

LA COLLECTION  
**SAM JOSEFOWITZ**

---

DE L'ÉCOLE DE PONT-AVEN JUSQU'À L'ART MODERNE



PARIS | 20 & 21 OCTOBRE 2023  
VENTE EN LIGNE | 12-25 OCTOBRE 2023

**CHRISTIE'S**









# Leader sur le marché de l'art,

Christie's s'engage à **construire un modèle économique durable** qui favorise et protège l'environnement.

Notre plateforme numérique sur christies.com, permet une approche responsable, offrant un espace immersif où l'art se révèle au travers d'images de très haute qualité, de vidéos et de notices d'œuvres approfondies écrites par nos spécialistes.

Grâce à ce support digital enrichi, Christie's s'engage à réduire le nombre de catalogues imprimés pour atteindre son objectif **Net Zero d'ici 2030**. Naturellement, en cas d'impression, nous respectons les normes les plus strictes en matière de développement durable.

Le catalogue que vous avez entre les mains est :



Imprimé sur du papier entièrement recyclé ;



Imprimé avec de l'encre végétale  
et un pelliculage biodégradable ;



Imprimé en circuit court afin de réduire  
les émissions liées à la distribution.



Scannez ce QR Code pour plus  
d'informations sur nos objectifs  
éco-responsables et projets durables.

CHRISTIE'S



SCIENCE  
BASED  
TARGETS

DRIVING AMBITIOUS CORPORATE CLIMATE ACTION





9

# LA COLLECTION SAM JOSEFOWITZ

DE L'ÉCOLE DE PONT-AVEN JUSQU'À L'ART MODERNE

## Vente du soir

vendredi 20 octobre 2023, 14h30  
Lots 101 à 129

## Vente du jour

samedi 21 octobre 2023, 14h30  
Lots 401 à 494

## Dessins et Gravures de l'École de Pont-Aven

Vente en ligne

12-25 octobre 2023  
Lots 801 à 939

CHRISTIE'S



RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

DIPLÔME  
de  
CITOYEN D'HONNEUR  
de  
PONT-AVEN  
décerné a

M *Samuel* *Josefowitz*

Pont-Aven, le 27 juin 1987.  
Le Maire,  
*Alain*



AVEC NOTRE GRATITUDE

Nous tenons à remercier vivement tous nos collaborateurs pour leur implication dans les recherches ainsi que pour la rédaction de notices de cette collection.

Nous remercions également Mathis Comar, Melissa Guérin, Juliette Henderson, Emmanuelle Loulmet, Maria Morando, Sofia de Luze et Solange Petzl pour leur aide dans les recherches.

JONATHAN BENINGTON  
Expert de Roderic O'Connor.

ANDRÉ CARIOU  
Conservateur en chef du patrimoine honoraire.

MATHIAS CHIVOT  
Historien de l'art, expert d'Édouard Vuillard et spécialiste Nabis.

GILLES GENTY  
Historien de l'art, ancien directeur du Musée du Petit Palais à Genève, auteur du *Catalogue raisonné Paul Ranson (1861-1909)* du *Catalogue raisonné des dessins de Georges Lacombe (1868-1916)*.

ANITA HOPMANS  
Conservateur principal au Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie de La Haye, membre du Comité de Recherche du Catalogue Numérique Raisonné Kees van Dongen (1877-1968) et commissaire de l'exposition *Kees van Dongen de 2023. Le chemin du succès*.

FRED LEEMAN  
Auteur de la monographie *Émile Bernard*, parue chez Citadelles & Mazenod, Paris, 2013.

ROSEMARIE NAPOLITANO  
Expert de Jules Pascin, a collaboré à la réalisation des 4 premiers tomes du *Catalogue Raisonné de l'œuvre de Pascin* entre 1982 et 2003 sous la direction de Guy Krohg.

MARYANNE STEVENS  
Historienne de l'art, conservatrice et ancienne secrétaire à la Royal Academy.



CHRISTIE’S FRANCE



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



PHILIPPE LEMOINE  
Directeur Général  
plemoine@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 21



PIERRE ETIENNE  
Vice Président,  
Deputy Chairman,  
Maîtres anciens  
petienne@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 72



CAMILLE DE FORESTA  
Vice Présidente,  
Spécialiste sénior, Art d’Asie  
Directrice du développement  
de la clientèle privée  
cdeforesta@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 86 05



VICTOIRE GINESTE  
Vice Présidente,  
Directrice du Business  
développement  
vgineste@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 72



LIONEL GOSSET  
Vice Président,  
Directeur des Collections,  
lgosset@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 98



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,  
Deputy Chairman,  
Arts du XX<sup>e</sup> siècle  
pemvivier@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 86 27

SERVICES POUR CETTE VENTE

ORDRES D'ACHAT  
ET ENCHÈRES TÉLÉPHONIQUES  
ABSENTEE AND  
TELEPHONE BIDS  
bidsparis@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 84 13  
christies.com

ENCHÈRE EN SALLE  
ROOM REGISTRATION  
clientservicesparis@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 85

