, terracotta or plaster.*

In Tête d'homme, *Zadkine seems to escape the severity associated with the cubist style which, according to the artist, did not leave enough room for human emotion. While some of the pared down geometric codes of cubism are still apparent in the bold shaping which forms the nose and the curve of the eyes, this sculpture conveys above all a striking expressiveness. By carving directly in granite, the artist uncovers convex and concave planes, with depressions and protrusions creating areas of shadow and light. In addition, this sculpture calls to mind the characteristic stylings of Amedeo Modigliani, evoked here by the model's almond-shaped eyes and the imposing nature of the neck or the rendering of the hair, which was found in Modigliani's caryatids. While the two artists shared the same passion for working with stone and the same curiosity for the beauty and nobleness of archaic forms, Zadkine's predilection for such materials and his intimate relationship with nature came from a childhood spent on the banks of the Dnieper.*

Tête d'homme, *executed* circa *1935-37, is part of a group of two pink granite pieces created by the artist that, for a long time, was listed by Sylvain Lecombre as having been produced a decade earlier, in 1927. What can be considered as its female counterpart is now in the collections of the Hannema-De-Stuers Foundation in Heino (Netherlands).*

The present work was in the collection of Marc du Plantier for at least 30 years; it is quite certain that he had acquired it from the artist for his apartment on Rue du Belvédère in Boulogne. The decorator, who was a contemporary of Jean-Michel Frank and Max Jacob, had a certain affection for the artist's output and surrounded himself with several of Zadkine's works, such as Oiseau d'Or, *in plaster and gold leaf (1924), the original plaster of* Rebecca, *and* La grande porteuse d'eau *(1927), both of which are now held in the collection of the Zadkine Museum in Paris. "Man must live amidst a certain wonder," Marc du Plantier was fond of saying about the interior design and décor of his Boulogne apartment. The granite piece was most likely given by the decorator to the family of the current owner in the 1970s, a family which also lived on Rue du Belvédère in Boulogne in the apartment above his.*

© ADAGP, Paris, 2020 / Photo : tous droits réservés

Appartement de Marc Du Plantier, rue du Belvédère, le lot *in-situ* sur le bar, Boulogne-Billancourt, 1935.

314

ALEXEJ VON JAWLENSKY (1864-1941)

Abstrakter Kopf: Der Schutzengel

signé des initiales 'A.J.' (en bas à gauche) et daté '33' (en bas à droite)
huile sur carton d'artiste marouflé sur panneau
44 x 34 cm.
Peint en 1933

signed with initials 'A.J.' (lower left) and dated '33' (lower right)
oil on canvasboard laid down on panel
17⅜ x 13½ in.
Painted in 1933

€220,000-320,000
US$240,000-350,000
£190,000-270,000

PROVENANCE
Atelier de l'artiste.
Galerie Alex Vömel, Düsseldorf (en 1968).
Samy Chalom, Paris.
Collection particulière, France (avant 1992).

EXPOSITIONS
Düsseldorf, Galerie Wilhelm Grosshennig, *Sonderausstellung Alexej v. Jawlensky*, octobre 1961 (illustré; titré 'Schutzengel').
Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus, *Alexej von Jawlensky*, juillet-septembre 1964, no. 115.
New York, Leonard Hutton Galleries, *A Centennial Exhibition of Paintings by Alexej Jawlensky*, février-mars 1965, no. 57 (titré 'Guardian Angel').

BIBLIOGRAPHIE
C. Weiler, *Alexej Jawlensky*, Cologne, 1959, p. 254, no. 372 (illustré; titré 'Der Schutzengel').
W. Haftmann, *Verfemte Kunst*, Cologne, 1986, p. 329 (illustré; titré 'Der Schutzengel').
M. Jawlensky, L. Pieroni-Jawlensky et A. Jawlensky, *Alexej von Jawlensky, Catalogue Raisonné of the Oil Paintings, 1914-1933*, Londres, 1992, vol. II, p. 505, no. 1443 (illustré en couleurs, p. 500).

Jawlensky peint ses premières *Abstrakte Köpfe* (*Têtes abstraites*) en 1918, à Ascona, en parallèle de son travail sur les *Têtes mystiques* et les *Faces du Sauveur*. Autrement appelé « têtes constructivistes », ce nouveau corpus se distingue par une stylisation plus aplatie et plus géométrique des traits du visage par rapport aux deux séries antérieures. Ici, les yeux auparavant grand ouverts deviennent des lignes ou des barres horizontales ; les nez et les bouches sont simplifiés de la même manière. La forme courbe dominante dessine la demie-lune du menton ; d'autres lignes arquées, moins longues, prennent naissance dans la raie des cheveux, pour se déployer dans la partie supérieure du tableau.

Si quelques œuvres de la série portent le sous-titre « vision intérieure », l'ensemble des *Abstrakte Köpfe* (*Têtes abstraites*) revêt un caractère profondément introspectif et contemplatif. Lorsque Jawlensky se rend en Russie pour la dernière fois en 1914, peu avant le début de la Première Guerre mondiale, son frère lui prête quelques livres sur la philosophie indienne et le yoga qui ont sans doute contribué à approfondir la dimension toujours plus spirituelle de ses visages. En 1938, le peintre écrit à Dom Willibrord Verkade, un prêtre qui avait été associé au mouvement Nabi pendant sa jeunesse dans les années 1890 : « J'ai fini par comprendre qu'on ne peut peindre du grand art qu'avec un sentiment religieux. Et que je ne pouvais invoquer autre chose que le visage humain. J'ai enfin compris que l'artiste, à travers son art, et par le biais des formes et des couleurs, se doit d'exprimer la divinité qu'il porte en lui. Une œuvre d'art, c'est donc Dieu rendu visible, et l'art est un "désir de Dieu". Je peins des visages depuis des années. Je me suis assis dans mon atelier et j'ai peint, sans avoir à me rapporter à la Nature. Je n'ai eu besoin que de m'immerger, prier, et préparer mon âme à un état de conscience religieuse » (cité *in* M. Jawlensky, L. Pieroni-Jawlensky et A. Jawlensky, *op. cit.*, p. 14).

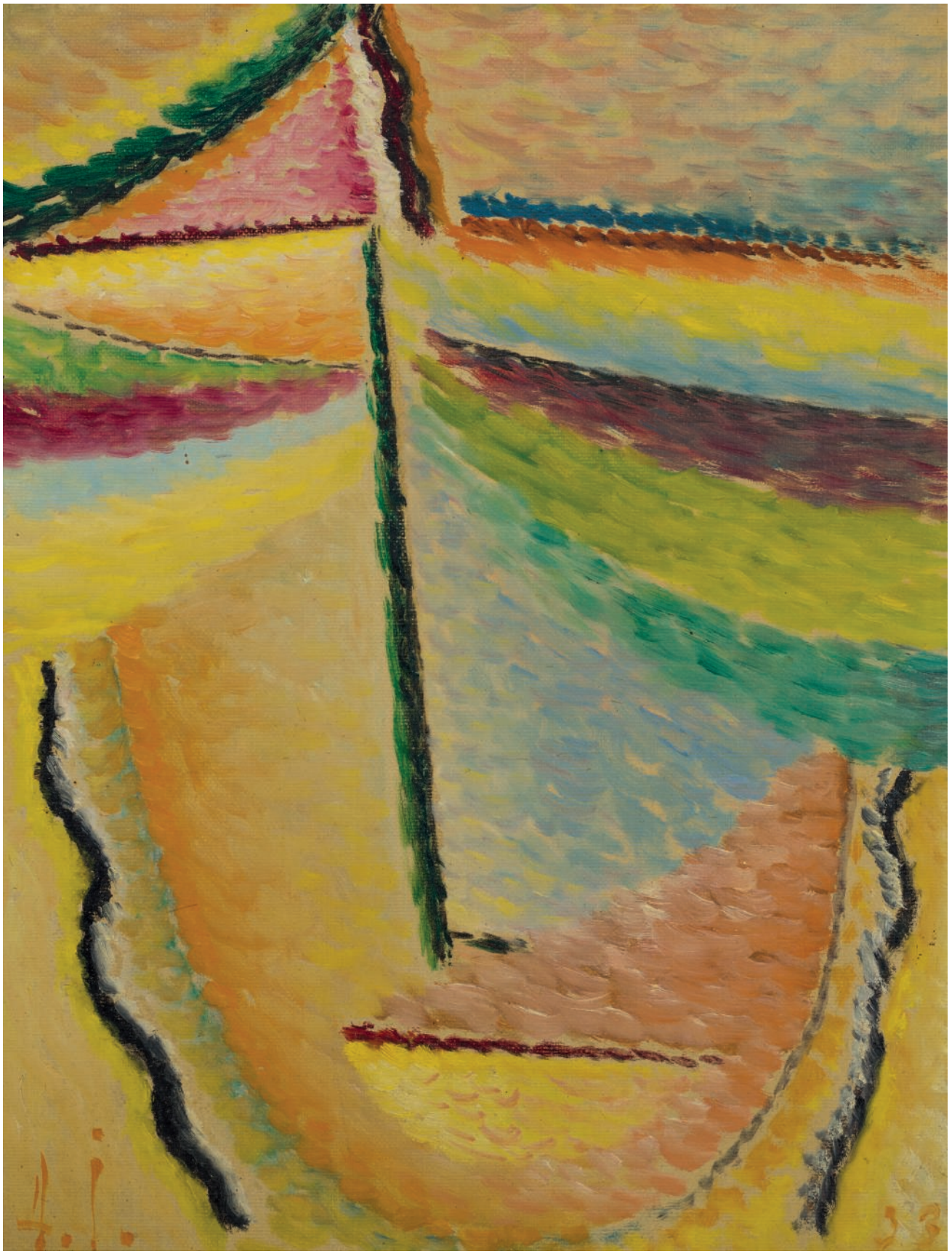
Le rayonnement intérieur qui émane de ces têtes et, en l'occurrence, les tons pastel chauds qui viennent irradier la présente œuvre, deviennent d'autant plus bouleversants à la lumière des problèmes de santé de l'artiste. L'état de Jawlensky se dégrade en effet à partir de 1927, lorsqu'on lui diagnostique une arthrite dégénérative qui finira par le paralyser totalement et provoquer sa mort. En 1933-34, ses mains sont déjà si atteintes par la maladie qu'elles le contraignent à travailler, la plupart du temps, sur des formats très réduits. C'est à cette époque qu'il mène à terme son ensemble de *Têtes abstraites*. S'il peint par la suite quelques fleurs quand son état le lui permet, il se consacre surtout à sa toute dernière série, les *Méditations*. La géométrie des *Têtes abstraites* y est encore simplifiée ; dépouillés à l'extrême, les traits du visage sont désormais réduits à un simple motif cruciforme.

Jawlensky painted his earliest Abstrakte Köpfe (Abstract heads) in Ascona in 1918, while working concurrently on his series of Mystical heads *and Savior's faces. The series is also referred to as his Constructivist heads, and is characterized by a flatter and more geometrical stylization of the facial features seen in the earlier series. Eyes that were formerly wide open have become horizontal lines or bars; the noses and mouth are reduced in similar fashion. The most prominent curvilinear form is the semi-oval marking the lower part of the face; shorter curving lines delineate the part in the hair in the upper portion of the picture.*

A subseries of this group bears the subtitle "inner vision", and the entire series possesses a deeply introspective and contemplative character. During the artist's last visit to Russia in 1914, before the outbreak of the First World War, his brother lent him some books on Indian philosophy and yoga, which may have contributed to the increasingly spiritual nature evident in the three heads series. The artist wrote in 1938 to Dom Willibrord Verkade, a priest who in his youth had been affiliated with the Nabi movement during the 1890s:

"I had come to understand that great art can only be painted with religious feeling. And that I could only bring to the human face. I understood that the artist must express through his art, in forms and colours, the divine inside him. Therefore a work of art is God made visible, and art is "a longing for God". I have painted faces for many years. I have sat in my studio and painted, and have not needed Nature as a prompter. I have needed only to immerse myself, pray, and prepare my soul for a state of religious awareness" (quoted in M. Jawlensky and L. Pieroni-Jawlensky et A. Jawlensky, op. cit., *p. 14).*

The radiant inner light that emanates from these heads, and the warm pastel tones seen in the present work, seem especially poignant when one learns of the artist's health, which deteriorated after 1927 when he was diagnosed with arthritis deformans, a condition that eventually led to total paralysis and caused his death. By 1933-34 his hands had become so arthritic that on most days he could work in only a very small format. The series of Abstract heads *came to an end at this time, and although the artist might occasionally paint flowers on less painful days, he turned to his final series of* Meditations, *in which the geometry of the* Abstract heads *is further reduced to the most austere essentials of a cruciform design.*



f 315

RAOUL DUFY (1877-1953)

Sainte-Adresse, la plage

signé 'Raoul Dufy' (en bas à droite)
huile sur toile
46.2 x 55 cm.
Peint en 1909

signed 'Raoul Dufy' (lower right)
oil on canvas
18⅛ x 21⅝ in.
Painted in 1909

€150,000-250,000
US$170,000-270,000
£130,000-210,000

PROVENANCE
Robert Lebel, Paris (avant 1977).
Collection particulière, France; vente, M^es^ Calmels, Cohen et Desbenoit, Paris, 22 juin 2005, lot 45.
Collection particilière, Allemagne (acquis au cours de cette vente); vente, Sotheby's, Londres, 4 février 2010, lot 139.
Vente, De Vusyt, Lokeren, 27 octobre 2012, lot 114.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

EXPOSITIONS
Paris, Galerie des Beaux-Arts, *Raoul Dufy*, été 1962, no. 16.
Lodève, Musée de Lodève, *Bonnard, Renoir, Vuillard... Chefs-d'œuvre de la collection Arkas*, décembre 2013-mars 2014, p. 144, no. 47 (illustré en couleurs, p. 145).

BIBLIOGRAPHIE
M. Laffaille, *Raoul Dufy, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Genève, 1977, vol. IV, p. 316, no. 1813 (illustré).

« Je peignais sur la plage de Sainte-Adresse. Jusqu'alors j'avais fait des plages à la manière des impressionnistes et j'en étais arrivé à un point de saturation, comprenant que, dans cette façon de me calquer sur la nature, celle-ci me menait à l'infini, jusque dans ses méandres et ses détails les plus menus, les plus fugaces. [...] Comment, avec cela, parvenir à rendre non pas ce que je vois, mais ce qui est, ce qui existe pour moi, ma réalité ? [...] Ces éléments, il n'était plus question de les représenter sous leur forme extérieure. »

R. Dufy, cité *in* D. Perez-Tibi, *Dufy,* Londres, 1989, p. 22-23.

© ADAGP, Paris, 2020 / Photo : Bridgeman Images

Georges Braque, *Maisons à l'Estaque*, 1908.
Rupf Foundation, Berne.

Peint en 1909, *Sainte-Adresse, la plage* est une représentation éclatante du front de mer de la station balnéaire normande. Dufy exécute dès 1901-02 plusieurs vues de la plage de Sainte-Adresse à la manière d'Eugène Boudin. C'est en 1904 qu'il découvre pour la première fois la technique divisionniste de Paul Signac, à l'occasion d'une exposition majeure à la Galerie Druet, à Paris. Mais il faut attendre le séminal Salon d'Automne de 1905, lors duquel il est amené à contempler les contributions de Matisse, de Derain et de Vlaminck, pour que son art amorce un tournant radical. L'été suivant, Dufy sillonne la côte normande aux côtés d'Albert Marquet ; les deux artistes y explorent, chacun à sa manière, les possibilités expressives de la forme et de la couleur que leur évoque le spectacle des bords de mer animés du Havre et de Sainte-Adresse. Un voyage particulièrement prolifique au cours duquel Dufy assoit non seulement sa place parmi les Fauves, mais confirme aussi l'importance de Sainte-Adresse dans son œuvre. Avec son littoral aux contours accidentés, rendu avec une énergie pareille à celle de la mer agitée, la présente toile constitue un exemple remarquable du coup de pinceau frénétique et de la palette saisissante que l'artiste privilégie durant cette période. Son rapprochement avec Georges Braque vers la fin des années 1900 amène par ailleurs Dufy à incorporer des éléments proto-cubistes dans son propre travail, comme en témoigne la présente œuvre, dont l'agencement condensé des maisons, de la plage et de la mer ne sont pas sans rappeler la structure des compositions cubistes mettant à mal la perspective conventionnelle.

For the English version please refer to page 320

Raoul Dufy

316

CHAÏM SOUTINE (1893-1943)

Maisons dans un paysage

signé 'Soutine' (en bas à droite)
huile sur toile
50 x 61 cm.
Peint vers 1918-19

signed 'Soutine' (lower right)
oil on canvas
19⅝ x 24 in.
Painted *circa* 1918-19

€300,000-500,000
US$330,000-540,000
£250,000-420,000

PROVENANCE
Galerie Georges Aubry, Paris (avant 1925).
Collection Horovitz, France; vente, Me Ader, Paris, 5 juillet 1933, lot 33 (titré 'Maisons rustiques dans un paysage').
Acquis au cours de cette vente par la famille du propriétaire actuel.

Cette œuvre sera incluse au troisième volume du catalogue raisonné de l'œuvre de Chaïm Soutine, actuellement en préparation par Esti Dunow et Maurice Tuchman.

Peint vers 1918-19, ce paysage mouvementé de Soutine, encore jamais révélé au public, est une découverte récente, restée entre les mains de la même famille depuis le début des années 1930. Avec son rempart d'arbres impénétrables et noueux, il est assurément représentatif de la patte de l'artiste ; ce style emblématique par lequel Soutine traduit ses angoisses et fait vibrer ses toiles les plus fortes, à l'instar de Van Gogh, artiste qu'il admirait tant. Ici, toutefois, l'anxiété latente semble concentrée sur les maisons clôturées de l'arrière-plan. Soumises à une vue radicale en contreplongée, elles paraissent presque étranglées par la végétation et prisonnières de la colline ; un sentiment d'étouffement qui pourrait bien refléter le mal-être dont souffre alors l'artiste lituanien, rongé par la précarité.

En même temps, le coup de pinceau épais, nerveux, très gestuel, qui galvanise notamment la partie inférieure de la composition, évoque non seulement une certaine liberté artistique mais aussi une délivrance plus intime. Il semble trahir le soulagement que ressent Soutine en 1918, lorsqu'il quitte Paris (pour la première fois sans doute depuis son arrivée en France en 1913 pour visiter Vence et Cagnes – avec le soutien de son mécène Zborowski, et en compagnie de son ami artiste Modigliani. Les toits rouges et la végétation rampante pourraient porter à croire que le présent tableau date de ce voyage durant lequel le peintre se plonge dans la nature et précipite sa palette vers des couleurs plus vives, absentes des portraits et des scènes domestiques qui dominent son œuvre antérieure.

Le mouvement tourbillonnant et l'ardeur palpable que Soutine insuffle à ce paysage préfigure son évolution des années suivantes, ponctuées par les huiles de Céret et les célèbres vues de Cagnes, où il retourne au milieu des années 1920. Ici, on distingue d'ores et déjà l'agitation de ces tableaux du Midi, et même le chemin qui serpente et grimpe le long de tant de ses œuvres à venir. En ce sens, *Maisons dans un paysage* est un prélude rare et captivant du langage visuel, si singulier, que développera Soutine par la suite.

Painted circa *1918-19, this lively landscape by Soutine is a newly discovered work by the artist, having remained in the same family since the early 1930s and having never been publicly exhibited. Without doubt, the massed and tangled trees of the titular forest encompass Soutine's signature style, through which he translates the anxieties that fueled his greatest paintings in a similar way to Van Gogh, an artist he deeply admired. Yet here, the anxiety seems to be concentrated in the houses in the background as they appear to be almost strangled by the trees and trapped on the top of a hill, resulting from the artist's lower viewpoint, looking up towards the fenced houses. To some extent, this sense of suffocation may reflect the artist's own struggles of being condemned to the miseries of poverty.*

At the same time, the energy evident in the thick and dynamic brushstrokes with which the present lot has been executed and that animate the lower part of the composition in particular, suggest a certain artistic freedom and a sense of personal relief. They hint to the release that Soutine felt when, in 1918, he finally left Paris, possibly for the first time, encouraged by his dealer Zborowski and accompanied by his friend and fellow artist Modigliani, visiting first Vence and then Cagnes in South of France. The red roofs and the greenery in this painting imply that it may well have been painted on this journey, exposing him to the countryside, which prompted a liberation of his palette, introducing brighter colours that had been absent in the portraits and interiors that had formerly dominated his work.

The sense of vortex-like movement and palpable life with which Soutine has invested this landscape prefigures the developments of the following few years, when he would paint his Céret oils and then returned once more to Cagnes to paint his celebrated pictures of that town in the mid-1920s. Here already, the landscape has been imbued with the movement and even the snaking, climbing red path of those later pictures. In this way, Maisons dans un paysage *provides an intriguing prefiguring of the unique landscape idiom that Soutine was already developing.*

soutine

317

PAUL SÉRUSIER (1864-1927)

Libations, Cinq figures dans une fôret mythique

avec le cachet 'P.S.' (en bas à droite)
huile sur toile
148.2 x 148.6 cm.
Peint en 1912

stamped 'P.S.' (lower right)
oil on canvas
58⅜ x 58½ in.
Painted in 1912

€120,000-180,000
US$140,000-200,000
£100,000-150,000

PROVENANCE
Atelier de l'artiste.
Henriette Boutaric, France (par succession); sa vente, M^es^ Ader, Picard et Tajan, Paris, 19 juin 1984, lot 165.
Jean-Louis Gour, Bastia.
Acquis auprès de celui-ci par le propriétaire actuel en septembre 1998.

BIBLIOGRAPHIE
M. Denis, *ABC de la peinture, Paul Sérusier, Sa vie - son œuvre*, Paris, 1942 (illustré).
M. Guicheteau, *Paul Sérusier*, Paris, 1976, vol. I, p. 260, no. 295 (illustré, p. 261).

Le Comité Sérusier a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

© Photo : Christie's Images Limited (2016)

Paul Sérusier, *Jeune hiérophante tendant sa coupe*, 1912. Vendu chez Christie's New York le 17 novembre 2016 (lot 296) pour 217,000 $.

© Photo : Bridgeman Images

Paul Gauguin, *Rupe Rupe (La cueillette des fruits)*, 1899.
Musée Pouchkine, Moscou.

Depuis sa première rencontre avec Paul Gauguin à l'été 1888 à Pont-Aven, Paul Sérusier développe une fascination pour la Bretagne, et ce, tant pour la force de ses paysages naturels que pour ses habitants qui semblent avoir gardé une dimension plus primitive et spirituelle, voire mystique, qui les place à l'opposé des habitants des grandes métropoles industrielles. C'est au Bois d'Amour, proche de Pont-Aven, qu'il réalise, sur les conseils de Gauguin, le fameux tableau *Talisman*, conservé au Musée d'Orsay et qui deviendra une pierre angulaire de la formation du groupe des Nabis et de leurs recherches picturales. Prônant un art libéré des contraintes du naturalisme et de sa volonté d'imitation de la nature, ces artistes souhaitent produire une peinture plus intérieure et spirituelle qui serait ainsi plus proche d'une certaine vérité. Paul Sérusier, appelé le « Nabi à la barbe rutilante » peindra alors dès le début des années 1890 avec ses amis Nabis avec lesquels il échange régulièrement au sujet de leurs théories sur l'art et diverses réflexions spirituelles parfois teintées de christianisme, de symbolisme ou d'ésotérisme. Ils produiront une œuvre singulière qui fait le pont entre l'impressionnisme et les différents mouvements de l'art moderne qui ne tarderont pas à émerger.

Au fil de la décennie, les liens entre les artistes du groupe se distendront pour que chacun prenne un chemin qui lui est propre. Sérusier n'abandonnera pas pour autant la Bretagne qu'il apprécie tant et s'installera à Châteauneuf-du-Faou où il vivra près de trente ans, jusqu'à sa mort.

Sérusier, sur l'invitation de Jan Verkade «le Nabi obéliscal», se rend à plusieurs reprises à l'abbaye bénédictine de Beuron en Allemagne où il fit une expérience esthétique et spirituelle qui le marque profondément. Les moines de Beuron pensaient que la beauté était cachée dans la nature et que l'artiste pouvait s'en rapprocher par l'harmonie des formes et des proportions. Il reprendra ces théories à son compte et, si elles eurent une grande influence sur son art, elles seront partagées avec ses amis sans grand succès.

Sérusier, toujours avide de nourrir son art de diverses influences, étudia également avec intérêt les primitifs italiens, l'art Égyptien ainsi que les tapisseries médiévales.

Libations, Cinq figures dans une fôret mythique peint en 1912 pour décorer sa maison de Châteauneuf-du-Faou, qu'il construit en 1906, évoque en effet la multitude de références à ces arts anciens. Le sujet tout d'abord, la libation, est un acte rituel religieux pratiqué depuis l'antiquité et qui consiste à offrir «en sacrifice» un liquide à une divinité. Ensuite, par son grand format presque carré et la présence de nombreux feuillages d'où se détachent par contrastes les figures humaines, *Libations, Cinq figures dans une fôret mythique* n'est pas sans rappeler les tapisseries flamandes du XVI[e] siècle (fig. 1). Les profils et postures des femmes font quant à eux écho à l'art Égyptien et aux frises antiques. Et finalement, l'exotisme des femmes représentées sur cette scène sacrée dans un cadre idyllique peuvent être rapprochées des compositions tahitiennes de Gauguin (fig. 2), maître de Sérusier à ses débuts. Le présent tableau apparait donc comme une œuvre syncrétique issue d'un cheminement intellectuel complexe à l'image de la carrière aux multiples facettes de l'artiste.

For the English version please refer to page 320

© Photo : Héritage-Images / CM Dixon / akg-images

Tapisserie flamande, *Le triomphe de la Renommée sur la Mort*, XVI[e] siècle.
Victoria and Albert Museum, Londres.

318

PAUL SÉRUSIER (1864-1927)

Paysanne au champ

signé 'P Sér-' (en bas à gauche)
huile sur toile marouflée sur carton
43.8 x 31.8 cm.

signed 'P Sér-' (lower left)
oil on canvas laid down on board
17¼ x 12⅝ in.

€20,000-30,000
US$22,000-33,000
£17,000-25,000

PROVENANCE
Huguette Alavoine et Jean Cauchois, France (dans les années 1970-80).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Le Comité Sérusier a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

319

PAUL SÉRUSIER (1864-1927)

Nature morte aux poires et bouquet de fougères

signé et daté '24 P Sérusi' (en haut à droite) et signé de nouveau 'P Séru' (en bas à droite)
huile sur toile
71 x 49 cm.
Peint en 1924

signed and dated '24 P Sérusi' (upper right) and signed again 'P Séru' (lower right)
oil on canvas
28 x 19¼ in.
Painted in 1924

€30,000-50,000
US$33,000-54,000
£25,000-42,000

PROVENANCE
Atelier de l'artiste.
Henriette Boutaric, Pont-Aven (par succession); sa vente, M[es] Ader, Picard et Tajan, Paris, 19-20 juin 1984, lot 206.
Vente, Thierry-Lannon & Associés, Brest, 10 décembre 2016, lot 198.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE
M. Guicheteau, *Paul Sérusier*, Paris, 1989, vol. II, p. 140, no. 263 (illustré).

Le Comité Sérusier a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

320

LOUIS ANQUETIN (1861-1932)

Autoportrait au chevalet

huile sur panneau
22 x 15.8 cm.
Peint vers 1892

oil on panel
8⅝ x 6¼ in.
Painted *circa* 1892

€3,000-5,000
US$3,300-5,400
£2,600-4,200

PROVENANCE
Collection particulière, France.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné de l'œuvre de Louis Anquetin actuellement en préparation par la Galerie Brame et Lorenceau.

321

LOUIS ANQUETIN (1861-1932)

Nature morte aux camélias

huile sur toile
32.7 x 46 cm.
Peint vers 1890

oil on canvas
12⅞ x 18⅛ in.
Painted *circa* 1890

€2,000-3,000
US$2,200-3,300
£1,700-2,500

PROVENANCE
Collection particulière, France.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné de l'œuvre de Louis Anquetin actuellement en préparation par la Galerie Brame et Lorenceau.

322

ACHILLE LAUGÉ (1861-1944)

Bouquet et étude de fleurs (recto; verso)

avec le cachet 'ATELIER A. LAUGÉ' (au revers)
huile sur panneau
47.5 x 58.8 cm.
Peint en 1900-10

stamped 'ATELIER A. LAUGÉ' (on the reverse)
oil on panel
18¾ x 23⅛ in.
Painted in 1900-10

€5,000-7,000
US$5,500-7,600
£4,300-5,900

PROVENANCE
Atelier de l'artiste.
Collection particulière, France.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

Nicole Tamburini a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

Verso

*f*323

SUZANNE VALADON (1865-1938)

Nature morte à la rose blanche

signé et inscrit 'Au Docteur Gauthier ; En souvenir de conversation inoubliable par sa si juste et lumineuse pensé [*sic*] sur l'Art. Suzanne Valadon' (en haut à droite) et signé de nouveau et daté 'Suzanne Valadon 1936' (en bas à droite)
huile sur toile
35 x 27 cm
Peint en 1936

signed and inscribed 'Au Docteur Gauthier ; En souvenir de conversation inoubliable par sa si juste et lumineuse pensé [*sic*] sur l'Art. Suzanne Valadon' (upper right) and signed again and dated 'Suzanne Valadon 1936' (lower right)
oil on canvas
13⅞ x 10⅝ in.
Painted in 1936

€12,000-18,000
US$14,000-20,000
£11,000-15,000

PROVENANCE
Dr Gauthier, France (don de l'artiste).
Vente, Palais Galliera, Paris, 17 mars 1969, lot 71 (titré 'La rose blanche').
Comte Guy du Boisrouvray, Suisse (1903-1980).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Cette œuvre a longtemps fait partie des collections exposées à l'Hôtel Bristol, Genève.

324

HENRI ROUART (1833-1912)

Élégante au parc

signé 'H. Rouart.' (en bas à droite)
huile sur toile
73.3 x 91.8 cm.
Peint vers 1880-90

signed 'H. Rouart.' (lower right)
oil on canvas
28⅞ x 36 in.
Painted *circa* 1880-90

€5,000-7,000
US$5,500-7,600
£4,300-5,900

PROVENANCE
Collection particulière, France.

Fils d'Alexis Rouart et père d'Ernest Rouart, Henri se consacre entièrement à la peinture après une carrière d'ingénieur. Ancien élève de Corot et de Millet, ami de jeunesse d'Edgar Degas, son art est proche des impressionnistes et participe à ce titre, aux expositions de ce groupe dès 1874 chez Nadar.

Grand collectionneur des Maîtres Impressionnistes, la vente de sa collection en 1912 marque le commencement de l'envolée des prix pour cette spécialité.

Son of Alexis Rouart and father of Ernest Rouart, Henri dedicated his life to painting after starting a career as an engineer. A student of both Corot and Millet, and a childhood friend of Edgar Degas, his work is close in style to that of the Impressionists. Consequently, he participated to several of their exhibitions at Nadar's from 1874 onwards.

An important collector of Impressionist Masters, Henri Rouart's collection was sold in 1912. This sale was one of the first to reach record prices for Impressionist Art.

325

ERNEST ROUART (1874-1942)

Scène de ville

huile sur toile
33 x 41 cm.
Peint vers 1900

oil on canvas
13 x 16⅛ in.
Painted *circa* 1900

€6,000-8,000
US$6,600-8,700
£5,100-6,700

PROVENANCE
Collection particulière, France.

Fils d'Henri Rouart, il épouse Julie Manet, la fille de Berthe Morisot et d'Eugène Manet, frère du célèbre peintre. Fervent défenseur des impressionnistes, il compte parmi les personnalités ayant continuellement travaillé à la mise en lumière des œuvres de son cercle familiale. On lui doit entre autre l'exposition du Centenaire de Manet à l'Orangerie en 1932, de Degas en 1937 et de Berthe Morisot en 1941.

Son of Henri Rouart, he married Julie Manet, the daughter of Berthe Morisot and of Eugène Manet, the brother of the famous painter. Firmly defending the Impressionists, he was one of the figures who constantly worked towards promoting his family's artworks. For example, he spearheaded the centenary exhibition held for Manet at the Orangerie Museum in 1932, that for Degas in 1937 and for Berthe Morisot in 1941.

326

LOUIS ANQUETIN (1861-1932)

Jument et son poulain

signé 'Anquetin-' (en bas à gauche)
huile sur toile marouflée sur carton
59.7 x 73 cm.
Peint vers 1892-95

signed 'Anquetin-' (lower left)
oil on canvas laid down on board
23⅝ x 28¾ in.
Painted *circa* 1892-95

€4,000-6,000
US$4,400-6,500
£3,400-5,000

PROVENANCE
Gustave Pellet, Paris.
Maud & Maurice Exsteens, Paris (par descendance avant 1960).
(dépôt) Galerie Kornfeld, Berne (avant 1982).
Collection particulière, Suisse (avant 1993).
Collection particulière, France.

EXPOSITIONS
Albi, Musée d'Albi, *Toulouse-Lautrec, ses Amis et ses Maîtres*, août-octobre 1951, p. 30, no. 199.
Berne, Klipstein und Kornfeld, *Choix d'une collection privée, Sammlungen G.P. und M.E*, octobre-novembre 1960, p. 6, no. 2 (illustré, p. 7).
Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts, *Fantaisie Équestre*, juillet-septembre 1982, p. 154, no. 24.

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné de l'œuvre de Louis Anquetin actuellement en préparation par la Galerie Brame et Lorenceau.

327

LOUIS ANQUETIN (1861-1932)

Saut d'obstacle

signé 'Anquetin.' (en bas à gauche)
huile sur panneau
22 x 35.1 cm.
Peint en 1895

signed 'Anquetin.' (lower left)
oil on panel
8⅝ x 13¾ in.
Painted in 1895

€2,000-3,000
US$2,200-3,300
£1,700-2,500

PROVENANCE
Isidore Verheyden, Anvers (avant 1905).
Galerie Francis Barlier, Paris.
Collection particulière, Paris.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

EXPOSITION
Paris, Galerie Brame & Lorenceau, *Anquetin, La passion d'être peintre*, mars-avril 1991, p. 78, no. 31 (illustré en couleurs).

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné de l'œuvre de Louis Anquetin actuellement en préparation par la Galerie Brame et Lorenceau.

λ328

ANDRÉ LÉVEILLÉ (1880-1962)

La Locomotive

signé et daté 'A. léveillé 1904' (en bas à gauche)
huile sur panneau
26.8 x 37 cm.
Peint en 1904

signed and dated 'A. léveillé 1904' (lower left)
oil on panel
10⅝ x 14⅝ in.
Painted in 1904

€1,500-2,000
US$1,700-2,200
£1,300-1,700

PROVENANCE
Collection particulière, France.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

329

LOUIS ROY (1862-1907)

Les Oies

huile sur toile
27 x 35.3 cm.
Peint vers 1890-1900

oil on canvas
10⅝ x 13⅞ in.
Painted *circa* 1890-1900

€2,000-3,000
US$2,200-3,300
£1,700-2,500

PROVENANCE
Galerie Les Deux Îles, Paris (avant 1976).
Collection particulière, France.

330

MAXIMILIEN LUCE (1858-1941)

Montmartre, jeune garçon devant la maison Valadon

huile sur toile
41 x 28 cm.
Peint vers 1886-87

oil on canvas
16⅛ x 11 in.
Painted *circa* 1886-87

€25,000-35,000
US$28,000-38,000
£21,000-29,000

PROVENANCE
Collection particulière, France.

BIBLIOGRAPHIE
D. Bazetoux, *Maximilien Luce, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, 2005, vol. III, p. 59, no. 25 (illustré; image inversée).

331

BLANCHE HOSCHEDÉ-MONET (1865-1947)

Les Clématites

signé 'B Hoschede' (en bas à gauche)
huile sur toile
59.6 x 81 cm.
Peint après 1926

signed 'B Hoschede' (lower left)
oil on canvas
23⅜ x 31⅞ in.
Painted after 1926

€25,000-35,000
US$28,000-38,000
£21,000-29,000

PROVENANCE
Collection particulière, France.
Collection particulière, France (par succession); vente, Jakobowicz & Associés, Vaux-le-Pénil, 15 juin 2019, lot 148.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

Philippe Piguet a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

Au lendemain de la mort de Claude Monet, en 1926, Blanche Hoschedé-Monet reprend ses pinceaux à la surprise générale de la famille. Veuve elle-même, installée dans la maison de son beau-père dont elle assure le gardiennage, elle se saisit notamment de différents motifs du jardin. Ces *Clématites* en disent long sur la singularité d'une peinture qui se distingue de celle de son mentor. Blanche brosse en effet des compositions qui sont fortement construites en plans superposés et qui jouent de la vibration d'une touche ici nettement ponctuée. Elle y utilise par ailleurs un registre chromatique qui s'étage du sol vers le ciel en une palette de tons subtils et lumineux.

The day after Claude Monet's death in 1926, Blanche Hoschedé-Monet (who was both his stepdaughter and daughter-in-law) resumed painting, much to the surprise of the entire family. Herself a widow, living in and looking after Monet's house, she seized in particular on various garden themes. Les Clématites *speaks volumes about the individuality of her style of painting, quite distinctive from that of her mentor. Indeed, Blanche Hoschedé-Monet's compositions are sturdy constructions in which foreground, middle ground and background are arranged as strata, and in which the vibrancy of her touch is so much in evidence, as in this picture. In addition to this she uses a chromatic register that ascends in tiers from earth to sky in a palette of subtle, luminous tones.*

Philippe Piguet.

*f*332

HENRY MORET (1856-1913)

Brûleurs de goémon, Baie d'Audierne, Finistère

signé et daté 'Henry Moret - 1910' (en bas à gauche)
huile sur toile
46.2 x 61.3 cm.
Peint en 1910

signed and dated 'Henry Moret - 1910' (lower left)
oil on canvas
18⅛ x 24⅛ in.
Painted in 1910

€50,000-70,000
US$55,000-76,000
£42,000-58,000

PROVENANCE
Collection particulière.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel en juin 2007.

EXPOSITIONS
Izmir, Arkas Sanat Merkezi, *Le Post-Impressionnisme dans la Collection Arkas*, novembre-décembre 2011 (hors catalogue).
Lodève, Musée de Lodève, *Bonnard, Renoir, Vuillard... Chefs-d'œuvre de la collection Arkas*, décembre 2013-mars 2014, p. 106, no. 30 (illustré en couleurs, p. 107; titré 'Ramasseurs de goémons ou La récolte du goémon').

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné de l'œuvre d'Henry Moret actuellement en préparation par Jean-Yves Rolland.

*f*333

HENRY MORET (1856-1913)

Rivière du Belon, Finistère

signé indistinctement 'Henry Moret -' (en bas à gauche)
huile sur toile
60 x 58 cm.

indinstinctly signed 'Henry Moret -' (lower left)
oil on canvas
23⅝ x 22⅞ in.

€70,000-100,000
US$76,000-110,000
£59,000-84,000

PROVENANCE
Vente, Thierry-Lannon & Associés, Brest, 10 décembre 2011, lot 217.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné de l'œuvre d'Henry Moret actuellement en préparation par Jean-Yves Rolland.

La rencontre de Henry Moret et Paul Gauguin remonte à 1888, tandis qu'ils séjournent tous deux à Pont-Aven dans la pension Gloanec. À compter de cette date, Moret s'intègre rapidement au cénacle exaltant des artistes de l'école dite plus tard « de Pont-Aven ». C'est entre ce village et celui du Pouldu, autre lieu d'effervescence artistique, que s'écoule la rivière du Belon dépeinte ici. Sous l'influence du maître Gauguin, Moret exploite allègrement les préconisations du synthétisme, tout en ne se défaisant jamais parfaitement de ses attirances pour l'impressionnisme, qu'il épouse tout à fait autour de 1897-98.

Soumise aux influences de ces deux styles, la présente toile oscille entre facture impressionniste et touche plus verticale, parallèle, héritée des préceptes de Gauguin et Bernard. La toile se structure en plans horizontaux qui apportent toute leur modernité à l'œuvre, dans un superbe dégradé chromatique, témoignage de l'immense talent de coloriste de Moret : au premier plan, le vert frais de la rive, ponctué de deux personnages ; puis la calme rivière du Belon d'un doux bleu céladon, qui laisse place aux reflets foncés transpercés par la voile rouge du bateau qui file et fait écho à la jupe relevée de la Bretonne attelée au ramassage de coques ; puis la rive opposée aux tons roses et bleus plus profonds ; et enfin le ciel irisé en touches plus étirées. Du synthétisme, Moret conserve la clarté des plans, les couleurs franches et cette touche verticale par endroits, tandis qu'il rend hommage aux effets atmosphériques et au travail de la lumière dont l'impressionnisme se fait le chantre, dans une touche plus virgulée ailleurs dans le ciel ou l'herbe. L'habile mélange des teintes chaudes et froides, caractéristiques de la Bretagne, semble en outre confirmer l'inclination de l'artiste pour les décors de printemps, saison qui magnifie ces paysages qu'il affectionne tant.

For the English version please refer to page 320

334

HENRY MORET (1856-1913)

Le Château de Keroman

signé, daté et inscrit 'Chateau de Keroman - 1892 - Henry Moret.' (en bas à gauche)
huile sur toile
55 x 46 cm.
Peint à Keroman en 1892

signed, dated and inscribed 'Chateau de Keroman - 1892 - Henry Moret.' (lower left)
oil on canvas
21⅝ x 18⅛ in.
Painted in Keroman in 1892

€150,000-250,000
US$170,000-270,000
£130,000-210,000

PROVENANCE
Collection particulière, France.

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné de l'œuvre d'Henry Moret actuellement en préparation par Jean-Yves Rolland.

© Photo : 2020 Museum Associates / LACMA. Licenciée par Dist. RMN-Grand Palais / image LACMA

Gauguin Paul, *La vache rouge*, 1889.
Los Angeles County Museum (LACMA), Los Angeles, CA.

À l'image des apôtres qui accompagnent le Christ en écoutant ses préceptes, le peintre Henry Moret - avec Paul Sérusier et d'autres artistes – prend la suite de Paul Gauguin lorsque celui-ci découvre Pont-Aven et ses environs. Dans son sillage, les œuvres de Moret s'imprègnent du synthétisme que Gauguin déploie à cette époque dans ses toiles, lui qui souhaite «abolir l'inutile complication des formes et des tons» (cité *in* W. Jaworska, *Gauguin et l'Ecole de Pont-Aven*, Neuchâtel, 1971, p. 231) en cernant les éléments d'une ligne conduisant à épurer l'image. Dans la présente œuvre, qui voit se dresser au fond le château de Keroman, à proximité de Lorient en Bretagne, Henry Moret s'inspire en effet de ce cloisonnisme, tout en développant une facture constructive par des touches verticales et de légers aplats de couleurs. Les plans et reliefs, eux aussi, se simplifient. D'autres éléments cependant, comme le feuillage des arbres et le ciel, restent quant eux plus classiques, dans la lignée postimpressionniste dont Moret se fait l'héritier. Ce doux mélange d'influences offre une œuvre particulièrement fraîche, à sa place entre tradition et modernité.

Like the apostles who followed with Christ, listening to his precepts, the painter Henry Moret – alongside Paul Sérusier and other artists – followed Paul Gauguin when he discovered Pont-Aven and its outlying area. In his stead, Moret's works were anchored in the synthetism Gauguin was then developing in his canvases, as he sought to "abolish the useless complication of shapes and tones" (quoted in W. Jaworska, Gauguin et l'Ecole de Pont-Aven, *Neuchâtel, 1971, p. 231) by simply outlining elements to purify the image. In this work, with a backdrop featuring the* Château de Keroman *near Lorient in Brittany, Henry Moret draws inspiration from this cloisonnism while developing a constructive technique through vertical strokes and light, flat colour blocks. The planes and landscapes are also simplified. Other elements, however, such as the sky and the foliage, are still more classical in the Post-Impressionist tradition that Moret adhered to. This understated blend of influences results in a particularly lively work which fits comfortably between tradition and modernity.*

λ335

FRANCIS PICABIA (1879-1953)

Lever du soleil dans la brume, Montigny

signé et daté 'Picabia 1905' (en bas à gauche); signé, daté et inscrit 'F. Picabia lever de Soleil dans la brume Montigny 1905' (sur le châssis)
huile sur toile
73 x 91.8 cm.
Peint en 1905

signed and dated 'Picabia 1905' (lower left); signed, dated and inscribed 'F. Picabia lever de Soleil dans la brume Montigny 1905' (on the stretcher)
oil on canvas
28¾ x 36¼ in.
Painted in 1905

€70,000-100,000
US$77,000-110,000
£59,000-83,000

PROVENANCE

Vente, Me Lair-Dubreuil, Paris, 8 mars 1909, lot 16.
Galerie Lucien Blanc, Aix-en-Provence.
Galerie Cavalero, Cannes.
René Cavalero, Cannes (acquis auprès de celle-ci dans les années 1960).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITIONS

Paris, Galerie Haussmann, *Exposition F. Picabia*, février 1907, no. 46.
New York, The Solomon R. Guggenheim Museum; Cincinnati, Cincinnati Art Museum; Toronto, Art Gallery of Ontario et Detroit, The Detroit Institute of Arts, *Francis Picabia*, septembre 1970-juin 1971, p. 49, no. 3 (illustré).
Paris, Galeries Nationales du Grand Palais et Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, *Francis Picabia*, janvier-mars 1976, p. 53, no. 2 (illustré).

BIBLIOGRAPHIE

W. A. Camfield, *Francis Picabia, His Art, Life and Times*, Princeton, 1979, p. 11, no. 23 (illustré, p. 13; titré 'Lever du soleil dans la brume, Montigny I').
M. L. Borràs, *Picabia*, New York, 1985, p. 504, no. 32 (illustré en couleurs, p. 74, fig. 155).
S. Fauchereau, *Francis Picabia*, Paris, 1996, no. 3 (illustré en couleurs).
A. Pierre, 'La peinture est-elle un art ? Picabia et la photographie, les sources d'un problème', *in Études photographiques* [en ligne], novembre 1998, p. 3.
W. A. Camfield, B. Calté, C. Clements, A. Pierre et P. Calté, *Francis Picabia, Catalogue raisonné*, Bruxelles, 2014, vol. I, p. 228, no. 206 (illustré en couleurs, p. 229).

L'année 1903 marque un tournant décisif dans la carrière de Francis Picabia, qui expose au Salon des Indépendants, au Salon de Mai, au Salon d'Automne et au Salon Annuel du Cercle Volney. La reconnaissance de la critique et le début de succès financier qui en découle encouragent le peintre à assumer un style plus impressionniste influencé par Camille Pissarro et Alfred Sisley. Choisissant pour ses escapades en dehors de Paris les villages pittoresques de Moret, Villeneuve-sur-Yonne ou, comme ici, Montigny-sur-Loing, il expérimente peu à peu un coup de pinceau plus expressif qu'il adopte afin de traduire une atmosphère spécifique.

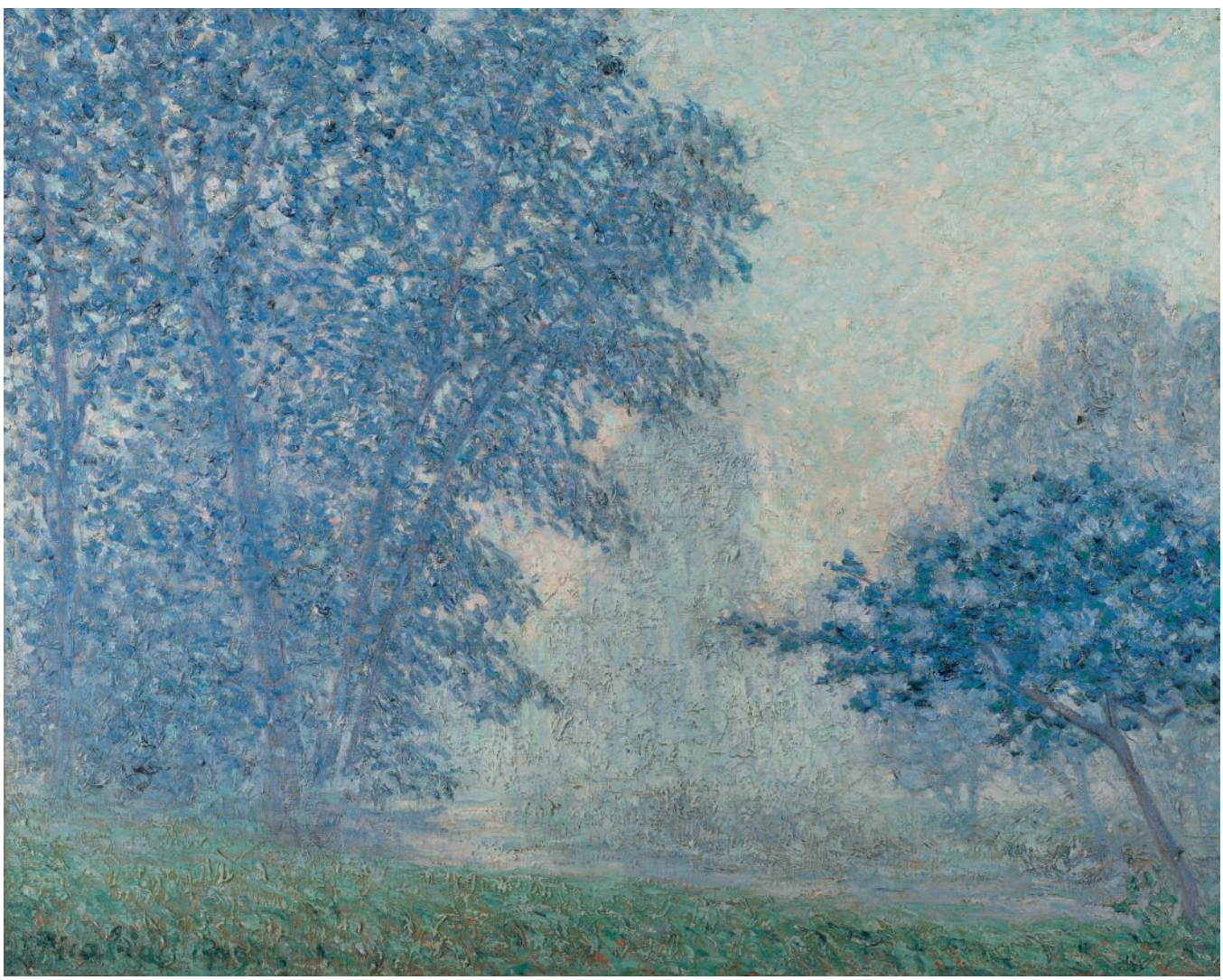
Comme les maîtres impressionnistes, Picabia s'intéresse aux effets de la lumière sur le climat pour rendre sur la toile ses sensations visuelles face à une nature versatile, plutôt que de simplement étudier et restituer fidèlement les jeux optiques de la lumière sur les couleurs. Il parvient aussi à se libérer d'une certaine rigidité formelle au profit de l'expression d'une émotion plus grande, sans pour autant négliger la construction de ses compositions.

Dans *Lever du soleil dans la brume, Montigny*, Picabia joue sur une harmonie de couleurs et des empâtements pour restituer l'ambiance si particulière d'une matinée où le soleil peine à percer un ciel lacté. Les arbres, qui frissonnent sous une épaisse couche de brume, sont rendus par de minuscules touches denses et mouvementées tandis que le ciel et la brume sont révélés par coups de pinceau longs et lisses. La variété des touches du pinceau donne à ce tableau, qui peut sembler de prime abord calme et serein, une surface extraordinairement vibrante qui correspond parfaitement à la traduction d'une atmosphère nébuleuse.

1903, the year when Francis Picabia exhibited at the Salon des Independants, *the* Salon de Mai, *the* Salon d'Automne *and* the Salon Annuel du Cercle Volney, *was a turning point in the artist's career and one which was to lead him to critical acclaim and financial success. Finally able to consider himself a professional artist, Picabia became profoundly influenced by Pissarro and Sisley and adopted a more Impressionist style. Choosing for his escape from the city the picturesque villages of Moret, Villeneuve-sur-Yonne, or, as in the present painting the environs of Montigny-sur-Loing, Picabia began to experiment with a freer, more expressive brushstroke which he employed in his search to translate a specific atmospheric effect.*

As had Pissarro and Sisley, Picabia explored the possibilities of light and atmosphere to express a closer affinity to nature itself, rather than merely describing the technical play of light and colour. He was able to liberate himself also from his strict, self-imposed compositional rigors in order to express a deeper emotion in his art, while still maintaining an overriding interest in form and composition.

In Lever du soleil dans la brume, Montigny, *Picabia plays on colour harmonies and surface variance in order to recreate the distinctive atmosphere of a morning where the sun struggles to pierce the milky sky overhead. The trees, which shimmer under their thick layer of morning mist, are rendered via a myriad of tiny, densely-packed strokes, whereas the sky and swirling mist is conjured up through more regular, controlled brushstrokes. A scene which would otherwise be calm and peaceful, is hereby transformed through a variety of surface treatments which are astonishingly lively and agitated and perfectly invoke the hazy morning scene.*



336

ODILON REDON (1840-1916)

La Voile grise

signé 'ODILON REDON' (en bas à droite)
huile sur toile
35.3 x 38.2 cm.
Peint vers 1900-05

signed 'ODILON REDON' (lower right)
oil on canvas
13⅞ x 15⅛ in.
Painted *circa* 1900-05

€350,000-550,000
US$390,000-600,000
£300,000-460,000

PROVENANCE
Félix Fénéon, Paris (acquis auprès de l'artiste en mai 1907).
Gustave Fayet, Béziers (avant 1926).
Collection A. d'Andoque, Béziers (par descendance).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITIONS
Paris, Musée des Arts Décoratifs, *Odilon Redon, Exposition rétrospective de son œuvre,* mars 1926, p. 10, no. 30 (daté 'vers 1910').
Paris, Grand Palais, Galeries nationales et Montpellier, Musée Fabre, *Odilon Redon, Prince du Rêve*, mars-octobre 2011, p. 318, no. 116 (illustré en couleurs; titré 'Barque (voile grise)').

BIBLIOGRAPHIE
O. Redon, *Livre de Raison*, no. 858.
R. Bacou, *Odilon Redon*, Genève, 1956, vol. I, p. 156 (illustré, fig. 92).
K. Berger, *Odilon Redon, Fantasy and Colour,* Cologne, 1964, p. 197, no. 221 (titré 'The Gray Sail with Nimbus, Four People' et daté 'circa 1908').
A. Wildenstein, *Odilon Redon, Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné, Fleurs et paysages,* Paris, 1996, vol. III, p. 350, no. 1949 (illustré).

© Photo : Christie's Images Limited (2018)

Odilon Redon, *La Barque aux deux femmes blanches.*
Vendu chez Christie's New York le 10 mai 2018 (lot 507) pour 3,123,500 $.

« BELLES ET DOCILES BARQUES, SI CHÈRES AU MATELOT, QUE PORTEZ-VOUS AU FOND DE LA NACELLE? DU SEIN DE L'OCÉAN, À LA SOURCE IMMORTELLE, LA PÊCHE, LE TRÉSOR, LA PRISE ÉTAIT SI BELLE. ET LE SOUFFLE DES AIRS ET LE RYTHME DES FLOTS BERCENT L'ESPRIT COMME UNE DOUCE HARMONIE. Ô MER, Ô GRANDE AMIE! »

Odilon Redon, *Â soi-même*, cité *in A. Wildenstein, Odilon Redon, Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné, Fleurs et paysages*, Paris, 1996, vol. III, p. 325.

"Tu n'as pas tort", écrit Edgar Allan Poe, "Tiens! toi qui juges que mes jours ont été un rêve... Tout ce que nous voyons ou paraissons n'est qu'un rêve dans un rêve" (cité *in Un rêve dans un rêve*, publié en 1849). En 1882, Odilon Redon expose un album de dessins, gravures et lithographies qu'il intitule *À Edgar Poe* et dédie au poète; quelques années plus tard, l'écrivain Joris-Karl Huysmans qui admire ces deux artistes, publie un commentaire où il confère à Redon l'honneur d'être devenu par son travail "le prince des rêves mystérieux" (cité *in Odilon Redon*, cat. exp., The Art Institute, Chicago, 1994, p. 145).

Lorsque vers 1893 Redon adopte la couleur, l'aspect macabre et cauchemardesque de ses visions qui domine jusqu'alors son travail graphique, dans des œuvres qu'il appelle ses *Noirs,* laisse place à une révélation plus épanouie du monde.

La Voile grise est ainsi emblématique des poésies marines d'Odilon Redon dans lesquelles il compose des barques échouées, thème qu'il reprendra dans plusieurs dizaines de tableaux et de pastels.

Dans ces œuvres enchanteresses où des « voiliers glissent sur des eaux bouillonnantes, où des chaloupes dansent au sommet de vagues chargées d'écume sous un ciel marbré de cristaux roses » (A. Wildenstein, *in ibid.* p. 325), les personnages représentés dans l'embarcation encombrée de cordages ne sont pas sans évoquer certains épisodes de la vie des saints. Dans la présente œuvre, l'on peut notamment songer au récit dans lequel Marie-Jacobé et Marie-Salomé, accompagnées de Sara leur servante, sont chassées de Judée et trouvent refuge en Camargue ou encore celui du débarquement miraculeux de Marie-Madeleine, Marthe et Lazare à Marseille.

Si ces sources légendaires et religieuses sont suggérées en filigrane de cette composition dans laquelle l'étendue d'eau brumeuse se confond avec un ciel fluorescent de couleurs surnaturelles, Redon renonce pourtant à une peinture qui serait essentiellement illustrative en cela qu'elle risquerait de limiter la portée symbolique de son œuvre.

Comme en témoigne le ciel percé par un arc-en-ciel de rayons multicolores éclatants, l'artiste partage avec Mallarmé et les poètes symbolistes une même conception de l'art selon laquelle il ne doit pas décrire l'objet lui-même mais plutôt l'effet qu'il produit. "Il savait suggérer des atmosphères sans être précis", note John Rewald, "indiquer les choses sans les définir, tout en créant une impression profonde mais indescriptible, comme celle provoquée par la musique" (J. Rewald*, Post-Impressionism, from Van Gogh to Gauguin*, New York, 1956, p. 162).

L'aspect délicatement contemplatif, si prééminent dans l'œuvre de Redon, naît de son penchant pour l'exploration de la dimension mystique des aspirations humaines, une affirmation de l'idéalisme devenu un questionnement central dans les milieux intellectuels en France à la fin du siècle, ce phénomène venant en contrepoint spirituel à l'attaque incessante du matérialisme positiviste de la science et de l'économie capitaliste. À l'instar des personnages qu'il représente dans cette barque, l'artiste navigue lui-même adroitement dans le milieu antinaturaliste qui a donné naissance au mouvement symboliste, apparu dans un contexte de résurgence du catholicisme, d'émergence d'un intérêt pour les religions, la littérature et la pensée orientales.

Il est à l'origine de toutes les innovations ou renaissances esthétiques, de toutes les révolutions du goût dont nous avons été témoins [depuis 1890]", écrit Maurice Denis à propos de Redon en 1912. "Il les prévoyait, il aimait même leurs excès. À l'opposé des pesants systèmes qui masquent en fait l'absence de sensibilité de la plupart des jeunes artistes, la leçon de Redon est son incapacité à peindre quelque chose qui ne représente pas un état de l'âme, qui ne se traduit pas par une vision intérieure". Dix ans plus tard, les Surréalistes adopteront Redon comme précurseur. Matisse admire "la pureté et l'ardeur des tonalités de sa palette". Même Marcel Duchamp, dont les recherches ont tant influencé l'art de notre époque, rend hommage au "prince des rêves mystérieux" - "Si je devais dire où se situe mon propre point de départ", déclare-t-il, "je dirais que c'est l'art d'Odilon Redon" (cité *in* J. Rewald, *in ibid.*, p. 223-224 et 240).

Acquise par Félix Fénéon auprès de l'artiste en mai 1907, *La Voile grise* entre ensuite dans la prestigieuse collection de Gustave Fayet. Elle est restée dans la famille de ce dernier jusqu'à aujourd'hui, où elle est présentée sur le marché pour la première fois.

"You are not wrong, who deem that my days have been a dream," wrote Edgar Allan Poe. "All that we see or seem is but a dream within a dream" (quoted in A Dream Within a Dream*, published in 1849). In 1882, Odilon Redon exhibited an album of drawings, engravings and lithographs which he entitled* À Edgar Poe *and dedicated to the poet; a few years later, the writer Joris-Karl Huysmans, who admired both these artists, published a commentary in which he paid tribute to Redon by saying his work had made him "the prince of mysterious dreams" (in* Odilon Redon*, exh. cat., The Art Institute, Chicago, 1994, p. 145).*

When, in 1893, Redon began to use colour, the nightmarish and macabre visions that had previously predominated in the drawings he called his Noirs gave way to a brighter vision of the world.

La Voile grise *is thus emblematic of Redon's lyrical seascapes in which he depicted small stranded boats, a theme he would later return to in dozens of paintings and pastels.*

In these enchanting works in which "sailboats glide across turbulent waters, and rowboats dance atop the foaming waves under a sky marbled with pink crystals" (A. Wildenstein, in ibid. *p. 325), the people depicted in the small, rigging-encumbered boat are somewhat evocative of certain episodes in the lives of the saints. They bring to mind in particular in the present work the tale according to which Mary Jacobe and Mary Salome, together with their maidservant Sara, were driven out of Judea and found refuge in the Camargue, and also that of the miraculous landing of Mary Magdalene, Martha and Lazarus at Marseille.*

Although these religious legends are hinted at in this composition, in which the expanse of misty water merges with a fluorescent sky lit with unearthly colours, Redon avoids producing a painting that would be essentially illustrative and would thus limit the symbolic significance of his work.

As indicated by the sky shot through by a rainbow of dazzling multicoloured stripes, Redon shares with Mallarmé and the Symbolist poets the idea that Art should not describe the subject itself but rather the effect the subject produces. "He knew how to suggest an ambiance without spelling it out," notes John Rewald, "how to indicate things without defining them, while at the same time creating a profound but indescribable impression, like that brought about by music" (J. Rewald, Post-Impressionism, from Van Gogh to Gauguin*, New York, 1956, p. 162).*

The gently contemplative air that is so predominant in Redon's work is born of his penchant for exploring the mystical dimension of human aspirations, an affirmation of the idealism that had become a central question in French intellectual circles towards the close of the century, this phenomenon being the spiritual counterpoint to the ceaseless onslaught of scientific positivist materialism and the capitalist economy. Like the people he depicts in this little boat, Redon himself adroitly navigated the anti-naturalist milieu that gave rise to the Symbolist movement, which appeared in the context of the resurgence of Catholicism and in the emerging interest in the religions, literature and thinking of the East.

"He was behind every innovation and aesthetic renaissance, every revolution in taste that we have witnessed [since 1890]," wrote Maurice Denis about Redon in 1912. "He anticipated them, he even loved their excesses. Unlike the ponderous systems that actually mask the absence of sensitivity in most young artists, Redon is instructive in his inability to paint something that does not depict a state of the soul, that is not conveyed by an internal vision." Ten years later, the Surrealists would adopt Redon as their precursor. Matisse admired "the purity and ardour of the shades of his palette." Even Marcel Duchamp, whose explorations have had such a great influence on the art of our own era, paid tribute to the "prince of mysterious dreams" by declaring: "If I had to say where my own starting point is, I would say it's the art of Odilon Redon" (quoted in J. Rewald, ibid.*, p. 223–224 and 240).*

Acquired by Félix Fénéon from the artist in May 1907, La Voile grise *later entered Gustave Fayet's prestigious collection. It has remained in the latter's family until now, when it is appearing on the market for the first time.*

"BEAUTIFUL AND DOCILE BOATS, THAT SAILORS CHERISH SO MUCH, WHAT DO YOU BEAR AT THE BOTTOM OF YOUR WHERRY? FROM THE HEART OF THE OCEAN TO THE IMMORTAL SOURCE, THE TREASURE, THE CATCH WAS SO BEAUTIFUL. AND THE WIND BREATHING AND THE WAVES' RHYTHM ROCK THE SOUL LIKE A SOFT LULLABY. OH SEA, OH DEAR FRIEND! "

Odilon Redon, À soi-même, *quoted in* A. Wildenstein, Odilon Redon, Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné, Fleurs et paysages, *Paris, 1996, vol. III, p. 325.*

f 337

PIERRE-AUGUSTE RENOIR (1841-1919)

Étude pour le bébé à la cuiller ou *Portrait de Coco*

monogrammé (en haut à gauche)
huile sur toile
16.3 x 13.5 cm.
Peint vers 1903-04

signed with monogram (upper left)
oil on canvas
6½ x 5⅜ in.
Painted *circa* 1903-04

€120,000-180,000
US$130,000-190,000
£110,000-150,000

PROVENANCE

Maurice Gangnat, Paris (acquis auprès de l'artiste en 1908); sa vente, Me Lair-Dubreuil, Paris, 24-25 juin 1925, lot 101.
Philippe Gangnat, France (acquis au cours de cette vente); vente, Me Rheims, Paris, 14 juin 1957, lot 89.
Galerie Durand-Ruel, Paris.
Wildenstein & Co. Inc., New York.
Florence J. Gould, New York; sa vente, Sotheby's, New York, 24 avril 1985, lot 47.
Vente, Sotheby's, New York, 10 mai 1989, lot 318.
Vente, Christie's, New York, 14 novembre 1996, lot 247.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

G. et M. Dauberville, *Renoir, Catalogue raisonné des tableaux, pastels, dessins et aquarelles, 1903-1910*, Paris, 2012, vol. IV, p. 461, no. 3466 (illustré).

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné en ligne de l'œuvre de Pierre-Auguste Renoir actuellement en préparation par le Wildenstein Plattner Institute.

Le fils cadet de Renoir, Claude, d'abord surnommé « Cloclo » puis « Coco », est né le 4 août 1901 – dans la présente œuvre, son père le représente donc en poupon âgé d'un ou deux ans à peine. À soixante ans, Renoir est inspiré et comblé par l'arrivée de ce petit dernier à l'automne de sa vie. Le peintre voue une grande tendresse à son troisième fils, qu'il dorlote ouvertement et dont il passe des heures à dépeindre scrupuleusement le visage angélique. Cet enfant en pleine santé qui grandit sous ses yeux devient pour Renoir – déjà affaibli par les affres de son grand âge – l'expression parfaite de la jeunesse et de la vie. Le présent portrait respire la fraîcheur et l'innocence de ce bébé aux joues roses et potelées, rendues plus lumineuses encore par le rouge des lèvres et l'éclat des touches de blanc, copieuses, qui énoncent le bavoir à volants et le tissu moelleux du vêtement. Apposé sur un fond bleu-vert et rendu avec des coups de pinceau extrêmement vifs, le minois de « Coco » irradie la toile, créant une image pleine d'espoir et de vie.

Comme le laisse deviner ce portrait, « Coco » devient bientôt le modèle préféré de son père, prenant la place de son aîné, Jean Renoir. Celui-ci s'en souvient : « L'époque de la rue Caulaincourt est celle où j'ai posé le plus. Je devais, après quelques années, être relayé par mon frère Claude, de sept ans plus jeune que moi. Coco fut certainement l'un des modèles les plus prolifiques de Renoir. » (J. Renoir, *Pierre-Auguste Renoir, mon père*, Paris, 1958, p. 364).

Pierre-Auguste Renoir's youngest son Claude, originally nicknamed "Cloclo" and later referred to as "Coco", was born on 4 August 1901 – hence his father portrayed him in the present work as a young toddler, aged no more than one or two years old. Renoir was then sixty years old and having another child at the autumn of his life brought him great joy and inspiration. Renoir deeply cherished his third son, openly doting upon the boy and devoting hours of labour to capturing his cherubic likeness. He looked upon his infant son's health and growth as an affirmation of youth and life, for Renoir was now suffering from the ailments of old age. The child's freshness and innocence emanate from the present portrait, with his rosy chubby cheeks enhanced by his red lips and with the thick white brushstrokes full of luminosity building up the baby's frilly bib and plush robe. Set against a blue-green background and executed with such vivid brushstrokes, "Coco"'s cute face illuminates the surface and breathes life and hope through the painting. As suggested by this intimate portrait,

"Coco" became almost immediately his father's favourite model, replacing his elder brother Jean. As Jean Renoir recalled: "it was while we were living in the rue Caulaincourt that my father had me pose for him most often. A few years later my brother Claude, who was seven years younger than I, was to take my place in the studio. Coco certainly proved one of the most prolific inspirations my father ever had" (*J. Renoir*, Pierre-Auguste Renoir, my father, *New York, 1958, p. 364).*

Taille réelle

*f*338

PIERRE-AUGUSTE RENOIR (1841-1919)

Portrait de Claude Renoir, fils de Pierre Renoir

avec le cachet 'Renoir.' (en bas à droite; Lugt 2137b)
huile sur toile
34.7 x 30.1 cm.
Peint vers 1918

stamped 'Renoir.' (lower right; Lugt 2137b)
oil on canvas
13⅝ x 11⅞ in.
Painted *circa* 1918

€220,000-320,000
US$240,000-350,000
£190,000-270,000

PROVENANCE
Atelier de l'artiste.
Pierre Renoir, Paris (par descendance).
Claude Renoir, Cagnes (par descendance).
Vente, M^es^ Ader, Ader et Picard, Paris, 5 décembre 1968, lot 70.
Vente, Sotheby & Co., Londres, 28 juin 1978, lot 15.
Collection particulière; vente, Christie's, New York, 3 novembre 1981, lot 27.
Acquis au cours de cette vente par la famille du propriétaire actuel.

EXPOSITIONS
Paris, Galerie Bernheim-Jeune et Cie., *Exposition de Renoir, portraitiste,* juin-juillet 1938, no. 41.
Cagnes, Les Collettes, *Cinquantenaire de Renoir,* décembre 1969, no. 29.

BIBLIOGRAPHIE
G.-P. et M. Dauberville, *Renoir, Catalogue raisonné des tableaux, pastels, dessins et aquarelles, 1911-1919 & 1er supplément,* Paris, 2014, vol. V, p. 382, no. 4273 (illustré).

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné en ligne de l'œuvre de Pierre-Auguste Renoir actuellement en préparation par le Wildenstein Plattner Institute.

Renoir se voue au portrait tout au long de sa carrière, soumettant son pinceau aguerri à toute une panoplie de formats et de supports. En 1878, Théodore Duret affirme que « Renoir excelle dans le portrait. Non seulement il saisit les traits extérieurs, mais sur les traits il fixe le caractère et la manière d'être intime du modèle. [...] Son pinceau rapide et léger donne la grâce, la souplesse, l'abandon, rend la chair transparente, colore les joues et les lèvres d'un brillant incarnat » (cité *in* B.E. White, *Renoir, His Life, Art, and Letters*, New York, 1984, p. 277).

La présente œuvre rappelle les portraits des années 1870, qui ont tendance à représenter un personnage isolé, de face ou de trois-quarts. Or dans ses toiles plus tardives, comme celle-ci, les personnages sont souvent représentés de plus près encore, un resserrement qui suscite davantage d'intimité – ici, Renoir omet tout indice de lieu, instillant aussi une dimension intemporelle dans sa toile. L'intimité du portrait est d'autant plus forte que l'artiste jouit d'un rapport privilégié avec son modèle : Claude, son petit-fils (1913-1993). Si Renoir s'était délecté à peindre ses enfants au début de sa carrière, l'arrivée de cette nouvelle couvée marque un regain de vitalité, palpable, dans son œuvre mature. Contrairement à Claude Monet et à Edgar Degas, dans son grand âge la vue de Renoir s'avère plus perçante que jamais. Malgré l'arthrite qui le ronge et le confine à un fauteuil roulant, il peint tous les jours, sauf le dimanche. Lui ayant rendu visite fin 1917 et début 1918, Henri Matisse est stupéfait de le voir créer « toutes ses meilleures œuvres ». Il confiera plus tard que « Son âme profonde semblait toujours plus forte et s'exprimait avec une aisance rayonnante » (cité *in* F. Harris, *Contemporary Portraits, Fourth Series*, New York, 1923, p. 125).

En père puis en grand-père attentif et dévoué, Renoir compile un véritable album de famille au fil de ses portraits, de génération en génération. Comme un précieux souvenir familial, la présente œuvre est restée dans la collection de l'artiste avant d'être léguée à son fils aîné, Pierre, puis à son petit-fils, Claude, le protagoniste du tableau.

Renoir was occupied with portraiture throughout his career and the numerous examples of his practiced production embrace a variety of formats and media. In 1878 Théodore Duret stated: "Renoir excels at portraits. Not only does he catch the external features, but through them he pinpoints the model's character and inner self... the deft and lively touches of Renoir's brush are charming, supple and unrestrained, making flesh transparent and tinting the cheeks with a perfect living hue" (quoted in B.E. White, Renoir, His Life, Art, and Letters, *New York, 1984, p. 277).*

The present work recalls the artists' paintings of the 1870s, in which a single sitter is presented in three-quarter or full profile. In the later works, as seen here, the sitter is most often shown from a closer vantage point, a re-orientation that allows a heightened intimacy—Renoir removes any hint of the sitter's location, instilling a timeless quality. Indeed, the intimacy of the present portrait is further enhanced by the artist's relationship to the subject; his grandson Claude (1913-1993). Renoir reveled in painting his children earlier in his career and with the arrival of grandchildren one can sense a renewed vitality in his works. Unlike Claude Monet and Edgar Degas in their old age, Renoir's eyesight was as keen as ever. Although he suffered from painful rheumatoid arthritis, which confined him to a wheelchair, Renoir painted every day except Sunday. After visiting the artist during late 1917 and early 1918, Henri Matisse was astonished to see him creating "all his best work!" as he later declared. "The soul in him seemed to grow continually stronger and express itself with radiant ease" (quoted in F. Harris, Contemporary Portraits, Fourth Series, *New York, 1923, p. 125).*

An attentive and doting father, and later grandfather, Renoir compiled a veritable family album through his portraits depicting multiple generations. Much like a family heirloom, the present work remained in the artist's collection and would eventually be passed down to his eldest son, Pierre and later his grandson, the sitter, Claude.

339

PIERRE-AUGUSTE RENOIR (1841-1919)

Maisons à Essoyes

signé 'Renoir.' (en bas à gauche)
huile sur toile
21 x 32.3 cm.
Peint vers 1890

signed 'Renoir.' (lower left)
oil on canvas
8⅜ x 12⅝ in.
Painted *circa* 1890

€140,000-180,000
US$160,000-190,000
£120,000-150,000

PROVENANCE
Collection particulière.
Adolphe Friedmann, France (avant 1938).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE
G.-P. et M. Dauberville, *Renoir, Catalogue raisonné des tableaux, pastels, dessins et aquarelles*, Paris, 2009, vol. II, p. 15, no. 904 (illustré; daté '1888').

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné en ligne de l'œuvre de Pierre-Auguste Renoir actuellement en préparation par le Wildenstein Plattner Institute.

« Essoyes, le pays natal de ma mère est un village assez pur. Pour moi, il n'existe pas de village comparable dans le monde entier. J'y ai vécu les plus belles années de mon enfance. Venant de Paris, l'enchantement commençait quinze kilomètres avant, lorsque le train dépassait les plaines de Champagne et arrivait parmi les collines couvertes de vignobles [...] Mon père se portait bien à Essoyes, et, tout en couvrant sa toile de couleurs, il s'amusait de notre compagnie et de celle des villageois » (*Renoir, My Father*, New York, 1958, p. 319-321 et 325).

Bien qu'il loue un appartement à Paris tout au long de sa vie, à partir des années 1880 Renoir séjourne le plus souvent possible à la campagne. Le monde rural devient pour l'artiste le théâtre de visions idylliques, d'un paradis terrestre qu'il traduit en peinture. Il se rend probablement à Essoyes pour la première fois en 1885, six mois après la naissance de son fils aîné, Pierre, et y retourne fréquemment au cours des dix années suivantes. Petit village situé à la lisière de la Champagne et de la Bourgogne, Essoyes est aussi la terre natale d'Aline Charigot, la compagne de longue date que Renoir épouse enfin en 1890. « Je suis en train de paysanner en Champagne pour fuir les modèles coûteux de Paris, écrit-il en 1888 à Eugène Manet et Berthe Morisot, lors d'une étape de trois mois à Essoyes. Je deviens de plus en plus campagnard » (cité *in Renoir*, cat. exp., Hayward Gallery, Londres, 1985, p. 253).

Sans doute sous l'impulsion d'Aline, Renoir achète une maison dans le village en 1895-1896 ; sa toute première propriété. Il s'y sent bientôt à l'aise et prend goût à la douceur de vivre champenoise, peignant de nombreux paysages – parmi lesquels la présente toile ensoleillée – au fil des étés et des automnes qu'il passe dans la région.

Ambroise Vollard confie que « Renoir avait à Essoyes, pays natal de sa femme, une petite habitation où il passait les mois les plus chauds de l'été. Quels bons moments j'ai connus dans cette demeure qui était une vieille maison de paysan, aux murs épais, entourée d'un jardin planté d'arbres fruitiers ! »

*"Essoyes, where my mother and Gabrielle were born, has remained more or less unspoiled," Renoir's middle son Jean, born in 1894, later wrote with great nostalgia. "There is no other place like it in the whole wide world. There I spent the best years of my childhood. My enchantment used to begin as soon as I got within ten miles of the village, when the train from Paris had passed the flat plain of Champagne and entered the hilly region covered with vineyards [...] My father felt well whenever he was at Essoyes; and as he covered his canvases with color, he would enjoy having us around as well as the villagers" (*Renoir, My Father, *New York, 1958, p. 319-321 and 325). Although Renoir kept a rented apartment in Paris throughout his life, from the late 1880s onward he spent as much time as possible in the countryside, which became the site for his idealized pictorial vision of an earthly paradise. The artist probably made his first trip to Essoyes in September 1885, six months after the birth of his eldest son Pierre, and he returned frequently during the ensuing decade. Essoyes was a rural village on the border of Champagne and Bourgogne and was also where Renoir's long-time partner, Aline Charigot, whom he finally married in 1890, came from.*

"I'm playing peasant in Champagne in order to escape the expensive models of Paris," he wrote to Eugène Manet and Berthe Morisot during a three-month sojourn in 1888. "I'm becoming more and more of a rustic" (quoted in Renoir, *exh. cat., Hayward Gallery, London, 1985, p. 253).*

Probably under pressure from Aline, Renoir bought a house there in 1895-1896; the first house he had ever owned. Renoir soon felt settled in Essoyes and enjoyed the rural life of the south, producing numerous landscapes of the area – such as the present sun-lit painting - frequently spending the summers and autumns in this charming area of France. Ambroise Vollard said,

"Renoir had at Essoyes, the birthplace of his wife, a small house where he would spend the warmest months of the summer. What wonderful memories I have of my time there with him, in this little old country house, with thick walls, surrounded by a flower garden and fruit trees!"

*f*340

CAMILLE PISSARRO (1830-1903)

Le Jardin des Tuileries, matinée de printemps, temps gris

signé et daté 'C. Pissarro. 1899' (en bas à droite)
huile sur toile
65.8 x 93 cm.
Peint en 1899

signed and dated 'C. Pissarro. 1899' (lower right)
oil on canvas
25⅞ x 36⅝ in.
Painted in 1899

€900,000-1,200,000
US$980,000-1,300,000
£760,000-1,000,000

PROVENANCE

Galerie Durand-Ruel et Cie., Paris (acquis auprès de l'artiste le 18 mai 1899).
Paul Cassirer, Berlin (acquis auprès de celle-ci en 1910).
Georg Caspari, Munich (acquis auprès de celui-ci le 26 juillet 1917).
Galeries Georges Petit, Paris.
Galerie Bernheim-Jeune et Cie., Paris (acquis auprès de celles-ci le 24 février 1926).
Galerie Durand-Ruel et Cie., Paris (acquis auprès de celle-ci le 23 juin 1926).
Chester Beatty, Londres (acquis auprès de celle-ci le 17 janvier 1929 et jusqu'à au moins 1955).
Wildenstein & Co., Inc., New York (en février 1968).
Harry W. Anderson, Atherton, Californie (acquis auprès de celui-ci en janvier 1969).
Marlborough Gallery, Inc., New York.
Acquis auprès de celle-ci par la famille du propriétaire actuel en mars 1973.

EXPOSITIONS

(probablement) Paris, Galerie Durand-Ruel et Cie., *C. Pissarro*, janvier-février 1901, no. 9.
Bruxelles, *Catalogue de la Huitième Exposition de La Libre Esthétique,* mars 1901, p. 36, no. 371.
Venise, Palazzo dell'Esposizione, *L'Arte mondiale alla V esposizione di Venezia*, avril-octobre 1903 (illustré).
Helsinki, *Exposition d'artistes français et belges,* janvier 1904, p. 12, no. 42.
Vienne, Galerie Arnot, *Französische Impressionisten,* octobre-novembre 1911, no. 12 (titré 'Les Tuileries').
Bâle, Kunsthalle, *Französische Impressionisten,* janvier 1912, no. 104.
Berlin, Galerie Paul Cassirer, *Camille Pissarro,* mars 1914, no. 33.
Paris, Galeries Durand-Ruel, *Tableaux par Camille Pissarro*, février-mars 1928, no. 88.
Londres, Royal Academy of Arts, *Exhibition of French Art, 1200-1900*, janvier-mars 1932, p. 234, no. 510 (titré 'Les Tuileries').

BIBLIOGRAPHIE

L'Etoile belge, 'L'Exposition de la libre esthétique', 1 mars 1901.
J. Leclerq, 'Correspondance de Belgique. Salon de la Libre Esthétique', *in La Chronique des arts et de la curiosité*, 6 avril 1901, p. 109.
C. Kunstler, 'Camille Pissarro', *in Le Figaro artistique,* 8 mars 1928, p. 324 (illustré).
'The Illustrated London News', 2 janvier 1932 (illustré).
L.R. Pissarro et L. Venturi, *Camille Pissarro: son art—son* œuvre, Paris, 1939, vol. I, p. 234, no. 1100 (illustré, vol. II, pl. 219).
C. Kunstler, *Camille Pissarro,* Milan, 1974, p. 63 (illustré en couleurs).
R.R. Brettell et J. Pissarro, *The Impressionist and the City, Pissarro's Series Paintings*, cat. exp., Dallas Museum of Art, Dallas, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie et Londres, Royal Academy of Arts, 1992, p. 213, no. 1100.
J. Pissarro et C. Durand-Ruel Snollaerts, *Pissarro, Catalogue critique des peintures*, Paris, 2005, vol. III, p. 785, no. 1262 (illustré en couleurs).

© Photo : Bridgeman Images

Claude Monet, *Vue du jardin des Tuileries*, 1876. Musée Marmottan-Monet, Paris.

C. Pissarro, 1899

Au milieu des années 1890, après avoir passé dix longues années à peindre presque exclusivement le monde rural d'Eragny, Pissarro est pris d'une soif de paysages d'un nouveau genre. « Je travaille dur, regrette-t-il, sans trouver ce que je recherche. Manifestement, il manque aux motifs de prairie la distance qui fait tout le charme du paysage ; c'est trop fragmenté, trop fermé » (cité *in* J. Pissarro et C. Durand-Ruel Snollaerts, *op. cit.*, 2005, p. 270). S'étant durablement imposé comme le peintre moderne par excellence de la campagne française, Pissarro, la soixantaine avancée, va désormais se réinventer en chroniqueur infatigable de la métropole contemporaine, sujet pour lequel il n'a jusqu'alors présenté qu'un intérêt occasionnel. Durant les dernières années de sa vie, qu'il partage essentiellement entre Paris et les grands ports industriels normands, il signe une contribution au paysage urbain jamais encore égalée depuis Canaletto. « Ce ne fut que lorsque Robert Delaunay décida, en 1910, d'ériger de manière compulsive Paris en symbole visuel de la modernité, écrit Richard Brettell, que la place de Pissarro en maître absolu des aspects modernes de la ville française fut enfin remise en cause » (*op. cit.*, 1992, p. xviii).

Pissarro se lance dans sa première série parisienne en janvier 1897. Il occupe alors une chambre à l'Hôtel Garnier, depuis laquelle il peint la vue des rues Saint-Lazare et d'Amsterdam qui s'étendent sous sa fenêtre. En février, il déménage à l'Hôtel de Russie, où l'attend une perspective plongeante sur le boulevard Montmartre ; s'ensuit une troisième série parisienne en janvier-avril 1898, réalisée depuis une fenêtre de l'Hôtel du Louvre qui donne sur l'avenue de l'Opéra. Pissarro est alors pleinement dévoué à ses nouveaux sujets urbains et à sa méthode séquentielle inédite. Au lieu de partir à la quête d'une nouvelle chambre d'hôtel, il décide donc de louer un appartement qui lui permette de passer l'hiver et le printemps dans la capitale auprès de sa famille. « Je vais acheter des meubles pour que nous puissions venir à Paris chaque hiver quand vient le mauvais temps, confie-t-il à son fils Lucien. J'espère aussi que ta mère, Cocotte, et Paul, s'y ennuieront moins que s'ils restaient seuls à Eragny, qui n'est franchement pas bien gai en hiver » (cité *in ibid.*, p. 103).

Après de longues recherches, Pissarro trouve finalement un domicile qui répond à ses critères – coûteux, certes – au 204, rue de Rivoli. Il est suffisamment spacieux pour accueillir son épouse, Julie, et leurs deux cadets, Jeanne, dix-huit ans, et Paul-Émile, quinze ans. Son orientation plein sud offre au peintre un formidable éventail de motifs « pleins de caractère parisien », comme il l'avait souhaité.« Nous avons décroché un appartement en face des Tuileries, écrit-il à Lucien en décembre 1898, avec une magnifique vue sur le jardin, le Louvre sur la gauche, le dôme des Invalides sur la droite, les flèches de Sainte-Clotilde derrière le bouquet de châtaigniers – c'est tout à fait charmant. Je vais pouvoir travailler sur une belle série » (cité *in ibid.*)

Ce panorama devient le théâtre de la série urbaine la plus longue et la plus variée que Pissarro ait réalisé jusqu'alors, avec vingt-huit toiles créées en deux temps (de janvier à juin 1899 puis de novembre 1899 à mai 1900). Face à sa fenêtre, l'artiste peint le Grand Bassin des Tuileries, jouant sur les inépuisables variations des saisons, du climat et des moments de la journée, pour faire de chacune de ses quinze œuvres sur ce thème une réalisation tout à fait unique. Le présent tableau figure le Grand Bassin baigné dans la lumière délicate et diffuse d'une paisible matinée de printemps, à peine constellée de quelques passants. Deux petites séries concomitantes, dans lesquelles le peintre tourne plus ou moins obliquement son regard vers la gauche, donnent à voir le Pavillon de Flore et le Jardin du Carrousel, invariablement surplombés par l'imposante façade du Louvre. « Cette diversité accrue de formats, de motifs, de techniques et d'effets découlait du fait que Pissarro pouvait désormais prendre le temps de méditer sur son travail et de l'assimiler », écrit Joachim Pissarro (*ibid.*, p. 103).

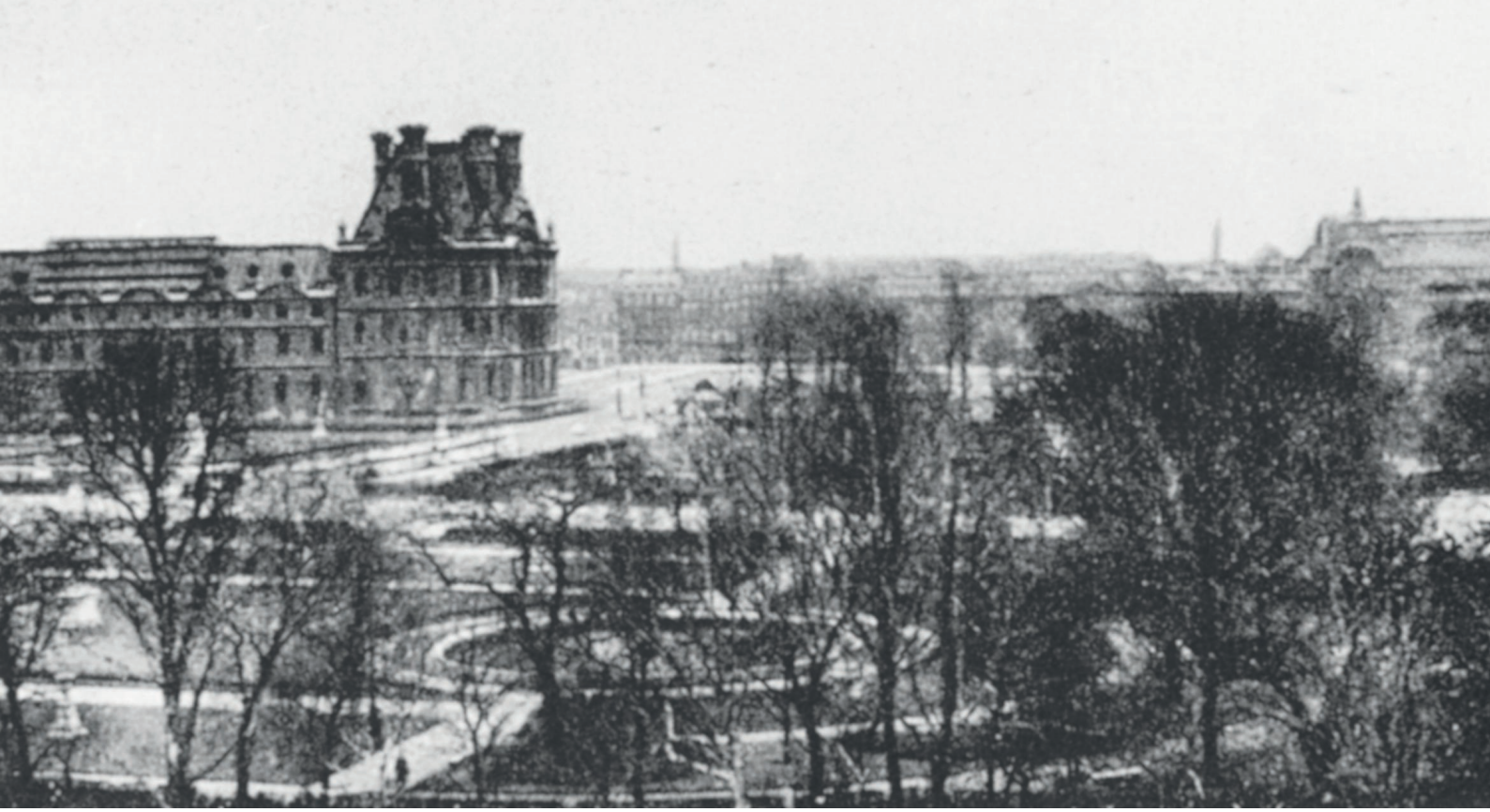
Contrairement à ses toiles parisiennes antérieures, qui s'attardent sur les boulevards grouillant de piétons et de voitures, ces nouvelles scènes se concentrent sur les aspects non-urbains de l'espace métropolitain.« Pissarro cherchait à présent de nouveaux contrastes, de nouvelles oppositions thématiques - les parcs où la ville se renie elle-même, s'ouvre à la nature » (*ibid.*, p. 104). La composition de la présente œuvre repose sur l'enchevêtrement des motifs circulaires et rectilignes des Tuileries de Le Nôtre, qui viennent sous-tendre l'ensemble de leur force solide et architectonique. La somptueuse symétrie des jardins tirés au cordeau est néanmoins fragmentée et perturbée par endroits – en écho, sans doute, au flux perpétuel de la ville moderne. Ici, les formes organiques des arbres touffus viennent notamment hérisser la linéarité des jardins sculptés, tandis qu'à l'horizon, les clochers de Sainte-Clotilde ponctuent la vaste étendue de ciel.

Pissarro achève ce paysage printanier à la douce lumière avant le 17 mai 1899, date où il l'inscrit sur une liste de onze tableaux qu'il propose de vendre à Durand-Ruel. Le marchand d'art acquiert l'ensemble des pièces dès le lendemain, pour un total de 27 000 francs. Aussi, en janvier 1901, cette toile est présentée dans le cadre d'une exposition personnelle de Pissarro à la galerie Durand-Ruel, où ses nouvelles vues de Paris font particulièrement sensation. « Voici les Tuileries sous un ciel clément ; les revoici un après-midi de la même saison sous un beau crépuscule aux nuances violacées », écrit Jules de Saint-Hilaire dans *Le Journal des Arts*. « Mais voilà que le givre fait son apparition, teignant la scène d'un voile rosé. Après le givre vient à son tour la neige qui recouvre tout. Et quand fond la neige arrive la renaissance du printemps » (cité *in* J. Pissarro, C. Durand-Ruel Snollaerts, *op. cit.*, 2005, p. 783).

François Thiébault-Sisson, dans un article pour *Le Temps*, en fait une éloge plus succincte : « Il traduit les délicates modulations de ses vues des Tuileries avec une maîtrise absolue. Là, il triomphe véritablement » (cité *in ibid.*, p. 299).

In the mid-1890s, after more than a decade of painting almost exclusively at rural Eragny, Pissarro found himself craving a new type of landscape. "I toil away," he lamented, "without finding what I'm looking for. Manifestly, meadow motifs lack that distance which gives so much charm to a landscape; it's too much of a fragment, too closed!" (quoted in J. Pissarro and C. Durand-Ruel Snollaerts, op. cit.*, 2005, p. 270). Long since established as the preeminent modern painter of agrarian life in France, he now—in his mid-sixties—re-invented himself as a tireless chronicler of the contemporary metropolis, a subject in which he had previously shown only occasional interest. During the few years that remained to him, working chiefly in Paris and also in the industrial Norman port cities, he made the most sustained contribution to urban view painting by any great artist since Canaletto. "Not until Robert Delaunay became obsessed with Paris as a visual emblem of modernity in 1910," Richard Brettell has written, "was Pissarro's role as the primary painter of the modern dimensions of French cities challenged" (*op. cit.*, 1992, p. xviii).*

Pissarro undertook his first systematic campaign in Paris in January 1897, renting a room at the Hôtel Garnier and painting the view from his window over the rue Saint-Lazare and the rue d'Amsterdam. He re-located in February to the Hôtel de Russie, which offered a plunging perspective on the Boulevard Montmartre; a third Parisian series followed in January-April 1898, painted from the Hôtel du Louvre overlooking the Avenue de l'Opéra. By this time, Pissarro was firmly committed to his new urban motifs and innovative serial methodology. Instead of scouting out yet another hotel room, he now decided to rent an apartment in Paris, enabling him to stay for the entire winter and



Vue du Jardin des Tuileries et du Louvre depuis la fenêtre de Pissarro au 204, rue de Rivoli, Paris. Photographie anonyme.
© Photo : tous droits réservés

spring and to bring his family with him. "I am going to buy some furniture so that we can go to Paris every winter as soon as the bad weather returns," he reported to his son Lucien. "I am also hoping that your mother, Cocotte, and Paul will be less bored than if they stayed on their own in Eragny, which is really not very jolly in winter" (quoted in ibid., *p. 103).*

After an extended search, Pissarro finally found a flat at 204, rue de Rivoli that suited his criteria, though it did not come cheaply. It was spacious enough for his wife Julie and their two youngest children Jeanne and Paul-Émile, ages eighteen and fifteen, and its south-facing windows offered him a splendid variety of pictorial motifs—"with plenty of Parisian character," as he had sought. "We have secured an apartment opposite the Tuileries," he wrote to Lucien in December 1898, "with a magnificent view of the garden, the Louvre to the left, the houses at the bottom, the embankments behind the trees in the garden, the dome of the Invalides to the right, the spires of Sainte-Clothilde behind the clump of chestnut trees—it's most attractive. I shall have a beautiful series to work on" (quoted in ibid.*).*

This panorama formed the basis for Pissarro's longest and most varied urban series to date, consisting of twenty-eight canvases created during two separate campaigns (January-June 1899 and November 1899-May 1900). Looking directly out his window, he painted the Grand Bassin *of the Tuileries, playing on the manifold variations of season, weather, and time of day to impart a unique character to each of the fifteen works on this theme. The present painting depicts the* Grand Bassin *on a tranquil, mid-spring morning under delicate, diffuse light, with just a few people strolling to and fro. Turning obliquely and then more sharply to the left, Pissarro created two smaller sub-series focusing on the* Pavillon de Flore *and the* Jardin du Carrousel, *each with the venerable façade of the Louvre in the middle distance. "The greater diversity of formats, motifs, techniques, and effects was a result of the fact that Pissarro could now take more time," Joachim Pissarro has written, "to meditate on and absorb his work" (*ibid., *p. 103).*

*Unlike the artist's earlier Parisian series, which treated city streets teeming with pedestrians and carriages, these new views develop the non-urban aspect of the metropolitan space. "Pissarro was now looking for new contrasts, new oppositions of themes—the parks where the city negates itself, opens itself on to nature" (*ibid., *p. 104). The compositional basis for the present painting is found in the interlocking circular and rectilinear patterns of Le Nôtre's Tuileries, which confer on the view a solid, architectonic strength. The magnificently symmetrical layout of the formally planned gardens, however, is fragmented and disrupted here—forever in flux, like the modern metropolis itself. The organic forms of the trees in full leaf counterbalance the linearity of the sculpted gardens, while the twin steeples of Sainte-Clothilde in the distance punctuate the vast expanse of sky.*

Pissarro completed this quietly luminous springtime scene by 17 May 1899, when he included it on a list of eleven paintings that he offered to Durand-Ruel for purchase. The dealer bought the whole lot the following day for a lump sum of 27,000 francs. In January 1901, this canvas was featured in a solo show of Pissarro's work at Durand-Ruel's gallery, where his new views of Paris attracted particular enthusiasm. "Here are the Tuileries Gardens under a mild sky; here they are again on an afternoon in the same season with a pretty twilight sky filled with purplish tones," wrote Jules de Saint-Hilaire for Le Journal des Arts. "But now hoar-frost makes its appearance, tinging the scene with a luminous pink transparency. Succeeding hoar-frost, it's the turn of snow which shrouds everything. And when the snow melts there comes the rebirth of spring" (quoted in J. Pissarro, C. Durand-Ruel Snollaerts, op. cit., *2005, p. 783).*

François Thiébault-Sisson, writing in Le Temps, *was more succinct in his praise. "He renders the delicate modulations in his views of the Tuileries Gardens with absolute mastery. Here, truly, he triumphs" (quoted in* ibid., *p. 299).*

λ341

LOUIS VALTAT (1869-1952)

La Lecture du journal, Marguerite et Victor Valtat

huile sur toile
97 x 129.8 cm.
Peint vers 1899

oil on canvas
38⅛ x 51⅛ in.
Painted *circa* 1899

€100,000-150,000
US$110,000-160,000
£84,000-120,000

PROVENANCE
Atelier de l'artiste.
Collection particulière, France (par succession).
Collection particulière, France (acquis auprès de celle-ci dans les années 1960).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné de l'œuvre de Louis Valtat actuellement en préparation par les Amis de Louis Valtat.