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

BUSINESS DIRECTEUR  
Alice Vincent  
alicevincent@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 70

BUSINESS COORDINATEUR  
Chloé Beauvais  
cbeauvais@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 84 48

SPÉCIALISTES & COORDINATRICES

ART IMPRESSIONNISTE ET MODERNE



ANIKA GUNTRUM  
Vice Présidente,  
Directrice Internationale  
Co-responsable de la vente  
aguntrum@christies.com  
Tél: +33 (0)1 40 76 83 89



ANTOINE LEBOUTEILLER  
Directeur du département  
Co-responsable de la vente  
alebouteiller@christies.com  
Tél: +33 (0)1 40 76 85 83



VALÉRIE DIDIER  
Spécialiste senior  
Directrice des ventes  
vdidier@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 84 32



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



HUGUES DE BETHUNE  
Catalogueur  
hdebethune@christies.com  
Tél: +33 (0)1 40 76 74 46



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



FRÉDÉRIQUE  
DARRICARRÈRE-DELMAS  
Directrice du département  
fdarricarrere-delmas@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 71



MURRAY MACAULAY  
Directeur du département  
des Estampes, Londres  
fdarricarrere-delmas@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 71

DESIGN



AGATHE DE BAZIN  
Spécialiste  
adebazin@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 54



ÉLÉONORE POITIERS  
Catalogueur  
epoitiers@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 26



ADRIEN LEGENDRE  
Directeur du département  
alegendre@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 83 74

COORDINATRICES



SOPHIE GUYADER  
Contact vendeurs  
sguyader@christies.com  
Tél : +33 (0)1 40 76 72 42



ALIXE DU CLUZEAU  
Contact acheteurs  
aducuzeau@christies.com  
Tél : +33 (0)1 40 76 83 65

Première de couverture : lot 108  
Deuxième de couverture : lot 109 (détail)  
Quatrième de couverture : lot 408 (détail)  
Page 2 : lot 118

Crédits photos : Juan Cruz Ibañez, Nina Slavcheva,  
Marina Gadonneix,  
Anna Buklovska, Guillaume Onimus, Gavin McDonald,  
Jean-Philippe Humbert,  
Émilie Lebeuf, Paolo Codeluppi, Nicolas Roux Dit Buisson  
Création graphique : Laurie Vidal, Patrick-Axel Fagnon  
© Christie, Manson & Woods Ltd. (2023)

CHRISTIE’S FRANCE SNC  
Agrément no. 2001/003

CONSEIL DE GÉRANCE  
Cécile Verdier, *Gérant*  
Philippe Lemoine, *Gérant*  
François Curiel, *Gérant*

























# 9

## LA COLLECTION SAM JOSEFOWITZ

DE L'ÉCOLE DE PONT-AVEN JUSQU'À L'ART MODERNE

### Vente du soir

vendredi 20 octobre 2023, 14h30  
Lots 101 à 129

#### EXPOSITION PUBLIQUE

Jeudi	12 octobre	10h - 18h
Vendredi	13 octobre	10h - 18h
Samedi	14 octobre	10h - 18h
Dimanche	15 octobre	14h - 18h
Lundi	16 octobre	10h - 18h
Mardi	17 octobre	10h - 18h
Mercredi	18 octobre	10h - 18h
Jeudi	19 octobre	10h - 18h
Vendredi	20 octobre	10h - 18h
Samedi	21 octobre	10h - 14h30

#### COMMISSAIRE-PRISEUR

Adrien Meyer

#### CODE ET NUMÉRO DE LA VENTE

Pour tous renseignements ou ordres d'achats,  
veuillez rappeler la référence  
**22739 - MATHIS**

#### ORDRES D'ACHAT ET ENCHÈRES TÉLÉPHONIQUES

bidsparis@christies.com - Tél. : +33 (0)1 40 76 84 13



Scannez ce QR Code pour plus d'informations sur la vente

## CHRISTIE'S

#### POST SALE SERVICES

Coordinatrice après-vente  
Camille Debrus  
Païement, Transport  
et Retrait des lots  
Tél: +33 (0)1 40 76 84 10  
postsaleParis@christies.com

Page 10 : lot 114 (détail)  
Page 11 : lot 115 (détail)  
Page 12 : lot 123 (détail)  
Page 13 : lot 428 (détail)  
Page 14 : lot 105  
Page 15 : lot 110  
Page 16 : lot 106 (détail)  
Page 17 : lot 107 (détail)  
Page 18 : lot 416 (détail)  
Page 19 : lot 112 (détail)  
Page 20 : lot 116 (détail)

#### IMPORTANT

La vente de chaque lot est soumise aux Conditions de vente, aux Avis importants et explication des pratiques de catalogage, qui figurent dans ce catalogue et sur internet à l'adresse [www.christies.com](http://www.christies.com). Veuillez noter que les symboles et le catalogage de certains lots peuvent changer avant la vente. Afin d'obtenir les informations les plus récentes sur la vente d'un lot, vous pouvez vous référer à la description complète du lot accessible via la page internet de la vente à l'adresse [www.christies.com](http://www.christies.com).