Si son œuvre a été associée à de nombreux mouvements, Valtat n'a jamais souscrit à l'un d'entre eux, préférant plutôt les aborder comme autant de tremplins pour formuler son propre langage visuel et sa propre version du post-impressionnisme. Peint vers 1899, *La Lecture au journal, Marguerite et Victor Valtat* atteste de l'interprétation libre qu'il fait du genre « intimiste » développé par ses confrères Édouard Vuillard et Pierre Bonnard durant leurs années « Nabi » (1888-1900). Les portraits de lecteurs, dans des intérieurs domestiques foisonnant de motifs, sont l'un des sujets de prédilection des peintres Nabi ; en témoigne notamment un chef-d'œuvre que Vuillard réalise pendant les années 1890, *Le Journal*, aujourd'hui abrité par la Collection Philips, à Washington D.C.

L'atmosphère générale de la présente toile dégage bien, elle aussi, un profond sentiment d'intimité, de douceur et de sérénité. À la place d'un intérieur bourgeois Nabi, Valtat choisit toutefois de poser sa scène dans un décor extérieur de jardin. Jouant sur une riche gamme de verts et de bleus, les vêtements et les chaises se fondent dans les volutes verdoyantes de l'arrière-plan, sans doute pour souligner la luxuriance de la végétation. L'homme et la femme représentés sont les parents de l'artiste, François-Victor, armateur et artiste à ses heures, et Marguerite Valtat. Le peintre flanque celle-ci de deux chats, l'un blotti entre les deux modèles, l'autre allongé sur une table, les yeux jaunes aux aguets, regardant par-delà la toile. Seul ce chat noir semble conscient de la présence du peintre et du spectateur, tandis que l'autre félin somnole et que les personnages, complètement absorbés, ont le nez dans leurs journaux respectifs. L'année de la conception de *La Lecture au journal*, 1899 donc, marque à la fois un tournant et un sommet dans la carrière de Valtat : au mois de mars, Paul Signac, qu'il rencontre enfin, l'invite à exposer une vingtaine de tableaux à la Galerie Durand-Ruel, aux côtés d'œuvres de Cross, Luce, Denis, Bonnard, Sérusier, Vallotton et d'autres encore. Peu de temps après, Valtat descend dans le Midi où il fait construire une maison, « Lou Roucas Rou » (« Les Roches rouges »), à Anthéor (Var). Un nouveau chapitre s'ouvre pour l'artiste, dans cette région dont les couleurs ardentes lui ont déjà inspiré plusieurs compositions à la fin des années 1890, préfigurant ses peintures fauves des années 1900.

© Photo : Bridgeman Images

Édouard Vuillard, *Le Journal*, vers 1896-98. The Phillips Collection, Washington.

Being affiliated to many art trends throughout his œuvre, Valtat never adhered to one but instead used them as stepping stones to formulate his own pictorial vocabulary and his own version of Post-Impressionism. La Lecture au journal, Marguerite et Victor Valtat *painted* circa *1899 bears witness to Valtat's free interpretation of fellow painters Édouard Vuillard and Pierre Bonnard's intimiste style from their "Nabi" years (1888-1900). The subject of figures reading in a domestic interior and presented in a heavily patterned composition was one of the Nabi painters' favorite themes, as seen in one of Vuillard's masterpieces of the 1890s,* Le Journal*, today housed in the Philips Collection, Washington D.C.*

The overall atmosphere of the scene in the present work similarly emanates a profound intimacy, coziness and serenity, yet unlike his Nabi counterparts, Valtat's "intimiste" and domestic interior is actually an outdoor garden setting. Playing with a rich variety of deep blues and greens, Valtat's figures, especially their clothes and chairs, blend in with the patterned green background, possibly hinting to the garden's luxurious foliage. The two figures are the artist's parents, François-Victor Valtat, a ship-owner and amateur artist, and Marguerite Valtat. The latter is framed by two cats, one snuggled between both sitters, the other one resting on a table yet very alert with his bright yellow eyes staring out of the painting. In fact, the black cat appears to be the only one in the composition aware of the painter and the viewer, as the other cat is sleeping, and the artist's parents are plunged in their respective newspapers, oblivious to their surroundings. The year La Lecture au journal *was executed, 1899, marked a both a high-point and turning-point in Valtat's career: in March that year, he was invited by Paul Signac, whom he finally he met, to exhibit around twenty paintings at the Galerie Durand-Ruel, alongside the works of Cross, Luce, Denis, Bonnard, Sérusier, Vallotton and others.*

Shortly after, he travelled in South of France and had a house built in Anthéor (Var), "Lou Roucas Rou" ('The Red Rocks'), where the fiery colours of that area had already inspired several of his compositions of the late 1890s, announcing his Fauvist paintings of the early 1900s.

PROVENANT D'UNE COLLECTION PARTICULIÈRE, LUXEMBOURG

342

THÉO VAN RYSSELBERGHE (1862-1926)

La Fontaine

porte le monogramme (en bas à gauche)
huile sur toile
65.2 x 81.2 cm.
Peint vers 1922

bears the monogram (lower left)
oil on canvas
25½ x 31⅞ in.
Painted *circa* 1922

€40,000-60,000
US$44,000-65,000
£34,000-50,000

PROVENANCE
Léon Guinotte, Bruxelles (acquis auprès de l'artiste avant 1926).
Collection particulière, Luxembourg.

EXPOSITIONS
Bruxelles, Galerie Georges Giroux, *Exposition d'œuvres récentes de Théo van Rysselberghe*, avril 1926, l'un des panneaux mentionnés sous les no. 13 à 24 (titré 'Suite de panneaux destinés à la décoration murale d'un hall de maison de campagne').
Bruxelles, Galerie Georges Giroux, *Théo van Rysselberghe, Exposition d'ensemble*, novembre-décembre 1927, p. 29, no. 92 (titré 'Saint-Cloud, étude pour une décoration; daté '1922').

Cette œuvre sera incluse dans supplément du Catalogue Raisonné de l'œuvre de Théo van Rysselberghe, en préparation par Ronald Feltkamp, sous le numéro P-069.

Nous remercions Olivier Bertrand pour les informations données au sujet de cette œuvre qui sera incluse dans le catalogue raisonné de l'œuvre de Théo van Rysselberghe en cours de préparation sous sa direction.

*f*343

MAXIME MAUFRA (1861-1918)

Les Falaises rouges d'Octeville, Seine-Inférieure

signé et daté 'Maufra 1905.' (en bas à droite); inscrit 'Les falaises rouges d'octeville' (sur le châssis)
huile sur toile
65 x 81.1 cm.
Peint en 1905

signed and dated 'Maufra 1905.' (lower right); inscribed 'Les falaises rouges d'octeville' (on the stretcher)
oil on canvas
25⅝ x 31⅞ in.
Painted in 1905

€45,000-55,000
US$50,000-60,000
£38,000-46,000

PROVENANCE
Galerie Durand-Ruel, Paris (acquis auprès de l'artiste le 13 juillet 1905).
Collection Alayer (en 1950).
Vente, M^es^ Beaussant et Lefèvre, Paris, 29 juin 2011, lot 81.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

EXPOSITIONS
Izmir, Arkas Sanat Merkezi, *Le Post-Impressionnisme dans la Collection Arkas*, novembre-décembre 2011, p. 131 (illustré en couleurs; titré 'Les Falaises de Quimper').
Lodève, Musée de Lodève, *Bonnard, Renoir, Vuillard... Chefs-d'œuvre de la collection Arkas*, décembre 2013-mars 2014, p. 108, no. 31 (illustré en couleurs, p. 109; titré 'Les falaises de Quimper').

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné de l'œuvre de Maxime Maufra actuellement en préparation par Madame Caroline Durand-Ruel Godfroy.

344

THÉO VAN RYSSELBERGHE (1862-1926)

À Thuin ou *La Partie de tennis*

monogrammé (en bas à gauche)
huile sur toile
53.8 x 66.7 cm.
Peint en 1889

signed with monogram (lower left)
oil on canvas
21⅛ x 26¼ in.
Painted in 1889

€2,000,000-3,000,000
US$2,200,000-3,300,000
£1,700,000-2,500,000

PROVENANCE
Henri de Toulouse-Lautrec, Albi (don de l'artiste avant 1901).
Collection Toulouse-Lautrec, Malromé (par descendance).
Baron Séré de Rivière, Toulouse (acquis auprès de celle-ci avant 1962).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITIONS
Bruxelles, Musée d'Art Moderne, *VII^e Exposition annuelle des XX*, janvier-février 1890, no. 2 ou 3 (titré 'à Thuin').
Gand, Musée des Beaux-Arts, *Rétrospective Théo van Rysselberghe*, juillet-septembre 1962, p. 38, no. 56 (illustré, pl. XX).

BIBLIOGRAPHIE
Le Phare, Gand, 12 août 1962.
M.-J. Chartrain-Hebbelinck, 'Théo Van Rysselberghe, Le Groupe des XX et la Libre Esthétique', *in Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, vol. XXXIV, 1965, p. 110.
L. Lewillie et F. Noël, *Le Sport dans l'art belge de l'époque romaine à nos jours*, Bruxelles, 1982, p. 140 (illustré en couleurs, p. 141).
R. Feltkamp, *Théo van Rysselberghe, Catalogue raisonné,* Bruxelles, 2003, p. 286, no. 1889-017 (illustré).
Théo van Rysselberghe, l'instant sublimé, cat. exp., Musée de Lodève, Lodève, 2012, p. 74.

Nous remercions Olivier Bertrand pour les informations données au sujet de cette œuvre qui sera incluse dans le catalogue raisonné de l'œuvre de Théo van Rysselberghe en cours de préparation sous sa direction, titré À THUIN – TENNIS.

Veuillez noter que cette œuvre fait l'objet d'une demande de prêt pour l'exposition *Théo van Rysselberghe, schilder van de Zon* (Théo van Rysselberghe, peintre du soleil) qui se tiendra de mai à septembre 2020 au Musée Singer à Laren, Pays-Bas.

« CET ART PLONGE NON POINT DANS LE RÊVE OU L'EXTASE MAIS DANS UNE SORTE DE VIE CHOISIE QU'IL MONTRE SOUS SES ASPECTS DE SANTÉ OU DE BEAUTÉ. DU BONHEUR FRAIS Y CIRCULE SANS QU'ON SONGE AUX IDYLLES DES ANCIENS POÈTES, NI AU PARADIS CLASSIQUE. »

E. Verhaeren, 'L'Art Moderne', 6 mars 1898 cité *in* R. Feltkamp, *Théo van Rysselberghe, Catalogue raisonné*, Bruxelles, 2003, p. 65.

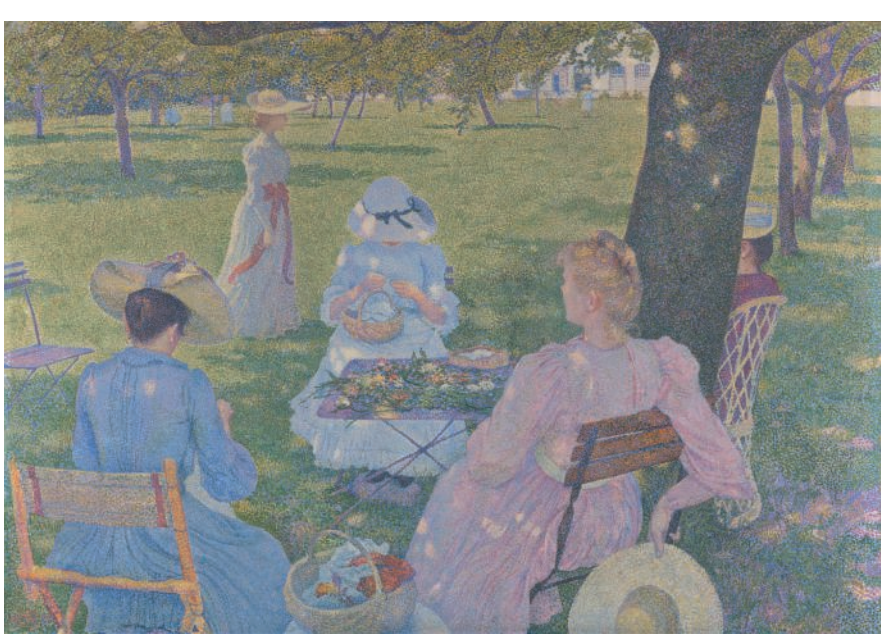
C'est en 1886, à l'occasion d'un voyage à Paris en compagnie du poète Émile Verhaeren, que Théo van Rysselberghe fait la rencontre de Seurat et Signac. À son retour en Belgique, déterminé à introduire le nouveau style divisionniste au sein du cénacle artistique belge, van Rysselberghe participe à la fondation puis aux activités du *Groupe des* XX et devient très rapidement l'un des membres incontournables du mouvement divisionniste en Belgique.
Si, à l'instar d'autres néo-impressionnistes tels que Signac, Luce ou encore Seurat, Théo van Rysselberghe s'intéresse aux paysages et aux divertissements populaires de la vie moderne, son œuvre se singularise par sa sensibilité et sa détermination à capter l'intimité des modèles qu'il portraiture. Peinte en 1889, *À Thuin* ou *La Partie de tennis* qui incarne la maturité des explorations néo-impressionnistes de van Rysselberghe, nous plonge au cœur du « Berceau » à Thuin, maison de campagne que les Monnom « avaient prise en location dans une dépendance de l'Abbaye d'Aulne. » (cité *in* M.-J. Chartrain-Hebbelinck, *ibid*, p. 110).
L'artiste choisit de représenter un sujet très moderne - la représentation de jeunes femmes jouant au tennis - alors que le tennis féminin commencera à être présent aux Jeux Olympiques dès 1900 à Paris, soit à peine plus de dix ans après l'exécution du présent tableau.

Dans cette composition, presque traitée comme une scène d'intérieur où bâtisse et végétation font office de tenture placée en arrière-plan, les figures sont dispersées en différentes attitudes de part et d'autre des troncs d'arbre dont la verticalité majestueuse n'est pas sans évoquer l'influence des estampes japonaises, particulièrement en vogue à l'époque.
Procédant par mouchetage de couleurs pures et éclatantes, l'artiste confère à cette œuvre une facture vibrante dont Ronald Feltkamp loue le caractère éblouissant : « Chez beaucoup de pointillistes, le petit point introduit un effet monotone et mécanique ; ce n'est pas le cas chez van Rysselberghe. Outre l'effet d'optique des couleurs non mélangées, il réussit à donner une sorte d'effervescence aux points et les fait tourbillonner » (R. Feltkamp, *op. cit*. p. 51).
Pour cette composition harmonieuse au sein de laquelle les figures semblent être en symbiose avec le paysage, le peintre belge choisit la juxtaposition de vert et de bleu-mauve, là ou Seurat et Signac préconisaient la loi du contraste simultané : association rouge-vert ou bleu-orange. Plus que le respect strict des théories néo-impressionnistes, c'est le pouvoir symbolique de la couleur que célèbre l'artiste, conférant à ses portraits bucoliques une atmosphère poétique, que l'on retrouve également dans d'autres toiles charmantes de l'artiste représentant des femmes au jardin (*Le Verger* ou *La femme au jardin,* 1890, Otterlo, Kröller-Müller Museum). Si l'artiste se distingue de Signac et Seurat par sa touche novatrice, il partage néanmoins avec ces derniers une même obsession pour la lumière, ici magnifiée de manière triomphante, allant presque par endroits jusqu'à l'aveuglement.

Outre sa facture iconique, le présent tableau nous livre un précieux témoignage de l'évolution de la société face à l'avènement de la pratique sportive à la fin du XIX^{e} siècle. Si les femmes à l'exercice sont représentées dès l'Antiquité, leur pratique sportive évolue considérablement à la fin du XIX^{e} siècle.
Au tournant du XX^{e} siècle, la pratique sportive au féminin est encore limitée, partagée entre une éducation physique nécessaire à la bonne santé des mères et des activités de loisir mondain. Équitation, chasse, escrime, golf, polo, alpinisme, automobile et bien entendu *lawn-tennis* mobilisent la haute société tant parisienne que provinciale, qui profite de ces activités pour développer les occasions de mondanités. C'est au XIX^{e} siècle que le tennis – inspiré du Jeu de Paume - se développe et se commercialise, sous l'impulsion du Major Walter Clopton Wingfield qui en décrit les règles dans son ouvrage *A Portable Court of Playing Tennis*. À l'origine davantage considéré comme un jeu que comme sport, le tennis était, comme en témoigne la présente composition, exclusivement pratiqué dans des propriétés privées, généralement sur un terrain gazonné, au cours de fêtes champêtres mondaines ou dans des clubs de tennis. Les premiers « kits » de tennis sont vendus dès 1874 – comme le suggèrent les accessoires disséminés sur la pelouse et représentés par l'artiste aux moyens de couleurs vives - et le succès de cette pratique est immédiat, tant chez les hommes que chez les femmes.
Dès le milieu des années 1880, les femmes participent aux tournois de Wimbledon et cette implication sera particulièrement remarquée ; le *Wright & Ditson Officially Adopted Lawn Tennis* écrit en effet dans son guide de 1891 : « Le lawn tennis a fait davantage pour donner le goût du sport en plein air aux jeunes filles que tous les autres sports combinés ».

Le présent tableau, donné à Henri de Toulouse-Lautrec par l'artiste, matérialise le puissant lien qui s'est créé entre ces deux artistes dès leur rencontre en 1887. Dès ses débuts, van Rysselberghe voue au peintre de Montmartre une réelle admiration et s'en inspire dans plusieurs de ses toiles exécutées autour de 1890. Lautrec écrit d'ailleurs à sa mère en juillet 1887 : « Ma chère Maman, je suis, depuis deux jours, d'une humeur massacrante et ne sais comment ça va tourner. [...] À part ça, les affaires vont. J'expose en février en Belgique, et deux peintres belges intransigeants étant venus me voir [Théo Van Rysselberghe et Eugène Boch] ont été charmants et prodigues d'éloges hélas immérités ».

Cette œuvre est restée dans la collection de Toulouse-Lautrec jusqu'au décès de l'artiste. Cédée par les descendants de ce dernier à une famille toulousaine, *À Thuin* ou *La Partie de tennis* est demeurée dans cette collection particulière jusqu'à aujourd'hui, où elle est présentée sur le marché pour la toute première fois depuis son exécution.



© 2020 Collection Kröller-Müller Museum, Otterlo, the Netherlands / Photo by Rik Klein Gotink, Harderwijk

Théo van Rysselberghe, *Le Verger ou La femme au jardin*, 1890.
Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

It was in 1886, on a trip to Paris with poet Émile Verhaeren, that Théo van Rysselberghe met Seurat and Signac. On his return to Belgium, determined to introduce the new divisionist style to the Belgian artistic set, van Rysselberghe helped to found and was subsequently an active member of the Les XX *and very quickly became one of the key members of the divisionist movement in Belgium. Like other Neo-Impressionists such as Signac, Luce and Seurat, van Rysselberghe was interested in landscapes and the popular diversions of modern life, but his work is distinctive for its sensitivity and its determination to capture the intimate aspects of the models it portrays.*
Painted in 1889, À Thuin, *also known as* La Partie de tennis, *which epitomises the mature phase of van Rysselberghe's Neo-Impressionist explorations, immerses us in the setting of "Le Berceau" in Thuin, the country house the Monnoms "were renting in an annex of Aulne Abbey" (quoted in M.-J. Chartrain-Hebbelinck,* ibid, *p. 110).*
The artist chose to depict women playing tennis, a very modern subject given that women's tennis did not appear at the Olympic Games until 1900 in Paris, just over 10 years after this picture was painted.

In this composition, handled almost like an interior scene in which the building and vegetation serve as a backdrop, the figures are scattered in various poses on either side of the tree trunks, the majestic verticality of which is suggestive of the influence of Japanese prints, which were very much in vogue at the time. Applying specks of pure, radiant colour, the artist uses a vibrant technique for this picture, the vivid quality of which is praised by Ronald Feltkamp: "With many pointillists, the small dot introduces a monotonous, mechanical effect; but not with van Rysselberghe. Apart from the visual effect of the non-mixed colours, he succeeds in giving the dots a kind of effervescence and makes them swirl." (R. Feltkamp, op. cit. *p. 51). For this harmonious composition in which the figures seem to be in symbiosis with the landscape, van Rysselberghe chooses to juxtapose green and blue-mauve, unlike Seurat and Signac, who preached the law of simultaneous contrast: the pairing of red and green or blue and orange. Rather than strictly conforming to Neo-Impressionist theories, the artist celebrates the symbolic power of colour, giving his bucolic pictures a poetic ambiance also to be found in other charming paintings by the artist portraying women in a garden (*Le Verger *and* La femme au jardin, *1890, Otterlo, Kröller-Müller Museum). Although the artist's innovative touch differentiates him from Signac and Seurat, he does share with them an obsession with light, which is celebrated here in a triumphant manner, to the point of being blinding in places. Apart from his iconic technique, this picture provides us with valuable evidence of how society was changing with the arrival of sporting activity in the late 19th century. Although women taking exercise had been represented since antiquity, they became considerably more active in sports in the late 19th century.*

At the turn of the 20th century, sport for women was still limited, consisting either of the physical education necessary for maternal good health or leisure activities for society ladies. Riding, hunting, fencing, golf, polo, mountaineering, motor sports and of course lawn tennis were eagerly taken up by high society, both Parisian and provincial, who used these activities to liven up their social occasions.

It was in the 19th century that tennis, inspired by royal tennis, took off and became widespread, under the aegis of Major Walter Clopton Wingfield who set out the rules in his book A Portable Court of Playing Tennis. *Initially considered as more of a game than a sport, tennis was, as this picture shows, played exclusively at private properties, usually on a grassy area, at high-society country-house parties and at tennis clubs.*
The first tennis "kits" were sold in 1874, as suggested by the accessories distributed across the lawn and represented by the artist by means of vivid colours. Tennis caught on immediately, for men and women alike.
From the mid-1880s onwards, women played in the Wimbledon tournaments and the implications of this were particularly remarked upon in the 1891 guide, Wright & Ditson Officially Adopted Lawn Tennis: "Lawn tennis has done more to give young girls a taste for outdoor sport than every other sport combined."
This picture, gifted to Henri de Toulouse-Lautrec by the artist, bears witness to the strong connection that had developed between these two artists since their meeting in 1887. From the very beginning of his career, van Rysselberghe had genuinely admired the Montmartre artist and drawn inspiration from the paintings he produced around 1890. Moreover, Toulouse-Lautrec wrote to his mother in July 1887: "My dear Mother, I have been, these past two days, in a foul mood and don't know how it will end. […] Apart from that, everything is fine. I am exhibiting in Belgium in February, and two uncompromising Belgian painters who came to see me [van Rysselberghe and Eugène Boch] were charming, and lavish with their alas unmerited praise."

This painting has remained in Toulouse-Lautrec's collection until the artist's death. Disposed of by the artist's descendants to a family in Toulouse, À Thuin, *also known as* La Partie de tennis, *has remained in the same private collection until now, when it is being offered on the market for the very first time since it was painted.*

© Photo : Musée Carnavalet/Roger-Viollet

Norbert Gœneutte, *Le tennis, Retour du Lawn-tennis*, 1889.
Musée Carnavalet, Paris.

"HIS ART IMMERSES US NOT IN A DREAMLIKE OR ECSTATIC STATE BUT IN A SORT OF CHOSEN LIFE WHICH HE SHOWS IN ALL ITS HEALTHY AND BEAUTIFUL ASPECTS. A FRESH HAPPINESS FLOWS THROUGH THEM WITHOUT BRINGING TO MIND EITHER THE IDYLLS OF THE ANTIQUE POETS OR THE CLASSICAL ELYSIUM. "

E. Verhaeren, *'L'Art Moderne', 6 March 1898, quoted in R. Feltkamp,* Théo van Rysselberghe, Catalogue raisonné, *Brussels, 2003, p. 65.*

*f*345

THÉO VAN RYSSELBERGHE (1862-1926)

Les Pivoines blanches

monogrammé (au centre à droite); signé et inscrit THÉO VAN RYSSELBERGHE "Pivoines Blanches"' (sur le châssis)
huile sur toile
107.2 x 89.3 cm.

signed with monogram (centre right); signed and inscribed THÉO VAN RYSSELBERGHE "Pivoines Blanches"' (on the stretcher)
oil on canvas
42⅛ x 35⅛ in.

€300,000-500,000
US$330,000-540,000
£260,000-420,000

PROVENANCE
Galerie Kaare Berntsen, Oslo.
Collection particulière, Norvège (acquis auprès de celle-ci en 2004); vente, Christie's, Londres, 7 février 2007, lot 260.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

EXPOSITIONS
Bruxelles, Palais des Beaux-Arts et La Haye, Gemeentemuseum, *Théo van Rysselberghe*, février-septembre 2006, p. 260 (illustré en couleurs, p. 246; daté 'vers 1913').
Izmir, Arkas Sanat Merkezi, *Le Post-Impressionnisme dans la Collection Arkas*, novembre-décembre 2011, p. 18 (illustré en couleurs; daté '1913-14').
Lodève, Musée de Lodève, *Théo van Rysselberghe, l'instant sublimé,* juin-octobre 2012, p. 158, no. 47 (illustré en couleurs, p. 159; daté '1914').

BIBLIOGRAPHIE
(probablement) T. van Rysselberghe, 'Lettre à Émile Verhaeren', 17 juillet (année inconnue).
R. Feltkamp, *Théo van Rysselberghe, Catalogue raisonné*, Bruxelles, 2003, p. 408, no. 1914-007 (illustré; daté '1914').
'Van Rysselberghe, l'instant sublimé', *in L'Estampe, Magazine, L'objet d'art,* Hors-série no. 62, 2012, p. 11 (illustré en couleurs).

Nous remercions Olivier Bertrand pour les informations données au sujet de cette œuvre qui sera incluse dans le catalogue raisonné de l'œuvre de Théo van Rysselberghe en cours de préparation sous sa direction, avec la date de 1916.

Dans la douce clarté d'un intérieur familier, Marthe – nièce du poète symboliste belge Émile Verhaeren - arrange avec application un bouquet de pivoines blanches dont le spectateur peut presque percevoir le parfum exhalé. Fervent soutien du Groupe des XX et de l'avant-garde belge dont Théo van Rysselberghe est l'un des membres fondateurs, le poète se lie d'amitié avec le peintre dès 1883. Van Rysselberghe entreprend le projet de réaliser le portrait de la femme de son ami, entreprise dont l'on retrouvera la mention au sein de l'importante correspondance qu'entretinrent les deux artistes : « Cher, je travaille présentement à transcrire sur une toile nouvelle (tu me reconnais bien là!) le portrait de Suzanne Schlumberger et de ses deux filles. C'est ce qui retarde ma toile de la petite Marthe dans les pivoines. Mais j'espère la reprendre la semaine prochaine. Veux-tu le lui dire ? » (lettre citée *in ibid*).

© Photo: Bridgeman Images

Edouard Vuillard, *Le corsage rayé*, 1895.
National Gallery of Art, Washington DC.

À l'aurore de la Grande Guerre, van Rysselberghe s'est éloigné depuis déjà quelques années des recherches pointillistes qui caractérisaient toute la première période de son œuvre aux côtés de Paul Signac, Georges Seurat, ou encore Henri-Edmond Cross, pour favoriser une touche plus liée, libre et variée. À cet égard, l'œuvre du peintre s'inscrit parfaitement dans le contexte artistique hérité de l'impressionnisme. À cette époque en effet, deux tendances se dessinent, que van Rysselberghe épousera successivement : la division de la touche, qui mène les artistes comme Seurat, Cross ou encore Vuillard à distinguer et juxtaposer ces points de couleur dans une modulation vibrante ; et la simplification de la ligne, qui met l'accent sur les formes, les volumes et la lumière par un dessin affirmé, à la façon de la présente œuvre. Plus tard, le peintre s'exprimera en ces termes auprès de Mabille de Poncheville : « Autrefois, j'étais plus préoccupé de lignes que de formes, de couleurs que de volumes. Depuis une quinzaine d'années, pour réagir contre ce que je trouvais dans ma peinture d'un peu grêle, j'ai insensiblement abandonné la division du ton et cherché à donner plus de consistance, plus de force, plus de volume à mes toiles sans négliger le moins du monde la recherche de la couleur, du jeu de la lumière sur les objets représentés » (cité *in* A. Mabille de Poncheville *in Gand artistique,* janvier 1926).

Dans cette scène de genre à première vue classique, l'artiste se place comme observateur en retrait dans un temps qui semble suspendu. Pourtant, l'œuvre apparaît comme résolument moderne, notamment par ce cadrage resserré, qui coupe à la fois la fenêtre, la table et le bas de la robe de Marthe, accentuant par là le sentiment d'intimité, et érigeant ce tableau à mi-chemin entre le portrait et la nature morte. La composition relève d'un équilibre harmonieux, bien que les fleurs envahissent la majeure partie de la toile, dans un arrangement similaire à celui du *Corsage rayé* d'Édouard Vuillard. Par un habile jeu de reflet sur la table, les sources de lumières sont démultipliées, tandis que l'éclat des fleurs elles-mêmes anime la scène d'une atmosphère gracieuse. Les ombres roses des pivoines blanches font écho à la robe lilas de Marthe et aux rideaux, dans une palette délicate sans pour autant être mièvre, conférant toute sa douceur à la scène.

For the English version please refer to page 320

346

BERTHE MORISOT (1841-1895)

Paule Gobillard en robe de bal

signé 'Berthe Morisot' (en bas à droite)
huile sur toile
72.7 x 60 cm.
Peint en 1887

signed 'Berthe Morisot' (lower right)
oil on canvas
28⅝ x 23⅝ in.
Painted in 1887

€700,000-1,000,000
US$770,000-1,100,000
£590,000-830,000

PROVENANCE
Tadamasa Hayashi, Tokyo et Paris (acquis auprès de l'artiste).
Jacques Doucet, Paris (avant 1906).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITIONS
Paris, Galerie Georges Petit, *Exposition Internationale de Peinture et de Sculpture*, mai-juin 1887, p. 18, no. 94 (titré 'Portrait de Mlle G.').
Paris, Galerie Durand-Ruel, *Berthe Morisot (Madame Eugène Manet), Exposition de son œuvre*, mars 1896, p. 20, no. 50 (titré 'Figure de femme'; daté '1888').
Paris, Galeries Durand-Ruel, *Exposition Berthe Morisot*, avril-mai 1902, no. 13 (titré 'La Robe de bal').
Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, *Société du Salon d'Automne, Exposition rétrospective d'œuvres de Berthe Morisot*, octobre 1907, p. 259, no. 123 (titré 'Robe de bal').
Paris, Galerie Marcel Bernheim, *Réunion d'œuvres par Berthe Morisot*, juin-juillet 1922, probablement no. 17 (titré 'Toilette de bal').
Paris, Galerie Bernheim-Jeune, *Exposition d'Œuvres de Berthe Morisot*, mai 1929, no. 14 ('Jeune femme en costume de bal').
Paris, Musée de l'Orangerie, *Berthe Morisot*, été 1941, p. 17, no. 75 (titré 'Jeune fille en robe de bal').
Québec, Musée national des beaux-arts du Québec; Philadelphie, The Barnes Foundation ; Dallas, Dallas Museum of Art et Paris, Musée d'Orsay, *Berthe Morisot*, juin 2018-septembre 2019, p. 294, no. 47 (illustré en couleurs, p. 102).
Houston, Museum of Fine Arts, *Berthe Morisot, Impressionist Original*, octobre 2019-janvier 2020.

BIBLIOGRAPHIE
M. Angoulvent, *Berthe Morisot*, Paris, 1933, p. 132, no. 292 (titré 'Mlle Gobillard en toilette de bal').
M.-L. Bataille et G. Wildenstein, *Berthe Morisot, Catalogue des peintures, pastels et aquarelles*, Paris, 1961, p. 37, no. 210 (illustré, fig. 220; daté '1888' et dimensions erronées).
J. Manet, *Journal, 1893-1899, Sa jeunesse parmi les peintres impressionnistes et les hommes de lettres*, Paris, 1979, p. 90.
A. Clairet, D. Montalant et Y. Rouart, *Berthe Morisot, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, 1997, p. 219, no. 214 (illustré; dimensions erronées).

« MME BERTHE MORISOT EST FRANÇAISE PAR LA DISTINCTION, L'ÉLÉGANCE, LA GAIETÉ, L'INSOUCIANCE [...], ELLE BROIE SUR SA PALETTE DES PÉTALES DE FLEURS, POUR LES ÉTALER ENSUITE SUR LA TOILE EN TOUCHES SPIRITUELLES, SOUFFLÉES, JETÉES UN PEU AU HASARD [...] CETTE LÉGÈRETÉ FUGITIVE, CETTE VIVACITÉ AIMABLE, PÉTILLANTE ET FRIVOLE RAPPELLENT FRAGONARD, MOINS LA SCIENCE PROFONDE, LA SOLIDITÉ DE LA PÂTE ET CETTE LUMIÈRE DIFFUSE QUI DONNE AU TABLEAU DU MAÎTRE TANT D'HOMOGÉNÉITÉ. »

C. Ephrussi, 'Exposition des artistes indépendants', *in Gazette des Beaux-Arts*, 1er mai 1880, p. 485-488 cité *in Berthe Morisot*, cat. exp., Musée d'Orsay, Paris, 2019, p. 189.

© Photo : Archives Charmet / Bridgeman Images

Jacques Doucet, vers 1920. Photographie anonyme.

Suite au succès de la grande rétrospective itinérante récemment consacrée à Berthe Morisot (Musée national des Beaux-Arts du Québec ; Fondation Barnes, Philadelphie ; Musée d'Art de Dallas et Musée d'Orsay, Paris), dans laquelle a figuré ce tableau, une lumière nouvelle a enfin été jetée sur l'œuvre de cette artiste impressionniste autrefois négligée. Cette saison, Christie's a le privilège de proposer *Paule Gobillard en robe de bal*, l'un des portraits de famille très recherchés de Morisot, précédemment abrité par la collection Jacques Doucet. Un portrait peint en 1887, emblématique non seulement de l'apogée pictural de l'artiste, mais aussi de l'essence même de la peinture impressionniste.

Née à Quimperlé (Finistère), Paule Gobillard (1867-1946) est la nièce de Berthe Morisot et la fille aînée des trois enfants de Théodore Gobillard et de son épouse Yves Morisot, la sœur de l'artiste. Paule et ses deux cadets s'installent chez Berthe Morisot suite au décès de leur mère en 1893, où ils vivent aux côtés de leur cousine, Julie Manet (1878-1966), fille de Berthe et d'Eugène Manet (le frère d'Édouard Manet). Élevée dans ce milieu artistique effervescent, Paule Gobillard, comme sa sœur Jeannie et sa cousine Julie, aspire elle-même à devenir peintre, sous l'influence et les encouragements de Berthe Morisot. Celle-ci obtient pour Paule la permission de copier des tableaux au Louvre et l'inscrit également aux cours du peintre Henri Gervex à l'Académie Valentino. Si sa cadette et sa cousine épousent respectivement l'écrivain Paul Valéry (1871-1945) et le peintre Ernest Rouart (1833-1912), Paule, elle, restera célibataire. Elle consacrera sa vie à la peinture, exposant régulièrement ses œuvres au Salon des Indépendants entre 1894 et 1912, et au Salon d'Automne jusqu'à sa mort en 1946.

Berthe Morisot a intégré Paule Gobillard dans nombre de ses toiles, la représentant parfois seule, comme ici, ou dans *Paule Gobillard peignant*, portrait également daté de 1887 et actuellement dans les collections du Musée Marmottan-Monet, à Paris. Edgar Degas, qui a peint la mère de Paule, sera pour sa part amené à photographier les filles Gobillard-Manet (Metropolitan Museum of Art, New York) tandis que Renoir, qui devient le tuteur des trois orphelines après la mort de Berthe en 1895, inclura à son tour Paule dans plusieurs tableaux. Au moment où Morisot réalise *Paule Gobillard en robe de bal* en 1887, elle compte déjà parmi les figures majeures de l'impressionnisme. Seule femme à présenter ses œuvres à la *Première exposition des peintres impressionnistes* en 1874, Morisot participe à l'ensemble des expositions collectives du mouvement jusqu'à la dernière, en 1886 (hormis celle de 1879, ayant mis au monde sa fille Julie en 1878). Peu de temps après avoir achevé *Paule Gobillard en robe de bal*, l'artiste accroche une fois de plus quelques œuvres - parmi lesquelles la présente toile (no. 94) - aux côtés de travaux de Renoir, Pissarro, Sisley, Whistler à la galerie parisienne Georges Petit, en 1887. D'un point de vue technique, la facture à la fois souple et parfaitement maîtrisée de ce portrait fondamental témoigne de l'assurance et des libertés que Morisot prend alors avec son art, s'émancipant de l'influence de ses camarades impressionnistes tels que Renoir ou Manet, pour réaffirmer sa propre identité artistique de femme peintre. Descendante directe de Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), Morisot est une grande admiratrice des peintres français du XVIII[e] siècle et de Peter-Paul Rubens (1577-1640), le maître flamand du XVII[e] dont elle découvre l'œuvre durant un séjour à Anvers en 1885-1886, l'année précédant la conception de *Paule Gobillard en robe de bal*. Ici, le sujet, la prévalence de la couleur sur la ligne et la vigueur des coups de pinceau évoquent bien ces sources d'inspiration rococo - quoiqu'ils témoignent aussi de l'intérêt que Morisot éprouve alors pour l'art de Renoir, dont elle a visité l'atelier en janvier 1886 tandis qu'il travaillait sur *Les Grandes Baigneuses* (1884-1887 ; Fondation Barnes, Philadelphie).

Pour reprendre la formule émise par Ephrussi en 1880, « les touches spirituelles » si particulières de Morisot imprègnent cette composition d'une vivacité, d'une spontanéité et d'une présence saisissantes. Le calme apparent de Paule Gobillard, son regard fixe d'un bleu profond et sa pose impassible tranchent toutefois avec l'approche très gestuelle de Morisot, auréolant de mystère cette jeune femme de vingt ans et le contexte dans lequel elle se trouve. Avec ces jolies roses soigneusement disposées autour de la taille - peut-être un hommage à Renoir, l'ami peintre de Morisot et futur mentor artistique de Paule -, elle semble égarée quelque part entre la rêverie et, peut-être, l'expectative d'une soirée qui s'annonce. La large gamme de bleus clairs, mêlée à une riche palette de blancs et de rose pastel appliqués en touches enlevées et fournies, plongent le modèle de Morisot dans une atmosphère presque éphémère, fugace, rendue plus intense encore par la sensation latente que Paule ne semble se douter ni de la présence de l'artiste, ni du regard du spectateur. Si cet effet d'instantané précipite l'observateur au plus près du sujet, la dimension psychologique de la jeune femme, palpable, permet à l'artiste de préserver l'intimité de sa nièce.

©Photo : Bridgeman Images

Berthe Morisot, *Paule Gobillard en train de peindre,* 1887.
Musée Marmottan-Monet, Paris, France.

Au vu de sa prestigieuse provenance et de l'historique de ses expositions, il semblerait que la qualité magistrale de *Paule Gobillard en robe de bal* ait été reconnue de longue date. Son premier propriétaire ne fut autre que le marchand japonais Tadamasa Hayashi (1853-1906), l'homme qui introduisit l'art traditionnel nippon en Europe au dernier quart du XIX[e] siècle. Quelques années plus tard, l'élégance et la délicate féminité du portrait inspirèrent la convoitise du grand couturier et mécène français Jacques Doucet (1853-1929), pour demeurer dans sa collection familiale jusqu'à ce jour. Sylvie Patry, conservatrice-en-chef de la Fondation Barnes, évoque ce choix de Jacques Doucet dans le dernier catalogue d'exposition dédié à Morisot : « La simplicité assez inhabituelle de la robe, mais surtout le caractère informel de la mise en page et de la touche, qui laisse voir par endroits le tracé de la mise aux carreaux, ont peut-être séduit ce grand amateur de peinture moderne » (S. Patry, 'La « beauté de l'être en toilette »' *in* cat. exp. *ibid.*, p. 95).

"MS. BERTHE MORISOT IS FRENCH IN HER REFINEMENT, HER ELEGANCE, HER JOYFULNESS, HER LIGHTHEARTEDNESS [...]; SHE GRINDS PETALS OF FLOWERS ON HER PALETTE, IN ORDER TO THEN SPREAD THEM OUT ONTO THE CANVAS USING SPIRITED BRUSHSTROKES, THAT ARE BLOWN AND THROWN ONTO THE SURFACE SLIGHTLY RANDOMLY [...] THIS FUGITIVE FRIVOLITY, THIS PLEASANT, BUBBLY AND FRIVOLOUS ENERGY ARE REMINISCENT OF FRAGONARD'S WORK, WITHOUT THE DEEP SCIENCE, THE TEXTURE'S DENSITY AND THE EMANATING LIGHT THAT BRINGS SO MUCH HOMOGENEITY TO THE PAINTING."

C. Ephrussi, *'Exposition des artistes indépendants', in Gazette des Beaux-Arts, 1 May 1880, p. 485-488 quoted in* Berthe Morisot, *exh. cat., Musée d'Orsay, Paris, 2019, p. 189.*

Following the recent success of the touring retrospective exhibition dedicated to Berthe Morisot (Musée national des beaux-arts of Québec, Barnes Foundation, Philadelphia; Dallas Museum of Art; Musée d'Orsay, Paris and Museum of Fine Arts, Houston), which featured the present painting, light has finally been shed again on this Impressionist female artist's œuvre, once overlooked. It is a privilege for Christie's to offer this season Paule Gobillard en robe de bal *painted in 1887, one of the artist's sought-after family portraits formerly in the Jacques Doucet collection, that epitomizes not only Morisot's* œuvre *at its peak but also the essence of Impressionist portraiture.*

Born in Quimperlé (Finistère, Brittany), Paule Gobillard (1867-1946) was Berthe Morisot's niece, being the eldest of Théodore Gobillard and Berthe's sister, Yves Morisot's three children. Paule and her two siblings moved in with Berthe after their mother's death in 1893, living alongside their cousin Julie Manet (1878-1966), Berthe's daughter with Eugène Manet, Édouard Manet's brother. Raised in this bustling artistic environment, Paule Gobillard, like her sister Jeannie and her cousin Julie, aspired to become painters themselves, very much influenced and encouraged by Berthe Morisot. The latter obtained permission for Paule to have supervised sessions to copy paintings at the Louvre museum in June 1886 and arranged for her to attend Henri Gervex's classes at the Académie Valentino. Whilst her sister and cousin respectively married the writer Paul Valéry (1871-1945) and the painter Ernest Rouart (1874-1942), son of the engineer, collector and painter Henri Rouart (1833-1912), Paule never married. She dedicated her life to painting, regularly exhibiting her works at the Salon des Indépendants from 1894 to 1912, and at the Salon d'Automne until her death in 1946.

Berthe Morisot included Paule Gobillard in several of her paintings as well as portraying her on her own, such as in the present work or in Paule Gobillard peignant, also dated 1887, housed in the Musée Marmottan, Paris. Edgar Degas, who had painted Paule's mother, took photos of the Gobillard-Manet girls (Metropolitan Museum of Art, New York), whilst Renoir also featured Paule in a few of his paintings, and became the three orphan girls' tutor following Berthe's death in 1895. By the time Morisot painted Paule Gobillard en robe de bal in 1887, she had already established herself as one of Impressionism's key figures. As the only female painter to exhibit her work at the First Exhibition of Impressionist Painters in 1874, Morisot took part in all the Impressionist group shows until the last one in 1886 (except in 1879, having given birth to her daughter Julie in 1878). Shortly after completing Paule Gobillard en robe de bal, *Morisot found herself once again showcasing her works - one of which was the present painting (no. 94) - alongside Renoir, Pissarro, Sisley, Whistler, at the 1887 exhibition held at the Galerie Georges Petit in Paris. The loose yet very controlled brushstrokes that define this seminal portrait's technique bear witness to Morisot's self-confidence and her artistic freedom, breaking away from the influence of fellow Impressionist painters such as Manet and Renoir and re-asserting her own artistic identity as a female painter. Coincidently a direct descendant of Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), Morisot also greatly admired 18th century French painting as well as the 17th century Flemish master Peter-Paul Rubens (1577-1640), whose works she had seen during her trip to Antwerp in 1885-1886, just over a year before painting Paule Gobillard en robe de bal. The subject, the dominance of colour over line and the vigorous brushstrokes reveal Morisot's rococo sources of inspiration, yet by the mid-eighties she was also inspired by Renoir, having visited him in his studio in January 1886, when he was working on* Les Grandes Baigneuses *(1884-1887; Barnes Foundation, Philadelphia).*

Just as Ephrussi commented back in 1880, Morisot's signature "spirited brushstrokes" convey such liveliness, spontaneity and presence to the present work. Yet Paule Gobillard's apparent calmness, her fixed deep-blue gaze and her still pose strikingly contrast with Morisot's highly gestural approach to her treatment of the subject, raising questions on the context around this twenty-year old young girl. With her charming pink roses neatly arranged around her waist – possibly a tribute to Morisot's friend and fellow painter Renoir, who also became a mentor for Paule Gobillard as an artist – she seems caught between daydreaming and perhaps worrying about going out. The wide range of light blue tones combined with a rich variety of whites and pastel pinks, applied in lively thick brushstrokes plunge Morisot's sitter in an almost ephemeral atmosphere, emphasized by Paule's apparent unawareness of both the viewer and the painter. Morisot brings the beholder almost in physical contact with her sitter, through the dynamics of her snapshot composition, yet the girl's psychological dimension captured by the artist enables her to preserve Paule's intimacy.

© Photo : Bridgeman Images

Portrait de 3 cousines (de droite à gauche) : Jeannie Gobillard, Julie Manet, Paule Gobillard. Musée Marmottan-Monet, Paris, France.