# SOUVENIRS D’UN COLLECTIONNEUR...

par Sam Josefowitz

Si l’on me demandait de raconter comment j’ai réuni ces œuvres, et comment s’est éveillé mon intérêt pour l’École de Pont-Aven, je serais tout d’abord hésitant. A la réflexion, je me dis cependant qu’un tel exposé pourrait encourager quelques amateurs d’art à commencer eux aussi une collection dans le domaine de leur propre prédilection. Cela donnerait peut-être aussi un aperçu de la portée que certaines expositions peuvent avoir sur le goût et même sur la vie de leurs visiteurs.

Le collectionneur privé jouit d’un certain nombre d’avantages par rapport à l’historien de l’art et au conservateur de musée: il peut s’adonner au luxe d’acquérir des œuvres d’art uniquement pour son propre plaisir - sans avoir à rendre compte à quiconque de ses goûts et de son budget. Il peut - pour le meilleur ou pour le pire - laisser ses propres yeux et son cour lui dicter la direction de ses intérêts et les décisions concernant ses acquisitions. Il est, en effet, *un amateur d’art* au sens original du terme aimer. Je me suis toujours intéressé aux arts en simple amateur, sans aucune implication professionnelle dans le monde académique ou celui des musées. C’est peut-être la raison pour laquelle, lorsque je découvris en 1949 les œuvres de l’École de Pont-Aven, je ne me rendis pas compte à quel point ces œuvres et presque tous les artistes qui les créèrent étaient peu estimés ou même totalement oubliés. Même les œuvres bretonnes de Gauguin étaient considérées par beaucoup comme d’importance mineure. Seules ses œuvres de Tahiti et des Marquises étaient acceptées comme ayant un intérêt majeur, encore qu’elles aient été souvent estimées comme étant trop «décoratives».

Au début des années cinquante, on n’attachait généralement que peu d’importance aux phénomènes artistiques de transition: on dédaignait l’art hellénistique comme une dégénérescence provinciale de l’art grec, on considérait la sculpture khmère comme une simple ramification de l’art du sud de l’Inde... et l’on considérait les œuvres de l’Ecole de Pont-Aven comme une simple transition entre les impressionnistes et les écoles d’art «réellement» modernes. Aujourd’hui, et en particulier depuis 1968, alors que les phénomènes de transition et les processus de changement révolutionnaire en soi font l’objet de nombre d’études et de débats, on en est venu à reconnaître que les périodes de transition portent souvent en elles les germes de nouveaux élans de vitalité et de créativité. Ceci pourrait expliquer, au moins en partie, l’énorme intérêt actuel pour des périodes d’art moderne de brève durée, telles le néo-impressionnisme, le cubisme analytique, le fauvisme et, bien entendu, l’École de Pont-Aven.

J’ai acheté, de temps-en-temps, dès l’âge de seize ans, des gravures ou des dessins; je n’avais cependant jamais vu d’œuvres des peintres de l’École de Pont-Aven, à l’exception bien sûr de celles de Gauguin, jusqu’au moment où, aux alentours de Noël 1949, je visitai l’exposition *Eugène Carrière et le Symbolisme à l’Orangerie* des Tuileries. La, pour la première fois, je fus frappé par la vision unique d’artistes tels Émile Bernard, Meyer de Haan et Séguin. Heureusement, le remarquable ouvrage de John Rewald sur le post-impressionnisme avait déjà été publié en 1948 par le Museum of Modern Art, New York. Je l’étudiai à fond et, grâce à sa bibliographie, il me fut possible de localiser d’autres publications sur l’École de Pont-Aven, généralement épuisées ou non disponibles pour le grand public, qui m’en donnèrent une connaissance plus approfondie. J’eus aussi la chance de rencontrer certains auteurs de ces livres, tels que

John Rewald, Charles Chasse et bien d’autres encore. Leurs encouragements et les connaissances qu’ils m’ont transmises me furent extrêmement précieux. Toutefois, ce ne fut qu’en 1955 que j’acquis mes premières œuvres de l’École de Pont-Aven.

Cette année-là, je visitai l’exposition *Bonnard, Vuillard et les Nabis*, organisée par Madame Agnès Humbert au Musée national d’Art Moderne, à Paris. J’y fus à nouveau totalement épris, non seulement des trois peintures de Gauguin qui y figuraient (*Nature morte à la Fête Gloanec*, 1888, *Portrait de Gauguin dit Au Christ jaune*, 1890 et *La Mer en Bretagne*, aujourd’hui connu sous le titre de *La Plage au Pouldu*, 1889), mais aussi des peintures et des gravures d’artistes tels Emile Bernard, Maurice Denis, Paul Sérusier, Jan Verkade et beaucoup d’autres que j’ai pu également y admirer. Cette exposition m’émut à tel point qu’après l’avoir visitée plusieurs fois, je souhaitai en rencontrer l’organisatrice. Bien que je fusse pour elle un parfait inconnu, comme je l’étais d’ailleurs pour quiconque du monde des arts, Madame Humbert me reçut avec une courtoisie et une amabilité extrêmes. Je crois que mon enthousiasme la toucha. Dans son bureau et plus tard chez elle, nous discutâmes des peintres, de leurs œuvres, de ce qui les avait inspirés et motivés, du synthétisme et du cloisonnisme, de l’influence qu’ils exercèrent sur d’autres peintres et, finalement, des endroits où l’on pouvait voir leurs œuvres et où l’on risquait de pouvoir éventuellement en acheter quelques-unes.

Peu après, j’ai acheté mon premier tableau de Pont-Aven, une grande peinture d’Émile Bernard, de 1891, *la Faneuse de Saint Briac*, représentant un paysage breton avec une Bretonne qui travaille dans les champs et une autre dont s’éloigne un enfant. Puis mes acquisitions se succédèrent rapidement. Je n’imaginais guère cependant, lorsque je vis les deux expositions précitées que, dans un laps de temps de seulement vingt ans, je possèderais moi-même cinq des peintures que j’y avais tellement admirées.

Il ne fut jamais facile de trouver les grandes peintures de l’École de Pont-Aven. Ceux qui les possédaient semblaient les aimer et ne souhaitaient guère s’en séparer, d’autant plus que, jusqu’à ces dernières années, les prix qu’ils pouvaient espérer en tirer demeuraient vraiment bas. Toutefois, le bruit se répandit très vite qu’il y avait un étranger qui venait en France presque chaque mois et qui cherchait passionnément des peintures de l’École de Pont-Aven, et ceci, non seulement dans la capitale, mais aussi en Bretagne. Des marchands et des intermédiaires commencèrent, en conséquence, à m’offrir peu-à-peu de telles œuvres. Grâce à Madame Humbert, j’avais aussi rencontré un certain nombre de descendants et d’amis des artistes. Il était rare que je puisse acquérir une œuvre directement auprès d’eux, mais ils me donnèrent souvent des vues nouvelles sur la vie et les aspirations des artistes et ils me mirent parfois en relation avec d’autres amateurs qui possédaient des œuvres.

Mon amour de l’art ne s’est jamais limité à un seul moyen d’expression. Dès le début, les estampes, les dessins, la sculpture et même les arts appliqués de l’École de Pont-Aven m’intéressèrent autant que les peintures. J’avais toutefois davantage de contacts avec les marchands de peintures qu’avec ceux de dessins ou d’estampes. Lorsque je rendais visite aux descendants des artistes, je pouvais voir les peintures accrochées aux murs, mais comme en général les gravures et les dessins ne sont pas exposés, il me fallut beaucoup plus de temps pour les connaître.



Sam Josefowitz, circa 1950.

En 1957 j’acquis ma première gravure de l’École de Pont-Aven. En entrant par hasard à la Galerie R.G. Michel, sur le quai Saint-Michel à Paris, je fus autorisé à feuilleter dans l’un de ses cartons. J’y découvris une gravure de Seguin qui me séduisit et que j’achetai sur le coup, pour une somme modique. Il se révéla qu’il s’agissait d’une rare épreuve d’essai avant aciérage de la plaque de *La Glaneuse*, publiée en 1893 à 100 exemplaires dans *l’Estampe Originale*. A l’époque je n’avais que très peu de connaissance des gravures et je ne me doutais guère que mon épreuve de *La Glaneuse* était exceptionnelle;

Dans les années cinquante, on s’intéressait encore moins aux estampes de l’Ecole de Pont-Aven qu’à ses peintures. Toutefois, un jeune Américain, Sam Wagstaff, cherchait, pendant ses vacances en France, des planches de Seguin partout où il croyait pouvoir en trouver: chez les marchands de gravures, les librairies, les descendants et les amis des artistes et ailleurs encore. Il m’arrivait souvent de rencontrer Sam à New York; il était alors conservateur dans un musée du Connecticut voisin et nous comparions nos acquisitions récentes et discussions de ce qu’il appelait «le phénomène Pont-Aven ». Et enfin, les

marchands et les commissaires-priseurs qui, bien au-delà de leur vocation commerciale, me conseillèrent, m’assistèrent dans mes recherches et souvent m’apprirent à reconnaître les subtilités des différents tirages et des états [...]

Collectionner des gravures est une passion secrète car la plupart de ces œuvres sont habituellement hors de vue dans des cartons et des tiroirs. La présentation publique d’estampes, pendant des mois à la lumière, représente pour elles un certain risque.

Lorsqu’en 1889, Gauguin et Bernard montrèrent, à l’exposition du Café Volpini, pour la première fois en public, sur demande, leurs zincographies, plusieurs artistes en furent tellement impressionnés qu’ils en furent stimulés à créer leurs propres grandes œuvres. Si, grâce à la présente exposition, un seule artiste en profite ainsi, je m’estimerai amplement récompensé pour la contribution que j’y ai apportée.