The museum-quality of Paule Gobillard en robe de bal *seems to have been acknowledged very early on, given its prestigious provenance and exhibition history. The first owner was Japanese dealer Tadamasa Hayashi (1853-1906), who introduced traditional Japanese art in Europe in the last quarter of the 19th century. At the turn of the century, the portrait's elegance and delicate feminine touch drew the attention of the great French fashion designer and collector Jacques Doucet (1853-1929) and remained in his family's collection until today. Sylvie Patry, chief curator at the Barnes Foundation, commented on Doucet's choice of painting in the latest Morisot exhibition catalogue, writing that "the dress's relatively unusual simplicity, but even more so the composition and execution's informal aspect, that leaves the drawn grid visible in places, may have seduced this great amateur of modern painting" (S. Patry, 'La "beauté de l'être en toilette »', in exh. cat.,* ibid., *p. 95).*

347

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC (1864-1901)

Yvette Guilbert

monogrammé (en haut à droite) et inscrit 'Petit monstre!! Mais vous avez fait une horreur!! Yvette Guilbert' (en bas à gauche); avec les cachets 'IVRY EMILE MULLER PARIS REPRODUCTION INTERDITE' (au dos)
céramique peinte incisée et partiellement émaillée
51.2 x 28.2 x 2.2 cm.
Conçu en 1895 et exécuté ultérieurement dans une édition de 10 exemplaires environ

signed with monogram (upper right) and inscribed 'Petit monstre!! Mais vous avez fait une horreur!! Yvette Guilbert' (lower left); stamped 'IVRY EMILE MULLER PARIS REPRODUCTION INTERDITE' (on the back)
engraved and partially glazed painted ceramic
20⅛ x 11⅛ x ⅞ in.
Conceived in 1895 and executed at a later date in an edition of approximately 10

€100,000-150,000
US$110,000-160,000
£84,000-130,000

PROVENANCE

Galerie Anne-Sophie Duval, Paris.
Maxime Blum, Paris (acquis auprès de celle-ci vers les années 1970).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

G. Coquiot, *H. de Toulouse-Lautrec*, Paris, 1913, p. 131 (une autre plaque illustrée).
T. Duret, *Lautrec*, Paris, 1920, p. 113.
M. Joyant, *Henri de Toulouse-Lautrec, Dessins, estampes, affiches*, Paris, 1927, vol. II, p. 44 et 208 (une autre plaque illustrée).
The Art Digest, 1er juillet 1935, p. 10 (une autre plaque illustrée).
G. Mack, *Toulouse-Lautrec*, Londres, 1938, p. 201.
M. G. Dortu, *Toulouse-Lautrec*, Paris, 1952, p. 7, no. 34 (une autre plaque illustrée).
D. Cooper, *Henri de Toulouse-Lautrec*, New York, 1955, p. 30 (une autre plaque illustrée).
H. Perruchot, *La Vie de Toulouse-Lautrec*, Paris, 1958, p. 244.
M. G. Dortu, *Toulouse-Lautrec et son œuvre*, New York, 1971, vol. III, p. 534, no. C.1 (une autre plaque illustrée, p. 535).

© Photo : Bridgeman Images

Henri de Toulouse-Lautrec, *Yvette Guilbert*, 1894.
Musee Toulouse-Lautrec, Albi.

À la fin du XIXe siècle, le café-concert devient l'un des loisirs parisiens les plus répandus, avec pas moins de 326 établissements en 1897. C'est en 1890, au *Divan Japonais*, que Toulouse-Lautrec remarque pour la première fois la chanteuse Yvette Guilbert, rousse dégingandée à la gouaille inimitable. Il est immédiatement fasciné par le personnage, qu'il représente par la suite sous des traits expressifs et dans des moues grotesques, inévitablement parée de l'accessoire qui la caractérise le plus : ses longs gants noirs.

La présente œuvre est une commande d'Yvette Guilbert à Toulouse-Lautrec pour le dessus d'une petite table à thé. L'artiste fit appel au potier Émile Muller pour la réalisation de la tuile de céramique, et colora lui-même chaque plaque à la main avant la cuisson, les rendant ainsi uniques. Lorsqu'il soumit le dessin à la chanteuse, celle-ci y ajouta la mention railleuse en bas à gauche. À propos de ce dessin, on retrouvera en outre dans le manuscrit de ses mémoires, plus d'un siècle plus tard, le commentaire suivant : « Je me trouvais si férocement caricaturée que je n'y pris aucune joie, le génie de l'artiste n'arrivait pas à m'apparaître, et je ne suis jamais arrivée à comprendre par quoi j'étais synthétisée par Lautrec ». Ne se reconnaissant pas dans le masque blanc de clown dont Toulouse-Lautrec semble sans cesse l'affubler, Yvette Guilbert est en effet peu convaincue par ces portraits. Pourtant, en la débarrassant de toute fioriture pour ne conserver que sa mimique animée, une fine ligne rouge en guise de bouche, des cheveux flamboyants et son attribut fétiche, Toulouse-Lautrec réduit la chanteuse à sa plus simple essence, et contribuera indéniablement à sa célébrité.

For the English version please refer to page 320

Petit Monsieur !! Mais vous
avez fait une bavure !!
Yvette Guilbert

■348

AUGUSTE RODIN (1840-1917)

Méditation, petit modèle, version type I

signé et numéroté 'A. Rodin 12/12' (à l'arrière) et avec la marque du fondeur 'Alexis Rudier Fondeur. Paris.' (au dos de la base); avec la signature en relief 'A. Rodin' (à l'intérieur)
bronze à patine verte
Hauteur: 74 cm.
Conçu avant 1887; cette épreuve fondue en 1943

signed and numbered 'A. Rodin 12/12' (at the back) and with the foundry mark 'Alexis Rudier Fondeur. Paris.' (on the back of the base); with the raised signature 'A. Rodin' (inside)
bronze with green patina
Height: 29⅛ in.
Conceived by 1887; this bronze cast in 1943

€400,000-600,000
US$440,000-650,000
£340,000-500,000

PROVENANCE
Musée Rodin, Paris.
Collection particulière, Europe (acquis auprès de celui-ci en juillet 1944).
Communauté Européenne du Charbon et de l'Acier.
Don de celle-ci en cadeau de mariage à la famille du propriétaire actuel en 1953.

BIBLIOGRAPHIE
G. Grappe, *Le Musée Rodin*, Monaco, 1947, p. 141, no. 59 (une autre épreuve illustrée, pl. 59).
A.E. Elsen, *Rodin*, New York, 1963, p. 181.
J.L. Tancock, *The Sculpture of Auguste Rodin, The collection of the Rodin Museum, Philadelphia*, Philadelphie, 1976, p. 193-199, no. 19 (une autre épreuve illustrée, p. 195).
A. Le Normand-Romain, *Rodin et le bronze, Catalogue des œuvres conservées au Musée Rodin*, Paris, 2007, vol. II, p. 509-514, no. S40 (une autre épreuve illustrée, p. 509).

Cette œuvre sera incluse au Catalogue Critique de l'Œuvre Sculpté d'Auguste Rodin actuellement en préparation à la galerie Brame & Lorenceau sous la direction de Jérôme Le Blay, sous le numéro 2020-6120B.

© Photo: Victoria and Albert Museum, London.

Michel-Ange, *Esclave*, esquisse en cire pour le projet de la tombe du Pape Jules II, Florence, XVI[e] siècle.
Victoria and Albert Museum, Londres.

« L'ÉTUDE DE LA NATURE Y EST COMPLÈTE, ET J'AI MIS TOUT MON EFFORT À Y RENDRE L'ART AUSSI ENTIER QUE POSSIBLE. JE CONSIDÈRE QUE CE PLÂTRE EST UNE DE MES ŒUVRES LE MIEUX FINIES, LE PLUS POUSSÉES. »

A. Rodin lettre adressée au prince Eugène de Suède, 2 janvier 1897, lorsqu'il lui annonça qu'il avait l'intention de faire don au musée national suédois de l'épreuve de la *Méditation* qui allait être exposée à Stockholm.

© Photo : agence photographique du musée Rodin - Jérome Manoukian.

Auguste Rodin, *La porte de l'enfer* (détail de la *Méditation*), bronze.
Musée Rodin, Paris (S. 1304).

À l'origine, Auguste Rodin conçut *La Méditation* vers 1881-82 pour l'une des petites *Damnées* du Jugement à l'extrême droite du tympan de la *Porte de l'Enfer*. Concentrée à l'écoute d'elle-même en une merveilleuse arabesque, aussi douce et gracieuse que puissante de formes, *La Méditation* ou *La Voix intérieure*, est l'une des œuvres fondamentales pour la compréhension de Rodin. Comme l'artiste le souligne lui-même dans sa correspondance avec le prince Eugène de Suède en 1897, cette œuvre lui était très chère. Rodin la retravailla plusieurs fois, lui apportant des modifications, avec ou sans bras, et l'inséra dans plusieurs de ses grandes commandes telles la *Porte de l'Enfer* (avec bras droit) puis dans le *Monument à Victor Hugo* (lui supprimant ses bras), puis réinterprétée dans d'autres compositions de Rodin, telles *Le Christ* et la *Madeleine* et dans *Constellation*.

La figure de *La Méditation* est caractérisée par la position de son corps qui se penche en cachant son visage dans son bras replié et qui rattrape son déséquilibre par un fort déhanchement. L'influence de Michel-Ange est particulièrement évidente lorsqu'on rapproche cette *Méditation* avec *L'Esclave* de Michel-Ange en cire rouge préservé au Victoria and Albert Museum de Londres, tant admiré par Rodin qu'il aurait réclamé que l'on mette un prie-Dieu devant la vitrine dans laquelle il était exposé. Reprenant le contrapposto si iconique du grand maître de la Renaissance florentine, Rodin force le spectateur à tourner autour de la sculpture afin de comprendre la posture de sa figure. Ayant un talent unique pour amplifier la sensualité de ses figures par ses sculptures, Rodin développa une conception organique de la forme dans laquelle l'articulation de la surface naît d'une force expressive intérieure. Cela est particulièrement criant dans *La Méditation*.

« Au lieu d'imaginer les différentes parties d'un corps comme des surfaces plus ou moins plates » explique-t-il parlant de sa sculpture, « je les ai représentées comme des projectures [projections] des volumes intérieurs. Je me suis forcé à exprimer, dans chaque gonflement du torse ou des membres, l'affleurement d'un muscle ou d'un os loin sous la peau. Et ainsi la vérité de mes figures, au lieu d'être simplement superficielle, semble jaillir de l'intérieur vers l'extérieur, comme la vie même… » (L. Nochlin, 'Impressionism and Post-Impressionism, 1874-1904', *in Sources and Documents*, Englewood Cliffs, 1966, p. 72-73). L'attention que Rodin portait à la surface de ses sculptures était si développée qu'il se mit à modeler la forme sculpturale en fonction du jeu de l'ombre et de la lumière, et ce faisant, il en vint à abandonner délibérément l'idéal de la tradition académique au profit d'une nouvelle liberté de la déformation expressive.

La présente épreuve de *La Méditation* précède la version que Rodin utilisera au final pour sa composition du *Monument à Victor Hugo*, choisissant d'agrandir la figure et l'amputant de ses bras. C'est d'ailleurs dans ce dernier état que l'œuvre sera exposée en 1897 à Dresde et à Stockholm, et que Rodin renommera *La Voix intérieure*, par référence au recueil de poèmes publié par Hugo en 1837: elle est « douce, mélancolique et charmante, son corps jeune et frais est tout imprégné de l'eau et de la mer, et c'est elle qui murmure et chuchote les douces paroles que gazouillent les flots, qui bruissent aux verdures des rives, et que chantent les enfants, les jeunes filles et les amants ». Cependant, *La Voix intérieure* sera mal comprise du public en raison de son aspect incomplet alors que Rodin avait intentionnellement opté pour cette version sans bras justement pour mieux représenter la notion de méditation.

Rare sur le marché, la présente *Méditation* issue d'une importante collection aristocratique est restée dans la même famille depuis 1953, trônant fièrement dans un parc pendant toutes ces années. Selon les registres de production de la fonderie Alexis Rudier, le montage de cette épreuve aurait été réalisée par l'ouvrier Nadiras et la ciselure par l'ouvrier Alliot, un travail méticuleux représentant un total de 54 heures en avril 1943. Treize épreuves numérotées, dont la présente numérotée 12/12, auraient été fondues par la fonderie Alexis Rudier entre 1921 et 1943, la première étant de la collection de Jules Mastbaum, la deuxième étant au Musée Rodin de Philadelphie, la sixième localisée au Musée national des Beaux-Arts d'Alger et la neuvième faisant partie des collections du Museu de Arte de Sao Paolo.

For the English version please refer to page 320

© Photo : Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Raphaël Chipault

Michel-Ange, *Esclave mourant*, vers 1513-1516.
Paris, musée du Louvre, Paris.

Dufy Derain Vlaminck et la céramique

PROVENANT D'UNE COLLECTION PARTICULIÈRE PARISIENNE
LOTS 349-359

Ces lots composés de six vases et de cinq assiettes réalisées par André Derain, Maurice de Vlaminck et Raoul Dufy forment un saisissant ensemble de céramiques aux couleurs éclatantes. Elles témoignent de l'intarissable soif d'expérimentation de ces artistes, et de leur collaboration avec des céramistes durant les années « fauves », dans le cas de Derain et de Vlaminck et, en ce qui concerne Dufy, tout au long des années 1920-30.

La première rencontre entre André Derain et le céramiste André Metthey remonte à 1904. Ensemble, ils réaliseront une vingtaine de faïences stannifères entre 1906 et 1908. Cette brève incursion au cours de laquelle l'artiste traduit l'expression fauve à la céramique, correspond à une période où Derain explore aussi la sculpture sur pierre et en bois, ainsi que la xylogravure, comme autant d'alternatives à la peinture. La nouveauté du support ne réfrène en rien la liberté avec laquelle il va conquérir la céramique, qu'il décore en citant ouvertement le vocabulaire visuel de ses tableaux. Par exemple, Derain laisse volontiers transparaître, ici et là, le blanc opaque et reluisant de l'émail afin d'intensifier l'éclat et les couleurs de ses compositions, comme il l'avait fait dans certains paysages de Collioure, où percent par endroits des étendues de toile restées à l'état brut. Les céramiques de Derain réservent également une place de choix à la figure humaine ; elles sont notamment habitées de baigneuses inspirées de l'Antiquité, qui résonnent elles aussi avec son œuvre peint de cette période.

Ayant découvert le travail de Maurice de Vlaminck au Salon des Indépendants de 1905, Ambroise Vollard le conduit bientôt à Asnières à la rencontre d'André Metthey, dans l'espoir de faire naître une association. À l'instar de Georges Rouault, Vlaminck devient l'un des plus fidèles collaborateurs du céramiste, avec lequel il travaillera jusqu'en 1910, voire 1912. Près des fours à céramique d'Asnières où il vient orner ses pièces, Vlaminck fait une autre rencontre décisive pour sa carrière à venir : celle de Jean Metthey, son futur marchand d'art attitré. Les céramiques de Vlaminck sont exposées pour la première fois en mars 1907, à la galerie Vollard, à l'occasion d'une toute première exposition personnelle organisée par le mécène. Devenu l'un des personnages notoires de l'École d'Asnières, Vlaminck présente six mois plus tard ses céramiques au Salon d'Automne de 1907. Elles seront exposées à plusieurs autres reprises aux côtés de ses tableaux, entre 1908 et 1910. Au total, la production Metthey-Vlaminck est estimée à environ trois-cents céramiques, constituées d'une majorité d'assiettes, de plats, de vases, de boutons et de quelques services à café – ou à thé. Contrairement à Derain, Vlaminck s'éloigne des sujets de sa peinture pour prendre davantage de liberté avec ses faïences : leurs motifs ornementaux regorgent de couleurs et s'imbriquent élégamment, de manière à former des compositions élaborées qui viennent invariablement épouser les courbes de l'objet.

Raoul Dufy, quant à lui, se serait tourné vers la céramique en 1922 – un support dont les promesses plastiques séduisent tout naturellement ce peintre qui a toujours montré un vif intérêt pour les arts décoratifs et appliqués. Les pièces les plus innovantes et remarquables de Dufy sont sans aucun doute celles qu'il réalise avec le céramiste catalan Josep Llorens Artigas (1892-1980), une collaboration fructueuse qui débute en 1922 pour s'achever avec la Seconde Guerre Mondiale (avec une interruption entre 1930 et 1937). Dufy a toutefois réalisé quelques faïences à la manufacture de Sèvres auparavant et poursuit, après-guerre, son activité avec le peintre et céramiste Jean-Jacques Prolongeau (1917-1994). D'après l'auteure Dora Perez-Tibi, Dufy et Artigas auraient produit quelques 109 vases, 60 jardins de salon et 40 carreaux. Une œuvre à quatre mains qu'elle décrit en ces termes : « Si [Dufy] créait parfois un *esgrafiat* ou motif gravé à l'aide d'un outil pointu, le plus souvent, il peignait les émaux préparés par Artigas ; celui-ci aimait à les mélanger, les moudre et les mesurer de ses propres mains, afin d'éviter les émaux affinés du commerce. Ainsi, les tons obtenus à la cuisson constituaient sa palette de référence – des nuances éclatantes de rouges, de bleus vifs, de verts, de safrans, d'ocres et de noirs profonds » (D. Perez-Tibi, 'Raoul Dufy and Ceramics', *in Raoul Dufy*, Londres, 1983, p. 124).

For the English version please refer to page 320

349

RAOUL DUFY (1877-1953)

Vase à la baigneuse

signé, daté, numéroté, inscrit et avec les initiales du céramiste 'LLA 107 26 - XII - 1930 Charenton-Le-Pont Raoul Dufy' (en dessous)
céramique peinte et émaillée
Hauteur: 36 cm.
Exécuté à Charenton-Le-Pont le 26 décembre 1930; cette œuvre est unique

signed, dated, numbered, inscribed and with ceramist's initials 'LLA 107 26 - XII - 1930 Charenton-Le-Pont Raoul Dufy' (underneath)
glazed painted ceramic
Height: 14⅛ in.
Executed in Charenton-Le-Pont on 26 December 1930; this work is unique

€30,000-50,000
US$33,000-54,000
£25,000-42,000

PROVENANCE
Collection particulière, Paris.

EXPOSITION
Menton, Musée Jean Cocteau, *Raoul Dufy, Les couleurs du bonheur*, mai-octobre 2017, p. 56 (illustré en couleurs).

Fanny Guillon-Laffaille a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

Vue alternative du présent lot.

λ350

ANDRÉ DERAIN (1880-1954)

Assiette aux motifs verts et bleus

signé 'a Derain' (au dos)
céramique peinte et émaillée
Diamètre: 26 cm.
Exécuté vers 1906 ; cette œuvre est unique

signed 'a Derain' (at the back)
glazed painted ceramic
Diameter: 10¼ in.
Executed *circa* 1906; this work is unique

€7,000-10,000
US$7,700-11,000
£6,000-8,400

PROVENANCE
Collection particulière, Paris (avant 1961).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Le Comité André Derain a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

λ351

ANDRÉ DERAIN (1880-1954)

Assiette aux fleurs

signé 'a Derain' (au dos)
céramique peinte et émaillée
Diamètre: 23.5 cm.
Exécuté vers 1906 ; cette œuvre est unique

signed 'a Derain' (at the back)
glazed painted ceramic
Diameter: 9¼ in
Executed *circa* 1906; this work is unique

€7,000-10,000
US$7,700-11,000
£6,000-8,400

PROVENANCE
Collection particulière, Paris (avant 1961).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Le Comité André Derain a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

λ352

ANDRÉ DERAIN (1880-1954)

Assiette aux deux nus sur fond vert

signé 'a Derain' (au dos)
céramique peinte et émaillée
Diamètre: 23.5 cm.
Exécuté vers 1906 ; cette œuvre est unique

signed 'a Derain' (at the back)
glazed painted ceramic
Diameter: 9¼ in.
Executed *circa* 1906; this work is unique

€10,000-15,000
US$11,000-16,000
£8,500-13,000

PROVENANCE
Collection particulière, Paris (avant 1961).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Le Comité André Derain a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

λ353

MAURICE DE VLAMINCK (1876-1958)

Vase

signé et avec le monogramme de Metthey et d'Ambroise Vollard 'Vlaminck M AV' (en dessous)
céramique peinte et émaillée
Hauteur: 24 cm.
Conçu et exécuté vers 1906 en collaboration avec André Metthey; cette œuvre est unique

signed and signed with Metthey and Ambroise Vollard's monograms 'Vlaminck M AV' (underneath)
glazed painted ceramic
Height: 9½ in.
Conceived and executed *circa* 1906 in collaboration with André Metthey; this work is unique

€18,000-25,000
US$20,000-27,000
£15,000-21,000

PROVENANCE
Vente, M[es] Tessier et Sarrou, Paris, 1[er] décembre 2006, lot 109.
Acquis au cours de cette vente par la famille du propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE
M. Vallès-Bled, *Vlaminck, Catalogue critique des peintures et céramiques de la période fauve,* Paris, 2008, p. 502, no. C112 (illustré en couleurs, p. 503).

λ354

MAURICE DE VLAMINCK (1876-1958)

Vase tube rouge, bleu et jaune

signé et avec le monogramme de Metthey et d'Ambroise Vollard Vlaminck M AV' (en dessous)
céramique peinte et émaillée
Hauteur: 26.5 cm.
Conçu et exécuté vers 1906 en collaboration avec André Metthey; cette œuvre est unique

signed and signed with Metthey and Ambroise Vollard's monograms 'Vlaminck M AV' (underneath)
glazed painted ceramic
Height: 10½ in.
Conceived and executed *circa* 1906 in collaboration with André Metthey; this work is unique

€20,000-30,000
US$22,000-33,000
£17,000-25,000

PROVENANCE
Collection particulière, Paris.

BIBLIOGRAPHIE
M. Vallès-Bled, *Vlaminck, Catalogue critique des peintures et céramiques de la période fauve,* Paris, 2008, p. 498, no. C102 (illustré en couleurs, p. 499).

λ355

MAURICE DE VLAMINCK (1876-1958)

Assiette

signé 'Vlaminck' (au dos)
céramique peinte et émaillée
Diamètre: 26.3 cm.
Conçu et exécuté vers 1906; cette œuvre est unique

signed 'Vlaminck' (at the back)
glazed painted ceramic
Diameter: 10¼ in.
Conceived and executed *circa* 1906; this work is unique

€1,500-2,500
US$1,700-2,700
£1,300-2,100

PROVENANCE
Collection particulière, Paris.

BIBLIOGRAPHIE
M. Vallès-Bled, *Vlaminck, Catalogue critique des peintures et céramiques de la période fauve,* Paris, 2008, p. 484 no. C69 (illustré en couleurs, p. 485).

λ356

MAURICE DE VLAMINCK (1876-1958)

Assiette

avec le monogramme de Vlaminck et de Metthey 'M V' (au dos)
céramique peinte et émaillée
Diamètre: 25 cm.
Conçu et exécuté vers 1906 en collaboration avec André Metthey; cette œuvre est unique

signed with Vlaminck and Metthey's monograms 'M V' (at the back)
glazed painted ceramic
Diameter: 9⅞ in.
Conceived and executed *circa* 1906 in collaboration with André Metthey; this work is unique

€2,000-3,000
US$2,200-3,300
£1,700-2,500

PROVENANCE
Collection particulière, Paris.

BIBLIOGRAPHIE
M. Vallès-Bled, *Vlaminck, Catalogue critique des peintures et céramiques de la période fauve,* Paris, 2008, p. 484, no. C68 (illustré en couleurs, p. 485).

λ357

MAURICE DE VLAMINCK (1876-1958)

Vase à décor bleu

signé 'Vlaminck' (en dessous)
céramique peinte et émaillée
Hauteur: 23.8 cm.
Conçu et exécuté vers 1906; cette œuvre est unique

signed 'Vlaminck' (underneath)
glazed painted ceramic
Height: 9¼ in.
Conceived and executed *circa* 1906; this work is unique

€10,000-15,000
US$11,000-16,000
£8,500-13,000

PROVENANCE
Collection particulière, Paris.

BIBLIOGRAPHIE
M. Vallès-Bled, *Vlaminck, Catalogue critique des peintures et céramiques de la période fauve,* Paris, 2008, p. 508, no. C132 (illustré en couleurs, p. 509).

λ358

MAURICE DE VLAMINCK (1876-1958)

Vase à décor de fleurs et feuilles

signé 'Vlaminck' (en dessous)
céramique peinte et émaillée
Hauteur: 24.6 cm.
Conçu et exécuté vers 1906; cette œuvre est unique

signed 'Vlaminck' (underneath)
glazed painted ceramic
Height: 9⅝ in.
Conceived and executed *circa* 1906; this work is unique

€8,000-12,000
US$8,800-13,000
£6,800-10,000

PROVENANCE
Collection particulière, Paris.

BIBLIOGRAPHIE
M. Vallès-Bled, *Vlaminck, Catalogue critique des peintures et céramiques de la période fauve,* Paris, 2008, p. 504, no. C117 (illustré en couleurs).

λ359

MAURICE DE VLAMINCK (1876-1958)

Vase aux fleurs jaunes

signé et avec le monogramme de Metthey 'Vlaminck M' (en dessous)
céramique peinte et émaillée
Hauteur: 18 cm.
Conçu et exécuté vers 1906 en collaboration avec André Metthey; cette œuvre est unique

signed and signed with Metthey's monogram 'Vlaminck M' (underneath)
glazed painted ceramic
Height: 7 in.
Conceived and executed *circa* 1906 in collaboration with André Metthey; this work is unique

€12,000-18,000
US$14,000-20,000
£10,000-15,000

PROVENANCE
Collection particulière, Paris.

BIBLIOGRAPHIE
M. Vallès-Bled, *Vlaminck, Catalogue critique des peintures et céramiques de la période fauve,* Paris, 2008, p. 502, no. C111 (illustré en couleurs).

360

ALBERT DUBOIS-PILLET (1846-1890)

Maison de M.B. à Seur

signé 'dubois Pillet' (en bas à gauche) et daté '1885' (en bas à droite)
huile sur toile
46 x 32.5 cm.
Peint en 1885

signed 'dubois Pillet' (lower left) and dated '1885' (lower right)
oil on canvas
18⅛ x 12¾ in.
Painted in 1885

€4,000-6,000
US$4,400-6,600
£3,400-5,100

PROVENANCE

Paul Boucher, France (en 1891).
Collection particulière, France (par descendance, jusqu'en 2018).
Vente, M^es^ Boisseau et Pommez, Troyes, 29 septembre 2018, lot 222.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

EXPOSITION

Paris, Pavillon de la ville de Paris, *Société des artistes indépendants, 7^ème^ Exposition*, mars-avril 1891, p. 25, no. 422.

BIBLIOGRAPHIE

R. Gounot, 'Le peintre Dubois-Pillet', *in Les Cahiers de la Haute-Loire*, 1969, p. 127.
L. Bazalgette, *Albert Dubois-Pillet, sa vie et son œuvre*, Paris, 1976, p. 163, no. 422.
P. Offenstadt, *Albert Dubois-Pillet, Catalogue raisonné en ligne*, p. 92, no. 71.

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné de l'œuvre d'Albert Dubois-Pillet actuellement en préparation par Patrick Offenstadt.

361

HENRI LEBASQUE (1865-1937)

La Marne à Lagny

huile sur toile
38.4 x 55.3 cm.
Peint en 1905-06

oil on canvas
15⅛ x 21¾ in.
Painted in 1905-06

€8,000-12,000
US$8,700-13,000
£6,700-10,000

PROVENANCE
Collection particulière, Suisse.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

Denise Bazetoux a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

Christine Lenoir and Maria de la Ville Fromoit ont confirmé l'authenticité de cette œuvre.

362

CHARLES VICTOR GUILLOUX (1866-1946)

Bord de la rivière

signé et daté 'C. Guilloux 97' (en bas à droite)
huile sur carton
23.3 x 41 cm.
Peint en 1897

signed and dated 'C. Guilloux 97' (lower right)
oil on board
9¼ x 16¼ in.
Painted in 1897

€3,000-5,000
US$3,300-5,500
£2,600-4,200

PROVENANCE
Jacques Grange, Paris; sa vente, Sotheby's, Paris, 21 novembre 2017, lot 168.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

363

MAXIMILIEN LUCE (1858-1941)

Notre-Dame de Paris

signé 'Luce' (en bas à droite)
huile sur papier
34.1 x 26 cm.
Peint vers 1910

signed 'Luce' (lower right)
oil on paper
13½ x 10¼ in.
Painted *circa* 1910

€40,000-60,000
US$44,000-65,000
£34,000-50,000

PROVENANCE
Vente, M^es^ Brissonneau et Daguerre, Paris, 27 mai 2005, lot 102.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

Denise Bazetoux a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

λ364

GUSTAVE CARIOT (1872-1950)

Fête du 14 juillet 1920 à Châlons-sur-Marne

signé 'G. Cariot' (en bas à droite) et inscrit '14 juillet 1920 Châlons s/marne' (en bas à gauche)
huile sur toile
46 x 55 cm.
Peint à Châlons-sur-Marne en juillet 1920

signed 'G. Cariot' (lower right) and inscribed '14 juillet 1920 Châlons s/marne' (lower left)
oil on canvas
18⅛ x 21⅝ in.
Painted in Châlons-sur-Marne in July 1920

€6,000-8,000
US$6,600-8,700
£5,100-6,800

PROVENANCE
Vente, Matsart, Tel Aviv, 16 avril 2019, lot 7.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

PROVENANT D'UNE COLLECTION PARTICULIÈRE ANGLAISE

365

MAXIMILIEN LUCE (1858-1941)

Paris, Le percement de la rue Réaumur

signé 'Luce' (en bas à gauche)
huile sur toile
38.3 x 46 cm.
Peint vers 1907-08

signed 'Luce' (lower left)
oil on canvas
15⅛ x 18⅛ in.
Painted *circa* 1907-08

€15,000-25,000
US$17,000-27,000
£13,000-21,000

PROVENANCE
Vente, Me Chapelle, Versailles, 14 décembre 1969, lot 184.
Vente, Me Blache, Versailles, 7 mai 1980, lot 123.
Duke Street Gallery, Londres.
Vente, Sotheby's, Londres, 6 février 2008, lot 336.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE
D. Bazetoux, *Maximilien Luce, Catalogue de l'œuvre peint*, Paris, 1986, vol. II, p. 214, no. 837 (erronément illustré sous le 'no. 838').

λ366

LOUIS VALTAT (1869-1952)

Marine

signé 'L. Valtat' (en bas à gauche)
huile sur toile
37.7 x 46 cm.
Peint vers 1928

signed 'L. Valtat' (lower left)
oil on canvas
14⅞ x 18⅛ in.
Painted *circa* 1928

€12,000-18,000
US$14,000-20,000
£11,000-15,000

PROVENANCE
Collection particulière, France (avant 1987).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné de l'œuvre de Louis Valtat actuellement en préparation par les Amis de Louis Valtat.

367

ALBERT MARQUET (1875-1947)

Le port de Stockholm, matin de printemps

signé 'marquet' (en bas à gauche)
huile sur toile
50 x 60.8 cm.
Peint en 1938

signed 'marquet' (lower left)
oil on canvas
19⅝ x 24 in.
Painted in 1938

€30,000-50,000
US$33,000-55,000
£26,000-42,000

PROVENANCE
Collection particulière, Paris (vers 1967).
Vente, M[es] Gros et Delettrez, Paris, 12 juin 1992, lot 41.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

EXPOSITIONS
Stockholm, Svensk-Franska Konstgalleriet, *Utställning Albert Marquet*, avril-mai 1938, p. 10, no. 30 (titré 'Matin de printemps').
Paris, Galerie Schmit, *Exposition Marquet,* mai-juin 1967, p. 93, no. 85 (illustré).

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné en ligne de l'œuvre d'Albert Marquet actuellement en préparation par le Wildenstein Plattner Institute.

368

ALBERT MARQUET (1875-1947)

La Seine à Croisset (près de Rouen)

signé 'marquet' (en bas à gauche)
huile sur carton d'artiste
32.5 x 40.8 cm.
Peint en 1927

signed 'marquet' (lower left)
oil on canvasboard
12⅞ x 16⅛ in.
Painted in 1927

€30,000-50,000
US$33,000-55,000
£26,000-42,000

PROVENANCE
Galerie Druet, Paris (acquis auprès de l'artiste le 13 décembre 1927).
René Dreyfus, Paris (acquis auprès de celle-ci le 15 mars 1928).
Vicomtesse de Dampierre, France (par descendance).
Vente, Galerie Charpentier, Paris, 28 mai 1954, lot 56.
Collection particulière, Europe.
Collection particulière, Europe (par descendance); vente, Christie's, New York, 12 novembre 1997, lot 384.
Galerie Daniel Besseiche, Paris.
Acquis auprès de celle-ci par la famille du propriétaire actuel en 1998.

EXPOSITION
Paris, Galerie Schmit, *Exposition Marquet*, mai-juin 1967.

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné en ligne de l'œuvre d'Albert Marquet actuellement en préparation par le Wildenstein Plattner Institute.

*f*369

ARMAND GUILLAUMIN (1841-1927)

La scierie de Poitiers

signé et inscrit 'Guillaumin Hommage à l'Amérique' (en bas à droite)
huile sur toile
54.1 x 72.8 cm.
Peint vers 1910

signed and inscribed 'Guillaumin Hommage à l'Amérique' (lower right)
oil on canvas
21¼ x 28⅝ in.
Painted *circa* 1910

€30,000-50,000
US$33,000-54,000
£26,000-42,000

PROVENANCE
Collection particulière (acquis auprès de l'artiste vers 1920); vente, Parke-Bernet Galleries, New York, 28 octobre 1970, lot 2.
Acquis au cours de cette vente par la famille du propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE
G. Serret et D. Fabiani, *Armand Guillaumin, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, 1971, no. 776 (illustré).

370

PAUL SÉRUSIER (1864-1927)

Paysage vert, Vallée de Châteauneuf

signé et daté 'P Sérusier 10' (en bas à droite)
huile sur toile
45.3 x 64.5 cm.
Peint en 1910

signed and dated 'P Sérusier 10' (lower right)
oil on canvas
17⅞ x 25⅜ in.
Painted in 1910

€20,000-30,000
US$22,000-33,000
£17,000-25,000

PROVENANCE

Dr Paressant, Nantes (avant 1976).
Collection particulière, Bretagne; vente, Thierry-Lannon & Associés, Brest, 10 décembre 2016, lot 199.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

M. Guicheteau, *Paul Sérusier*, Paris, 1976, vol. I, p. 254, no. 268 (illustré, p. 255).

Le Comité Sérusier a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

371

EUGÈNE BOUDIN (1824-1898)

Ferme aux environs d'Honfleur

signé 'E. Boudin.' (en bas à droite)
huile sur panneau
41 x 59.5 cm.
Peint vers 1856-60

signed 'E. Boudin.' (lower right)
oil on panel
16⅛ x 23⅜ in.
Painted *circa* 1856-60

€40,000-60,000
US$44,000-65,000
£34,000-50,000

PROVENANCE

Vente, Me Lair-Dubreuil, Paris, 12 décembre 1921, lot 51 (titré 'La Ferme Saint-Siméon, environs d'Honfleur').
Galerie Van Ryck, Paris.
Collection particulière, Paris (acquis auprès de celle-ci le 13 juillet 1950).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

R. Schmit, *Eugène Boudin*, Paris, 1973, vol. I, p. 50, no. 157 (illustré).

372

EUGÈNE BOUDIN (1824-1898)

Le Sas à Trouville

signé 'E. Boudin.' (en bas à droite)
huile sur panneau
21.4 x 27.1 cm.
Peint vers 1894-97

signed 'E. Boudin.' (lower right)
oil on panel
8½ x 10¾ in.
Painted *circa* 1894-97

€25,000-35,000
US$28,000-38,000
£22,000-30,000

PROVENANCE
Paul Detrimont, Paris.
Vente, Me Loudmer, Paris, 31 mai 1983, lot 82 (titré 'Le port d'Honfleur').
Acquis au cours de cette vente par la famille du propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE
R. Schmit, *Eugène Boudin, Premier supplément*, Paris, 1984, p. 82, no. 3838 (illustré).

*f*373

EUGÈNE BOUDIN (1824-1898)

Deauville, Scène de plage

signé et daté 'E. Boudin 90' (en bas à gauche) et inscrit 'Deauville' (en bas à droite)
huile sur panneau
17.8 x 27.1 cm.
Peint en 1890

signed and dated 'E. Boudin 90' (lower left) and inscribed 'Deauville' (lower right)
oil on panel
7 x 10¾ in.
Painted in 1890

€80,000-120,000
US$87,000-130,000
£68,000-100,000

PROVENANCE
Arthur Tooth & Sons Ltd., Londres.
Wildenstein & Co. New York.
Florence Gould, Cannes (avant 1958).
Collection particulière (par descendance); sa vente, Sotheby's, New York, 24 avril 1985, lot 22.
Collection particulière, États-Unis (acquis au cours de cette vente).
Vente, Sotheby's, Londres, 3 décembre 1985, lot 6.
Vente, Sotheby's, Londres, 25 juin 2002, lot 107.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

EXPOSITION
Aix-en-Provence, Galerie Lucien Blanc, *Jongkind-Boudin*, juillet-août 1958, no. 15 (titré 'Deauville').

BIBLIOGRAPHIE
R. Schmit, *Eugène Boudin*, Paris, 1973, vol. III, p. 40, no. 2657 (illustré; dimensions erronées).

COLLECTION PARTICULIÈRE FRANÇAISE

374

ODILON REDON (1840-1916)

Village dans les Basses-Pyrénées

signé 'ODILON REDON' (en bas à droite)
huile sur carton
18.5 x 23.8 cm.

signed 'ODILON REDON' (lower right)
oil on board
7⅜ x 9⅜ in.

€10,000-15,000
US$11,000-16,000
£8,400-13,000

PROVENANCE
Collection particulière, France (vers les années 1970).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné en ligne de l'œuvre d'Odilon Redon actuellement en préparation par le Wildenstein Plattner Institute.

λ375

ANDRÉ DERAIN (1880-1954)

Vue de Donnemarie-en-Montois

signé 'a Derain' (en bas à droite)
huile sur toile
26.5 x 37.3 cm.
Peint vers 1942-43

signed 'a Derain' (lower right)
oil on canvas
10⅜ x 14⅝ in.
Painted *circa* 1942-43

€5,000-7,000
US$5,500-7,600
£4,300-5,900

PROVENANCE
Collection Pacquement, Paris (vers 1950-60).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE
M. Kellerman, *André Derain, Catalogue raisonné de l'œuvre peint, 1935-1954*, Paris, 1999, vol. III, p. 25, no. 1414 (illustré).

Le Comité André Derain a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

376

HENRI LE SIDANER (1862-1939)

Le Pont

signé 'LE SIDANER' (en bas à droite)
huile sur toile
46.5 x 55.5 cm.
Peint entre 1931 et 1938

signed 'LE SIDANER' (lower right)
oil on canvas
18¼ x 21⅞ in.
Painted between 1931 et 1938

€60,000-80,000
US$66,000-87,000
£51,000-68,000

PROVENANCE
Collection particulière, Allemagne; vente, Christie's, Paris, 31 mars 2016, lot 251.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

EXPOSITION
Paris, Galerie Charpentier, *Exposition Le Sidaner,* février-mars 1939, no. 43 (titré 'Maisons sur la rivière').

BIBLIOGRAPHIE
Y. Farinaux-Le Sidaner, *Le Sidaner, L'œuvre peint et gravé,* Milan, 1989, p. 287, no. 791 (illustré avant les reprises par l'artiste).

377

HENRI LE SIDANER (1862-1939)

Neige

signé 'LE SIDANER' (en bas à droite)
huile sur toile
60 x 73.1 cm.
Peint à Harfleur en 1917

signed 'LE SIDANER' (lower right)
oil on canvas
23⅝ x 28¾ in.
Painted in Harfleur in 1917

€120,000-180,000
US$140,000-200,000
£100,000-150,000

PROVENANCE
Galeries Georges Petit, Paris.
Acquis par la famille du propriétaire actuel vers les années 1970.

BIBLIOGRAPHIE
Y. Farinaux-Le Sidaner, *Le Sidaner, L'œuvre peint et gravé*, Paris, 1989, p. 148, no. 363 (illustré).

Veuillez noter que cette œuvre fait l'objet d'une demande de prêt pour l'exposition *Henri Martin-Henri Le Sidaner*, itinérante au Japon qui débutera à l'été 2021.

Alors que les divers écrits au sujet de Le Sidaner soulignent le silence poudreux qui émane de son œuvre, son contemporain Paul Signac ira encore plus loin en décrivant l'ensemble de la carrière de l'artiste comme un cheminement vers l'élimination progressive de la figure humaine : « Son œuvre affiche un goût prononcé pour les atmosphères tendres, douces et silencieuses. Peu à peu, il est même allé jusqu'à supprimer toute présence humaine de ses tableaux, comme s'il craignait que la moindre forme humaine puisse perturber leur silence étouffé » (cité *in* Y. Farinaux-Le Sidaner, *op. cit.*, p. 31).

Peint en 1917, le présent tableau donne à voir le canal de la pittoresque ville d'Harfleur. À la fois hymne à l'idéologie symboliste et modèle de technique néo-impressionniste, *Neige* témoigne de la faculté de l'artiste à construire « des tableaux chargés symboliquement et empreints d'une atmosphère singulière, qui figurent la ville plongée dans la quiétude onirique du crépuscule » (I. Mössinger et K. Sagner, *Henri Le Sidaner*, Chemnitz, 2009, p. 39).

Catherine Lévy-Lambert aurait très bien pu avoir ce tableau à l'esprit lorsqu'elle décrivait la faculté du peintre à saisir « l'heure incertaine où le jour s'apprête à mourir » (C. Mauclair, *Henri Le Sidaner*, Paris, 1928, p. 31) ; ce même moment que le critique d'art Camille Mauclair a si pertinemment nommé « l'heure Le Sidaner » (cité in R. Le Sidaner, 'Le peintre Henri Le Sidaner tel que je l'ai connu', *in Henri Le Sidaner*, cat. exp., Musée Marmottan, Paris, 1989, p. 11).

La sensation ténue de mystère et la poésie délicate qui émanent cette œuvre sont autant de vestiges du symbolisme qui marque le début de la carrière du peintre ; la palette versicolore, les contrastes finement travaillés et l'application expressive et souple des pigments dénotent, quant à eux, de l'héritage impressionniste du peintre. Cette dualité n'est guère passée inaperçue auprès de Mauclair qui estime que, « né de l'impressionnisme, [Le Sidaner] est autant le fils de Verlaine que des scènes enneigées de Monet » (*ibid.*, p.12).

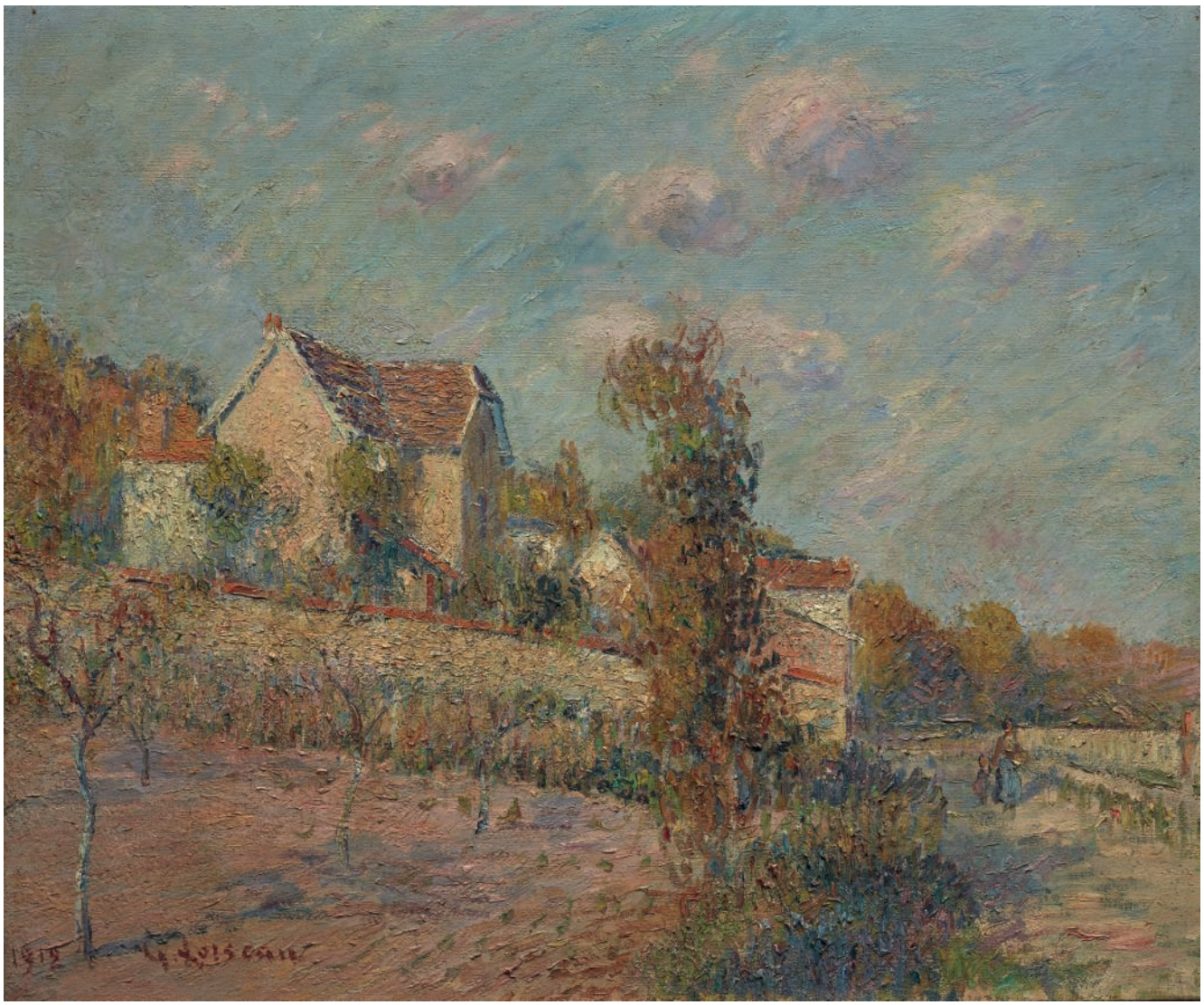
Souvent comparé à Monet pour sa manière de manipuler la couleur afin de rendre la lumière, Le Sidaner se démarque toutefois de ses aînés impressionnistes par le fait qu'il peint rarement en plein air. Le plus souvent, il esquisse sur le vif les scènes qu'il découvre en arpentant la ville, pour ensuite s'en remettre à son imagination pour élaborer ses compositions. Peint de mémoire, *Neige* est une expression intime de l'esprit de Le Sidaner, qui ouvre ainsi un champ inédit de rhétorique symboliste à travers la « musicalité » de ses couleurs (*ibid.*, p. 66) et son « goût prononcé pour les atmosphères tendres, douces et silencieuses » (Y. Farinaux-Le Sidaner, *op. cit.*, p. 31).

Writings on Le Sidaner tend to focus on the silence exemplified in his work, and his contemporary Paul Signac even went so far as to characterize Le Sidaner's entire career as a progression towards the elimination of human figures: "His œuvre *displays a taste for tender, soft and silent atmospheres. Gradually, he even went so far as to eliminate all human presence from his pictures, as if he feared that the slightest human form might disturb their muffled silence" (quoted in Y. Farinaux-Le Sidaner,* op. cit., *p. 31).*

Painted in 1917, the present painting depicts the canal in the picturesque town of Harfleur. An ode to symbolist ideology and a model of Neo-Impressionist execution, Le Sidaner's Neige *exemplifies the artist's ability to construct "symbolically charged, atmospheric images with veiled views of the town in the dreamy stillness of twilight" (I. Mössinger and K. Sagner,* Henri Le Sidaner, *Chemnitz, 2009, p. 39). Catherine Lévy-Lambert could easily be thinking of the present painting when she describes the artist's ability to capture "the indistinct hour when the day is about to die" (C. Mauclair,* Henri Le Sidaner, *Paris, 1928, p. 31). It is the hour that the critic Camille Mauclair has evocatively termed "l'heure Le Sidaner" (quoted in R. Le Sidaner, 'Le peintre Henri Le Sidaner tel que je l'ai connu',* in Henri Le Sidaner, *exh. cat., Musée Marmottan, Paris, 1989, p. 11).*

*The sense of understated mystery and gentle poetry, evident in the present work, was Le Sidaner's artistic inheritance from his Symbolist-inspired early years; while the highly-keyed palette, subtly worked contrasts and painterly application of pigment owed its debt to Impressionism. This dual aspect of his art was touched on by Mauclair who wrote: "born out of Impressionism, [Le Sidaner] is as much the son of Verlaine as of the snow scenes of Monet" (*ibid., *p. 12).*

Often compared to Monet for his portrayal of light through the manipulation of color, Le Sidaner differed from the older generation of Impressionists in that he rarely painted outdoors. Le Sidaner would quickly sketch the scenes he observed as he walked through the maritime town, later crafting the compositions from his imagination. Painted from memory, Neige *is an intimate manifestation of the artist's psyche. Le Sidaner breached a new realm of symbolist rhetoric through his "musical quality of colour" (*ibid., *p. 66) and "taste for tender, soft and silent atmospheres" (Y. Farinaux-Le Sidaner,* op. cit., *p. 31).*



378

GUSTAVE LOISEAU (1865-1935)

Le Village

signé et daté '1912 G Loiseau' (en bas à gauche)
huile sur toile
54.2 x 65 cm.
Peint en 1912

signed and dated '1912 G Loiseau' (lower left)
oil on canvas
21⅜ x 25⅝ in.
Painted in 1912

€25,000-35,000
US$28,000-38,000
£22,000-30,000

PROVENANCE
Collection particulière, France.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Didier Imbert a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

379

GUSTAVE LOISEAU (1865-1935)

Le Chemin au bord de la rivière

signé 'G. Loiseau' (en bas à gauche)
huile sur toile
53.3 x 64.2 cm.

signed 'G. Loiseau' (lower left)
oil on canvas
21 x 25¼ in.