S. Josefowitz, ‘Souvenirs d’un collectionneur...’, in *Gauguin & l’École de Pont-Aven*, cat. exp., Bibliothèque Nationale, Paris, 1989, p. 149-152.



# RECOLLECTIONS OF A COLLECTOR...

by Sam Josefowitz



Natasha et Sam Josefowitz, circa 1970.

*If I were asked to tell how I came to collect these works, and how my interest in the Pont-Aven School was aroused, I would be at first hesitant. Upon reflection, however, I thought that such a submission might encourage a few art lovers to start a collection of their own. It might also provide an insight into the impact that certain exhibitions can have on the tastes and even the lives of their visitors.*

*The private collector enjoys a number of advantages over the art historian and museum curator: he can indulge in the luxury of acquiring works of art purely for his own pleasure - without having to account to anyone else for his tastes and budget. He can - for better or worse - let his own eyes and heart dictate the direction of his interests and decisions about his acquisitions. He is, in effect, a lover of art in the original sense of 'to love'.*

*I have always been interested in the arts simply as an amateur, without any professional involvement in the academic or museum world. Perhaps that is why, when I discovered the works of the Pont-Aven school in 1949, I didn't realise how little esteemed or even forgotten these works, and almost all the artists who created them, were. Even Gauguin's Breton works were considered by many to be of minor importance. Only his Tahiti and Marquesas works were regarded as being of major interest, although they were often considered to be too 'decorative'.*

*In the early 1950s, artistic phenomena of transition were generally accorded little importance: Hellenistic art was dismissed as a provincial degeneration of Greek art, Khmer sculpture was regarded as a mere offshoot of South Indian art... and the works of the Pont-Aven school were seen as a mere transition between the Impressionists and the 'truly' modern schools of art. Today, and particularly since 1968, when the phenomena of transition and the processes of revolutionary change themselves are the subject of much study and debate, it has come to be recognised that periods of transition often carry within them the seeds of new vitality and creativity. This may explain, at least in part, the enormous current interest in short-lived periods of modern art, such as Neo-Impressionism, Analytical Cubism, Fauvism and, of course, the Pont-Aven school.*

*From time to time, from the age of sixteen onwards, I bought prints and drawings; however, I had never seen any works by the painters of the Pont-Aven school, with the exception of Gauguin's of course, until around Christmas 1949, when I visited the Eugène Carrière and Symbolism exhibition at the Orangerie of the Tuileries. There, for the first time, I was struck by the unique vision of artists such as Émile Bernard, Meyer de Haan and Séguin. Fortunately, John Rewald's remarkable book on Post-Impressionism had already been published in 1948 by the Museum of Modern Art, New York. I studied it in depth and, thanks to its bibliography, was able to locate other publications on the Pont-Aven school - generally out of print or not available to the general public - which gave me a more in-depth knowledge of it. I was also lucky enough to meet some of the authors of these books, such as John Rewald, Charles Chasse and several others. Their encouragement and the knowledge they passed on to me were invaluable. However, it wasn't until 1955 that I acquired my first works from the Pont-Aven school.*

*That year I visited the Bonnard, Vuillard et les Nabis exhibition organised by Madame Agnès Humbert at the Musée National d'Art Moderne in Paris. I was once again totally smitten, not only with the three paintings I saw by Gauguin (Nature morte à la Fête Gloanec, 1888, Portrait de Gauguin dit Au Christ jaune, 1890 and La Mer en Bretagne, now known as La Plage au Pouldu, 1889), but also with the paintings and prints on display by artists such as Emile Bernard, Maurice Denis, Paul Sérusier, Jan Verkade and many others. Shortly after that, I bought my first Pont-Aven painting, a large one by Émile Bernard, from 1891, La Faneuse de Saint Briac, depicting a Breton landscape with a Breton woman working in the fields and another woman from whom a child is walking away. Then I acquired further works in quick succession. I could hardly have imagined, however, when I saw the two exhibitions mentioned above, that in the space of just twenty years, I would myself own five of the paintings I had so admired at those exhibitions.*



Sam Josefowitz dans son avion, circa 1970.

*It was never easy to find the great paintings of the Pont-Aven school. Those who owned them seemed to love them and had little desire to part with them, especially as, until recent years, the prices they could expect to fetch remained very low. However, it soon became known that there was a foreigner who came to France almost every month, who was avidly seeking paintings by the Pont-Aven school, not only in the capital but also in Brittany. As a result, dealers and intermediaries gradually began to offer me such works. Thanks to Madame Humbert, I had also met a number of the artists' descendants and friends. I was rarely able to acquire a work directly from them, but they often gave me new insights into the artists' lives and aspirations, and sometimes put me in touch with other enthusiasts who owned works. My love of art has never been limited to a single medium. From the start, I was as interested in the prints, drawings, sculpture and even the decorative arts of the Pont-Aven school as I was in their paintings. However, I had more contact with dealers in paintings than in drawings or prints. When I visited the homes of the artists' descendants, I could see the paintings hanging on the walls, but as the prints and drawings were not usually on display, it took me much longer to get to know them.*