€20,000-30,000
US$22,000-33,000
£17,000-25,000

PROVENANCE
Collection particulière, France.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Didier Imbert a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

380

PIERRE BONNARD (1867-1947)

Ferme dans un paysage du Dauphiné

signé et daté 'P Bonnard 1887' (en bas à gauche)
huile sur toile
21.3 x 32.6 cm.
Peint en 1887

signed and dated 'P Bonnard 1887' (lower left)
oil on canvas
8⅜ x 12¾ in.
Painted in 1887

€15,000-20,000
US$17,000-22,000
£13,000-17,000

PROVENANCE
Collection Rouart, Paris.
Collection Pacquement, Paris (vers 1950-60).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE
J. et H. Dauberville, *Bonnard, Catalogue raisonné de l'œuvre peint, 1940-1947, Supplément 1887-1939*, Paris, 1974, vol. IV, p. 113, no. 1693 (illustré).

λ381

GUSTAVE CARIOT (1872-1950)

Les Meules

signé 'G Cariot - 1901' (en bas à gauche)
huile sur toile
60.2 x 81.2 cm.
Peint en 1901

signed 'G Cariot - 1901' (lower left)
oil on canvas
23⅞ x 31⅞ in.
Painted in 1901

€15,000-20,000
US$17,000-22,000
£13,000-17,000

PROVENANCE
Collection particulière, France.

*f*382

MAURICE DENIS (1870-1943)

Fiésole

signé et daté 'MAVRICE DENIS 1931' (en bas à gauche)
huile sur carton
38.2 x 52.4 cm.
Peint en 1931

signed and dated 'MAVRICE DENIS 1931' (lower left)
oil on board
15 x 20⅝ in.
Painted in 1931

€18,000-25,000
US$20,000-27,000
£15,000-21,000

PROVENANCE
Dr Robert Ducroquet, Paris (acquis auprès de l'artiste en 1935); sa vente, Christie's, Londres, 28 novembre 1972, lot 168.
Galerie Paul Vallotton, Lausanne (acquis au cours de cette vente).
Comte Guy du Boisrouvray, Suisse (1903-1980).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITIONS
Paris, Galerie Jean Charpentier, *Exposition Maurice Denis, Dessins, esquisses et paysages*, avril-mai 1933, no. 22.
Nantes, Galerie Mignon-Massart, *Maurice Denis*, décembre 1934, no. 24.
Paris, Galerie Druet, *Maurice Denis, Paysages et portraits*, mai 1935, no. 5.
Lausanne, Galerie Paul Vallotton, *60e anniversaire de la Galerie Paul Vallotton, 1913-1973*, juillet-septembre 1973, no. 16 (illustré).

Cette œuvre a longtemps fait partie des collections exposées à l'Hôtel Bristol, Genève.

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné de l'œuvre de Maurice Denis actuellement en préparation par Claire Denis et Fabienne Stahl.

383

HENRI LEBASQUE (1865-1937)

Portrait de Joaquina Sala

signé et inscrit 'A Madame Sala H. Lebasque' (en bas à droite)
huile sur toile
81 x 65 cm.

signed and inscribed 'A Madame Sala H. Lebasque' (lower right)
oil on canvas
31⅞ x 25⅝ in.

€20,000-30,000
US$22,000-33,000
£17,000-25,000

PROVENANCE
Joaquina Sala et Bienvenu Sala, Paris (acquis auprès de l'artiste).
Jean Sala, Paris (par descendance).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Denise Bazetoux a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

Christine Lenoir and Maria de la Ville Fromoit ont confirmé l'authenticité de cette œuvre.

Joaquina Sala était la femme du verrier d'origine catalane du début du XX^{e} siècle, Bienvenu Sala (1870-1939), dont le fils Jean Sala (1895-1976), connut également un grand succès en tant que verrier à Paris, lorsqu'il reprit l'atelier familial situé en plein cœur de Montparnasse. Par leurs techniques novatrices pour imiter les pierres dures, telles que le jade, le quartz ou l'ambre, ils révolutionnèrent l'art de la verrerie. Étant donné l'emplacement de l'atelier dans un lieu de telle effervescence artistique, père et fils côtoyèrent les artistes de Montparnasse, tels Foujita, Picasso, Miró, et notamment d'autres peintres tels Sabbagh et Lebasque, dont deux tableaux de la collection Sala sont présentés dans cette vente.

For the English version please refer to page 320

λ384

GEORGES SABBAGH (1887-1951)

Paysage

signé et daté 'G. H. SABBAGH - 1918-' (en bas à gauche); signé et inscrit 'G. H. SABBAGH 10 rue Philibert Delorme Paris 17e' (au revers)
huile sur toile
100 x 100 cm.
Peint en 1918

signed and dated 'G. H. SABBAGH - 1918-' (lower left); signed and inscribed 'G. H. SABBAGH 10 rue Philibert Delorme Paris 17e' (on the reverse)
oil on canvas
39⅜ x 39⅜ in.
Painted in 1918

€15,000-20,000
US$17,000-22,000
£13,000-17,000

PROVENANCE
Bienvenu Sala, Paris (avant 1939).
Jean Sala, Paris (par descendance).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Décrit par le premier directeur du Musée national d'Art moderne Jean Cassou (1897-1986) comme un peintre « chaleureux et profond », Georges Hanna Sabbagh est au début du XXe siècle largement reconnu comme un artiste majeur, tant sur la scène orientale qu'occidentale. Né à Alexandrie au sein d'une famille catholique d'origine libanaise, Sabbagh entame en 1906 des études de droit à Paris, où il se découvre une grande passion pour l'art. Quatre ans plus tard, il s'inscrit à l'Académie Ranson, le berceau du mouvement Nabi, où il suit les cours de Maurice Denis (1870-1943), Paul Sérusier (1864-1927) et Félix Vallotton (1865-1925). Sabbagh devient bientôt un membre actif des cercles intellectuels et artistiques parisiens, à travers lesquels il se lie entre autres d'amitié avec Amadeo Modigliani (1884-1920), également débarqué à Paris en 1906. Plusieurs œuvres de l'Égyptien monopolisent l'attention du public au Salons d'Automne et des Indépendants de 1920 et 1921. Dès lors, les galeries Bernheim, Druet et Weill lui ouvrent leurs portes à Paris. Ailleurs en Europe, ses tableaux sont notamment exposés en Belgique et en Suisse entre 1920 et 1936. Aujourd'hui, l'œuvre de Sabbagh est abritée par les institutions les plus notables à travers le monde, de Rio de Janeiro au Caire, et du Liban à Doha. En France, elle occupe une place de choix au sein de grandes collections départementales et nationales.

For the English version please refer to page 320

PROVENANT DE LA FAMILLE DE L'ARTISTE

385

MAURICE DENIS (1870-1943)

Lissilour apprête le cochon

monogrammé 'MAVD' (en bas à gauche)
huile sur carton
53 x 71 cm.
Peint vers 1908

signed with monogram 'MAVD' (lower left)
oil on board
20⅞ x 28 in.
Painted *circa* 1908

€40,000-60,000
US$44,000-65,000
£34,000-50,000

PROVENANCE
Atelier de l'artiste.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITIONS
Paris, Galerie E. Druet, *Maurice Denis*, novembre-décembre 1908, no. 57.
Memphis, Brooks Memorial Art Gallery, 1949 (illustré).
Angers, Musée des Beaux-Arts d'Angers, *Maurice Denis & les Nabis*, juin-août 1967, no. 23 (titré 'La Mort du Cochon').
Paris, Orangerie des Tuileries, *Maurice Denis*, juin-août 1970, no. 202 (daté 'vers 1910').
Honfleur, Salon d'exposition du Grenier à sel, *Exposition Maurice Denis,* juillet-août 1975, no. 54 (illustré; titré 'La Mort du Cochon').
Pont-Aven, Musée de Pont-Aven, *Maurice Denis*, été 1979, no. 62 (titré 'La Mort du Cochon').
Morlaix, Musée de Morlaix et Perros-Guirec, Maison des Traouieros, *Maurice Denis et la Bretagne, Maurice Denis à Perros-Guirec*, juillet-septembre 1985, no. M52 (illustré; titré 'La mort du cochon').
Marcq-en-Baroeul, Fondation septentrion, *Maurice Denis*, octobre 1988- février 1989, no. 26 (illustré).
Roche Jagu, Domaine départemental de la Roche Jagu et Musée des Beaux-Arts de Pont-Aven, *Maurice Denis et la Bretagne*, juin-octobre 2009, p. 152, no. RJ-27 (illustré en couleurs).

BIBLIOGRAPHIE
'Maurice Denis, la sérénité', *in Nord-Eclair*, 1988 (illustré).

PROVENANT DE LA FAMILLE DE L'ARTISTE

λf386

GIUSEPPE SEBASTI (1900-1961)

Gamila ou La Fille du Nil

signé et daté 'G. Sebasti - 1956-' (en bas à droite)
huile sur isorel
122.3 x 136.9 cm.
Peint en 1956

signed and dated 'G. Sebasti - 1956-' (lower right)
oil on masonite
48⅛ x 53⅞ in.
Painted in 1956

€6,000-8,000
US$6,600-8,700
£5,100-6,700

PROVENANCE
Atelier de l'artiste.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITIONS
Alexandrie, Atelier de l'artiste, *Exposition Sebasti*, février 1959, no. 50.
Alexandrie, Musée des Beaux-Arts, *Troisième biennale d'Alexandrie*, 1960.
Alexandrie, Atelier de l'artiste, *Rétrospective commémorative de Giuseppe Sebasti,* 1961, no. 17.
Rome, Académie des Beaux Arts de l'Ambassade Égyptienne, *Mostra Retrospettiva 'Giuseppe Sebasti - Pittore'*, novembre 1999, no. 1.

BIBLIOGRAPHIE
G. Vivaldi, 'Quand Sebasti expose à l'atelier', *in Journal Suisse*, 9 février 1959.

Né en 1900 à Rome, Sebasti s'installa à Alexandrie en 1908 où il fut formé d'abord dans l'atelier du peintre italien Alberto Piattoli, aux côtés du Prince Farouk futur roi d'Egypte, puis par l'artiste grec Litsas. À l'âge de 18 ans, il poursuivit ses études d'art en Italie avec le célèbre Felice Carena et exposait ses œuvres à Rome des 1923 puis 1931. Suite au décès de son père, il rentra en Égypte en 1924, où il restera définitivement jusqu'à la fin de ses jours en 1961. Pendant ces années d'effervescence d'art et culture en Égypte, Sebasti côtoya les deux fondateurs de la peinture moderne égyptienne, les Alexandrins Mahmoud Said (1897-1964) et Mohamed Nagui (1888-1956), et fonda avec ce dernier l'Atelier d'Alexandrie, lequel jouera un rôle fondamental pour le développement de la scène artistique et pour la promotion des arts en Égypte. Participant à de nombreuses expositions et manifestations d'art, telle la Biennale d'Art de Venise de 1952 et celle de São Paolo de 1957, Sebasti sera fortement influencé par son pays d'adoption, par ses couleurs, sa lumière et son peuple, telle en témoigne *La fille du Nil*, presque Bonnardesque dans sa palette éclatante.

For the English version please refer to page 320

PROVENANT D'UNE COLLECTION PARTICULIÈRE, FRANCE

387

HENRI LEBASQUE (1865-1937)

Nu allongé dans un intérieur

signé 'Lebasque' (en bas à droite)
huile sur toile
60.2 x 73.1 cm.
Peint dans les années 1920-30

signed 'Lebasque' (lower right)
oil on canvas
23¾ x 28¾ in.
Painted in the 1920-30s

€50,000-80,000
US$55,000-87,000
£42,000-67,000

PROVENANCE
Collection particulière, Paris (dans les années 1930).
Collection particulière, Paris (par descendance); vente, Artcurial, Paris, 6 juin 2016, lot 7.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

Denise Bazetoux a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

Christine Lenoir and Maria de la Ville Fromoit ont confirmé l'authenticité de cette œuvre.

388

ALBERT MARQUET (1875-1947)

Les Peupliers à Villennes

signé 'marquet' (en bas à droite)
huile sur toile
50 x 61 cm.
Peint en 1910

signed 'marquet' (lower right)
oil on canvas
19⅝ x 24 in.
Painted in 1910

€50,000-70,000
US$55,000-76,000
£42,000-58,000

PROVENANCE
Galerie Druet, Paris (acquis auprès de l'artiste le 22 septembre 1910).
Collection Pacquement, Paris (vers 1950-60).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné en ligne de l'œuvre d'Albert Marquet actuellement en préparation par le Wildenstein Plattner Institute.

λf389

MOÏSE KISLING (1891-1953)

Femme au corsage blanc

signé 'Kisling' (en bas à gauche)
huile sur toile
92.5 x 65 cm.
Peint en 1924

signed 'Kisling' (lower left)
oil on canvas
36⅜ x 25⅝ in.
Painted in 1924

€60,000-80,000
US$65,000-86,000
£51,000-67,000

PROVENANCE
Anna Zborowska, Paris (avant 1971).
Vente, Christie's, New York, 2 octobre 1990, lot 112.
Vente, Me Ader, Picard et Tajan, Paris, 20 juin 1991, lot 29 (illustré en couverture).
Collection particulière (acquis au cours de cette vente).
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel avant 1993.

BIBLIOGRAPHIE
J. Kessel et J. Kisling, *Kisling*, Paris, 1971, vol. I, p. 150, no. 45 (illustré).

390

SUZANNE VALADON (1865-1938)

Paysage à Saint-Bernard (Ain)

signé et daté 'Suzanne Valadon 1932' (en bas à droite)
huile sur toile
81 x 65 cm.
Peint en 1932

signed and dated 'Suzanne Valadon 1932' (lower right)
oil on canvas
31⅞ x 25⅝ in.
Painted in 1932

€18,000-25,000
US$20,000-27,000
£15,000-21,000

PROVENANCE
Collection P. Teboul, Paris (avant 1971).
Collection particulière, France (par descendance).
Vente, Artcurial, Paris, 25 octobre 2010, lot 276.
Galerie & Éditions Roussard, Paris.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel en juin 2014.

EXPOSITIONS
Paris, Galeries Georges Petit, *Suzanne Valadon*, octobre 1932, p. 25, probablement no. 53 (titré 'Paysage').
Paris, Musée de Montmartre, *Suzanne Valadon, Maurice Utrillo et André Utter à l'atelier rue Cortot (1912-1926)*, octobre 2015-mars 2016, p. 109, no. 43 (illustré en couleurs, p. 27 et 73).

BIBLIOGRAPHIE
P. Pétridès, *L'œuvre complet de Suzanne Valadon*, Paris, 1971, p. 342, no. P 436 (illustré).

*f*391

MAURICE UTRILLO (1883-1955)

La Ferme Debray

signé 'Maurice, Utrillo, V,' (en bas à gauche); signé, daté et inscrit 'Paris Montmartre, 18eme La Ferme Debray Maurice, Utrillo, V, Janvier 1924' (au revers)
huile sur toile
64.8 x 50 cm.
Peint en janvier 1924

signed 'Maurice, Utrillo, V,' (lower left); signed, dated and inscribed 'Paris Montmartre, 18eme La Ferme Debray Maurice, Utrillo, V, Janvier 1924' (on the reverse)
oil on canvas
25½ x 19⅝ in.
Painted in January 1924

€30,000-50,000
US$33,000-55,000
£26,000-42,000

PROVENANCE
Galerie Bernheim-Jeune, Paris.
Collection particulière, Paris (avant 1997).

BIBLIOGRAPHIE
P. Pétridès, *L'Œuvre complet de Maurice Utrillo*, Paris, 1962, vol. II, p. 418, no. 1063 (illustré, p. 419).

λ392

CHARLES MALLE (NÉ EN 1935)

Bords de Seine à Paris

signé 'C. MALLE.' (en bas à droite)
huile sur toile
80.8 x 100.2 cm.

signed 'C. MALLE.' (lower right)
oil on canvas
31⅞ x 39⅜ in.

€3,000-5,000
US$3,300-5,400
£2,600-4,200

PROVENANCE
Collection particulière, France.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

Cette œuvre est accompagnée d'un certificat de l'artiste.

393

MAURICE UTRILLO (1883-1955)

Montmartre, Sacré-Cœur

signé 'Maurice, Utrillo, V,' (en bas à droite)
huile sur toile
33 x 24 cm.

signed 'Maurice, Utrillo, V,' (lower right)
oil on canvas
13 x 9½ in.

€15,000-20,000
US$17,000-22,000
£13,000-17,000

PROVENANCE
Galerie Henri Gaffié, Nice.
Marcel Begin, Paris (dans les années 1960).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

λ394

LOUIS VALTAT (1869-1952)

Plantes grasses en fleurs

avec le cachet 'L.V' (en bas à droite; Lugt 1771bis)
huile sur toile marouflée sur panneau
29.8 x 40 cm.
Peint en 1911

stamped 'L.V' (lower right; Lugt 1771bis)
oil on canvas laid down on panel
11⅞ x 15¾ in.
Painted in 1911

€12,000-18,000
US$14,000-20,000
£11,000-15,000

PROVENANCE
Madame G. Scheffer, née Niekamp, Lausanne.
Puis par succession aux propriétaires actuels.

BIBLIOGRAPHIE
J. Valtat, *Louis Valtat, Catalogue de l'œuvre peint*, Neuchâtel, 1977, vol. I, p. 105, no. 940 (illustré).

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné de l'œuvre de Louis Valtat actuellement en préparation par les Amis de Louis Valtat.

λ395

MOÏSE KISLING (1891-1953)

Bouquet de giroflées

signé, daté et inscrit 'Kisling Sanary 1948' (en haut à droite)
huile sur toile
41.1 x 33.2 cm.
Peint à Sanary en 1948

signed, dated and inscribed 'Kisling Sanary 1948' (upper right)
oil on canvas
16⅛ x 13⅛ in.
Painted in Sanary in 1948

€20,000-30,000
US$22,000-33,000
£17,000-25,000

PROVENANCE
Kiki de Montparnasse, Paris (acquis auprès de l'artiste).
Alice Creuset, Paris (don de celle-ci).
Collection particulière, Paris (par succession, vers 1978).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Cette œuvre sera incluse au Tome IV et Additifs aux Tomes I, II et III du catalogue raisonné de l'œuvre de Moïse Kisling actuellement en préparation par Marc Ottavi.

λ396

MAURICE DE VLAMINCK (1876-1958)

Bouquet dans un vase

signé 'Vlaminck' (en bas à droite)
huile sur toile
55 x 38 cm.
Peint vers 1930

signed 'Vlaminck' (lower right)
oil on canvas
21⅝ x 15 in.
Painted *circa* 1930

€25,000-35,000
US$28,000-38,000
£22,000-30,000

PROVENANCE
Galerie Henri Gaffié, Nice.
Acquis auprès de celle-ci par la famille du propriétaire actuel en septembre 1953.

Cette œuvre fera l'objet d'une inclusion dans les « Archives Vlaminck » constituées à l'initiative de Madame Godelieve de Vlaminck, en collaboration avec Madame Pascale Krausz.

λ397

GEORGES BRAQUE (1882-1963)

Anémones

signé 'G Braque' (en bas à gauche)
huile sur toile
46.1 x 38.4 cm.
Peint entre 1946 et 1962

signed 'G Braque' (lower left)
oil on canvas
18⅛ x 15⅛ in.
Painted between 1946 and 1962

€70,000-100,000
US$76,000-110,000
£59,000-84,000

PROVENANCE
Atelier de l'artiste.
Claude Laurens, Paris (par descendance).
Dr Guy Poinsard, Paris.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Quentin Laurens a confirmé que cette œuvre figure dans les archives de l'atelier Georges Braque.

λ•f398

SERGE MENDJISKY (1929-2017)

Nature morte aux fleurs

signé 'S. Mendjisky' (en bas à droite)
huile sur toile
55 x 38 cm.

signed 'S. Mendjisky' (lower right)
oil on canvas
21⅝ x 15 in.

€2,000-3,000
US$2,200-3,300
£1,700-2,500

PROVENANCE
Comte Guy du Boisrouvray, Suisse (1903-1980).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Cette œuvre a longtemps fait partie des collections exposées à l'Hôtel Bristol, Genève.

λ•f399

SERGE MENDJISKY (1929-2017)

Oliviers

signé 'S. Mendjisky' (en bas à droite)
huile sur isorel
46 x 55 cm.

signed 'S. Mendjisky' (lower right)
oil on masonite
18⅛ x 21⅝ in.

€2,000-3,000
US$2,200-3,300
£1,700-2,500

PROVENANCE
Comte Guy du Boisrouvray, Suisse (1903-1980).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Cette œuvre a longtemps fait partie des collections exposées à l'Hôtel Bristol, Genève.

Tous les lots portant le symbole • sont vendus sans prix de réserve
All lots highlighted with the symbol • are offered without reserve

λ·f400

SERGE MENDJISKY (1929-2017)

Saint-Aygulf

signé 'S. Mendjisky' (en bas à droite)
huile sur isorel
45.7 x 33 cm.

signed 'S. Mendjisky' (lower right)
oil on masonite
18 x 13 in.

€1,500-2,500
US$1,700-2,700
£1,300-2,100

PROVENANCE
Comte Guy du Boisrouvray, Suisse (1903-1980).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Cette œuvre a longtemps fait partie des collections exposées à l'Hôtel Bristol, Genève.

λ·f401

JEAN DE GAIGNERON (1890-1976)

Les Quais

signé 'J de Gaigneron' (en bas à droite)
huile sur toile
34 x 41.2 cm.

signed 'J de Gaigneron' (lower right)
oil on canvas
13⅜ x 16¼ in.

€300-500
US$330-540
£260-420

PROVENANCE
Comte Guy du Boisrouvray, Suisse (1903-1980).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Cette œuvre a longtemps fait partie des collections exposées à l'Hôtel Bristol, Genève.

λ402

ANDRÉ WILDER (1871-1965)

Cap Ferrat

signé 'A. Wilder.' (en bas à droite)
huile sur toile
54 x 64 cm.

signed 'A. Wilder.' (lower right)
oil on canvas
21¼ x 25¼ in.

€3,000-5,000
US$3,300-5,400
£2,500-4,200

PROVENANCE
Collection particulière, Paris (dans les années 1960).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

λ403

ANDRÉ WILDER (1871-1965)

Tamaris

signé 'A. Wilder.' (en bas à droite); signé et inscrit 'A. Wilder - Tamaris.' (sur le châssis)
huile sur toile
65 x 81.2 cm.

signed 'A. Wilder.' (lower right); signed and inscribed 'A. Wilder - Tamaris.' (on the stretcher)
oil on canvas
25⅝ x 31⅞ in.

€5,000-7,000
US$5,500-7,600
£4,300-5,900

PROVENANCE
Collection particulière, Paris (dans les années 1960).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

λ404

JEAN-GABRIEL DOMERGUE (1889-1962)

Couple à l'Opéra

signé 'jean gabriel Domergue' (en bas à gauche)
huile sur toile
100.5 x 81 cm.
Peint vers 1950

signed 'jean gabriel Domergue' (lower left)
oil on canvas
39¾ x 31⅞ in.
Painted *circa* 1950

€25,000-35,000
US$28,000-38,000
£22,000-30,000

PROVENANCE
Collection particulière, Belgique.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Noé Willer a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

■λ405

JEAN-GABRIEL DOMERGUE (1889-1962)

Éve au miroir

signé et daté 'Jean Gabriel Domergue 26' (en bas à droite du quatrième panneau); inscrit 'miroir no 4' (au revers du premier panneau); inscrit 'paravent miroir 1 2 3 4 no 3' (au revers du deuxième panneau); inscrit 'miroir no 2' (au revers du troisième panneau); inscrit 'miroir no 1' (au revers du quatrième panneau)
paravent: 180 x 200 cm.
chaque panneau: 180 x 50 cm.
huile sur toile (paravent composé de quatre panneaux)
Peint en 1926

signed and dated 'Jean Gabriel Domergue 26' (lower right of the fourth panel); inscribed 'miroir no 4' (on the reverse of the first panel); inscribed 'paravent miroir 1 2 3 4 no 3' (on the reverse of the second panel); inscribed 'miroir no 2' (on the reverse of the third panel); inscribed 'miroir no 1' (on the reverse of the fourth panel)
screen: 70⅞ x 78¾ in.
each panel: 70⅞ x 19¾ in.
oil on canvas (a four-panelled screen)
Painted in 1926

€30,000-50,000
US$33,000-55,000
£26,000-42,000

PROVENANCE
Vente, Hôtel des ventes, Monte-Carlo, 18 juillet 2012, lot 31.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

Noé Willer a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

λ406

SERGE FÉRAT (1881-1958)

La Ferme rose

signé 'S.FÉRAT.' (en bas à droite)
huile sur toile
81 x 60 cm.
Peint vers 1932-34

signed 'S.FÉRAT.' (lower right)
oil on canvas
31⅞ x 23⅝ in.
Painted *circa* 1932-34

€10,000-15,000
US$11,000-16,000
£8,500-13,000

PROVENANCE
Léopold Survage, Paris (don de l'artiste).
Collection particulière, France (par succession).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITION
Paris, Galerie Bérès, *Serge Férat*, octobre 2010-janvier 2011, p. 267, no. 127 (illustré en couleurs).

λ407

JEAN LURÇAT (1892-1966)

L'Algérienne

huile sur toile
73 x 54 cm.
Peint en 1924

oil on canvas
28¾ x 21¼ in.
Painted in 1924

€20,000-30,000
US$22,000-33,000
£17,000-25,000

PROVENANCE

Galerie Lefèvre, Paris (en 1988).
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

G. Denizeau et S. Lurçat, *L'Œuvre peint de Jean Lurçat, Catalogue raisonné, 1910-1965*, Lausanne, 1998, p. 274, no. 1924.2 (illustré et illustré de nouveau en couleurs, p. 47).

*f*408

RAOUL DUFY (1877-1953)

Régates à Deauville

signé 'Raoul Dufy' (en bas à droite)
huile sur toile
27 x 70 cm.
Peint vers 1936

signed 'Raoul Dufy' (lower right)
oil on canvas
10⅝ x 27½ in.
Painted *circa* 1936

€120,000-180,000
US$130,000-190,000
£110,000-150,000

PROVENANCE
Galerie Le Nouvel Essor, Paris.
Collection particulière, Belgique; vente, Christie's, Londres, 29 novembre 1994, lot 152.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

Fanny Guillon-Laffaille a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

409

LÉOPOLD SURVAGE (1879-1968)

Maisons sur la place

signé 'Survage.' (en bas à gauche)
huile sur toile
73 x 50 cm.
Peint en 1920

signed Survage.' (lower left)
oil on canvas
28¾ x 19¾ in.
Painted in 1920

€40,000-60,000
US$44,000-65,000
£34,000-50,000

PROVENANCE
Atelier de l'artiste.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITIONS
Paris, Galerie L'Effort Moderne (Léonce Rosenberg), *Léopold Survage*, novembre 1920.
Paris, Galerie Artcurial, *Au temps du "Boeuf sur le toit", 1918-1928*, mai-août 1981, no. 198.
Troyes, Musée d'Art Moderne et Le Cateau-Cambrésis, Musée Matisse, Musée départemental, *Survage, Les Années Héroïques,* janvier-juin 1993, p. 87, no. 34 (illustré en couleurs).
Châteauroux, Musées de Châteauroux et Montpellier, Musée Fabre, *La Section d'or, 1925, 1920, 1912*, septembre 2000-mars 2001, p. 252, no. 97 (illustré en couleurs).
Hong Kong, Museum of Art, *The Golden Section, 1912-1925, French Cubism*, mai-juin 2001.

Anne-Marie Divieto a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

λf410

BERNARD BUFFET (1928-1999)

Saint-Servan

signé et daté 'Bernard Buffet 71' (en haut à gauche)
huile sur isorel
60 x 73 cm.
Peint en 1971

signed and dated 'Bernard Buffet 71' (upper left)
oil on masonite
23⅝ x 28¾ in.
Painted in 1971

€45,000-65,000
US$50,000-71,000
£38,000-55,000

PROVENANCE
Acquis par le propriétaire actuel dans les années 2010.

Cette œuvre est répertoriée dans les archives de la Galerie Maurice Garnier.

λ411

BERNARD BUFFET (1928-1999)

Nature morte au réveil

signé et daté 'Bernard Buffet 47' (en haut à droite); signé et inscrit 'Bernard Buffet 29 rue des Batignolles Paris 17' (au revers)
huile sur carton d'artiste
47 x 45.5 cm.
Peint en 1947

signed and dated 'Bernard Buffet 47' (upper right); signed and inscribed 'Bernard Buffet 29 rue des Batignolles Paris 17' (on the reverse)
oil on canvasboard
18½ x 17⅞ in.
Painted in 1947

€20,000-30,000
US$22,000-33,000
£17,000-25,000

PROVENANCE
Don de l'artiste au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE
Galerie Maurice Garnier, éd., *Bernard Buffet, Catalogue raisonné de l'Œuvre peint, 1941-1953*, Paris, 2019, vol. I, p. 23 (illustré).

λ412

BERNARD BUFFET (1928-1999)

La Cuisinière

signé et daté 'Bernard Buffet 47' (au centre à gauche) et inscrit indistinctement 'Juillet' (en haut à gauche)
huile et graphite sur toile
79.5 x 91 cm.
Peint en 1947

signed and dated 'Bernard Buffet 47' (centre left) and indistinctly inscribed 'Juillet' (upper left)
oil and pencil on canvas
31¼ x 35⅞ in.
Painted in 1947

€40,000-60,000
US$44,000-65,000
£34,000-50,000

PROVENANCE
Don de l'artiste au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE
Galerie Maurice Garnier, éd., *Bernard Buffet, Catalogue raisonné de l'Œuvre peint, 1941-1953*, Paris, 2019, vol. I, p. 27 (illustré).

λ413

ANDRÉ MASSON (1896-1987)

Les lavandières de Tivoli

signé 'andré Masson' (en bas à droite); daté et titré '"Les lavandières de Tivoli 1954"' (sur le châssis)
huile sur toile
95 x 79.8 cm.
Peint en 1954

signed 'andré Masson' (lower right); dated and titled '"Les lavandières de Tivoli 1954"' (on the stretcher)
oil on canvas
37⅜ x 31⅜ in.
Painted in 1954

€15,000-20,000
US$17,000-22,000
£13,000-17,000

PROVENANCE
Don de l'artiste à la famille du propriétaire actuel.

Le Comité André Masson a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

λ414

LEONARD TSUGUHARU FOUJITA (1886-1968)

Jeune Guerrier au Loup

panneau décoratif en "Lap"
57 x 47 cm.
Conçu en 1928 par Foujita; réalisé en 1928
en "Lap" par Speranza Calo-Séailles

"Lap" decorative panel
22½ x 18½ in.
Conceived in 1928 by Foujita; realised in 1928
in "Lap" by Speranza Calo-Séailles

€8,000-12,000
US$8,700-13,000
£6,800-10,000

PROVENANCE
Collection particulière (avant 2001).

EXPOSITION
Antony, Société "Lap", *Exposition du "Lap"*,
juin 1928, no. 20.

BIBLIOGRAPHIE
Les Échos d'Art, 1929 (illustré).
S. Buisson, *Léonard Tsuguharu Foujita*, Paris, 2001,
vol. II, p. 263, no. 28.134 (illustré).

LOT 301 - LÉONARD TSUGUHARU FOUJITA (1886-1968)

Chat endormi

Mike *is short for Mike-neko, which is Japanese for tabby cat. That's the name that Foujita gave to the cat with whom he and Youki shared their lives, first in their Passy apartment and then in their Art Deco villa on the Square de Montsouris. Mike was the only living creature that Foujita would allow in his studio when he was busy working there. As he moved around, silently and gracefully, not one of Mike's gestures would escape the gaze of the painter looking out for this living beauty, who inspired the lines, forms and colours he created with infinite finesse.*

Foujita never stopped drawing, painting and even etching images of Mike. Mike *also had friends who would invite themselves onto the Foujitas' territory. The cat became an icon in their home, and soon a totem of the artist's* Œuvre, *a sacred being, similarly to in Japan where they are believed to be inhabited by supernatural spirits. Curled up asleep,* Mike *is immortalised on the canvas like a woman adored by the painter, a female nude, with just as much tenderness and sensuality, with softness and splendid precision. His coat is shapely, and he wears an expression of delight.*

Soon, the very same cat will climb onto his master's shoulder whilst he draws a self-portrait.

In the studio, Foujita and the animal were one, sharing a deep understanding, the same supple grace and agility, a common vivacity and focus.

"I think that cats were given to men so that they could learn from them about women", Foujita liked to say. "Who could argue with me when I say that cats, like women, take on a new and more radiant beauty in artificial light?

LOT 307 - PABLO GARGALLO (1881-1934)

Petite star

As early as 1907, after a short stay in Paris with his friend Picasso at the Bateau-Lavoir where he discovered the first studies for Les demoiselles d'Avignon, *Pablo Gargallo became the first artist to explore sculpture under a cubist perspective. Whereas the onset of the World War I had abruptly interrupted his experiments, his return to Paris in 1924 and to prior friendships – with Picasso, Lipchitz, Laurens, Gris , among others – gave him a fresh creative boost, especially when he settled in the studio left to him by the painter Vincent Monteiro located avenue du Maine, at the heart of the bustling area of Montparnasse – possibly where he executed* Petite Star.

In addition to Gargallo's revolutionary work with metal sheets to produce ground-breaking sculptures, and his pivotal role in terms of his contribution towards Cubist sculpture, one of the most remarkable features of this Catalan's œuvre is the endless juxtaposition of the modern versus the more classical sculptures he produced within the same time range. For example, the same year Petite Star *was executed in 1927, he also realized several other works in cut out metal and copper sheets such as his Arlequin's masks and a self-portrait, whilst at the same time modelling the more traditional three-dimensional sculptures of* Maternité *and* Jeune Homme à la marguerite. *This apparent paradox with regards to his style is precisely what fueled his innovative approach to modern sculpture, a prime example of which is* Petite Star, *characterized by its play on concave and convex shapes, allowing volumes to be modelled by empty spaces. Furthermore, he adapted technique and medium to his subject, opting for "metallic constructions that are applied to portraits, figures who are in action and symbolical figures. Clay and casts are used for still figures and to nudity, whether female – which is most often the case – or male".*

One of the examples of these portraits was that of Kiki de Montparnasse and of Swedish Hollywood actress Greta Garbo (1905-1990), the latter of whose features are encapsulated in Petite Star: "the beauty of her face resides in her hairstyle, in the outline of her lips, in the flutter of her eyelashes, in the softness of her lines [...] " yet due to the way in which her humanity was transformed by popular culture, 'she had no more face but simply long eyelashes, calm eyes, a perfect mouth, a few curls. Realizing her portrait was nothing more than fixing within the metal sheets those few elements, easily distinguishing and sufficient, fixing those attractive stereotypes – those found in Petite Star *and the* Romantica. *Both belong to the contemporary world's mythology, similar to that propagated by cinema and photography". Greta Garbo's iconic facial features mentioned above are perfectly captured by Gargallo in* Petite Star, *with such elegance and interpreted through his own ingenious personal artistic lexicon, confirming his top rank in 20th century avant-garde sculpture.*

Petite Star *was purposely designed by Gargallo for the Belgian art critic, poet, writer and curator Paul Fierens (1895-1957), who was part of the artist's Parisian circle of friends, alongside fellow critics André Warnod, Waldemar George and Pierre Courthion. Paul Fierens was best known for his publications on Impressionism, on Flemish Art and on James Ensor, publishing some of the latter's drawings in a book in 1944.*

LOT 315 - RAOUL DUFY (1877-1953)

Sainte-Adresse, la plage

"I was painting on the beach of Sainte-Adresse. I had previously painted beaches in the manner of the Impressionists, and had reached saturation point, realizing that this method of copying nature was leading me off into infinity, with its twists and turns and its most subtle and fleeting details. I myself was standing outside the picture. Having arrived at some beach subject or other I would sit down and start looking at my tubes of paint and my brushes. How, using these things, could I succeed in conveying not what I see, but that which is, that which exists for me, my reality? [...] From that day onwards, I was unable to return to my barren struggles with the elements that were visible to my gaze. It was no longer possible to show them in their external form".

R. Dufy, cité *in* D. Perez-Tibi, *Dufy*, Londres, 1989, p. 22-23.

Painted in 1909, Sainte-Adresse, la plage *is a wonderfully vibrant image of the sea-front of Sainte-Adresse. In 1901-02, Dufy executed several views of the beach at Sainte-Adresse in the manner of Eugène Boudin, and in 1904 he first became familiar with the divisionist technique of Paul Signac, during a major exhibition at the Galerie Druet in Paris. It was not until Dufy visited the seminal 1905* Salon d'Automne, *and saw Matisse, Derain and de Vlaminck's contributions, that his own art changed dramatically. The following year during the summer, Dufy travelled in the company of Albert Marquet along the Normandy coast, each artist exploring in his own way the expressive potential of colour and form evoked by the scenes they encountered in the popular resorts of Le Havre and Sainte-Adresse. This highly productive trip confirmed Dufy's place amongst the Fauves, and the artistic significance of Sainte-Adresse within his* œuvre. *The present work is a remarkable example of the frenetic brushwork and striking palette that Dufy employed at the time, with the rugged forms of the coastline executed with similar energy as the choppy sea. Dufy's contact with Georges Braque towards the end of the decade led him to incorporate certain proto-cubist elements into his own work, as exemplified by the present work with its concentrated arrangement of houses, beach and sea which emphasises the structural content rather than conventional perspective.*

LOT 317 - PAUL SÉRUSIER (1864-1927)

Libations, Cinq figures dans une fôret mythique

It was after meeting Paul Gauguin for the first time in Pont-Aven, in the summer of 1888, that Paul Sérusier developed a fascination with Brittany. He was as captivated by the energy of its natural landscapes as he was by its people, who seemed to have retained a more primitive, spiritual and even mystical dimension that set them apart from the inhabitants of the big industrial cities. It was at the Bois d'Amour, *near Pont-Aven, and on Gauguin's advice, that he painted his famous* Talisman, *which hangs in the Musée d'Orsay. The painting went on to become a cornerstone in the foundation of the group of artists known as the Nabis and their pictorial explorations. The group advocated a style of art free from the shackles of naturalism and its aim of imitating nature. They wanted to paint in a more internal, spiritual way that would produce something closer to real truth. And so, from the early 1890s, Paul Sérusier, known as the "Nabi with the*

shiny red beard", would paint with his Nabi friends and regularly discuss various art theories with them. They would also touch on their spiritual musings, which were at times influenced by Christianity, symbolism and esoterism. The unique body of work they produced would form a bridge between impressionism and the various movements in modern art which emerged soon after.

As the decade progressed, the ties between the group's artists began to dissolve, allowing each member to follow their own path. However, Sérusier never abandoned his beloved Brittany and would settle in Châteauneuf-du-Faou, where he lived for almost thirty years until his death.

Sérusier was invited several times by Jan Verkade, the "obeliscal Nabi", to visit him at the Benedictine abbey of Beuron in Germany. There, he had an aesthetic and spiritual experience that would have a profound impact on him. The Beuron monks believed that beauty was hidden in nature and that the artist could move closer to it through the harmony of shapes and proportions. Sérusier adopted these theories and they had a great influence on his art, although they did not resonate with his friends.

Always eager to cultivate his art through varied influences, he also took a keen interest in the Italian Primitives, Egyptian art and mediaeval tapestries.

Libations, Cinq figures dans une fôret mythique*, which he painted in 1912 to decorate his house in Châteauneuf-du- Faou, built in 1906, is a fitting example of his many references to these ancient arts. Firstly, the subject, libation, is a religious ritual act practised since ancient times, consisting of offering up a liquid to a divinity as a "sacrifice". Then there is the large, almost square format and numerous elements of foliage contrasting with the human figures which stand out, reminiscent of 16th century Flemish tapestries (fig.1). Meanwhile, the women's profiles and postures recall Egyptian art and ancient friezes. Lastly, the exoticism of the women depicted in this sacred scene in its idyllic setting can be compared with Tahitian compositions by Gauguin (fig. 2), who taught Sérusier in the early days. So this particular painting would appear to be a syncretic work reflecting the complex intellectual journey that was the artist's multifaceted career.*

LOT 333 - HENRY MORET (1856-1913)

Rivière du Belon, Finistère

Henry Moret met Paul Gauguin in 1888 when they were both staying in Pont-Aven, at the Pension Gloanec. From that moment on, Moret rapidly joined the exciting circle of artists, later known as the "school of Pont-Aven". The Belon river, depicted here, flows between the villages of Pont-Aven and Le Pouldu, another hub of artistic activity. Under the influence of Gauguin, the master, Moret happily experimented with the principles of Synthetism, while never completely abandoning his attraction to Impressionism, which he completely espoused in around 1897-98.

Influenced by both styles, this painting fluctuates between Impressionism and more vertical, parallel strokes, inherited from the precepts of Gauguin and Bernard. The canvas is structured into horizontal planes that bring the full force of their modernity to the work, in a superb colour palette, illustrating the immense talent of Moret as a colourist. In the foreground, the bright green of the riverbank, featuring two characters; then the calm, soft celadon-blue Belon river which gives way to dark tints pierced by the red sail of the passing boat that echoes the raised skirt of the Breton woman busy picking cockles; then the opposite riverbank in deeper pink and blue shades; and finally, the iridescent sky in longer, drawn-out strokes. Moret maintains the clarity of the different planes, bright colours and sometimes vertical touches of Synthetism while paying tribute to the atmospheric effects and work on light championed by Impressionism, with more comma-like strokes in the sky or grass. The skilful blend of warm and cool shades, characteristic of Brittany, also seems to confirm the artist's preference for scenes of spring, a season that magnifies the landscapes of which he was so fond.

LOT 345 - THÉO VAN RYSSELBERGHE (1862-1926)

Les Pivoines blanches

In the gentle light of a familiar interior, Marthe – niece of Belgian Symbolist poet Émile Verhaeren - thoughtfully arranges a bouquet of white peonies whose fragrance nearly reaches the viewer. The poet was a fervent supporter of "Les XX" and of the Belgian avant-garde*, of which Théo van Rysselberghe was a founding member, so it was natural that the two men struck up a friendship in 1883. Van Rysselberghe began working on a project to paint his friend's wife, an undertaking that was mentioned in the copious correspondence between the two artists: "Dear friend, I am currently working to transcribe to a new canvas (how very like me!) the portrait of Suzanne Schlumberger and her two daughters. That is what is slowing down my canvas of sweet Martha in the peonies. But I hope to come back to it next week. Can you please tell her?" (letter quoted in* ibid*).*

At the dawn of the Great War, a few years had already passed since van Rysselberghe had strayed from the pointillist endeavours which characterised the entire first period of his œuvre along with Paul Signac, Georges Seurat and Henri-Edmond Cross in favour of a more continuous, free and varied approach to brush work. In this respect, the painter's body of work fits perfectly in the artistic context inherited from impressionism. At the time, two trends were taking shape, which van Rysselberghe embraced in successive turns: the division of brush stroke, as practised by Seurat, Cross and Vuillard, to distinguish and juxtapose dots of colour in vibrant modulation; and the simplification of lines, which emphasised shapes, volumes and light with confident drawing, as in this piece. Later, the painter would explain it to Mabille de Poncheville in these words: 'In the past, I was more concerned with lines than shape, colour and volume. Around 15 years ago, as a reaction against something a bit narrow I saw in my painting, I gradually abandoned the division of tone and sought to give more weight, more strength and more volume to my canvasses, but without at all neglecting my exploration of colour or the interplay of light on the objects depicted' (quoted in A. Mabille de Poncheville, in Gand artistique*, January 1926).*

In this genre scene which appears classical at first glance, the artist positions himself as a withdrawn observer, as if suspended in time. However, the work is resolutely modern, especially because of the tight framing, which truncates the window, the table and the bottom of Marthe's dress, heightening the feeling of intimacy and placing the painting somewhere between portrait and still life. The composition establishes a harmonious balance, although the flowers overrun the majority of the canvas, in an arrangement similar to the one in Édouard Vuillard's Corsage rayé*. With the clever play of reflections on the table, the sources of light are multiplied, while the radiance of the flowers themselves infuses the scene with an amiable atmosphere. The pink shadows of the white peonies echo Marthe's lilac dress and the curtains, with a palette that is delicate, but not cloying, making for a sweet scene.*

LOT 347 - HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC (1864-1901)

Yvette Guilbert

In the late nineteenth century, the "café-concert" became one of the most popular forms of entertainment in Paris, with no fewer than 326 establishments in 1897. In 1890, at Le Divan Japonais, Toulouse-Lautrec spotted the singer, Yvette Guilbert, for the first time. She was a gangly and incredibly sassy redhead. He was immediately fascinated by the character. He subsequently depicted her expressive features, making grotesque faces, inevitably wearing her iconic accessories: her long black gloves.

This work was commissioned by Yvette Guilbert from Toulouse-Lautrec to decorate the top of a small tea table. The artist called on the potter, Émile Muller, to produce the ceramic tile and he hand-painted each plate himself before firing, making them unique. When he submitted the drawing to the singer, she added her scorning words on the bottom left. She also mentioned this drawing in the manuscript of her memoirs, found more than a century later: "I found it to be such a fierce caricature of me that it gave me no joy. I was unable to grasp the genius of the artist and never managed to understand how I was synthesised by Lautrec". Yvette Guilbert did not recognise herself in the white clown's mask with which Toulouse-Lautrec always portrayed her and was largely unconvinced by these

portraits. However, freed of all embellishment in order to keep her bare, animated grimace, her lips portrayed by a fine red line, with her flamboyant hair and her favourite gloves, Toulouse-Lautrec reduces the singer to her very essence and would undeniably contribute to her fame.

LOT 348 - AUGUSTE RODIN (1840-1917)

Méditation, petit modèle, version type I

"In it the study of nature is complete, and I have made every effort to render art as complete as possible. I regard this plaster as one of my best finished, most accomplished works."

Letter written by A. Rodin to Prince Eugen of Sweden on 2 January 1897 explaining his intention to donate the cast of Meditation *that was going to be exhibited in Stockholm to Sweden's national museum.*

Auguste Rodin's Meditation, *which was conceived circa 1881-1882, was originally one of the Damned Women arranged on the far right side of the tympanum of* The Gates of Hell. Meditation *or* The Inner Voice *is coiled around itself in a beautiful arabesque, resulting in curves that are equal parts soft, graceful, and powerful. The sculpture is one of the most important works for understanding Rodin. As the artist himself explained in his letter to Prince Eugen of Sweden in 1897, this piece held special meaning for Rodin. Rodin recreated it several times, adding modifications and casting new versions with and without arms. He incorporated it into several of his most important commissions, including* The Gates of Hell, *where the figure was cast with a right arm;* Monument to Victor Hugo, *in which the figure appeared armless; and* Christ, Mary Magdalene, *and* Constellation, *which all featured reinterpretations of the original work.*

The figure in Meditation *is characterised by the angled position of her body. The woman is hiding her face in the crook of her arm and balanced by shifting most of her weight to one hip. The influence of Michelangelo is especially evident when comparing* Meditation *to the red wax model of* A Slave, *a piece by Michelangelo located in the Victoria and Albert Museum in London. Rodin loved the work so much he apparently asked for a kneeling prayer bench to be installed in front of the showcase where it was displayed. Using the same contrapposto technique so often employed by the Florentine Renaissance artist, Rodin forces the viewer to walk around the sculpture to understand the figure's positioning. Rodin had a unique talent for emphasising the sensuality of his figures through sculpture. He developed an organic approach to form that uses an inner expressive force to shape the structure of the surface. This is especially clear in Meditation.*

"Instead of imagining the various surfaces of the body as more or less flat planes", he explained in reference to his sculpture, "I represented them as projections of interior shapes. I forced myself to depict, through each curve of the torso or limbs, the emergence of a muscle or bone far beneath the skin's surface. In doing so, the truth of my figures, instead of being simply superficial, seems to burst outward from the inside like life itself..." (L. Nochlin, 'Impressionism and Post- Impressionism, 1874-1904', in Sources and Documents, *Englewood Cliffs, 1966, p. 72-73). Rodin paid such close attention to the surface of his sculptures that he began to use light and shadow to sculpt his figures. As a result, he deliberately abandoned academic tradition in favour of the freedom provided by expressive deformation.*

This example of Meditation *preceded the larger and armless version Rodin ultimately used to compose* Monument to Victor Hugo. *This final version was in fact the same one that was exhibited in Dresden and Stockholm in 1897, which Rodin renamed* The Inner Voice *in reference to the poetry collection by Hugo published in 1837. She is "soft, melancholy, and charming. Her fresh, youthful body is infused with water and the ocean, and she whispers the sweet words that are babbled by the waves, that brush through the tree leaves along the river, and that are sung by children, young girls, and lovers". However, The Inner Voice was poorly received by the public due to its unfinished appearance. Rodin intentionally chose the armless version of the figure to better embody the idea of meditation.*

This rare example of Meditation *originates from the collection of an important aristocrat. The piece has been owned by the same family since 1953, where it has held pride of place in a park since it was first acquired. According to the production records kept by the Alexis Rudier foundry, this piece was cast by Nadiras and chiselled by Alliot. They completed the meticulous project over the course of 54 hours in April 1943. Thirteen numbered examples, including this model, which is numbered 12/12, were cast by the Alexis Rudier foundry between 1921 and 1943. The first belongs to the collection of Jules Mastbaum, the second is located in the Rodin Museum in Philadelphia, the sixth is owned by the National Fine Arts Museum of Algiers, and the ninth is part of the collections of the Museu de Arte de São Paulo.*

INTRO SECTION OF CERAMICS BY DUFY, DERAIN AND VLAMINCK

The following lots comprising of six vases and five plates executed by André Derain, Maurice de Vlaminck and Raoul Dufy, form a vibrant group of colourful ceramics. They bear witness to these artists' endless experiments and their collaboration with ceramicists during the two formers' 'fauvist' years and throughout the 1920s for Dufy.