*In 1957 I acquired my first Pont-Aven school print. I had happened upon the Galerie R.G. Michel, on the Quai Saint-Michel in Paris, and was allowed to browse through one of its boxes. I found a print there by Séguin that appealed to me and I bought it on the spot, for a modest sum. It turned out to be a rare test print made before the plate of La Glaneuse was steel-faced, the latter being published in 1893 in a limited edition of 100 copies in L'Estampe Originale. At the time I knew very little about prints and had no idea that my proof of La Glaneuse was so rare.*

*In the 1950s, there was even less interest in the prints of the Pont-Aven school than in its paintings. However, a young American, Sam Wagstaff, spent his holidays in France looking for Séguin plates wherever he thought he could find them: print dealers, bookshops, the artists' descendants and friends, and elsewhere. I often met Sam in New York; at the time he was curator at a museum in nearby Connecticut and we would compare recent acquisitions and discuss what he called 'the Pont-Aven phenomenon'. And finally, there were the dealers and auctioneers who, going over and above what their commercial role required of them, advised me, assisted me in my research and often taught me to recognise the subtleties of the different prints and their condition [...]*

*Collecting prints is a secret passion, as most of these works are usually kept out of sight in boxes and drawers. There is a degree of risk involved when you put prints on public display, exposed as they are to the light for a number of months.*

*When, in 1889, Gauguin and Bernard showed their zincographs for the first time in public, on request, at the Café Volpini exhibition, several artists were so impressed that they were inspired to create their own great works. If, thanks to the present exhibition, even one artist benefits in this way, I shall feel amply rewarded for the contribution I have made to it.*

*S. Josefowitz, 'Souvenirs d'un collectionneur...', in Gauguin & l'École de Pont-Aven, exh. cat., Bibliothèque Nationale, Paris, 1989, p. 149-152.*



# SAM JOSEFOWITZ: COLLECTIONNEUR ET CONNAISSEUR PASSIONNÉ

par MaryAnne Stevens



Paul Signac, *Portrait de Félix Fénéon*, 1890.  
New York, Museum of Modern Art.  
Ancienne collection Sam Josefowitz.

Sam Josefowitz n’était pas un collectionneur conventionnel. S’étant intéressé très tôt à l’art français de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, il n’a pas recherché les grands maîtres de l’avant-garde, tels que Claude Monet ou Paul Cezanne, mais a plutôt exploré les artistes qui ont cherché, de manière aventureuse et expérimentale, à aller au-delà du naturalisme. Même lorsqu’il collectionnait des œuvres de Paul Gauguin et de Vincent Van Gogh, par exemple, il se concentrait sur la période moins acclamée du premier, à savoir sa période bretonne et ses estampes (bien qu’il possédât également d’excellents exemples d’estampes réalisées au cours de ses deux périodes tahitiennes) et sur les estampes du second. Il a ainsi constitué ce qui est probablement la collection privée la plus distinguée et la plus complète d’œuvres d’artistes de l’École de Pont-Aven.

Toutefois, cette collection est complétée par d’importants fonds de l’impressionniste Gustave Caillebotte, des exemples choisis d’œuvres des Nabis, notamment Maurice Denis et Edouard Vuillard, et des pointillistes tels que les Belges Georges Lemmen, Georges Morren et Theo van Rysselberghe, parmi d’autres. À cela s’ajoute l’une des plus importantes collections privées d’estampes de maîtres, de Dürer et Rembrandt à Edgar Degas, Gauguin et l’École de Pont-Aven. Mais sa recherche de l’excellence à travers toutes les cultures l’a également conduit à s’intéresser aux antiquités, aux sculptures, bas-reliefs et textiles précolombiens, océaniens et du Sud-Est asiatique, ainsi qu’au mobilier inventif de Diego Giacometti.

Sam est né à Anyksciai, en Lituanie, en 1922. Sa famille s’installe à Berlin en 1923, puis en Suisse en 1930. Son père travaille dans l’industrie chimique et des teintures et développe une importante activité basée sur l’exportation

vers la Russie soviétique. En 1938, Sam part étudier aux États-Unis avec son frère aîné, David, qui deviendra lui aussi collectionneur. Huit ans plus tard, installés dans l’usine chimique de leur père à Long Island, ils se lancent dans la production de disques vinyles à longue durée de lecture. Ils lancent alors une entreprise qui commercialise des disques de musique classique par l’intermédiaire d’un club d’abonnement. Cette activité s’est ensuite diversifiée pour devenir un club d’abonnement à des livres et à des cartes de connaissances. L’entreprise a fini par avoir des succès dans vingt pays à travers le monde. Sam est retourné en Suisse en 1965 et a élu domicile à Pully (Vaud), entouré de ses collections qui ne cessent de s’enrichir, même si, plus tard, il possèdera également une maison sur la Tamise où se trouvait une grande partie de sa collection de gravures.