André Derain's first encounter with the ceramicist André Metthey goes back to 1904. Around twenty tin-glazed ceramics were executed jointly by Metthey and Derain over the period from 1906 to 1908. Derain's short experience with ceramics coincides with the time when he was producing wooden or stone sculptures and woodcuts, further developing how Fauve artists used ceramics as an alternative means of expression. The experiment with the new medium of ceramics did not impede Derain in freely decorating ceramics as he directly quotes pictorial vocabulary from his own paintings. For example, the artist sometimes intentionally leaves the bright opaque white of the tin-glazed ceramic support to highlight the colours in the composition, just as he did with his Collioure paintings when preserving the blank canvas in places. Furthermore, Derain affords great prominence to the human figure in his ceramics, and in particular bathers inspired from the Antique, which again mirror his painterly œuvre of the same period.

After discovering the art of Maurice de Vlaminck at the 1905 Salon des Indépendants, Ambroise Vollard soon brought him to Asnières to meet André Metthey, encouraging Vlaminck to work with the ceramicist. Along with Georges Rouault, Vlaminck became one of Metthey's most faithful collaborators working with him until 1910 and perhaps even up to 1912. Decorating pieces by the Asnières ceramic ovens, Vlaminck also met another important figure for his future career, Jean Metthey, who would later become the painter's dealer. The first time Vlaminck's ceramics were exhibited was in March 1907 in Vollard's gallery where the dealer had organised Vlaminck's first one-man show. A main character in the Ecole d'Asnières, Vlaminck's ceramics were also exhibited six months later at the 1907 Salon d'Automne, and continued to be displayed with his paintings at various exhibitions from 1908 to 1910. The Metthey-Vlaminck production can be estimated to about three hundred ceramics, comprising mainly plates, dishes, vases, buttons and a few coffee- or tea-sets. In contrast to Derain, Vlaminck's ceramics do not quote his own paintings, allowing himself more freedom in terms of subject: their decorative motifs are rich in colour and stylistically arranged to form an elaborate composition, always agreeing with the ceramic object's curves.

Raoul Dufy appears to have first developed an interest in ceramics in 1922. It offered him new visual possibilities and was a natural development for a painter with such a keen interest in the applied and decorative arts. Dufy's most impressive and innovative ceramics are the result of the fruitful collaboration with the Catalan ceramicist Josep Llorens Artigas (1892-1980), which lasted from 1922 to the Second World War, with an interruption from 1930 to 1937. Before they had joined up, however, Dufy had already made some ceramics for the Sèvres factory, and after the war he continued producing ceramics with the painter and ceramicist Jean-Jacques Prolongeau (1917-1994). According to author Dora Perez-Tibi, Dufy and Artigas made a total of 109 vases, as well as 60 jardins de salon and 40 tiles, describing their collaboration as follows: "[Dufy] sometimes created an esgrafiat or incised pattern, with a pointed tool, more often he would brush on the enamels prepared by Artigas; the latter liked to mix them himself, grinding and measuring them, avoiding the pure commercial enamels. Thus the tones revealed in the firing constituted the references for his palette - dazzling colours of red, bright blue, green, saffron yellow, ochre and deep black" (D. Perez-Tibi, 'Raoul Dufy and Ceramics', in Raoul Dufy, *London, 1983, p. 124).*

LOT 383 - HENRI LEBASQUE (1865-1937)

Portrait de Joaquina Sala

Joaquina Sala was the wife of the early 20th century Catalan glassmaker Bienvenu Sala (1870-1939), whose son Jean Sala (1895-1976), was also a highly successful glassmaker in Paris, when he took over the family workshop at the heart of Montparnasse. Through their technical innovations in replicating hard stones, the likes of jade, quartz or amber, the Salas revolutionized the art of glass-making. Given the studio's prime location in terms of artistic creativity, both father and son hung out with the Montparnasse artists, such as Foujita, Picasso, Miró as well as others such as Sabbagh and Lebasque, two paintings by whom coming from the Sala collection are offered in this sale.

LOT 384 - GEORGES SABBAGH (1887-1951)

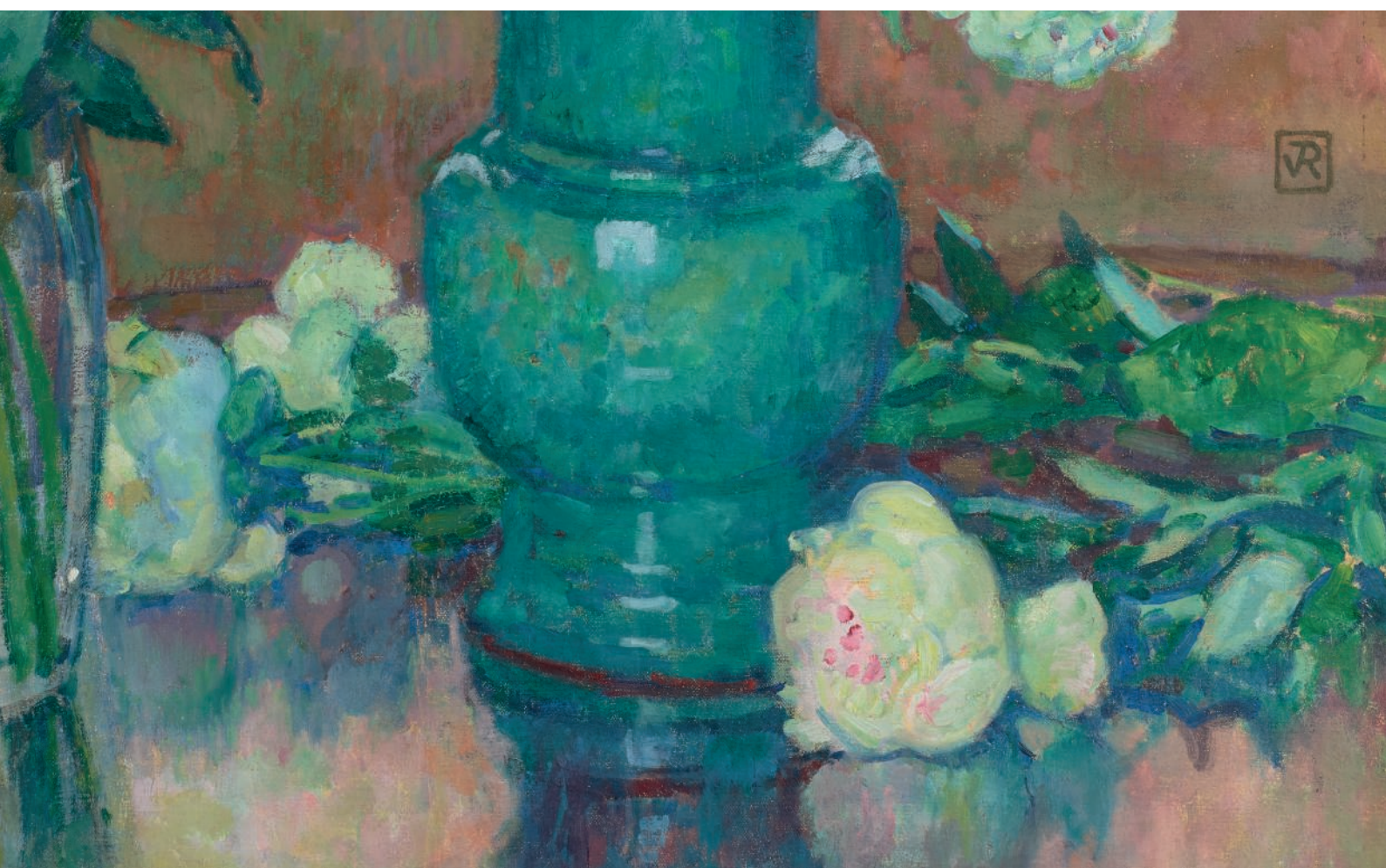
Paysage

Described as a "cordial and deeply painter" by Jean Cassou (1897-1986) the first director of the Musée d'Art Moderne of Paris, Georges Hanna Sabbagh was widely recognised as a seminal artist on both the Eastern and Western artistic scenes at the beginning of the 20th century. Born in Alexandria in a Catholic family of Lebanese origin, Sabbagh studied law in Paris in 1906 but simultaneously discovered a true passion for art. Four years later, he took courses at the Académie Ranson, the cradle of the Nabis movement, where he was taught by French painter Maurice Denis (1870-1943), Paul Sérusier (1864-1927) and Félix Vallotton (1865-1925). Sabbagh soon became an active member of the Parisian intellectual and artistic scene, befriending Amedeo Modigliani (1884-1920) who had also moved to Paris in 1906. Several of his works monopolized the Parisian public's attention at the renowned Salon d'Automne and the Salon des Indépendants in 1920 and 1921. From then on, he exhibited at Bernheim, Druet and Weill galleries in Paris as well as in other European countries such as Belgium and Switzerland from 1920 to 1936. His œuvre is well represented in seminal institutions across the globe, from Rio de Janeiro to Cairo, Lebanon and Doha, as well as featuring prominently in leading national and departmental museums across France.

LOT 386 - GIUSEPPE SEBASTI (1900-1961)

Gamila ou La Fille du Nil

Born in Rome in 1900, Sebasti settled in Alexandria in 1908 where he was first trained in the studio of the Italian painter Alberto Piattoli, alongside the future King of Egypt Prince Farouk, and then by the Greek artist Litsas. When he turned 18 years old, he continued his art studies in Italy with the famous Felice Carena and exhibited his paintings in Rome in 1923 and 1931. When his father passed away, he returned to Egypt in 1924, where he remained until his death in 1961. During those bustling years in terms of art and culture in Egypt, Sebasti worked alongside the two pioneers of modern Egyptian painting, the Alexandrian painters Mahmoud Said (1897-1964) and Mohamed Nagui (1888-1956), co-founding with the latter the Alexandria Atelier, which would have a pivotal role for the development of Egypt's artistic scene and the promotion of its art. Taking part in many exhibitions and fairs, such as the 1952 Venice Biennial and the 1957 São Paolo Biennial, Sebasti was very much inspired by his adoptive country, by its colours, its light and its people, as shown in La fille du Nil*, the palette of which is almost Bonnard-like in its luminosity.*



Bespoke Service. Buy and Sell Privately. Now.

CONTACTS

Global Head, Private Sales
Adrien Meyer
ameyer@christies.com
+1 212 636 2056

Global Managing Director, Private Sales
Anthea Peers
apeers@christies.com
+44 (0)207 389 2124

Impressionist and Modern Art, Americas
David Kleiweg de Zwaan
dkleiwegdezwaan@christies.com
+1 212 636 2093

Impressionist and Modern Art, Europe
Jay Vincze
jvincze@christies.com
+44 (0)207 389 2536

American Art, Americas
William Haydock
whaydock@christies.com
+1 212 707 5938

Post-War and Contemporary Art, Americas
Vivian Brodie
vbrodie@christies.com
+1 212 636 2510

Post-War and Contemporary Art, Americas
Alessandro Diotallevi
adiotallevi@christies.com
+1 212 636 2926

Post-War and Contemporary Art, Europe
Alice de Roquemaurel
aderoquemaurel@christies.com
+44 (0)207 389 2049

Asian Contemporary Art, Asia
Evelin Lin
elin@christies.com
+852 2978 6769

PRIVATE SALES
CHRISTIE'S

© ADAGP, Paris and DACS, London 2020

LEONOR FINI (1908-1996)
Rasch, rasch, rasch, mein puppen werten
signed 'Leonor Fini' (lower right); signed again and titled 'Leonor Fini "Rasch, rasch, rasch"' (on the stretcher)
oil on canvas
45 x 57⅜ in. (114 x 145.7 cm.)
Painted in 1975
PRICE UPON REQUEST

The Collector

ENGLISH & EUROPEAN 18TH & 19TH CENTURY FURNITURE, CERAMICS, SILVER & WORKS OF ART

New York, 7 April 2020

VIEWING
3-6 April 2020
20 Rockefeller Plaza
New York, NY 10020

CONTACT
Casey Rogers
crogers@christies.com
+1 212-707-5912

CHRISTIE'S

GIUSEPPE CANELLA (1788-1847)
Vue du Pont Neuf à Paris
signé et daté 'Canella 1829' (en bas à gauche)
huile sur toile, sur sa toile d'origine
48,5 x 71, 5 cm. (19 x 28¼ in.)
€40,000-60,000

COLLECTIONS
Paris, 7 mai 2020

EXPOSITION
4-6 mai 2020
9, avenue Matignon
75008 Paris

CONTACTS
Lionel Gosset
lgosset@christies.com
+ 33 (0)1 40 76 85 98

CHRISTIE'S

PROPERTY FROM THE COLLECTION OF THE LATE MONTY AND BARBIE PASSES:
SOLD BY ORDER OF THE EXECUTORS

HENRI HAYDEN (1883-1970)
Les joueurs d'échecs
signed, dated and inscribed 'Hayden 1913 paris' (lower left)
oil on canvas
55¼ x 70⅞ in. (140.3 x 180 cm.)
Painted in 1913
Pre-sale estimate, £300,000-500,000,
Price realised £1,139,250

Invitation to consign
IMPRESSIONIST & MODERN WORKS ON PAPER AND SAY SALES
London, 25th June 2020

VIEWING
June 2020
8 King Street
London SW1Y 6QT

CONTACTS
Imogen Kerr
ikerr@christies.com
+44 207 752 3177

Annie Wallington
awallington@christies.com
+44 207 389 2638

CHRISTIE'S

PAUL GAUGUIN (1848-1903)
Autoportrait au béret (recto) ; Falaises dans la mer (verso)
inscrit 'herbe vert jaune' (au revers)
fusain sur papier
26 x 22.3 cm.
Exécuté vers 1888
€100,000-150,000

COLLECTION DELANOUE
Paris, 28 avril 2020

EXPOSITION
25–28 avril 2020
9, avenue Matignon
75008 Paris

CONTACTS
Lionel Gosset
lgosset@christies.com
+ 33 (0)1 40 76 85 98

CHRISTIE'S

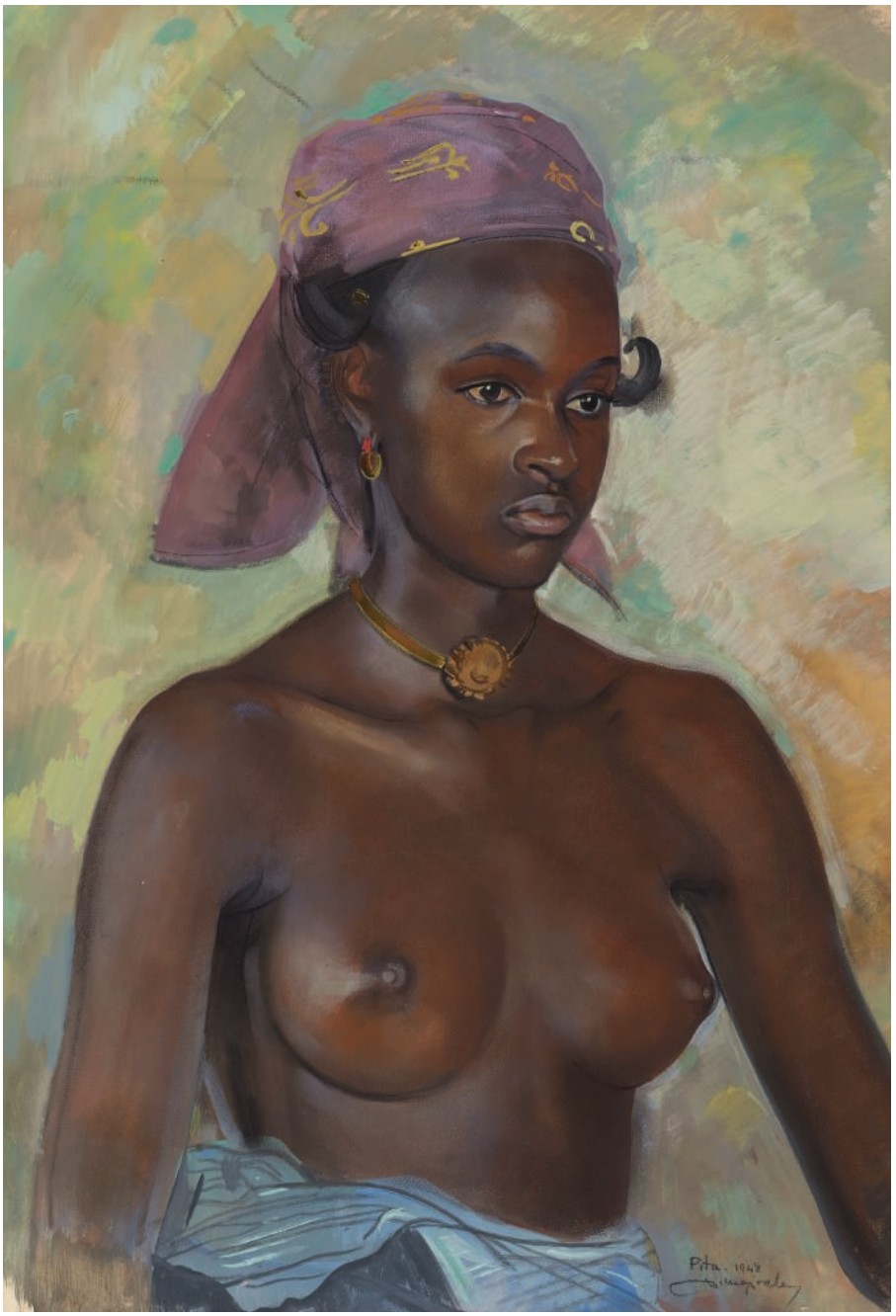
YOUR CAREER IN THE ART WORLD STARTS HERE

LEARN MORE AT CHRISTIES.EDU

CHRISTIE'S
EDUCATION

LONDON | NEW YORK | HONG KONG

CONTINUING EDUCATION • ONLINE COURSES



JACQUES MAJORELLE (1886-1962)
Torse de jeune fille Foula
signé, daté et localisé 'Pita. 1948/J. majorelle' (en bas à droite)
crayon gras, gouache rehaussé d'or
66 x 44,6 cm.
€70,000–100,000

DESSINS ANCIENS
Paris, 25 mars 2020

EXPOSITION
20–25 mars 2020
9, avenue Matignon
75008 Paris

CONTACTS
Stijn Alsteens
salsteens@christies.com
+33 (0)1 40 76 83 59

Hélène Rihal
hrihal@christies.com
+33 (0)1 40 76 86 13

CHRISTIE'S

HOMMAGE À ARP
COLLECTION GRETA STROEH

Paris, 26 mars 2020

EXPOSITION
20–26 mars 2020
9, avenue Matignon
75008 Paris

CONTACT
Valérier Didier
vdidier@christies.com
+33 (0)1 40 76 84 32

JEAN (HANS) ARP (1886-1966)
Torse
avec la marque du fondeur
'. Georges Rudier. Fondeur. Paris.'
(en dessous)
et avec le monogramme
en relief et numéroté en relief
'HA 0/V' (à l'intérieur)
bronze à patine brun doré
Hauteur : 46.5 cm. (18.1/4 in.)
Conçu en 1931; cette épreuve
fondue le 21 juin 1976 dans
une édition de 6 exemplaires
€300,000–500,000

CHRISTIE'S

PROPERTY OF A NEW YORK COLLECTOR

ALBERTO GIACOMETTI (1901-1966)

Annette assise dans l'atelier

signed and dated 'Alberto Giacometti 1954' (lower right)

pencil on paper

23⅜ x 16⅜ in. (59.5 x 41.5 cm.)

Drawn in 1954

$150,000–250,000

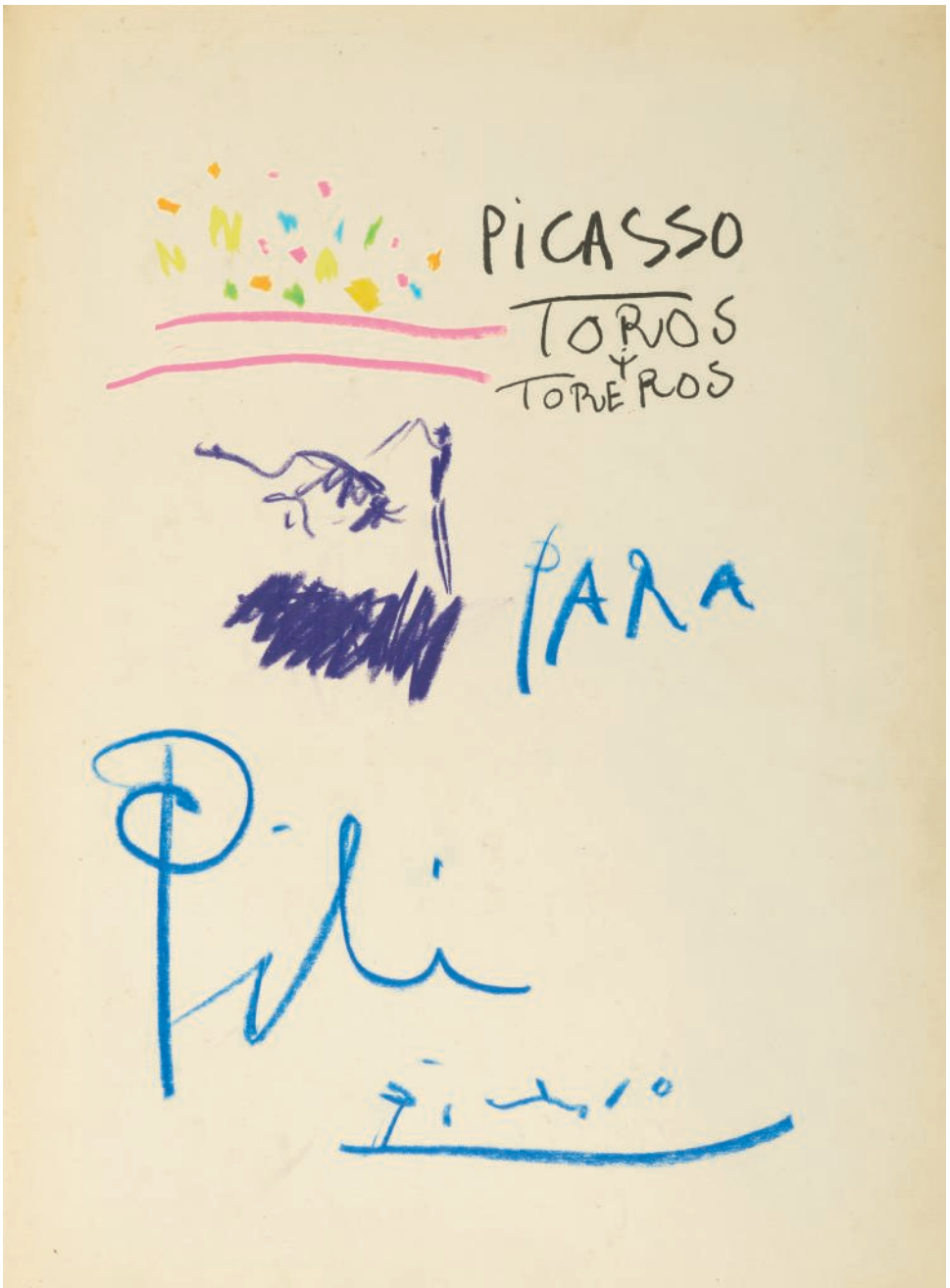
IMPRESSIONIST & MODERN WORKS ON PAPER

New York, 13 May 2020

EXPOSITION
May 2020
20 Rockefeller Plaza
New York, NY 10020

CONTACT
Allegra Bettini
abettini@christies.com
+1 212 635 2050

CHRISTIE'S



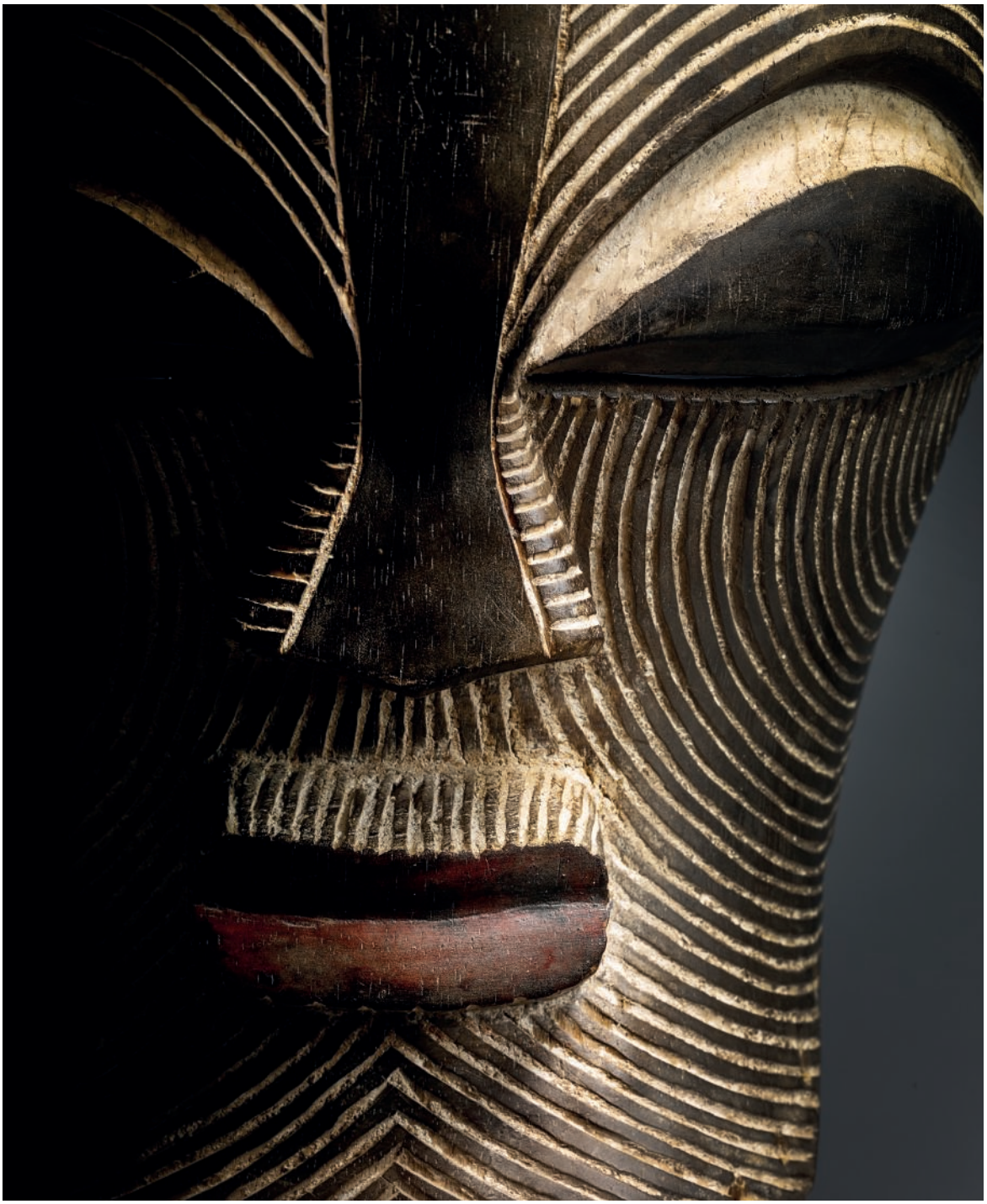
PICASSO, PABLO ET LUIS MIGUEL DOMINGUIN
Toros y Toreros. Barcelone : Gustavo Gili, 1961
Envoi autographe signé de Picasso « Para Pili » et illustré d'un dessin original au pastel représentant un torero dans l'arène
€20,000–30,000

LIVRES ET MANUSCRITS
Paris, 7 avril 2020

EXPOSITION
2–7 avril 2020
9, avenue Matignon
75008 Paris

CONTACT
Philippine de Sailly
pdesailly@christies.com
+33 (0)1 40 76 72 14

CHRISTIE'S



ARTS D'AFRIQUE, D'OCÉANIE ET D'AMÉRIQUE DU NORD

Paris, 8 avril 2020

EXPOSITION
2–8 avril 2020
9, avenue Matignon
75008 Paris

CONTACT
Victor Teodorescu
+33 (0)1 40 76 83 86

COLLECTION PRIVÉE BELGE
MASQUE SONGYE, *KIFWEBE*
République Démocratique du Congo
Hauteur : 40 cm. (15¾ in.)
€350,000–500,000

CHRISTIE'S

CONDITIONS DE VENTE Acheter chez Christie's

CONDITIONS DE VENTE

Les présentes Conditions de vente et les Avis importants et explication des pratiques de catalogage énoncent les conditions auxquelles nous proposons à la vente les **lots** indiqués dans ce catalogue. En vous enregistrant pour participer aux enchères et/ou en enchérissant lors d'une vente, vous acceptez les présentes Conditions de vente, aussi devez-vous les lire attentivement au préalable. Vous trouverez à la fin un glossaire expliquant la signification des mots et expressions apparaissant en caractères gras.

À moins d'agir en qualité de propriétaire du **lot** (symbole ∆), Christie's agit comme mandataire pour le vendeur.

A. AVANT LA VENTE

1. Description des lots

(a) Certains mots employés dans les descriptions du catalogue ont des significations particulières. De plus amples détails figurent à la page intitulée «Avis importants et explication des pratiques de catalogage», qui fait partie intégrante des présentes Conditions. Vous trouverez par ailleurs une explication des symboles utilisés dans la rubrique intitulée «Symboles employés dans le présent catalogue».

(b) La description de tout **lot** figurant au catalogue, tout **rapport de condition** et toute autre déclaration faite par nous (que ce soit verbalement ou par écrit) à propos d'un **lot**, et notamment à propos de sa nature ou de son **état**, de l'artiste qui en est l'auteur, de sa période, de ses matériaux, de ses dimensions approximatives ou de sa **provenance**, sont des opinions que nous formulons et ne doivent pas être considérés comme des constats. Nous ne réalisons pas de recherches approfondies du type de celles menées par des historiens professionnels ou des universitaires. Les dimensions et les poids sont donnés à titre purement indicatif.

2. Notre responsabilité liée à la description des lots

Nous ne donnons aucune **garantie** en ce qui concerne la nature d'un **lot** si ce n'est notre **garantie d'authenticité** contenue au paragraphe E2 et dans les conditions prévues par le paragraphe I ci-dessous.

3. Etat des lots

(a) L'**état** des **lots** vendus dans nos ventes aux enchères peut varier considérablement en raison de facteurs tels que l'âge, une détérioration antérieure, une restauration, une réparation ou l'usure. Leur nature fait qu'ils seront rarement en parfait **état**. Les **lots** sont vendus « en l'**état** », c'est-à-dire tels quels, dans l'**état** dans lequel ils se trouvent au moment de la vente, sans aucune déclaration ou **garantie** ni engagement de responsabilité de quelque sorte que ce soit quant à leur **état** de la part de Christie's ou du vendeur.

(b) Toute référence à l'**état** d'un **lot** dans une notice du catalogue ou dans un **rapport de condition** ne constituera pas une description exhaustive de l'**état**, et les images peuvent ne pas montrer un **lot** clairement. Les couleurs et les nuances peuvent sembler différentes sur papier ou à l'écran par rapport à la façon dont elles ressortent lors d'un examen physique. Des rapports de condition peuvent être disponibles pour vous aider à évaluer l'**état** d'un **lot**. Les rapports de condition sont fournis gratuitement pour aider nos acheteurs et sont communiqués uniquement sur demande et à titre indicatif. Ils contiennent notre opinion mais il se peut qu'ils ne mentionnent pas tous les défauts, vices intrinsèques, restaurations, altérations ou adaptations car les membres de notre personnel ne sont pas des restaurateurs ou des conservateurs professionnels. Ces rapports ne sauraient remplacer l'examen d'un **lot** en personne ou la consultation de professionnels. Il vous appartient de vous assurer que vous avez demandé, reçu et pris en compte tout **rapport de condition**.

4. Exposition des lots avant la vente

(a) Si vous prévoyez d'enchérir sur un **lot**, il convient que vous l'inspectiez au préalable en personne ou par l'intermédiaire d'un représentant compétent afin de vous assurer que vous en acceptez la description et l'**état**. Nous vous recommandons de demander conseil à un restaurateur ou à un autre conseiller professionnel.

(b) L'exposition précédant la vente est ouverte à tous et n'est soumise à aucun droit d'entrée. Nos spécialistes pourront être disponibles pour répondre à vos questions, soit lors de l'exposition préalable à la vente, soit sur rendez-vous.

5. Estimations

Les **estimations** sont fondées sur l'**état**, la rareté, la qualité et la **provenance** des **lots** et sur les prix récemment atteints aux enchères pour des biens similaires. Les **estimations** peuvent changer. Ni vous ni personne d'autre ne devez vous baser sur des **estimations** comme prévision ou **garantie** du prix de vente réel d'un **lot** ou de sa valeur à toute autre fin. Les **estimations** ne comprennent pas les **frais de vente** ni aucune taxe ou frais applicables.

6. Retrait

Christie's peut librement retirer un **lot** à tout moment avant la vente ou pendant la vente aux enchères. Cette décision de retrait n'engage en aucun cas notre responsabilité à votre égard.

7. Bijoux

(a) Les pierres précieuses de couleur (comme les rubis, les saphirs et les émeraudes) peuvent avoir été traitées pour améliorer leur apparence, par des méthodes telles que la chauffe ou le huilage. Ces méthodes sont admises par l'industrie mondiale de la bijouterie mais peuvent fragiliser les pierres précieuses et/ou rendre nécessaire une attention particulière au fil du temps.

(b) Tous les types de pierres précieuses peuvent avoir été traités pour en améliorer la qualité. Vous pouvez solliciter l'élaboration d'un rapport de gemmologie pour tout **lot**, dès lors que la demande nous est adressée au moins trois semaines avant la date de la vente, et que vous vous acquittez des frais y afférents.

(c) Nous ne faisons pas établir de rapport gemmologique pour chaque pierre précieuse mise à prix dans nos ventes aux enchères. Lorsque nous faisons établir de tels rapports auprès de laboratoires de gemmologie internationalement reconnus, lesdits rapports sont décrits dans le catalogue. Les rapports des laboratoires de gemmologie américains décrivent toute amélioration ou tout traitement de la pierre précieuse. Ceux des laboratoires européens décrivent toute amélioration ou tout traitement uniquement si nous le leur demandons, mais confirment l'absence d'améliorations ou de traitements. En raison des différences d'approches et de technologies, les laboratoires peuvent ne pas être d'accord sur le traitement ou non d'une pierre précieuse particulière, sur l'ampleur du traitement ou sur son caractère permanent. Les laboratoires de gemmologie signalent uniquement les améliorations ou les traitements dont ils ont connaissance à la date du rapport.

(d) En ce qui concerne les ventes de bijoux, les **estimations** reposent sur les informations du rapport gemmologique ou, à défaut d'un tel rapport, partent du principe que les pierres précieuses peuvent avoir été traitées ou améliorées.

8. Montres et horloges

(a) Presque tous les articles d'horlogerie sont réparés à un moment ou à un autre et peuvent ainsi comporter des pièces qui ne sont pas d'origine. Nous ne donnons aucune **garantie** que tel ou tel composant d'une montre est **authentique**. Les bracelets dits « associés » ne font pas partie de la montre d'origine et sont susceptibles de ne pas être **authentiques**. Les horloges peuvent être vendues sans pendules, poids ou clés.

(b) Les montres de collection ayant souvent des mécanismes très fins et complexes, un entretien général, un changement de piles ou d'autres réparations peuvent s'avérer nécessaires et sont à votre charge. Nous ne donnons aucune **garantie** qu'une montre est en bon **état** de marche. Sauf indication dans le catalogue, les certificats ne sont pas disponibles.

(c) La plupart des montres-bracelets ont été ouvertes pour connaître le type et la qualité du mouvement. Pour cette raison, il se peut que les montres-bracelets avec des boîtiers étanches ne soient pas waterproof et nous vous recommandons donc de les faire vérifier par un horloger compétent avant utilisation.

Des informations importantes à propos de la vente, du transport et de l'expédition des montres et bracelets figurent au paragraphe H2(h).

B. INSCRIPTION A LA VENTE

1. Nouveaux enchérisseurs

(a) Si c'est la première fois que vous participez à une vente aux enchères de Christie's ou si vous êtes un enchérisseur déjà enregistré chez nous n'ayant rien acheté dans nos salles de vente au cours des deux dernières années, vous devez vous enregistrer au moins 48 heures avant une vente aux enchères pour nous laisser suffisamment de temps afin de procéder au traitement et à l'approbation de votre enregistrement. Nous sommes libres de refuser votre enregistrement en tant qu'enchérisseur. Il vous sera demandé ce qui suit :

(i) pour les personnes physiques : pièce d'identité avec photo (permis de conduire, carte nationale d'identité ou passeport) et, si votre adresse actuelle ne figure pas sur votre pièce d'identité, un justificatif de domicile (par exemple, une facture d'eau ou d'électricité récente ou un relevé bancaire) ;

(ii) pour les sociétés : votre certificat d'immatriculation (extrait Kbis) ou tout document équivalent indiquant votre nom et votre siège social ainsi que tout document pertinent mentionnant les administrateurs et les bénéficiaires effectifs ;

(iii) Fiducie : acte constitutif de la fiducie; tout autre document attestant de sa constitution; ou l'extrait d'un registre public + les coordonnées de l'agent/représentant (comme décrits plus bas) ;

(iv) Société de personnes ou association non dotée de la personnalité morale : Les statuts de la société ou de l'association; ou une déclaration d'impôts ; ou une copie d'un extrait du registre pertinent ; ou copie des comptes déposés à l'autorité de régulation ainsi que les coordonnées de l'agent ou de son représentant (comme décrits plus bas) ;

(v) Fondation, musée, et autres organismes sans but lucratif non constitués comme des trusts à but non lucratif : une preuve écrite de la formation de l'entité ainsi que les coordonnées de l'agent ou de son représentant (comme décrits plus bas) ;

(vi) Indivision : un document officiel désignant le représentant de l'indivision, comme un pouvoir ou des lettres d'administration, une pièce d'identité de l'exécuteur testamentaire, ainsi que tout document permettant, le cas échéant, d'identifier les propriétaires membres de l'indivision ;

(vii) Les agents/représentants : Une pièce d'identité valide (comme pour les personnes physiques) ainsi qu'une lettre ou un document signé autorisant la personne à agir OU tout autre preuve valide de l'autorité de la personne (les cartes de visite ne sont pas acceptées comme des preuves suffisantes d'identité).

(b) Nous sommes également susceptibles de vous demander une référence financière et/ou un dépôt de **garantie** avant de vous autoriser à participer aux enchères. Pour toute question, veuillez contacter notre Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

2. Client existant

Nous sommes susceptibles de vous demander une pièce d'identité récente comme décrit au paragraphe B1(a) ci-dessus, une référence financière ou un dépôt de **garantie** avant de vous autoriser à participer aux enchères. Si vous n'avez rien acheté dans nos salles de vente au cours des deux dernières années ou si vous souhaitez dépenser davantage que les fois précédentes, veuillez contacter notre Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

3. Si vous ne nous fournissez pas les documents demandés

Si nous estimons que vous ne répondez pas à nos procédures d'identification et d'enregistrement des enchérisseurs, y compris, entre autres, les vérifications en matière de lutte contre le blanchiment de capitaux et/ou contre le financement du terrorisme que nous sommes susceptibles de demander, nous pouvons refuser de vous enregistrer aux enchères et, si vous remportez une enchère, nous pouvons annuler le contrat de vente entre le vendeur et vous.

4. Enchère pour le compte d'un tiers

(a) Si vous enchérissez pour le compte d'un tiers, ce tiers devra au préalable avoir effectué les formalités d'enregistrement mentionnées ci-dessus, avant que vous ne puissiez enchérir pour son compte, et nous fournir un pouvoir signé vous autorisant à enchérir en son nom.

(b) Mandat occulte : Si vous enchérissez en tant qu'agent pour un mandant occulte (l'acheteur final) vous acceptez d'être tenu personnellement responsable de payer le prix d'achat et toutes autres sommes dues. En outre, vous garantissez que :

(i) Vous avez effectué les démarches et vérifications nécessaires auprès de l'acheteur final conformément aux lois anti-blanchiment et vous garderez pendant une durée de cinq ans les documents et informations relatifs à ces recherches (y compris les originaux) ;

(ii) Vous vous engagez, à rendre, à notre demande, ces documents (y compris les originaux) et informations disponibles pour une inspection immédiate par un auditeur tiers indépendant si nous en formulons la demande écrite. Nous ne dévoilerons pas ces documents et informations à un tiers sauf, (1) si ces documents sont déjà dans le domaine public, (2) si cela est requis par la loi, (3) si cela est en accord avec les lois relatives à la lutte contre le blanchiment d'argent ;

(iii) Les arrangements entre l'acheteur final et vous ne visent pas à faciliter l'évasion ou la fraude fiscale ;

(iv) A votre connaissance les fonds utilisés pour la vente ne représentent pas le fruit d'une activité criminelle ou qu'il n'y a pas d'enquête ouverte concernant votre mandant pour blanchiment d'argent, activités terroristes, ou toutes autres accusations concernant le blanchiment d'argent ;

Tout enchérisseur accepte d'être tenu personnellement responsable du paiement du prix d'adjudication et de toutes les autres sommes dues, à moins d'avoir convenu par écrit avec Christie's avant le début de la vente aux enchères qu'il agit en qualité de mandataire pour le compte d'un tiers nommé et accepté par Christie's. Dans ce cas Christie's exigera le paiement uniquement auprès du tiers nommé.

5. Participer à la vente en personne

Si vous souhaitez enchérir en salle, vous devez vous enregistrer afin d'obtenir un numéro d'enchérisseur au moins 30 minutes avant le début de la vente. Vous pouvez vous enregistrer en ligne sur www.christies.com ou en personne. Si vous souhaitez davantage de renseignements, merci de bien vouloir contacter le Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

6. Services/Facilités d'enchères

Les services d'enchères décrits ci-dessous sont des services offerts gracieusement aux clients de Christie's, qui n'est pas responsable des éventuelles erreurs (humaines ou autres), omissions ou pannes survenues dans le cadre de la fourniture de ces services.

(a) Enchères par téléphone

Nous sommes à votre disposition pour organiser des enchères téléphoniques, sous réserve d'en avoir été informé par vous dans un délai minimum de 24 heures avant la vente. Nous ne pourrons accepter des enchères téléphoniques que si nous avons suffisamment de salariés disponibles pour prendre ces enchères. Si vous souhaitez enchérir dans une langue autre que

le français, nous vous prions de bien vouloir nous en informer le plus rapidement possible avant la vente. Nous vous informons que les enchères téléphoniques sont enregistrées. En acceptant de bénéficier de ce service, vous consentez à cet enregistrement. Vous acceptez aussi que votre enchère soit émise conformément aux présentes Conditions de vente.

(b) Enchères par Internet sur Christie's Live
Pour certaines ventes aux enchères, nous acceptons les enchères par Internet. Veuillez visiter https://www.christies.com/livebidding/index.aspx et cliquer sur l'icône « Bid Live» pour en savoir plus sur la façon de regarder et écouter une vente et enchérir depuis votre ordinateur. Outre les présentes Conditions de vente, les enchères par Internet sont régies par les conditions d'utilisation de Christie's LIVE™ qui sont consultables sur www.christies.com.

(c) Ordres d'achat
Vous trouverez un formulaire d'ordre d'achat à la fin de nos catalogues, dans tout bureau de Christie's ou en choisissant la vente et les **lots** en ligne sur www.christies.com. Nous devons recevoir votre formulaire d'ordre d'achat complété au moins 24 heures avant la vente. Les enchères doivent être placées dans la devise de la salle de vente. Le commissaire-priseur prendra des mesures raisonnables pour réaliser les ordres d'achat au meilleur prix, en tenant compte du **prix de réserve**. Si vous faites un ordre d'achat sur un **lot** qui n'a pas de **prix de réserve** et qu'il n'y a pas d'enchère supérieure à la vôtre, nous enchérirons pour votre compte à environ 50 % de l'**estimation** basse où, si celle-ci est inférieure, au montant de votre enchère. Dans le cas ou deux offres écrites étaient soumises au même prix, la priorité sera donné à l'offre écrite reçue en premier.

C. PENDANT LA VENTE

1. Admission dans la salle de vente
Nous sommes libres d'interdire l'entrée dans nos locaux à toute personne, de lui refuser l'autorisation de participer à une vente ou de rejeter toute enchère.

2. Prix de réserve
Sauf indication contraire, tous les **lots** sont soumis à un **prix de réserve**. Nous signalons les **lots** qui sont proposés sans **prix de réserve** par le symbole • à côté du numéro du **lot**. Le **prix de réserve** ne peut être supérieur à l'**estimation** basse du **lot**.

3. Pouvoir discrétionnaire du commissaire-priseur
Le commissaire-priseur assure la police de la vente et peut à son entière discrétion :
(a) refuser une enchère ;
(b) lancer des enchères descendantes ou ascendantes comme bon lui semble, ou changer l'ordre des **lots** ;
(c) retirer un **lot** ;
(d) diviser un **lot** ou combiner deux **lots** ou davantage ;
(e) rouvrir ou continuer les enchères même une fois que le marteau est tombé ; et
(f) en cas d'erreur ou de litige, et ce pendant ou après la vente aux enchères, poursuivre les enchères, déterminer l'adjudicataire, annuler la vente du **lot**, ou reproposer et vendre à nouveau tout **lot**. Si un litige en rapport avec les enchères survient pendant ou après la vente, la décision du commissaire-priseur dans l'exercice de son pouvoir discrétionnaire est sans appel.

4. Enchères
Le commissaire-priseur accepte les enchères :
(a) des enchérisseurs présents dans la salle de vente ;
(b) des enchérisseurs par téléphone et des enchérisseurs par Internet sur Christie's LIVE™ (comme indiqué ci-dessus en section B6) ; et
(c) des ordres d'achat laissés par un enchérisseur avant la vente.

5. Enchères pour le compte du vendeur
Le commissaire-priseur peut, à son entière discrétion, enchérir pour le compte du vendeur à hauteur mais non à concurrence du montant du **prix de réserve**, en plaçant des enchères consécutives ou en plaçant des enchères en réponse à d'autres enchérisseurs. Le commissaire-priseur ne les signalera pas comme étant des enchères placées pour le vendeur et ne placera aucune enchère pour le vendeur au niveau du **prix de réserve** ou au-delà de ce dernier. Si des **lots** sont proposés sans **prix de réserve**, le commissaire-priseur décidera en règle générale d'ouvrir les enchères à 50 % de l'**estimation** basse du **lot**. À défaut d'enchères à ce niveau, le commissaire-priseur peut décider d'annoncer des enchères descendantes à son entière discrétion jusqu'à ce qu'une offre soit faite, puis poursuivre à la hausse à partir de ce montant. Au cas où il n'y aurait pas d'enchères sur un **lot**, le commissaire-priseur peut déclarer ledit **lot** invendu.

6. Paliers d'enchères
Les enchères commencent généralement en dessous de l'**estimation** basse et augmentent par palier (les paliers d'enchères). Le commissaire-priseur décidera à son entière discrétion du niveau auquel les enchères doivent commencer et du niveau des paliers d'enchères. Les paliers d'enchères habituels sont indiqués à titre indicatif sur le formulaire d'ordre d'achat et à la fin de ce catalogue.