Bien qu’il ait acheté sa première œuvre à l’âge de 16 ans, une estampe de Picasso, c’est au cours des années 1950 que sa passion s’est enflammée et que son objectif premier s’est imposé. Après avoir vu l’exposition *Bonnard, Vuillard et les Nabis*, au Musée national d’art moderne, à Paris, en 1955, il déclarera plus tard: «J’ai été frappé par l’honnêteté des tableaux qui ne cherchaient pas d’effets faciles....J’ai aussi vu des parallèles avec la littérature de l’époque...» (J. Stourton, *Great Collectors of our Time: Art Collecting since 1945*, Londres, 2007, p. 235). Il s’empresse d’acquérir deux œuvres du jeune artiste précoce Émile Bernard, qui avait rejoint Gauguin à Pont-Aven durant l’été 1888, où ils ont forgé ensemble des œuvres emblématiques qui ont fini par définir le symbolisme pictural. *Les Deux chaumières* d’Armand Seguin en 1958 (aujourd’hui Indianapolis Museum of Art, n° 1998.180) et deux autres Bernard l’année suivante, ainsi qu’une nature morte d’un autre membre de l’École de Pont-Aven, Meyer de Haan, ont suivi. Fait remarquable, la collection d’œuvres importantes



Paul Gauguin, *Les Enfants luttant*, 1888.  
Abu Dhabi, Musée du Louvre Abu Dhabi.  
Ancienne collection Sam Josefowitz.

d’artistes de l’École de Pont-Aven s’est développée si rapidement qu’au moment de l’exposition phare *Paul Gauguin et le groupe de Pont-Aven* à la Tate Gallery en 1966, 38 œuvres sur un total de 300 avaient été prêtées par Sam.

Sam n’a pas reçu de formation en histoire de l’art. Au fur et à mesure qu’il constituait sa collection, il a fait appel à son intelligence aigüe pour s’informer sur tous les aspects de ses collections variées - de la complexité des différents états d’une estampe de Rembrandt à la recherche d’informations souvent éparses sur les artistes de Pont-Aven sur lesquels peu d’ouvrages avaient été publiés. À cela s’ajoutaient une générosité et une ouverture d’esprit intenses qui faisaient que les conservateurs et les chercheurs étaient toujours les bienvenus chez lui pour voir les collections et poursuivre leurs recherches. Ces qualités personnelles ont également sous-tendu sa volonté de prêter pour des expositions, depuis *Post-Impressionism: crosscurrents in European Art 1880-1914* (Royal Academy of Arts, Londres, 1979-1980) jusqu’à celles qui ont eu lieu aux États-Unis et en Europe, et même jusqu’au Japon. De même, il a rendu possible des expositions itinérantes tirées spécifiquement de sa propre collection, comme les estampes de Pont-Aven qui ont voyagé au Museum of Modern Art, New York, à l’Art Institute of Chicago, à la Bibliothèque nationale, Paris, et à la Royal Academy of Arts, Londres, ainsi qu’une exposition révélatrice de sa collection de programmes réalisés pour les théâtres d’avant-garde parisiens dans les années 1890. Il croyait en l’importance des expositions qui apportaient de nouvelles recherches et de nouveaux éclairages sur un sujet, encourageaient des recherches plus approfondies et jetaient une nouvelle lumière sur des œuvres individuelles de sa collection. À cela s’ajoutait son enthousiasme contagieux à partager ses œuvres avec le public. Sam a

toujours considéré qu’il était de sa responsabilité de permettre aux futurs collectionneurs de connaître le plaisir profond qu’il avait éprouvé en recherchant et en acquérant des œuvres d’art pendant plus de cinquante ans.

Même de son vivant, il se défaisait périodiquement de certaines œuvres, comme *La Fille du Patron* de Gauguin (1886; aujourd’hui au Musée départemental Maurice Denis, St Germain-en-Laye, n° PMD 984.10.1) ou le chef-d’œuvre pointilliste de Paul Signac, *Opus 217. (Sur l’émail d’un fond rythmique de mesures et d’angles, de tons et de teintes, portrait de M. Félix Fénéon en 1890)* qui fait maintenant partie de la donation Rockefeller au Museum of Modern Art, New York (n° 85.1991). Il a fait don de ses archives de Pont-Aven au Musée des Beaux-Arts de Pont-Aven et, en 1998, à la suite de discussions avec l’Indianapolis Museum of Art, il a fait une donation partielle de 17 peintures, dont des œuvres bretonnes majeures de Gauguin, Bernard et Paul Sérusier, et de quatre-vingt-quatre estampes de l’École de Pont-Aven qui, ensemble, ont comblé une lacune importante dans la collection du musée.

En s’installant en Suisse en 1965 et en continuant à constituer sa collection dans différents domaines artistiques, Sam s’est inscrit dans l’histoire de la collection de ce pays. Dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, des Suisses de naissance et des immigrés se sont engagés à créer des collections qui exploraient la naissance et le développement de l’art moderne. Nombre d’entre eux sont restés proches des canons établis. Sam a adopté une position plus individuelle: élever, rendre visible, rechercher et publier les artistes qui ont contribué à l’évolution de l’art moderne et ceux qui ont créé l’excellence dans l’art de la gravure.