7. Conversion de devises
La retransmission vidéo de la vente aux enchères (ainsi que Christie's LIVE) peut indiquer le montant des enchères dans des devises importantes, autres que l'euro. Toutes les conversions ainsi indiquées le sont pour votre information uniquement, et nous ne serons tenus par aucun des taux de change utilisés. Christie's n'est pas responsable des éventuelles erreurs (humaines ou autres), omissions ou pannes survenues dans le cadre de la fourniture de ces services.

8. Adjudications
À moins que le commissaire-priseur décide d'user de son pouvoir discrétionnaire tel qu'énoncé au paragraphe C3 ci-dessus, lorsque le marteau du commissaire-priseur tombe, et que l'adjudication est prononcée, cela veut dire que nous avons accepté la dernière enchère. Cela signifie qu'un contrat de vente est conclu entre le vendeur et l'adjudicataire. Nous émettons une facture uniquement à l'enchérisseur inscrit qui a remporté l'adjudication. Si nous envoyons les factures par voie postale et/ou par courrier électronique après la vente, nous ne sommes aucunement tenus de vous faire savoir si vous avez remporté l'enchère. Si vous avez enchéri au moyen d'un ordre d'achat, vous devez nous contacter par téléphone ou en personne dès que possible après la vente pour connaître le sort de votre enchère et ainsi éviter d'avoir à payer des frais de stockage inutiles.

9. Législation en vigueur dans la salle de vente
Vous convenez que, lors de votre participation à des enchères dans l'une de nos ventes, vous vous conformerez strictement à toutes les lois et réglementations locales en vigueur au moment de la vente applicables au site de vente concerné.

D. COMMISSION ACHETEUR et taxes

1. Commission acheteur
En plus du prix d'adjudication (« prix marteau ») l'acheteur accepte de nous payer des frais acheteur de 25% H.T. (soit 26.375% T.T.C. pour les livres et 30% T.T.C. pour les autres lots) sur les premiers €200.000 ; 20% H.T. (soit 21.10% T.T.C. pour les livres et 24% T.T.C. pour les autres lots) au-delà de €200.001 et jusqu'à €2.500.000 et 13,5% H.T. (soit 14.2425% T.T.C. pour les livres et 16.2% T.T.C. pour les autres lots) sur toute somme au-delà de €2.500.001. Pour les ventes de vin, les frais à la charge de l'acquéreur s'élèvent à 22.5% H.T. (soit 27% T.T.C.).

Des frais additionnels et taxes spéciales peuvent être dus sur certains **lots** en sus des frais et taxes habituels. Les **lots** concernés sont identifiés par un symbole spécial figurant devant le numéro de l'objet dans le catalogue de vente, ou bien par une annonce faite par le commissaire-priseur habilité pendant la vente.

Dans tous les cas, le droit de l'Union européenne et le droit français s'appliquent en priorité.

Si vous avez des questions concernant la TVA, vous pouvez contacter le département TVA de Christie's au +44 (0) 20 7389 9060 (email: VAT_London@christies.com, fax: +44 (0) 20 3219 6076). Christie's vous recommande de consulter votre propre conseiller fiscal indépendant.

TAXE SUR LES VENTES EN CAS D'EXPORTATION AUX ETATS-UNIS

Pour les lots que Christie's expédie aux Etats-Unis, une taxe d'Etat ou taxe d'utilisation peut être due sur le prix d'adjudication ainsi que des frais acheteurs et des frais d'expédition sur le lot, quelle que soit la nationalité ou la citoyenneté de l'acheteur.

Christie's est actuellement tenue de percevoir une taxe sur les ventes pour les lots qu'elle expédie vers l'État de New York. Le taux de taxe ainsi applicable sera déterminé au regard de l'Etat, du pays, du comté ou de la région où le lot sera expédié. Les adjudicataires qui réclament une exonération de la taxe sur les ventes sont tenus de fournir les documents appropriés à Christie's avant la libération du lot.

Pour les envois vers les Etats pour lesquels Christie's n'est pas tenue de percevoir une taxe sur les ventes, l'adjudicataire peut être tenu de verser une taxe d'utilisation aux autorités fiscales de cet Etat. Pour toute autre question, Christie's vous recommande de consulter votre propre conseiller fiscal indépendant.

2. Régime de TVA et condition de l'exportation

Les règles fiscales et douanières en vigueur en France seront appliquées par Christie's lors de la vente des lots. A titre d'illustration et sans pouvoir être exhaustif les principes suivants sont rappelés.

Le plus souvent le régime de TVA sur la marge des biens d'occasion et des œuvres d'art est appliqué par Christie's. En application des règles françaises et européennes, la TVA sur la marge ne peut pas figurer sur la facture émise par Christie's et ne peut pas être récupérée par l'acheteur même lorsque ce dernier est un assujetti à la TVA.

Toutefois, en application de l'article 297 C du CGI, Christie's peut opter pour le régime général de la TVA c'est-à-dire que la TVA sera appliquée sur leur prix de vente total sous réserve des exonérations accordées pour les livraisons intracommunautaires et les exportations. L'acquéreur qui aurait intérêt au régime général de TVA doit en informer Christie's afin que l'option puisse être matérialisée sur la facture qui sera remise à l'acquéreur.

En cas d'exportation du bien acquis auprès de Christie's, conformément aux règles fiscales et douanières applicables, la vente pourra bénéficier d'une exonération de TVA. L'administration fiscale considère que l'exportation du lot acquis doit intervenir dans les trois mois de la vente. L'acquéreur devra dans ce délai indiquer par écrit que le lot acquis est destiné à l'exportation et fournir une adresse de livraison en dehors de l'UE. Dans tous les cas l'acquéreur devra verser un montant égal à celui de la TVA qui serait à verser par Christie's en cas de non exportation du lot dans les délais requis par l'administration fiscale et douanière française. En cas d'exportation conforme aux règles fiscales et douanières en vigueur en France et sous réserve que Christie's soit en possession de la preuve d'exportation dans les délais requis, ce montant sera restitué à l'acquéreur.

Christie's facturera des frais de dossier pour le traitement des livraisons intracommunautaires et des exportations.

Pour toute information complémentaire relative aux mesures prises par Christie's, vous pouvez contacter notre département Comptabilité au +33 (0)1 40 76 83 77. Il est recommandé aux acheteurs de consulter un conseiller spécialisé en la matière afin de lever toute ambiguïté relative à leur statut concernant la TVA.

3. Taxe forfaitaire
Si vous êtes fiscalement domicilié en France ou considéré comme étant fiscalement domicilié en France, vous serez alors assujetti, par rapport à tout **lot** vendu pour une valeur supérieure à €5.000, à une taxe sur les plus-values de 6.5% sur le prix d'adjudication du **lot**, sauf si vous nous indiquez par écrit que vous souhaitez être soumis au régime général d'imposition des plus-values, en particulier si vous pouvez nous fournir une preuve de propriété de plus de 22 ans avant la date de la vente.

4. Droit de suite
Conformément à la législation en vigueur, les auteurs d'œuvres originales graphiques et plastiques ont un droit inaliénable de participation au produit de toute vente de l'œuvre après la première cession. Les lots concernés par ce droit de suite sont identifiés dans ce catalogue grâce au symbole λ , accolé au numéro du lot. Si le droit de suite est applicable à un lot, vous serez redevable de la somme correspondante, en sus du prix d'adjudication, et nous transmettrons ensuite cette somme à l'organisme concerné, au nom et pour le compte du vendeur.
Le droit de suite est dû lorsque le prix d'adjudication d'un lot est de 750€ ou plus. En tout état de cause, le montant du droit de suite est plafonné à 12.500€.
Le montant dû au titre du droit de suite est déterminé par application d'un barème dégressif en fonction du prix d'adjudication :
- 4 % pour la première tranche du prix de vente inférieure ou égale à 50.000 euros ;
- 3 % pour la tranche du prix comprise entre 50.000,01 euros et 200.000 euros ;
- 1 % pour la tranche du prix comprise entre 200.000,01 euros et 350.000 euros ;
- 0.5 % pour la tranche du prix comprise entre 350.000,01 euros et 500.000 euros ;
- 0.25 % pour la tranche du prix excédant 500.000,01 euros.

E. GARANTIES

1. Garanties données par le vendeur
Pour chaque **lot**, le vendeur donne la **garantie** qu'il :
(a) est le propriétaire du **lot** ou l'un des copropriétaires du **lot** agissant avec la permission des autres copropriétaires ou, si le vendeur n'est pas le propriétaire ou l'un des copropriétaires du **lot**, a la permission du propriétaire de vendre le **lot**, ou le droit de ce faire en vertu de la loi ; et
(b) a le droit de transférer la propriété du **lot** à l'acheteur sans aucune restriction ou réclamation de qui que ce soit d'autre.

Si l'une ou l'autre des **garanties** ci-dessus est inexacte, le vendeur n'aura pas à payer plus que le **prix d'achat** (tel que défini au paragraphe F1(a) ci-dessous) que vous nous aurez versé. Le vendeur ne sera pas responsable envers vous pour quelque raison que ce soit en cas de manques à gagner, de pertes d'activité, de pertes d'économies escomptées, de pertes d'opportunités ou d'intérêts, de coûts, de dommages, d'**autres dommages** ou de dépenses. Le vendeur ne donne aucune **garantie** eu égard au **lot** autres que celles énoncées ci-dessus et, pour autant que la loi le permette, toutes les **garanties** du vendeur à votre égard, et toutes les autres obligations imposées au vendeur susceptibles d'être ajoutées à cet accord en vertu de la loi, sont exclues.

2. Notre garantie d'authenticité
Nous garantissons, sous réserve des stipulations ci-dessous, l'authenticité des **lots** proposés dans nos ventes (notre «**garantie** d'authenticité»). Si, dans les 5 années à compter de la date de la vente aux enchères, vous nous apportez la preuve que votre **lot** n'est pas **authentique**, sous réserve des stipulations ci-dessous, nous vous rembourserons le **prix d'achat** que vous aurez payé. La notion d'authenticité est définie dans le glossaire à la fin des présentes Conditions de vente. Les conditions d'application de la **garantie d'authenticité** sont les suivantes :
(a) la **garantie** est valable pour toute réclamation notifiée dans les 5 années suivant la date de la vente. A l'expiration de ce délai, nous ne serons plus responsables de l'authenticité des **lots**.
(b) Elle est donnée uniquement pour les informations apparaissant en caractères **MAJUSCULES** à la première ligne de la **description du catalogue** (l'« **Intitulé** »). Elle ne s'applique pas à des informations autres que dans l'**Intitulé** même si ces dernières figurent en caractères **MAJUSCULES**.
(c) La **garantie d'authenticité** ne s'applique pas à tout **intitulé** ou

à toute partie d'**intitulé** qui est formulé «**Avec réserve**». «**avec réserve**» signifie qu'une réserve est émise dans une **description du lot au catalogue** ou par l'emploi dans un **intitulé** de l'un des termes indiqués dans la rubrique **intitulés avec réserve** à la page «Avis importants et explication des pratiques de catalogage». Par exemple, l'emploi du terme «ATTRIBUÉ À...» dans un **intitulé** signifie que le **lot** est, selon l'opinion de Christie's, probablement une œuvre de l'artiste mentionné, mais aucune **garantie** n'est donnée que le **lot** est bien l'œuvre de l'artiste mentionné. Veuillez lire la liste complète des **intitulés avec réserve** et la description complète des lots au catalogue avant d'enchérir.

(d) La **garantie d'authenticité** s'applique à l'**Intitulé** tel que modifié par des **Avis en salle de vente**.

(e) La **garantie d'authenticité** est formulée uniquement au bénéfice de l'acheteur initial indiqué sur la facture du **lot** émise au moment de la vente et uniquement si, à la date de la réclamation, l'acheteur initial a été propriétaire de manière continue du lot et que le lot ne fait l'objet d'aucune réclamation, d'aucun intérêt ni d'aucune restriction par un tiers. Le bénéfice de la **garantie d'authenticité** ne peut être transféré à personne d'autre.

(f) Afin de formuler une réclamation au titre de la garantie d'authenticité, vous devez :

(1) nous fournir une notification écrite de votre réclamation dans les 5 ans à compter de la date de la vente aux enchères. Nous pourrons exiger tous les détails et toutes les preuves pertinentes d'une telle réclamation ;

(2) si nous le souhaitons, il peut vous être demandé de fournir les opinions écrites de deux experts reconnus dans le domaine du **lot**, mutuellement convenus par Christie's et vous au préalable, confirmant que le **lot** n'est pas **authentique**. En cas de doute, nous nous réservons le droit de demander des opinions supplémentaires à nos frais ; et

(3) retourner le **lot** à vos frais à la salle de vente où vous l'avez acheté dans l'**état** dans lequel il était au moment de la vente.

(g) Votre seul droit au titre de la présente **garantie d'authenticité** est d'annuler la vente et de percevoir un remboursement du **prix d'achat** que vous nous avez payé. En aucun cas nous ne serons tenus de vous reverser plus que le **prix d'achat** ni ne serons responsables en cas de manques à gagner ou de pertes d'activité, de pertes d'opportunités ou de valeur, de pertes d'économies escomptées ou d'intérêts, de coûts, de dommages, d'**autres dommages** ou de dépenses.

(h) Art moderne et contemporain de l'Asie du Sud-Est et calligraphie et peinture chinoise. Dans ces catégories, la garantie d'authenticité ne s'applique pas car les expertises actuelles ne permettent pas de faire de déclaration définitive.Christie's accepte cependant d'annuler une vente dans l'une de ces deux catégories d'art s'il est prouvé que le lot est un faux. Christie's remboursera à l'acheteur initial le prix d'achat conformément aux conditions de la garantie d'authenticité Christie's, à condition que l'acheteur initial nous apporte les documents nécessaires au soutien de sa réclamation de faux dans les 12 mois suivant la date de la vente. Une telle preuve doit être satisfaite conformément au paragraphe E2 (f) (2) ci-dessus et le lot doit être retourné au lieu indiqué au paragraphe E2 (f) (3) ci-dessus. Les alinéas E2 (b), (c), (d), (e) et (g) s'appliquent également à une réclamation dans ces catégories.

F. PAIEMENT

1. Comment payer

(a) Les ventes sont effectuées au comptant. Vous devrez donc immédiatement vous acquitter du **prix d'achat** global, qui comprend :
i. le prix d'adjudication ; et
ii. les frais à la charge de l'acheteur ; et
iii. tout montant dû conformément au paragraphe D3 ci-dessus; et
iv. toute taxe, tout produit, toute compensation ou TVA applicable.

Le paiement doit être reçu par Christie's au plus tard le septième jour calendaire qui suit le jour de la vente (« la **date d'échéance** »).

(b) Nous n'acceptons le paiement que de la part de l'enchérisseur enregistré. Une fois émise, nous ne pouvons pas changer le nom de l'acheteur sur une facture ou réémettre la facture à un nom différent. Vous devez payer immédiatement même si vous souhaitez exporter le **lot** et que vous avez besoin d'une autorisation d'exportation.

(c) Vous devrez payer les **lots** achetés chez Christie's France dans la devise prévue sur votre facture, et selon l'un des modes décrits ci-dessous :

(i) Par virement bancaire :
Sur le compte 58 05 3990 101 – Christie's France SNC – Barclays Corporate France - 34/36 avenue de Friedland 75383 Paris cedex 08 Code BIC : BARCFRPC – IBAN : FR76 30588 00001 58053990 101 62.

(ii) Par carte de crédit :
Nous acceptons les principales cartes de crédit sous certaines conditions. Les détails des conditions et des restrictions applicables aux paiements par carte de crédit sont disponibles auprès de notre service Post Sale, dont vous trouverez les coordonnées au paragraphe (e) ci-dessous.
Paiement :
Si vous payez en utilisant une carte de crédit d'une région étrangère à la vente, le paiement peut entraîner des frais de transaction transfrontaliers selon le type de carte et de compte que vous détenez. Si vous pensez que cela peut vous concerner, merci de vérifier auprès de votre émetteur de carte de crédit avant d'effectuer le paiement. Nous nous réservons le droit de vous facturer tous les frais de transaction ou de traitement que nous supportons lors du traitement de votre paiement. Veuillez noter que pour les ventes permettant le paiement en ligne, le paiement par carte de crédit ne sera pas admis pour certaines transactions.

(iii) En espèces :
Nous n'acceptons pas les paiements aux Caisses, uniques ou multiples, en espèces ou en équivalents d'espèces de plus de €1.000 par acheteur et par vente si celui-ci est résident fiscal français (particulier ou personne morale) et de €7.500 pour les résidents fiscaux étrangers, par acheteur et par an.

(iv) Par chèque de banque :
Vous devez les adresser à l'ordre de Christie's France SNC et nous fournir une attestation bancaire justifiant de l'identité du titulaire du compte dont provient le paiement. Nous pourrons émettre des conditions supplémentaires pour accepter ce type de paiement.

(v) Par chèque :
Vous devrez les adresser à l'ordre de Christie's France SNC. Tout paiement doit être effectué en euros.

(d) Lors du paiement, vous devez mentionner le numéro de la vente, votre numéro de facture et votre numéro de client. Tous les paiements envoyés par courrier doivent être adressés à : Christie's France SNC, Département des Caisses, 9, Avenue Matignon, 75008 Paris.

(e) Si vous souhaitez de plus amples informations, merci de contacter notre Service Post Sale au +33 (0)1 40 76 84 10.

2. Transfert de propriété en votre faveur
Vous ne possédez pas le **lot** et sa propriété ne vous est pas transférée tant que nous n'avons pas reçu de votre part le paiement intégral du **prix d'achat** global du **lot**.

3. Transfert des risques en votre faveur
Les risques et la responsabilité liés au **lot** vous seront transférés à la survenance du premier des deux évènements mentionnés ci-dessous:

(a) au moment où vous venez récupérer le **lot**

(b) à la fin du 14e jour suivant la date de la vente aux enchères ou, si elle est antérieure, la date à laquelle le **lot** est confié à un entrepôt tiers comme indiqué à la partie intitulée « Stockage et Enlèvement », et sauf accord contraire entre nous.

4. Recours pour défaut de paiement
Conformément aux dispositions de l'article L.321-14 du Code de Commerce, à défaut de paiement par l'adjudicataire, après mise en demeure restée infructueuse, le bien pourra être remis en vente, à la demande du vendeur, sur folle enchère de l'adjudicataire défaillant; si le vendeur ne formule pas sa demande dans un délai de trois mois à compter de l'adjudication, il donne à Christie's France SNC tout mandat pour agir en son nom et pour son compte à l'effet, au choix de Christie's France SNC, soit de poursuivre l'acheteur en annulation de la vente, soit de le poursuivre en exécution et paiement de ladite vente, en lui demandant en sus et dans les deux hypothèses tous dommages et intérêts, frais et autres sommes justifiées.

En outre, Christie's France SNC se réserve, à sa discrétion, de :

(i) percevoir des intérêts sur la totalité des sommes dues et à compter d'une mise en demeure de régler lesdites sommes au plus faible des deux taux suivants :

- Taux de base bancaire de la Barclay's majoré de six points
- Taux d'intérêt légal majoré de quatre points

(ii) entamer toute procédure judiciaire à l'encontre de l'acheteur défaillant pour le recouvrement des sommes dues en principal, intérêts, frais légaux et tous autres frais ou dommages et intérêts;

(iii) remettre au vendeur toute somme payée à la suite des enchères par l'adjudicataire défaillant ;

(iv) procéder à la compensation des sommes que Christie's France SNC et/ou toute société mère et/ou filiale et/ou apparentée exerçant sous une enseigne comprenant le nom « Christie's » pourrait devoir à l'acheteur, au titre de toute autre convention, avec les sommes demeurées impayées par l'acheteur ;

(v) procéder à la compensation de toute somme pouvant être due à Christie's France SNC et/ou toute société mère et/ou filiale et/ou liée exerçant sous une enseigne comprenant le nom «Christie's» au titre de toute transaction, avec le montant payé par l'acheteur que ce dernier l'y invite ou non ;

(vi) rejeter, lors de toute future vente aux enchères, toute offre faite par l'acheteur ou pour son compte ou obtenir un dépôt préalable de l'acheteur avant d'accepter ses enchères ;

(vii) exercer tous les droits et entamer tous les recours appartenant aux créanciers gagistes sur tous les biens en sa possession appartenant à l'acheteur ;

(viii) entamer toute procédure qu'elle jugera nécessaire ou adéquate ;

(ix) dans l'hypothèse où seront revendus les biens préalablement adjugés dans les conditions du premier paragraphe ci-dessus (folle enchère), faire supporter au fol enchérisseur toute moins-value éventuelle par rapport au prix atteint lors de la première adjudication, de même que tous les coûts, dépenses, frais légaux et taxes, commissions de toutes sortes liés aux deux ventes ou devenus exigibles par suite du défaut de paiement y compris ceux énumérés à l'article 4a.

(x) procéder à toute inscription de cet incident de paiement dans sa base de donnée après en avoir informé le client concerné.

Si vous avez payé en totalité après la date d'échéance et que nous choisissons d'accepter ce paiement, nous pourrons vous facturer les coûts de stockage et de transport postérieurs à 30 jours après la date de la vente aux enchères conformément au paragraphe G2(a)(i) et (ii).

Si Christie's effectue un règlement partiel au vendeur, en application du paragraphe (iii) ci-dessus, l'acquéreur reconnaît que Christie's sera subrogée dans les droits du vendeur pour poursuivre l'acheteur au titre de la somme ainsi payée.

5. Droit de rétention
Si vous nous devez de l'argent ou que vous en devez à une autre société du **Groupe Christie's**, outre les droits énoncés en F4 ci-dessus, nous pouvons utiliser ou gérer votre bien que nous détenons ou qui est détenu par une autre société du **Groupe Christie's** de toute manière autorisée par la loi. Nous vous restituerons les biens que vous nous aurez confiés uniquement après avoir reçu le complet paiement des sommes dont vous êtes débiteur envers nous ou toute autre société du **Groupe Christie's**. Toutefois, si nous le décidons, nous pouvons également vendre votre bien de toute manière autorisée par la loi que nous jugeons appropriée. Nous affecterons le produit de la vente au paiement de tout montant que vous nous devez et nous vous reverserons les produits en excès de ces sommes. Si le produit de la vente est insuffisant, vous devrez nous verser la différence entre le montant que nous avons perçu de la vente et celui que vous nous devez.

G. STOCKAGE ET ENLÈVEMENT DES LOTS

1. Enlèvement
Une fois effectué le paiement intégral et effectif, vous devez retirer votre lot dans les 30 jours calendaires à compter de la date de la vente aux enchères.

(a) Vous ne pouvez pas retirer le lot tant que vous n'avez pas procédé au paiement intégral et effectif de tous les montants qui nous sont dus.

(b) Si vous ne retirez pas votre lot promptement après la vente, nous pouvons choisir d'enlever le lot et le transporter et stocker chez une autre filiale de Christie's ou dans un entrepôt.

(c) Si vous avez payé le lot en intégralité mais que vous ne le retirez pas dans les 90 jours calendaires après la vente nous pouvons le vendre, sauf accord écrit contraire, de toute manière autorisée par la loi. Si nous le vendons, nous vous reverserons le produit de la vente après prélèvement de nos frais de stockage et de tout montant que vous nous devez et que vous devez à toute société du Groupe Christie's.

(d) Les renseignements sur le retrait des lots sont exposés sur une fiche d'informations que vous pouvez vous procurer auprès du personnel d'enregistrement des enchérisseurs ou auprès de notre Service Client au +33 (0)1 40 76 84 12

2. Stockage

(a) Si vous ne retirez pas le lot dans les 30 jours à compter de la date de la vente aux enchères, nous pouvons, ou nos mandataires désignés peuvent :

(i) facturer vos frais de stockage tant que le lot se trouve toujours dans notre salle de vente ;

(ii) enlever le lot et le mettre dans un entrepôt et vous facturer tous les frais de transport et de stockage ;

(iii) vendre le lot selon la méthode commerciale que nous jugeons appropriée et de toute manière autorisée par la loi ;

(iv) appliquer les conditions de stockage ;

Aucune clause de ce paragraphe ne saurait limiter nos droits en vertu du paragraphe F4.

(b) les détails de l'enlèvement du lot vers un entrepôt ainsi que les frais et coûts y afférents sont exposés au dos du catalogue sur la page intitulée « Stockage et retrait ». Il se peut que vous soyez redevable de ces frais directement auprès de notre mandataire.

(1) Pour ces catégories, la demande de certificat ne dépend pas de la valeur de l'objet, mais de sa nature. Une documentation complète peut être obtenue auprès du département Transport de Christie's au +33 (0)1 40 76 86 17.

H. TRANSPORT ET ACHEMINEMENT DES LOTS

1. Transport et acheminement des lots

Nous inclurons un formulaire de stockage et d'expédition avec chaque facture qui vous sera envoyée. Vous devez prendre toutes les dispositions nécessaires en matière de transport et d'expédition. Toutefois, nous pouvons organiser l'emballage, le transport et l'expédition de votre bien si vous nous le demandez, moyennant le paiement des frais y afférents. Il est recommandé de nous demander un devis, en particulier pour les objets encombrants ou les objets de grande valeur qui nécessitent un emballage professionnel. Nous pouvons également suggérer d'autres manutentionnaires, transporteurs ou experts si vous nous en faites la demande.

Pour tout renseignement complémentaire après la vente, veuillez contacter le département Post Sale au :
+33 (0)1 40 76 84 10
postsaleparis@christies.com

Nous ferons preuve de diligence raisonnable lors de la manutention, de l'emballage, du transport et de l'expédition d'un **lot**. Toutefois, si nous recommandons une autre société pour l'une de ces étapes, nous déclinons toute responsabilité concernant leurs actes, leurs omissions ou leurs négligences.

2. Exportations et importations

Tout **lot** vendu aux enchères peut être soumis aux lois sur les exportations depuis le pays où il est vendu et aux restrictions d'importation d'autres pays. De nombreux pays exigent une déclaration d'exportation pour tout bien quittant leur territoire et/ou une déclaration d'importation au moment de l'entrée du bien dans le pays. Les lois locales peuvent vous empêcher d'importer ou de vendre un **lot** dans le pays dans lequel vous souhaitez l'importer. Nous ne serons pas obligés d'annuler la vente ni de vous rembourser le prix d'achat si le lot ne peut être exporté, importé ou est saisi pour quelque raison que ce soit par une autorité gouvernementale. Il relève de votre responsabilité de déterminer et satisfaire les exigences législatives ou réglementaires relatives à l'exportation ou l'importation de tout lot que vous achetez.

(a) Avant d'enchérir, il vous appartient de vous faire conseiller et de respecter les exigences de toute loi ou réglementation s'appliquant en matière d'importation et d'exportation d'un quelconque **lot**. Si une autorisation vous est refusée ou si cela prend du temps d'en obtenir une, il vous faudra tout de même nous régler en intégralité pour le **lot**. Nous pouvons éventuellement vous aider à demander les autorisations appropriées si vous nous en faites la demande et prenez en charge les frais y afférents. Cependant, nous ne pouvons vous en garantir l'obtention. Pour tout renseignement complémentaire, veuillez contacter le Département Transport Christie's au +33 (0)1 40 76 86 17. Voir les informations figurant sur www.christies.com/shipping ou nous contacter à l'adresse shippingparis@christies.com.

(b) Vous êtes seul responsable du paiement de toute taxe, droits de douane, ou autres frais imposés par l'Etat, relatifs à l'exportation ou l'importation du **bien**. Si Christie's exporte ou importe le **bien** en votre nom et pour votre compte, et si Christie's s'acquitte de toute taxe, droits de douane ou autres frais imposés par l'Etat, vous acceptez de rembourser ce montant à Christie's.

(c) **Lots** fabriqués à partir d'espèces protégées
Les **lots** faits à partir de ou comprenant (quel qu'en soit le pourcentage) des espèces en danger et d'autres espèces protégées de la faune et de la flore sont signalés par le symbole ~ dans le catalogue. Il s'agit notamment, mais sans s'y limiter, de matériaux à base d'ivoire, d'écailles de tortues, de peaux de crocodiles, d'autruche, de certaines espèces de coraux et de palissandre du Brésil. Vous devez vérifier les lois et réglementations douanières qui s'appliquent avant d'enchérir sur tout **lot** contenant des matériaux provenant de la faune et de la flore si vous prévoyez d'importer le **lot** dans un autre pays. Nombreux sont les pays qui refusent l'importation de biens contenant ces matériaux, et d'autres exigent une autorisation auprès des organismes de réglementation compétents dans les pays d'exportation mais aussi d'importation. Dans certains cas, le **lot** ne peut être expédié qu'accompagné d'une confirmation scientifique indépendante des espèces et/ou de l'âge, que vous devrez obtenir à vos frais. Si un **lot** contient de l'ivoire d'éléphant, ou tout autre matériau provenant de la faune susceptible d'être confondu avec de l'ivoire d'éléphant (par exemple l'ivoire de mammouth, l'ivoire de morse ou l'ivoire de calao à casque), veuillez vous reporter aux autres informations importantes du paragraphe (c) si vous avez l'intention d'importer ce **lot** aux États-Unis. Nous ne serons pas tenus d'annuler votre achat et de vous rembourser le **prix d'achat** si votre **lot** ne peut être exporté ou importé ou s'il est saisi pour une quelconque raison par une autorité gouvernementale. Il vous incombe de déterminer quelles sont les exigences des lois et réglementations applicables en matière d'exportation et d'importation de biens contenant ces matériaux protégés ou réglementés, et il vous incombe également de les respecter.

(d) Interdiction d'importation d'ivoire d'éléphant africain aux États-Unis
Les États-Unis interdisent l'importation d'ivoire d'éléphant africain. Tout **lot** contenant de l'ivoire d'éléphant ou un autre matériau de la faune pouvant facilement être confondu avec de l'ivoire d'éléphant (par exemple l'ivoire de mammouth, l'ivoire de morse ou l'ivoire de calao à casque) ne peut être importé aux États-Unis qu'accompagné des résultats d'un test scientifique rigoureux accepté par Fish & Wildlife, confirmant que le matériau n'est pas de l'ivoire d'éléphant africain. Si de tels tests scientifiques rigoureux ont été réalisés sur un **lot** avant sa mise en vente, nous l'indiquerons clairement dans la description du **lot**. Dans tous les autres cas, nous ne pouvons pas confirmer si un **lot** contient ou non de l'ivoire d'éléphant africain et vous achetez ce **lot** à vos risques et périls et devrez prendre en charge les frais des tests scientifiques ou autres rapports requis pour l'importation aux États-Unis. Si lesdits tests ne sont pas concluants ou confirment que le matériau est bien à base d'éléphant africain, nous ne serons pas tenus d'annuler votre achat ni de vous rembourser le **prix d'achat**.

(e) **Lots** d'origine iranienne
Certains pays interdisent ou imposent des restrictions à l'achat et/ou à l'importation d'«œuvres d'artisanat traditionnel» d'origine iranienne (des œuvres dont l'auteur n'est pas un artiste reconnu et/ou qui ont une fonction, tels que des tapis, des bols, des aiguières, des tuiles ou carreaux de carrelage, des boîtes ornementales). Par exemple, les États-Unis interdisent l'importation de ce type d'objets et leur achat par des ressortissants américains (où qu'ils soient situés). D'autres pays ne permettent l'importation de ces biens que dans certaines circonstances. À l'attention des acheteurs, Christie's indique sous le titre des **lots** s'ils proviennent d'Iran (Perse). Il vous appartient de veiller à ne pas acheter ou importer un **lot** en violation des sanctions ou des embargos commerciaux qui s'appliquent à vous.

(f) Or
L'or de moins de 18 ct n'est pas considéré comme étant de l'« or » dans tous les pays et peut être refusé à l'importation dans ces pays sous la qualification d'« or ».

(g) Bijoux anciens
En vertu des lois actuelles, les bijoux de plus de 50 ans valant au moins €50.000 nécessiteront une autorisation d'exportation dont nous pouvons faire la demande pour vous. L'obtention de cette licence d'exportation de bijoux peut prendre jusqu'à 8 semaines.

(h) Montres
(i) De nombreuses montres proposées à la vente dans ce catalogue sont photographiées avec des bracelets fabriqués à base de matériaux issus d'espèces animales en danger ou protégées telles que l'alligator ou le crocodile. Ces **lots** sont signalés par le symbole ~ dans le catalogue. Ces bracelets faits d'espèces en danger sont présentés uniquement à des fins d'exposition et ne sont pas en vente. Christie's retirera et conservera les bracelets avant l'expédition des montres. Sur certains sites de vente, Christie's peut, à son entière discrétion, mettre gratuitement ces bracelets à la disposition des acheteurs des **lots** s'ils sont retirés en personne sur le site de vente dans le délai de 1 an à compter de la date de la vente. Veuillez vérifier auprès du département ce qu'il en est pour chaque **lot** particulier.
(ii) L'importation de montres de luxe comme les Rolex aux États-Unis est soumise à de très fortes restrictions. Ces montres ne peuvent pas être expédiées aux États-Unis et peuvent seulement être importées en personne. En règle générale, un acheteur ne peut importer qu'une seule montre à la fois aux États-Unis. Dans ce catalogue, ces montres ont été signalées par un F. Cela ne vous dégagera pas de l'obligation de payer le **lot**. Pour de plus amples renseignements, veuillez contacter nos spécialistes chargés de la vente.

En ce qui concerne tous les symboles et autres marquages mentionnés au paragraphe H2, veuillez noter que les **lots** sont signalés par des symboles à titre indicatif, uniquement pour vous faciliter la consultation du catalogue, mais nous déclinons toute responsabilité en cas d'erreurs ou d'oublis.

I. NOTRE RESPONSABILITE ENVERS VOUS

(a) Nous ne donnons aucune garantie quant aux déclarations faites ou aux informations données par Christie's, ses représentants ou ses employés à propos d'un **lot**, excepté ce qui est prévu dans la **garantie** d'authenticité, et, sauf disposition législative d'ordre public contraire, toutes les **garanties** et autres conditions qui pourraient être ajoutées à cet accord en vertu de la loi sont exclues.

Les **garanties** figurant au paragraphe E1 relèvent de la responsabilité du vendeur et ne nous engagent pas envers vous.

(b) (i) Nous ne sommes aucunement responsables envers vous pour quelque raison que ce soit (que ce soit pour rupture du présent accord ou pour toute autre question relative à votre achat d'un **lot** ou à une enchère), sauf en cas de fraude ou de fausse déclaration de notre part ou autrement que tel qu'expressément énoncé dans les présentes Conditions de vente ;
(ii) nous ne faisons aucune déclaration, ne donnons aucune **garantie**, ni n'assumons aucune responsabilité de quelque sorte que ce soit relativement à un **lot** concernant sa qualité marchande, son adaptation à une fin particulière, sa description, sa taille, sa qualité, son **état**, son attribution, son authenticité, sa rareté, son importance, son support, sa **provenance**, son historique d'exposition, sa documentation ou sa pertinence historique. Sous réserve de toute disposition impérative contraire du droit local, toute **garantie** de quelque sorte que ce soit est exclue du présent paragraphe.

(c) En particulier, veuillez noter que nos services d'ordres d'achat et d'enchères par téléphone, Christie's LIVE™, les rapports de condition, le convertisseur de devises et les écrans vidéo dans les salles de vente sont des services gratuits et que nous déclinons toute responsabilité à votre égard en cas d'erreurs (humaines ou autres), d'omissions ou de pannes de ces services.

(d) Nous n'avons aucune responsabilité envers qui que ce soit d'autre qu'un acheteur dans le cadre de l'achat d'un **lot**.

(e) Si, malgré les stipulations des paragraphes (a) à (d) ou E2(i) ci-dessus, nous sommes jugés responsables envers vous pour quelque raison que ce soit, notre responsabilité sera limitée au montant du **prix d'achat** que vous avez versé. Nous ne serons pas responsables envers vous en cas de manque à gagner ou de perte d'activité, de perte d'opportunités ou de valeur, de perte d'économies escomptées ou d'intérêts, de coûts, de dommages ou de dépenses.

J. AUTRES STIPULATIONS

1. Annuler une vente

Outre les cas d'annulation prévus dans les présentes Conditions de vente, nous pouvons annuler la vente d'un **lot** si nous estimons raisonnablement que la réalisation de la transaction est, ou pourrait être, illicite ou que la vente engage notre responsabilité ou celle du vendeur envers quelqu'un d'autre ou qu'elle est susceptible de nuire à notre réputation.

2. Enregistrements

Nous pouvons filmer et enregistrer toutes les ventes aux enchères. Toutes les informations personnelles ainsi collectées seront maintenues confidentielles. Christie's pourra utiliser ces données à caractère personnel pour satisfaire à ses obligations légales, et sauf opposition des personnes concernées aux fins d'exercice de son activité et à des fins commerciales et de marketing. Si vous ne souhaitez pas être filmé, vous devez procéder à des enchères téléphoniques, ou nous délivrer un ordre d'achat, ou utiliser Christie's LIVE. Sauf si nous donnons notre accord écrit et préalable, vous n'êtes pas autorisé à filmer ni à enregistrer les ventes aux enchères.

3. Droits d'Auteur

Nous détenons les droits d'auteur sur l'ensemble des images, illustrations et documents écrits produits par ou pour nous concernant un **lot** (y compris le contenu de nos catalogues, sauf indication contraire). Vous ne pouvez pas les utiliser sans notre autorisation écrite préalable. Nous ne donnons aucune **garantie** que vous obtiendrez des droits d'auteur ou d'autres droits de reproduction sur le **lot**.

4. Autonomie des dispositions

Si une partie quelconque de ces Conditions de vente est déclarée, par un tribunal quel qu'il soit, non valable, illégale ou inapplicable, il ne sera pas tenu compte de cette partie mais le reste des Conditions de vente restera pleinement valable dans toutes les limites autorisées par la loi.

5. Transfert de vos droits et obligations

Vous ne pouvez consentir de sûreté ni transférer vos droits et responsabilités découlant de ces Conditions de vente et du contrat de vente sans notre accord écrit et préalable. Les dispositions de ces Conditions de vente s'appliquent à vos héritiers et successeurs, et à toute personne vous succédant dans vos droits.

6. Traduction

Si nous vous fournissons une traduction de ces Conditions de vente, la version française fera foi en cas de litige ou de désaccord lié à ou découlant des présentes.

7. Loi informatique et liberté

Dans le cadre de ses activités de vente aux enchères et de vente de gré à gré, de marketing et de fourniture de services, et afin de gérer les restrictions d'enchérir ou de proposer des biens à la vente, Christie's est amenée à collecter des données à caractère personnel concernant le vendeur et l'acheteur destinées aux sociétés du **Groupe Christie's**. Le vendeur et l'acheteur disposent d'un droit d'accès, de rectification et de suppression des données à caractère personnel les concernant, qu'ils pourront exercer en s'adressant à leur interlocuteur habituel chez Christie's France. Christie's pourra utiliser ces données à caractère personnel pour satisfaire à ses obligations légales, et aux fins d'exercice de son activité, et notamment , sauf opposition des personnes concernées, à des fins opérations commerciales et de marketing.
Dès lors que la règlementation impose d'effectuer une déclaration ou de demander une autorisation pour la mise en vente ou le transport d'un objet, les autorités compétentes requièrent de Christie's la communication de vos coordonnées et de votre facture (en ce compris toutes données personnelles).

8. Renonciation

Aucune omission ou aucun retard dans l'exercice de ses droits et recours par Christie's, prévus par les présentes Conditions de vente, n'emporte renonciation à ces droits ou recours, ni n'empêche l'exercice ultérieur de ces droits ou recours, ou de tout autre droit ou recours. L'exercice

ponctuel ou partiel d'un droit ou recours n'emporte pas d'interdiction ni de limitation d'aucune sorte d'exercer pleinement ce droit ou recours, ou tout autre droit ou recours.

9. Loi et compétence juridictionnelle

L'ensemble des droits et obligations découlant des présentes Conditions de vente seront régis par la loi française et seront soumis, en ce qui concerne leur interprétation et leur exécution, aux tribunaux compétents de Paris. Avant que vous n'engagiez ou que nous n'engagions un recours devant les tribunaux (à l'exception des cas limités dans lesquels un litige, un différend ou une demande intervient en liaison avec une action en justice engagée par un tiers et où ce litige peut être associé à ce recours) et si nous en convenons, chacun de nous tentera de régler le litige par une médiation conduite dans le respect de la procédure relative à la médiation prévue par le Centre de Médiation et d'Arbitrage de Paris (39 avenue F.D. Roosevelt – 75008 Paris) avec un médiateur inscrit auprès du Centre de Médiation et d'Arbitrage de Paris et jugé acceptable par chacun de nous. Si le litige n'est pas résolu par une médiation, il sera exclusivement tranché par les tribunaux civils français. Nous aurons le droit d'engager un recours contre vous devant toute autre juridiction. En application des dispositions de l'article L321-17 du Code de commerce, il est rappelé que les actions en responsabilité civile engagées à l'occasion des ventes volontaires de meubles aux enchères publiques se prescrivent par 5 ans à compter de l'adjudication.

10. Préemption

Dans certains cas, l'Etat français peut exercer un droit de préemption sur les œuvres d'art mises en vente publique, conformément aux dispositions des articles L123-1 et L123-2 du Code du Patrimoine. L'Etat se substitue alors au dernier enchérisseur. En pareil cas, le représentant de l'Etat formule sa déclaration juste après la chute du marteau auprès de la société habilitée à organiser la vente publique ou la vente de gré à gré après-vente. La décision de préemption doit ensuite être confirmée dans un délai de quinze jours. Christie's n'est pas responsable du fait des décisions administratives de préemption.

11. Trésors nationaux – Biens Culturels

Des certificats d'exportation pourront être nécessaires pour certains achats. L'Etat français a la faculté de refuser d'accorder un certificat d'exportation si le **lot** est réputé être un trésor national. Nous n'assumons aucune responsabilité du fait des décisions administratives de refus de certificat pouvant être prises, et la demande d'un certificat d'exportation ou de tout autre document administratif n'affecte pas l'obligation de paiement immédiat de l'acheteur ni le droit de Christie's de percevoir des intérêts en cas de paiement tardif. Si l'acheteur demande à Christie's d'effectuer les formalités en vue de l'obtention d'un certificat d'exportation pour son compte, Christie's pourra lui facturer ses débours et ses frais liés à ce service. Christie's n'aura pas à rembourser ces sommes en cas de refus dudit certificat ou de tout autre document administratif. La non-obtention d'un certificat ne peut en aucun cas justifier un retard de paiement ou l'annulation de la vente de la part de l'acheteur. Sont présentées ci-dessous, de manière non exhaustive, les catégories d'œuvres ou objets d'art accompagnés de leur seuil de valeur respectif au-dessus duquel un Certificat de bien culturel (dit CBC ou « passeport ») peut être requis pour que l'objet puisse sortir du territoire français. Le seuil indiqué entre parenthèses est celui requis pour une demande de sortie du territoire européen, dans le cas où ce dernier diffère du premier seuil.

- Peintures et tableaux en tous matériaux sur tous supports ayant plus de 50 ans d'âge 150.000 €
- Meubles et objets d'ameublement, tapis, tapisseries, horlogerie, ayant plus de 50 ans d'âge 50.000 €
- Aquarelles, gouaches et pastels ayant plus de 50 ans d'âge 30.000 €
- Sculptures originales ou productions de l'art statuaire originales, et copies produites par le même procédé que l'original ayant plus de 50 ans d'âge 50.000 €
- Livres de plus de 100 ans d'âge 50.000 €
- Véhicules de plus de 75 ans d'âge 50.000 €
- Dessins ayant plus de 50 ans d'âge 15.000 €
- Estampes, gravures, sérigraphies et lithographies originales et affiches originales ayant plus de 50 ans d'âge 15.000 €
- Photographies, films et négatifs ayant plus de 50 ans d'âge 15.000 €
- Cartes géographiques imprimées ayant plus de cent ans d'âge 15.000 €
- Incunables et manuscrits, y compris cartes et partitions (UE : quelle que soit la valeur) 1.500 €
- Objets archéologiques de plus de 100 ans d'âge provenant directement de fouilles (1)
- Objets archéologiques de plus de 100 ans d'âge ne provenant pas directement de fouilles 1.500 €
- Eléments faisant partie intégrante de monuments artistiques, historiques ou religieux (ayant plus de 100 ans d'âge) (1)
- Archives de plus de 50 ans d'âge (UE : quelle que soit la valeur) 300 €

12. Informations contenues sur www.christies.com

Les détails de tous les **lots** vendus par nous, y compris les descriptions du catalogue et les prix, peuvent être rapportés sur www.christies.com. Les totaux de vente correspondent au **prix marteau** plus les **frais de vente** et ne tiennent pas compte des coûts, frais de financement ou de l'application des crédits des acheteurs ou des vendeurs. Nous ne sommes malheureusement pas en mesure d'accéder aux demandes de suppression de ces détails de www.christies.com.

K. GLOSSAIRE

authentique : un exemplaire véritable, et non une copie ou une contrefaçon :
(i) de l'œuvre d'un artiste, d'un auteur ou d'un fabricant particulier, si le **lot** est décrit dans l'**intitulé** comme étant l'œuvre dudit artiste, auteur ou fabricant ;
(ii) d'une œuvre créée au cours d'une période ou culture particulière, si le **lot** est décrit dans l'**intitulé** comme étant une œuvre créée durant cette période ou culture ;
(iii) d'une œuvre correspondant à une source ou une origine particulière si le **lot** est décrit dans l'**intitulé** comme étant de cette origine ou source ; ou
(iv) dans le cas de pierres précieuses, d'une œuvre qui est faite à partir d'un matériau particulier, si le **lot** est décrit dans l'**intitulé** comme étant fait de ce matériau.

garantie d'authenticité : la **garantie** que nous donnons dans les présentes Conditions de vente selon laquelle un **lot** est **authentique**, comme décrit à la section E2 du présent accord.

frais de vente : les frais que nous paie l'acheteur en plus du **prix marteau**.

description du catalogue : la description d'un **lot** dans le catalogue de la vente aux enchères, éventuellement modifiée par des **avis en salle de vente**.

Groupe Christie's : Christie's International Plc, ses filiales et d'autres sociétés au sein de son groupe d'entreprises.

état : l'**état** physique d'un **lot**.

date d'échéance : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe F1(a).

estimation : la fourchette de prix indiquée dans le catalogue ou dans tout **avis en salle de vente** dans laquelle nous pensons qu'un **lot** pourrait se vendre. **estimation** basse désigne le chiffre le moins élevé de la fourchette et **estimation** haute désigne le chiffre le plus élevé. L'**estimation** moyenne correspond au milieu entre les deux.

prix marteau : le montant de l'enchère la plus élevée que le commissaire-priseur accepte pour la vente d'un **lot**.

intitulé : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe E2.

lot : un article à mettre aux enchères (ou plusieurs articles à mettre aux enchères de manière groupée).

autres dommages : tout dommage particulier, consécutif, accessoire, direct ou indirect de quelque nature que ce soit ou tout dommage inclus dans la signification de «particulier», «consécutif» «direct», «indirect», ou «accessoire» en vertu du droit local.

prix d'achat : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe F1(a).

provenance : l'historique de propriété d'un **lot**.

avec réserve : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe E2 et **intitulés avec réserve** désigne la section dénommée **intitulés avec réserve** sur la page du catalogue intitulée « Avis importants et explication des pratiques de catalogage ».

prix de réserve : le montant confidentiel en dessous duquel nous ne vendrons pas un **lot**.

avis en salle de vente : un avis écrit affiché près du **lot** dans la salle de vente et sur www.christies.com, qui est également lu aux enchérisseurs potentiels par téléphone et notifié aux clients qui ont laissé des ordres d'achat, ou une annonce faite par le commissaire-priseur soit au début de la vente, soit avant la mise aux enchères d'un **lot** particulier.

caractères MAJUSCULES : désigne mot ou un un passage dont toutes les lettres sont en **MAJUSCULES**.

garantie : une affirmation ou déclaration dans laquelle la personne qui en est l'auteur garantit que les faits qui y sont exposés sont exacts.

rapport de condition : déclaration faite par nous par écrit à propos d'un **lot**, et notamment à propos de sa nature ou de son **état**.

AVIS IMPORTANTS
et explication des pratiques de catalogage

SYMBOLES EMPLOYÉS DANS NOS CATALOGUES

La signification des mots en caractères gras dans la présente section se trouve à la fin de la rubrique du catalogue intitulée « Conditions de vente »

- ■ Lot transféré dans un entrepôt extérieur. Retrouvez les informations concernant les frais de stockage et l'adresse d'enlèvement en page 344
- ○ Christie's a un intérêt financier direct sur le **lot**. Voir ci-dessous « Intérêt financier de Christie's sur un lot ».
- ○○ Le vendeur de ce **lot** est l'un des collaborateurs de Christie's.
- Δ Détenu par Christie's ou une autre société du **Groupe Christie's** en tout ou en partie. Voir ci-dessous « Intérêt financier de Christie's sur un lot ».
- λ Droit de suite de l'artiste. Voir section D4 des Conditions de vente..
- ◊ Christie's a un intérêt financier direct dans sur **lot** et a financé tout ou partie de cet intérêt avec l'aide d'un tiers. Voir ci-dessous « Intérêt financier de Christie's sur un lot ».
- • **Lot** proposé sans **prix de réserve** qui sera vendu à l'enchérisseur faisant l'enchère la plus élevée, quelle que soit l'**estimation** préalable à la vente indiquée dans le catalogue.
- ~ Le **lot** comprend des matériaux d'espèces en danger, ce qui pourrait entraîner des restrictions à l'exportation. Voir section H2(b) des Conditions de vente.
- Ψ Le lot comprend des matériaux d'espèces en danger, uniquement pour la présentation et non pour la vente. Voir section H2(b) des Conditions de vente.
- F **Lot** ne pouvant pas être expédié vers les États-Unis. Voir section H2 des Conditions de vente.
- *f* Des frais additionnels de 5,5 % TTC du prix d'adjudication seront prélevés en sus des frais habituels à la charge de l'acheteur. Ces frais additionnels sont susceptibles d'être remboursés à l'acheteur sur présentation d'une preuve d'exportation du lot hors de l'Union Européenne dans les délais légaux (Voir la Section « TVA » des Conditions de vente).
- \+ La TVA au taux de 20% sera dûe sur le total du prix d'adjudication et des frais à la charge de l'acheteur. Pour plus d'informations, voir la Section D.2. « Régime de TVA et condition de l'exportation » ci-dessus.
- ++ La TVA au taux de 5,5% sera dûe sur le total du prix d'adjudication et des frais à la charge de l'acheteur. Pour plus d'informations, voir la Section D.2. « Régime de TVA et condition de l'exportation » ci-dessus.

Veuillez noter que les lots sont signalés par des symboles à titre indicatif, uniquement pour vous faciliter la consultation du catalogue. Nous déclinons toute responsabilité en cas d'erreurs ou d'oublis.

RAPPORTS DE CONDITION

Veuillez contacter le Département des spécialistes pour obtenir un **rapport de condition** sur l'**état** d'un **lot** particulier (disponible pour les **lot**s supérieurs à 3 000 €). Les rapports de condition sont fournis à titre de service aux clients intéressés. Les clients potentiels doivent prendre note que les descriptions de propriété ne sont pas des **garanties** et que chaque **lot** est vendu « en l'**état** ».

TOUTES LES DIMENSIONS ET LES POIDS SONT APPROXIMATIFS.

OBJETS COMPOSES DE MATERIAUX PROVENANT D'ESPECES EN VOIE DE DISPARITION ET AUTRES ESPECES PROTEGEES

Les objets composés entièrement ou en partie (quel que soit le pourcentage) de matériaux provenant d'espèces de la faune et de la flore en voie de disparition et/ou protégées, sont généralement marqués par le symbole ~ dans le catalogue. Ces matériaux sont notamment l'ivoire, l'écaille de tortue, la peau de crocodile, d'autruche, et certaines espèces de corail, ainsi que le bois de rose du Brésil. Les acheteurs sont avisés que de nombreux pays interdisent l'importation de tout bien contenant de tels matériaux ou exigent un permis (i.e., un permis CITES) délivré par les autorités compétentes des pays d'exportation et d'importation du bien. Par conséquent, les acheteurs sont invités à se renseigner auprès des autorités compétentes avant d'enchérir pour tout bien composé entièrement ou en partie de tels matériaux dont ils envisagent l'importation dans un autre pays. Nous vous remercions de bien vouloir noter qu'il est de la responsabilité des acheteurs de déterminer et de satisfaire aux exigences de toutes les lois ou règlements applicables à l'exportation ou l'importation des biens composés de matériaux provenant d'espèces de la faune et de la flore en voie de disparition et/ou protégées. L'impossibilité pour un acheteur d'exporter ou d'importer un tel bien composé des matériaux provenant d'espèces en voie de disparition et/ou protégées ne serait en aucun cas être retenue comme fondement pour justifier une demande d'annulation ou de la rescision de la vente. Par ailleurs, nous attirons votre attention sur le fait que le marquage des lots

entièrement ou en partie composés de matériaux provenant d'espèces de la faune et de la flore en voie de disparition et/ou protégées, au moyen notamment de l'utilisation du symbole ~ dans les catalogues, et qui font potentiellement l'objet d'une réglementation spécifique, est effectué à titre purement facultatif et indicatif pour la commodité de nos clients, et qu'en conséquence, Christie's ne pourra en aucun cas être tenue responsable pour toute erreur ou omission quelle qu'elle soit.

À PROPOS DES PIERRES DE COULEUR

Il est rappelé aux acheteurs potentiels que nombre de pierres précieuses de couleur ont été historiquement traitées pour améliorer leur apparence. Certaines méthodes d'amélioration, comme le chauffage, sont couramment utilisées pour améliorer la couleur ou la transparence, plus particulièrement pour les rubis et les saphirs. D'autres méthodes, comme l'huilage, améliorent la clarté des émeraudes. Ces traitements sont généralement admis par les négociants internationaux en joaillerie. Bien que le traitement par chauffage pour améliorer la couleur soit largement réputé être permanent, il peut avoir un certain impact sur la durabilité de la pierre précieuse et une attention spécifique peut être nécessaire au fil des ans. Les pierres qui ont été huilées, par exemple, peuvent nécessiter un nouvel huilage après quelques années pour conserver au mieux leur apparence. La politique de Christie's est d'obtenir des rapports gemmologiques en provenance de laboratoires gemmologiques jouissant d'une renommée internationale qui décrivent certaines des pierres précieuses vendues par Christie's. La disponibilité de tels rapports apparaîtra dans le catalogue. Les rapports de laboratoires gemmologiques américains utilisés par Christie's mentionneront toute amélioration par chauffage ou autre traitement. Les rapports de laboratoires gemmologiques européens détailleront uniquement le traitement par chauffage sur demande mais confirmeront l'absence de tout traitement ou traitement par chauffage. En raison des variations d'approche et de technologie, il peut n'y avoir aucun consensus entre les laboratoires quant à savoir si une pierre spécifique a été traitée, la portée ou le degré de permanence de son traitement. Il n'est pas possible pour Christie's d'obtenir un rapport gemmologique pour chaque pierre que la maison offre. Les acheteurs potentiels doivent être conscients que toutes les pierres peuvent avoir été améliorées par un traitement ou un autre. Pour de plus amples détails, nous renvoyons les acheteurs potentiels des États-Unis à la fiche d'information préparée par la commission des normes gemmologiques (Gemstones Standards Commission), disponible à la rubrique de visualisation. Les acheteurs potentiels peuvent demander des rapports de laboratoires pour tout article non certifié si la demande est effectuée au moins trois semaines avant la date prévue de la vente aux enchères. Ce service fait l'objet d'un paiement par avance par la partie requérante. Du fait que l'amélioration affecte la valeur de marché, les estimations de Christie's refléteront les informations communiquées dans le rapport ou, en cas d'indisponibilité dudit rapport, l'hypothèse que les pierres précieuses ont pu être améliorées. Des rapports sur l'état sont généralement disponibles pour tous les lots sur demande et les experts de Christie's seront heureux de répondre à toute question.

AUX ACHETEURS POTENTIELS D'HORLOGES ET DE MONTRES

La description de l'état des horloges et des montres dans le présent catalogue, notamment les références aux défauts et réparations, est communiquée à titre de service aux acheteurs potentiels mais une telle description n'est pas nécessairement complète. Bien que Christie's puisse communiquer à tout acheteur potentiel à sa demande un rapport sur l'état pour tout lot, un tel rapport peut également être incomplet et ne pas spécifier tous les défauts ou remplacements mécaniques. Par conséquent, toutes les horloges et les montres doivent être inspectées personnellement par les acheteurs potentiels afin d'évaluer l'état du bien offert à la vente. Tous les lots sont vendus « en l'état » et l'absence de toute référence à l'état d'une horloge ou d'une montre n'implique pas que le lot est en bon état et sans défaut, réparation ou restauration. En théorie, toutes les horloges et les montres ont été réparées au cours de leur vie et peuvent aujourd'hui inclure des pièces non originales. En outre, Christie's ne fait aucune déclaration ou n'apporte aucune garantie quant à l'état de fonctionnement d'une horloge ou d'une montre. Les montres ne sont pas toujours représentées en taille réelle dans le catalogue. Il est demandé aux acheteurs potentiels de se référer à la description des lots pour connaître les dimensions de chaque montre. Veuillez noter que la plupart des montres bracelets avec boitier étanche ont été ouvertes afin d'identifier le type et la qualité de leur mouvement. Il ne doit pas être tenu pour acquis que ces montres demeurent étanches. Il est recommandé aux acheteurs potentiels de faire vérifier l'état des montres par un horloger compétent avant leur utilisation. Veuillez également noter que certains pays ne considèrent pas l'or de moins de 18 ct comme de « l'or » et peuvent en refuser l'importation. En cas de refus d'importation, Christie's ne peut en aucun cas être tenue pour responsable. Veuillez également noter que toutes les montres Rolex du catalogue de cette vente Christie's sont vendues en l'état. Christie's ne peut être tenue pour garante de l'authenticité de chacun des composants de ces montres Rolex. Les bracelets décrits comme associés ne sont pas des éléments d'origine et peuvent ne pas être authentiques. Il revient aux acheteurs potentiels de s'assurer personnellement de la condition de l'objet. Des rapports sur l'état des lots peuvent être demandés à Christie's. Ils sont donnés en toute objectivité selon les termes des Conditions de vente imprimées à la fin du catalogue. Ces rapports sont communiqués aux acheteurs potentiels seulement à titre indicatif et ne détaillent pas tous les remplacements de composants effectués ainsi que toutes les imperfections. Ces rapports sont nécessairement subjectifs. Il est précisé aux acheteurs potentiels qu'un certificat n'est disponible que s'il en est fait mention dans la description du lot. Les montres de collection contenant souvent des mécanismes complexes et d'une grande finesse, il est rappelé aux acheteurs potentiels qu'un examen général, un remplacement de la pile ou une réparation plus approfondie - à la charge de l'acheteur - peut être nécessaire.

CONCERNANT LES ESTIMATIONS DE POIDS

Le poids brut de l'objet est indiqué dans le catalogue.
Les poids des pierres précieuses ont pu être estimés par mesure. Ces chiffres sont censés être des directives approximatives et ne doivent pas être considérés comme exacts.

POUR LA JOAILLERIE

Les termes utilisés dans le présent catalogue revêtent les significations qui leur sont attribuées ci-dessous. Veuillez noter que toutes les déclarations dans le présent catalogue quant à leur paternité sont effectuées sous réserve des dispositions des Conditions de vente de de restriction de garantie.

NOM DES JOAILLIERS DANS LE TITRE

1. Par Boucheron : Quand le nom du créateur apparaît dans le titre cela signifie, selon l'opinion raisonnable de Christie's, que le bijou est de ce fabricant.

NOM DES JOAILLIERS SOUS LA DESCRIPTION

2. Signé Boucheron : Le bijou porte une signature qui, selon l'opinion raisonnable de Christie's, est authentique.
3. Avec le nom du créateur pour Boucheron : Le bijou revêt une marque mentionnant un fabricant qui, selon l'opinion raisonnable de Christie's, est authentique.
4. Par Boucheron : selon l'opinion raisonnable de Christie's, signifie par le joaillier malgré l'absence de signature.
5. Monté par Boucheron : selon l'opinion raisonnable de Christie's, signifie que le sertissage a été créé par le joaillier qui a utilisé des pierres initialement fournies par son client.
6. Monté uniquement par Boucheron : selon l'opinion raisonnable de Christie's, signifie que le sertissage a été créé par le joaillier mais que les pierres précieuses ont été remplacées ou que le bijou a été modifié d'une certaine manière après sa fabrication.

PERIODES

1. ANTIQUITÉ - PLUS DE 100 ANS
2. ART NOUVEAU - 1895-1910
3. BELLE ÉPOQUE - 1895-1914
4. ART DÉCO - 1915-1935
5. RÉTRO - ANNÉES 1940

CERTIFICATS D'AUTHENTICITÉ

Certains fabricants ne fournissant pas de certificat d'authenticité, Christie's n'a aucune obligation d'en fournir aux acheteurs, sauf mention spécifique contraire dans la description du lot au catalogue de la vente. Excepté en cas de contrefaçon reconnue par Christie's, aucune annulation de vente ne saurait être prononcée pour cause de non-délivrance d'un certificat d'authenticité par un fabricant.

MÉTAUX PRÉCIEUX

Certains **lots** contenant de l'or, de l'argent ou du platine doivent selon la loi être présentés au bureau de **garantie** territorialement compétent afin de les soumettre à des tests d'alliage et de les poinçonner. Christie's n'est pas autorisée à délivrer ces **lots** aux acheteurs tant qu'ils ne sont pas marqués. Ces marquages seront réalisés par Christie's aux frais de l'acheteur, dès que possible après la vente. Une liste de tous les **lots** nécessitant un marquage sera mise à la disposition des acheteurs potentiels avant la vente.

INTERET FINANCIER DE CHRISTIE'S SUR UN LOT

De temps à autre, Christie's peut proposer à la vente un **lot** qu'elle possède en totalité ou en partie. Ce bien est signalé dans le catalogue par le symbole Δ à côté du numéro de **lot**.

Parfois, Christie's a un intérêt financier direct dans des **lots** mis en vente, tel que le fait de garantir un prix minimum ou de consentir une avance au vendeur qui n'est **garantie** que par le bien mis en vente. Lorsque Christie's détient un tel intérêt financier, les **lots** en question sont signalés par le symbole ○ à côté du numéro de **lot**.
Lorsque Christie's a financé tout ou partie de cet intérêt par l'intermédiaire d'un tiers, les **lots** sont signalés dans le catalogue par le symbole ◊. Lorsqu'un tiers accepte de financer tout ou partie de l'intérêt de Christie's dans un **lot**, il prend tout ou partie du risque que le **lot** ne soit pas vendu, et sera rémunéré en échange de l'acceptation de ce risque sur la base d'un montant forfaitaire.
Lorsque Christie's a un droit réel ou un intérêt financier dans chacun des **lots** du catalogue, Christie's ne signale pas chaque **lot** par un symbole, mais indique son intérêt en couverture du catalogue.

INTITULÉS AVEC RÉSERVE

***« attribué à... »** à notre avis, est probablement en totalité ou en partie, une œuvre réalisée par l'artiste.

***« studio de.../atelier de... »** à notre avis, œuvre exécutée dans le studio ou l'atelier de l'artiste, peut-être sous sa surveillance.

***« entourage de... »** à notre avis, œuvre datant de la période de l'artiste et dans laquelle on remarque une influence.

***« disciple de... »** à notre avis, œuvre exécutée dans le style de l'artiste mais pas nécessairement par l'un de ses élèves.

***« à la manière de... »** à notre avis, œuvre exécutée dans le style de l'artiste mais d'une date plus récente.

***« d'après... »** à notre avis, une copie (quelle qu'en soit la date) d'une œuvre de l'auteur.

« signé... »/ « daté... »/ « inscrit... » à notre avis, l'œuvre a été signée/datée/dotée d'une inscription par l'artiste. L'ajout d'un point d'interrogation indique un élément de doute.

« avec signature... »/ « avec date... »/ « avec inscription... » à notre avis, la signature/la date/l'inscription sont de la main de quelqu'un d'autre que l'artiste.

La date donnée pour les gravures de maîtres anciens, modernes et contemporains, est la date (ou la date approximative lorsque précédée du préfix « vers ») à laquelle la matrice a été travaillée et pas nécessairement la date à laquelle l'œuvre a été imprimée ou publiée.

* Ce terme et sa définition dans la présente explication des pratiques de catalogage sont des déclarations réservées sur la paternité de l'œuvre. Si l'utilisation de ce terme repose sur une étude attentive et représente l'opinion de spécialistes, Christie's et le vendeur n'assument aucun risque ni aucune responsabilité en ce qui concerne l'authenticité de la qualité d'auteur de tout **lot** du présent catalogue décrit par ce terme, la **Garantie d'authenticité** ne s'appliquant pas en ce qui concerne les **lots** décrits à l'aide de ce terme.

SALLES DE VENTES INTERNATIONALES, BUREAUX DE REPRÉSENTATION EUROPÉENS, CONSULTANTS ET AUTRES SERVICES DE CHRISTIE'S

ARGENTINE
BUENOS AIRES
+54 11 43 93 42 22
Cristina Carlisle

AUSTRALIE
SYDNEY
+61 (0)2 9326 1422
Ronan Sulich

AUSTRICHE
VIENNE
+43 (0)1 533 881214
Angela Baillou

BELGIQUE
BRUXELLES
+32 (0)2 512 88 30
Roland de Lathuy

BRÉSIL
SÃO PAULO
+5511 3061 2576
Nathalie Lenci

CHILI
SANTIAGO
+56 2 2 2631642
Denise Ratinoff
de Lira

COLOMBIE
BOGOTA
+571 635 54 00
Juanita Madrinan

DANEMARK
COPENHAGEN
+45 3962 2377
Birgitta Hillingso
(Consultant)
+ 45 2612 0092
Rikke Juel Brandt
(Consultant)

FINLANDE ET ETATS BALTES
HELSINKI
+358 40 5837945
Barbro Schauman
(Consultant)

FRANCE ET DÉLÉGUÉS RÉGIONAUX
•PARIS
+33 (0)1 40 76 85 85

CENTRE, AUVERGNE, LIMOUSIN & BOURGOGNE
+33 (0)6 10 34 44 35
Marine Desproges-Gotteron

BRETAGNE, PAYS DE LA LOIRE & NORMANDIE
+33 (0)6 09 44 90 78
Virginie Greggory

POITOU-CHARENTE AQUITAINE
+33 (0)5 56 81 65 47
Marie-Cécile Moueix

PROVENCE - ALPES CÔTE D'AZUR
+33 (0)6 71 99 97 67
Fabienne Albertini-Cohen

ALLEMAGNE
DÜSSELDORF
+49 (0)21 14 91 59 352
Arno Verkade

FRANCFORT
+49 170 840 7950
Natalie Radziwill

HAMBOURG
+49 (0)40 27 94 073
Christiane Gräfin
zu Rantzau

MUNICH
+49 (0)89 24 20 96 80
Marie Christine Gräfin Huyn

STUTTGART
+49 (0)71 12 26 96 99
Eva Susanne
Schweizer

INDE
MUMBAI
+91 (22) 2280 7905
Sonal Singh

INDONESIE
JAKARTA
+62 (0)21 7278 6268
Charmie Hamami

ISRAEL
TEL AVIV
+972 (0)3 695 0695
Roni Gilat-Baharaff

ITALIE
•MILAN
+39 02 303 2831
Cristiano De Lorenzo

ROME
+39 06 686 3333
Marina Cicogna

ITALIE DU NORD
+39 348 3131 021
Paola Gradi
(Consultant)

TURIN
+39 347 2211 541
Chiara Massimello
(Consultant)

VENISE
+39 041 277 0086
Bianca Arrivabene Valenti
Gonzaga (Consultant)

BOLOGNE
+39 051 265 154
Benedetta Possati Vittori
Venenti (Consultant)

GÊNES
+39 010 245 3747
Rachele Guicciardi
(Consultant)

FLORENCE
+39 055 219 012
Alessandra Niccolini di
Camugliano (Consultant)

CENTRE &
ITALIE DU SUD
+39 348 520 2974
Alessandra Allaria
(Consultant)

JAPON
TOKYO
+81 (0)3 6267 1766
Chie Banta

MALAISIE
KUALA LUMPUR
+65 6735 1766
Nicole Tee

MEXICO
MEXICO CITY
+52 55 5281 5546
Gabriela Lobo

MONACO
+377 97 97 11 00
Nancy Dotta

PAYS-BAS
•AMSTERDAM
+31 (0)20 57 55 255
Arno Verkade

NORVÈGE
OSLO
+47 949 89 294
Cornelia Svedman
(Consultant)

REPUBLIQUE POPULAIRE DE CHINE
PÉKIN
+86 (0)10 8583 1766

•HONG KONG
+852 2760 1766

•SHANGHAI
+86 (0)21 6355 1766

PORTUGAL
LISBONNE
+351 919 317 233
Mafalda Pereira Coutinho
(Consultant)

RUSSIE
MOSCOU
+7 495 937 6364
+44 20 7389 2318
Zain Talyarkhan

SINGAPOUR
SINGAPOUR
+65 6735 1766
Jane Ngiam

AFRIQUE DU SUD
LE CAP
+27 (21) 761 2676
Juliet Lomberg
(Independent Consultant)

DURBAN &
JOHANNESBURG
+27 (31) 207 8247
Gillian Scott-Berning
(Independent Consultant)

CAP OCCIDENTAL
+27 (44) 533 5178
Annabelle Conyngham
(Independent Consultant)

CORÉE DU SUD
SÉOUL
+82 2 720 5266
Jun Lee

ESPAGNE
MADRID
+34 (0)91 532 6626
Carmen Schjaer
Dalia Padilla

SUÈDE
STOCKHOLM
+46 (0)73 645 2891
Claire Ahman (Consultant)
+46 (0)70 9369 201
Louise Dyhlén (Consultant)

SUISSE
•GENÈVE
+41 (0)22 319 1766
Eveline de Proyart

•ZURICH
+41 (0)44 268 1010
Jutta Nixdorf

TAIWAN
TAIPEI
+886 2 2736 3356
Ada Ong

THAÏLANDE
BANGKOK
+66 (0)2 652 1097
Prapavadee Sophonpanich

TURQUIE
ISTANBUL
+90 (532) 558 7514
Eda Kehale Argün
(Consultant)

ÉMIRATS ARABES UNIS
•DUBAI
+971 (0)4 425 5647
Michael Jeha

GRANDE-BRETAGNE
•LONDRES
+44 (0)20 7839 9060

NORD
+44 (0)20 3219 6010
Thomas Scott

NORD OUEST ET PAYS DE GALLE
+44 (0)20 7752 3033
Jane Blood

SUD
+44 (0)1730 814 300
Mark Wrey

ÉCOSSE
+44 (0)131 225 4756
Bernard Williams
Robert Lagneau
David Bowes-Lyon
(Consultant)

ÎLE DE MAN
+44 (0)20 7389 2032

ÎLES DE LA MANCHE
+44 (0)20 7389 2032

IRLANDE
+353 (0)87 638 0996
Christine Ryall (Consultant)

ÉTATS UNIS
CHICAGO
+1 312 787 2765
Catherine Busch

DALLAS
+1 214 599 0735
Capera Ryan

HOUSTON
+1 713 802 0191
Jessica Phifer

LOS ANGELES
+1 310 385 2600
Sonya Roth

MIAMI
+1 305 445 1487
Jessica Katz

•NEW YORK
+1 212 636 2000

SAN FRANCISCO
+1 415 982 0982
Ellanor Notides

SERVICES LIÉS AUX VENTES

COLLECTIONS PRIVÉES ET "COUNTRY HOUSE SALES"
Tel: +33 (0)1 4076 8598
Email: lgosset@christies.com

INVENTAIRES
Tel: +33 (0)1 4076 8572
Email: vgineste@christies.com

AUTRES SERVICES

CHRISTIE'S EDUCATION

LONDRES
Tel: +44 (0)20 7665 4350
Fax: +44 (0)20 7665 4351
Email: london@christies.edu

NEW YORK
Tel: +1 212 355 1501
Fax: +1 212 355 7370
Email: newyork@christies.edu

HONG KONG
Tel: +852 2978 6768
Fax: +852 2525 3856
Email: hongkong@christies.edu

CHRISTIE'S FINE ART STORAGE SERVICES

NEW YORK
+1 212 974 4570
Email: newyork@cfass.com

SINGAPOUR
Tel: +65 6543 5252
Email: singapore@cfass.com

CHRISTIE'S INTERNATIONAL REAL ESTATE

NEW YORK
Tel +1 212 468 7182
Fax +1 212 468 7141
Email: info@christiesrealestate.com

LONDRES
Tel +44 20 7389 2551
Fax +44 20 7389 2168
Email: info@christiesrealestate.com

HONG KONG
Tel +852 2978 6788
Fax +852 2973 0799
Email: info@christiesrealestate.com

Renseignements – Merci de bien vouloir appeler la salle de vente ou le bureau de représentation email – info@christies.com
La liste exhaustive de nos bureaux se trouve sur christies.com

ŒUVRES MODERNES SUR PAPIER

JEUDI 26 MARS 2020, À 16H

ART IMPRESSIONNISTE ET MODERNE

VENDREDI 27 MARS 2020, À 17H

9, avenue Matignon, 75008 Paris

CODE VENTE :

ŒUVRES MODERNES SUR PAPIER
18138 - HUGUES

ART IMPRESSIONNISTE ET MODERNE
18501 - LEA

(Les coordonnées apparaissant sur la preuve d'exportation doivent correspondre aux noms et adresses des professionnels facturés. Les factures ne pourront pas être modifiées après avoir été imprimées.)

LAISSER DES ORDRES D'ACHAT EN LIGNE SUR CHRISTIES.COM

INCREMENTS

Les enchères commencent généralement en dessous de l'estimation basse et augmentent par paliers (incréments) de jusqu'à 10 pour cent. Le commissaire-priseur décidera du moment où les enchères doivent commencer et des incréments. Les ordres d'achat non conformes aux incréments ci-dessous peuvent être abaissés à l'intervalle d'enchères suivant.

de 100 à 2 000 €	par 100 €
de 2 000 à 3 000 €	par 200 €
de 3 000 à 5 000 €	par 200, 500, 800 €
de 5 000 à 10 000 €	par 500 €
de 10 000 à 20 000 €	par 1 000 €
de 20 000 à 30 000 €	par 2 000 €
de 30 000 à 50 000 €	par 2 000, 5 000, 8 000 €
de 50 000 à 100 000 €	par 5 000 €
de 100 000 à 200 000 €	par 10 000 €
au dessus de 200 000 €	à la discrétion du commissaire-priseur habilité.

Le commissaire-priseur est libre de varier les incréments au cours des enchères.

1. Je demande à Christie's d'enchérir sur les lots indiqués jusqu'à l'enchère maximale que j'ai indiquée pour chaque lot.
2. En plus du prix d'adjudication (« **prix marteau** ») l'acheteur accepte de nous payer des frais acheteur de 25% H.T. (soit 26.375% T.T.C. pour les livres et 30% T.T.C. pour les autres lots) sur les premiers €200.000 ; 20% H.T. (soit 21.10% T.T.C. pour les livres et 24% T.T.C. pour les autres lots) au-delà de €200.001 et jusqu'à €2.500.000 et 13,5% H.T. (soit 14,2425% T.T.C. pour les livres et 16.2% T.T.C. pour les autres lots) sur toute somme au-delà de €2.500.001. Pour les ventes de vin, les frais à la charge de l'acquéreur s'élèvent à 22.5% H.T. (soit 27% T.T.C.).
3. J'accepte d'être lié par les Conditions de vente imprimées dans le catalogue.
4. Je comprends que si Christie's reçoit des ordres d'achat sur un lot pour des montants identiques et que lors de la vente ces montants sont les enchères les plus élevées pour le lot, Christie's vendra le lot à l'enchérisseur dont elle aura reçu et accepté l'ordre d'achat en premier.
5. Les ordres d'achat soumis sur des lots « sans prix de réserve » seront, à défaut d'enchère supérieure, exécutés à environ 50 % de l'estimation basse ou au montant de l'enchère si elle est inférieure à 50 % de l'estimation basse.
Je comprends que le service d'ordres d'achat de Christie's est un service gratuit fourni aux clients et que, bien que Christie's fasse preuve de toute la diligence raisonnablement possible, Christie's déclinera toute responsabilité en cas de problèmes avec ce service ou en cas de pertes ou de dommages découlant de circonstances hors du contrôle raisonnable de Christie's.

Résultats des enchères : +33 (0)1 40 76 84 13

FORMULAIRE D'ORDRE D'ACHAT

Christie's Paris

Les ordres d'achat doivent être reçus au moins 24 heures avant le début de la vente aux enchères. Christie's confirmera toutes les enchères reçues par fax par retour de fax. Si vous n'avez pas reçu de confirmation dans le délai d'un jour ouvré, veuillez contacter le Département des enchères.
Tél. : +33 (0) 1 40 76 84 13 - Fax : +33 (0) 1 40 76 85 51 - en ligne : www.christies.com

18138-18501

Numéro de Client (le cas échéant) Numéro de vente

Nom de facturation (en caractères d'imprimerie)

Adresse

Code postal

Téléphone en journée Téléphone en soirée

Fax (Important) Email

◯ Veuillez cocher si vous ne souhaitez pas recevoir d'informations à propos de nos ventes à venir par e-mail

J'AI LU ET COMPRIS LE PRESENT FORMULAIRE D'ORDRE D'ACHAT ET LES CONDITIONS DE VENTE – ACCORD DE L'ACHETEUR

Signature

Si vous n'avez jamais participé à des enchères chez Christie's, veuillez joindre des copies des documents suivants. Personnes physiques : Pièce d'identité avec photo délivrée par un organisme public (permis de conduire, carte nationale d'identité ou passeport) et, si votre adresse actuelle ne figure pas sur votre pièce d'identité, un justificatif de domicile récent, par exemple une facture d'eau ou d'électricité ou un relevé bancaire. Sociétés : Un certificat d'immatriculation. Autres structures commerciales telles que les fiducies, les sociétés off-shore ou les sociétés de personnes : veuillez contacter le Département Conformité au +33 (0)1 40 76 84 13 pour connaître les informations que vous devez fournir. Si vous êtes enregistré pour enchérir pour le compte de quelqu'un qui n'a jamais participé à des enchères chez Christie's, veuillez joindre les pièces d'identité vous concernant ainsi que celles de la personne pour le compte de qui vous allez prendre part aux enchères, ainsi qu'un pouvoir signé par la personne en question. Les nouveaux clients, les clients qui n'ont pas fait d'achats auprès d'un bureau de Christie's au cours des deux dernières années et ceux qui souhaitent dépenser plus que les fois précédentes devront fournir une référence bancaire.

VEUILLEZ ÉCRIRE DISTINCTEMENT EN CARACTÈRES D'IMPRIMERIE

Numéro de lot (dans l'ordre)	Enchère maximale EURO (hors frais de vente)	Numéro de lot (dans l'ordre)	Enchère maximale EURO (hors frais de vente)

Si vous êtes assujetti à la VAT/IVA/TVA/BTW/MWST/MOMS intracommunautaire,
Veuillez indiquer votre numéro :

Entreposage et Enlèvement des Lots
Storage and Collection

TABLEAUX ET OBJETS PETITS FORMATS

Tous les lots vendus seront conservés dans nos locaux au 9, avenue Matignon, 75008 Paris.

TABLEAUX GRANDS FORMATS, MEUBLES ET OBJETS VOLUMINEUX

Les lots marqués d'un carré rouge ■ seront transférés chez Crown Fine Art :

Vendredi 27 mars

Crown Fine Art se tient à votre disposition 48h après le transfert, du lundi au vendredi, de 9h00 à 12h30 et 13h30 à 18h00.

130, rue des Chardonnerets,
93290 Tremblay-en-France

TARIFS

Christie's se réserve le droit d'appliquer des frais de stockage au-delà de 30 jours après la vente pour les lots vendus. La garantie en cas de dommage ou de perte totale ou partielle est couverte par Christie's selon les termes figurant dans nos Conditions de Vente et incluse dans les frais de stockage. Les frais s'appliqueront selon le barème décrit dans le tableau ci-dessous.

PAIEMENT

Merci de bien vouloir contacter notre service client 24h à l'avance à ClientServicesParis@christies.com ou au +33 (0)1 40 76 84 12 pour connaître le montant des frais et prendre rendez-vous pour la collecte du lot.

Sont acceptés les règlements par chèque, transfert bancaire et carte de crédit (Visa, Mastercard, American Express)

SMALL PICTURES AND OBJECTS

All lots sold, will be kept in our saleroom at 9 avenue Matignon, 75008 Paris.

LARGE PICTURES, FURNITURE AND LARGE OBJECTS

Specified lots marked with a filled red square ■ will be removed to Crown Fine Art on the:

Friday 27 March

Lots transferred to Crown Fine Art will be available 48 hours after the transfer from Monday to Friday 9.00 am to 12.30 am and 1.30 pm to 6.00 pm.

130, rue des Chardonnerets,
93290 Tremblay-en-France

ADMINISTRATION FEE, STORAGE & RELATED CHARGES

At Christie's discretion storage charges may apply 30 days after the sale. Liability for physical loss and damage is covered by Christie's as specified in our Conditions of Sale and included in the storage fee. Charges will apply as set in the table below.

PAYMENT

Please contact our Client Service 24 hours in advance at ClientServicesParis@christies.com or call +33 (0)1 40 76 84 12 to enquire about the fee and book a collection time.

Are accepted payments by cheque, wire transfer and credit cards (Visa, Mastercard, American Express)

TABLEAUX GRANDS FORMATS, MOBILIER ET OBJETS VOLUMINEUX

Frais de gestion et manutention fixe par lot	Frais de stockage par lot et par jour ouvré
70€ + TVA	8€ + TVA

TABLEAUX ET OBJETS PETITS FORMATS

Frais de gestion et manutention fixe par lot	Frais de stockage par lot et par jour ouvré
35€ + TVA	4€ + TVA

LARGE PAINTINGS, FURNITURE AND LARGE OBJECTS

Administration fee and handling per lot	Storage fee per lot and per business day
70€ + VAT	8€ + VAT

SMALL PICTURES AND OBJECTS

Administration fee and handling per lot	Storage fee per lot and per business day
35€ + VAT	4€ + VAT

CHRISTIE'S

CHRISTIE'S INTERNATIONAL PLC
François Pinault, Chairman
Guillaume Cerutti, Chief Executive Officer
Stephen Brooks, Deputy Chief Executive Officer
Jussi Pylkkänen, Global President
François Curiel, Chairman, Europe
Jean-François Palus
Stéphanie Renault
Héloïse Temple-Boyer
Sophie Carter, Company Secretary

INTERNATIONAL CHAIRMEN
Stephen Lash, Chairman Emeritus, Americas
The Earl of Snowdon, Honorary Chairman, EMEA
Charles Cator, Deputy Chairman, Christie's Int.
Xin Li-Cohen, Deputy Chairman, Christie's Int.

CHRISTIE'S EUROPE, MIDDLE EAST, RUSSIA AND INDIA (EMEA)
Prof. Dr. Dirk Boll, President
Bertold Mueller, Managing Director,
Continental Europe, Middle East, Russia & India

SENIOR DIRECTORS, EMEA
Zoe Ainscough, Cristian Albu, Maddie Amos,
Simon Andrews, Katharine Arnold, Upasna Bajaj,
Mariolina Bassetti, Ellen Berkeley, Jill Berry,
Giovanna Bertazzoni, Peter Brown, Julien Brunie,
Olivier Camu, Jason Carey, Karen Carroll,
Sophie Carter, Karen Cole, Isabelle de La Bruyere,
Roland de Lathuy, Eveline de Proyart, Leila de Vos,
Harriet Drummond, Adele Falconer, Margaret Ford,
Edmond Francey, Roni Gilat-Baharaff, Leonie Grainger,
Philip Harley, James Hastie, Karl Hermanns,
Rachel Hidderley, Jetske Homan Van Der Heide,
Michael Jeha, Donald Johnston, Erem Kassim-Lakha,
Nicholas Lambourn, William Lorimer,
Catherine Manson, Susan Miller, Jeremy Morrison,
Nicholas Orchard, Keith Penton, Henry Pettifer,
Will Porter, Paul Raison, Christiane Rantzau,
Tara Rastrick, Amjad Rauf, William Robinson,
Alice de Roquemaurel, Matthew Rubinger,
Tim Schmelcher, John Stainton, Nicola Steel,
Aline Sylla-Walbaum, Sheridan Thompson,
Alexis de Tiesenhausen, Jay Vincze, David Warren,
Andrew Waters, Harry Williams-Bulkeley,
Tom Woolston, André Zlattinger

CHRISTIE'S ADVISORY BOARD, EUROPE
Pedro Girao, Chairman,
Contessa Giovanni Gaetani dell'Aquila d'Aragona,
Thierry Barbier Mueller, Arpad Busson,
Kemal Has Cingillioglu, Hélène David-Weill,
Bernhard Fischer, I. D. Fürstin zu Fürstenberg,
Rémi Gaston-Dreyfus, Laurence Graff,
Jacques Grange, H.R.H. Prince Pavlos of Greece,
Terry de Gunzburg, Guillaume Houzé,
Alicia Koplowitz, Robert Manoukian,
Contessa Daniela d'Amelio Memmo, Usha Mittal,
Polissena Perrone, Maryvonne Pinault,
François de Ricqlès, Eric de Rothschild,
Çiğdem Simavi, Sylvie Winckler

CHRISTIE'S FRANCE
Cécile Verdier, Présidente
Julien Pradels, Directeur Général
Virginie Aubert
Anika Guntrum
Pierre Martin-Vivier

DIRECTORS, FRANCE
Virginie Hagelauer, Laëtitia Bauduin,
Antoine Lebouteiller, Élodie Morel

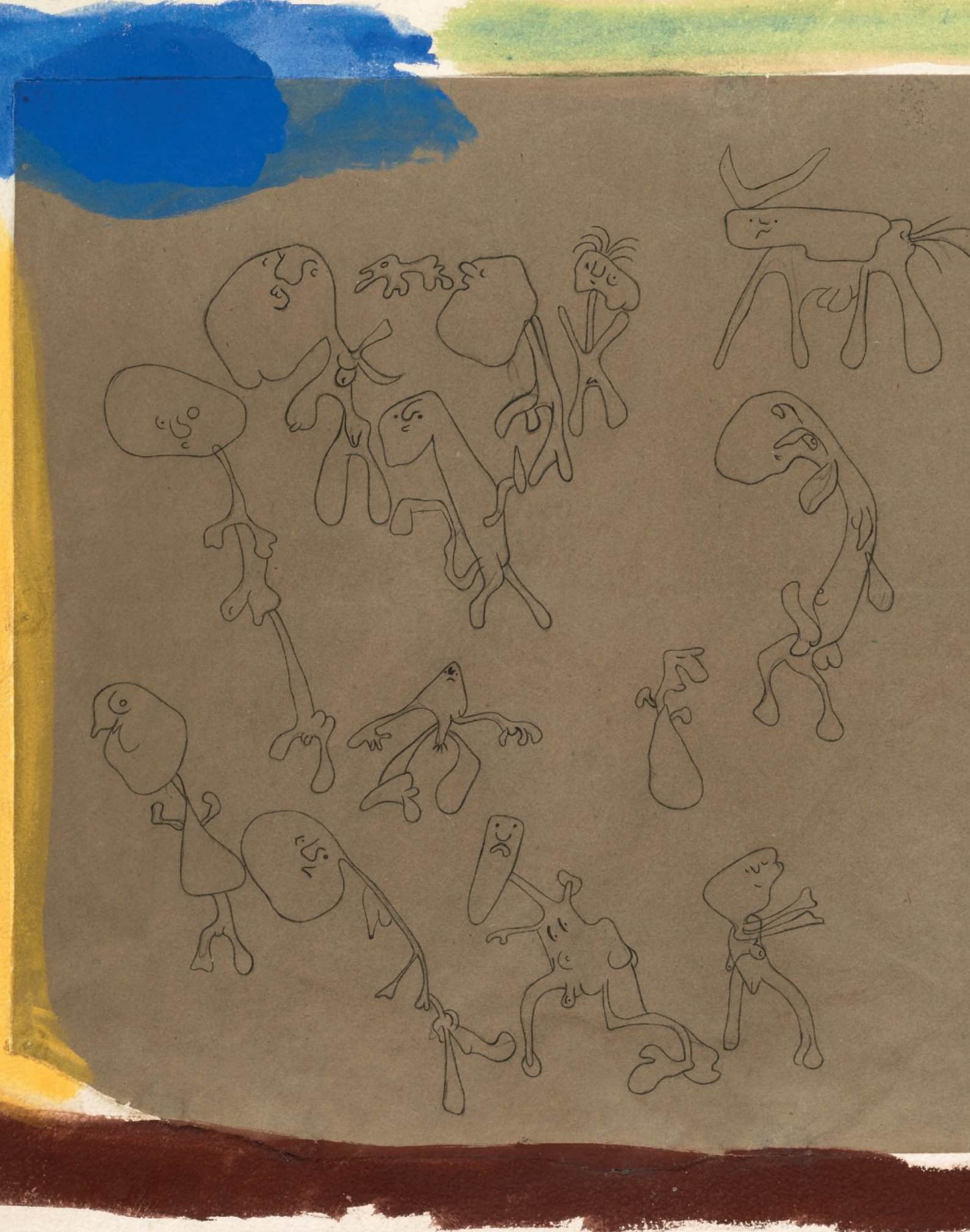
ASSOCIATE DIRECTORS, FRANCE
Fabienne Albertini, Marion Clermont, Victoire Gineste,
Valérie Didier, Tancredi Massimo di Roccasecca,
Fleur de Nicolay, Tiphaine Nicoul, Paul Nyzam,
Etienne Sallon, Dominique Suiveng

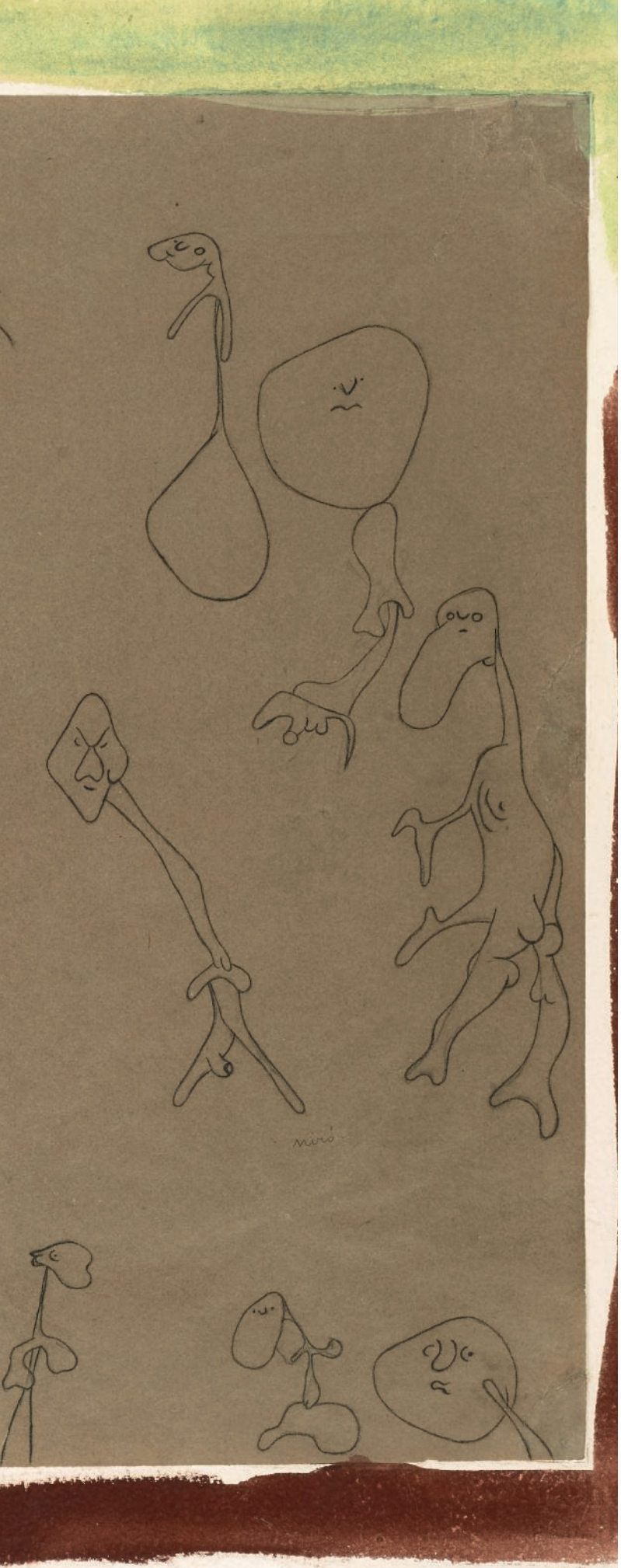
COMMISSAIRES-PRISEURS HABILITÉS
François Curiel,
Camille de Foresta,
Victoire Gineste,
Lionel Gosset,
Adrien Meyer,
Cécile Verdier

Catalogue Photo Credits : Anna Buklovska, Emilie Lebeuf
Guillaume Onimus, Juan Cruz Ibañez, Marina Gadonneix
Nina Slavcheva
Maquette : Alexandra de Lambilly, Isabelle Sery

© Christie, Manson & Woods Ltd. (2020)

24/10/19





INDEX

A

ANQUETIN, L., 133, 320, 321, 326, 327
ARP, J., 303
AROKAS, D., 107

B

BALTHUS, 104, 172
BAZILLE, F., 156
BELLMER, H., 192
BEVAN, R., 141
BONNARD, P., 130, 229-236, 380, 388
BOTERO, F., 207
BOUDIN, E., 371, 372, 373
BRAQUE, G., 397
BRASILIER, A., 224
BRAUNER, V., 184, 199, 306
BRETON, A., 204
BUFFET, B., 312, 410-412

C

CARIOT, G., 364, 381
CHAGALL, M., 106, 128, 215
CROSS, H.-E., 165-168

D

DALÍ, S., 189
DE CHIRICO, G., 188, 201, 309
DE GAIGNERON, J., 401
DE LEMPICKA, T., 105
DE TOULOUSE-LAUTREC, H., 145-155, 161, 347
DELAUNAY, S., 123, 124
DELVAUX, P., 171, 197, 198, 203
DENIS, M., 140, 382, 385
DERAIN, A., 225, 226, 350-352, 375
DE VLAMINCK, M., 213, 353-359, 395
DOMERGUE, J.-G., 404-405
DUBOIS-PILLET, A., 360
DUFY, R., 220, 315, 349, 408
DUNOYER DE SEGONZAC, A., 219, 227, 228

E

ÉLUARD, P., 195
ERNST, M., 187, 190, 191, 310

F

FÉRAT, S., 406
FILIGER, C., 142
FORAIN, J.-L., 138, 157
FOUJITA, L. T., 206, 301, 414

G

GARGALLO, P., 307
GAUGUIN, P., 132
GIACOMETTI, A., 101
GILOT, F., 109
GLEIZES, A., 118, 125
GUILLAUMIN, A., 369
GUILLOUX, C. V., 362

H

HOSCHEDÉ-MONET, B., 331
HÉLION, J., 174

K

KANDINSKY, W., 121, 176
KISLING, M., 389, 395
KUPKA, F., 117, 119

L

LAUGÉ, A., 322
LAURENCIN, M., 102
LAURENS, H., 302
LE SIDANER, H., 376, 377
LEBASQUE, H., 361, 383, 387
LÉVEILLÉ, A., 328
LOISEAU, G., 378, 379
LUCE, M., 330, 363, 365
LURÇAT, J., 407

M

MAGNELLI, A., 308
MALLE, C., 392
MANGUIN, H., 218
MANZU, G., 209-212
MARQUET, A., 221, 367, 368, 388
MASSON, A., 193, 413
MATISSE, H., 127
MAUFRA, M., 343
MENDJISKY, S., 398, 399, 400
MIRÓ, J., 178, 179, 182, 183, 186, 194, 196, 304
MODIGLIANI, A., 110
MONTEZIN, P., 162
MORET, H., 332, 333, 334
MORISOT, B., 346

P

PICABIA, F., 103, 180, 181, 185, 200, 311, 335
PICASSO, P., 108, 111-116, 120, 126, 175, 177, 208, 305
PISSARRO, C., 340

R

REDON, O., 135, 336, 374
RENOIR, P.-A., 134, 337-339
RIPPL-RONAI, J., 143
RODIN, A., 348
ROUART, E., 325
ROUART, H., 324
ROUSSEL, K.-X., 137, 158, 160
ROY, L., 329

S

SABBAGH, G., 384
SCHUFFENECKER, C., 136
SEBASTI, G., 386
SÉRUSIER, P., 139, 144, 317, 318, 319, 370
SIGNAC, P., 129, 163, 164, 214, 222, 223
SISLEY, A., 216
SOUTINE, C., 316
SOUTTER, L., 170
SPILLIAERT, L., 169
SURVAGE, L., 173, 409

T

TZARA, T., 202

U

UTRILLO, M., 391, 393

V

VALADON, S., 323, 390
VALTAT, L., 341, 366, 394
VAN RYSSELBERGHE, T., 131, 342, 344, 345
VON JAWLENSKY, A., 314
VUILLARD, E., 159, 217

W

WILDER, A., 402,403
WOLS, A., 205

Z

ZADKINE, O., 313

CHRISTIE'S

9 AVENUE MATIGNON 75008 PARIS