# SAM JOSEFOWITZ: A LEARNED COLLECTOR OF PASSION

by MaryAnne Stevens

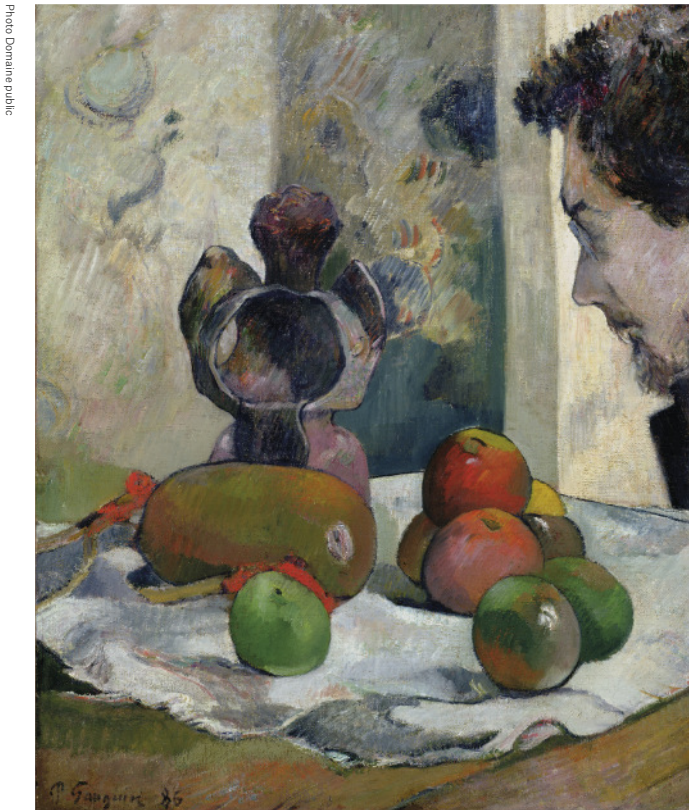


Edouard Vuillard, *Fillettes se promenant*, vers 1891.  
Paris, Musée d'Orsay.  
Ancienne collection Sam Josefowitz.

Photo © Bridgeman Images.



Gustave Caillebotte, *Homme au bain*, 1884.  
Boston, Museum of Fine Arts.  
Ancienne collection Sam Josefowitz.



Paul Gauguin, *Nature morte au profil de Laval*, 1886.  
Indianapolis, Indianapolis Museum of Art.  
Ancienne collection Sam Josefowitz.

Photo © Indianapolis Museum of Art / Bridgeman Images.

Sam Josefowitz was not a conventional collector. Having established an early interest in French art of the latter part of the 19th century, he did not pursue the obvious major masters of the Avant-Garde, such as Claude Monet or Paul Cezanne, but rather explored the artists who sought in adventurous and experimental ways to move beyond Naturalism. Even when he did collect works by, for example, Paul Gauguin and Vincent Van Gogh, he focused on the less acclaimed period of the former, namely his Breton period and prints (although he also had excellent examples of prints made during his two Tahitian periods) and on the prints of the latter. Thus, he built up what was probably the most distinguished and comprehensive private collection of works by artists of the School of Pont-Aven.

However, this was complemented by important holdings by the Impressionist, Gustave Caillebotte, choice examples of work by the Nabis, notably Maurice Denis and Edouard Vuillard, and such pointillistes as the Belgians Georges Lemmen, Georges Morren, and Theo van Rysselberghe, among others. Complementing these was one of the most distinguished holdings in private hands of master prints, from Dürer and Rembrandt to Edgar Degas, Gauguin, and the School of Pont-Aven. Yet such was his search for excellence across all cultures that he was also drawn to antiquities, and Pre-Columbian, Oceanic, and South-east Asian sculpture, bas reliefs and textiles as well as to the inventive furniture of Diego Giacometti.

Sam was born in Anyksciai, Lithuania in 1922. His family moved to Berlin in 1923 and subsequently to Switzerland in 1930. His father was in the chemical and dyes industry, building up an important business based on export to Soviet Russia. In 1938, Sam went with his elder brother, David, who would also become a collector, to the United States to study. Eight years later, based in their father's chemical factory on Long Island, they began the production of vinyl long-playing records. This launched a business which marketed classical music records through a subscription club. This diversified into subscription clubs for books and knowledge cards. The business eventually had branches in twenty countries worldwide. Sam moved back to Switzerland in 1965, making Pully (VD) his home, surrounded by his fast and ever-growing collections, although latterly he also had a home on the River Thames where much of his print collection was housed.

Although he bought his first work at the age of 16, a Picasso print, it was during the 1950s that his passion was fired, and its primary focus established. Having seen the exhibition Bonnard, Vuillard and the Nabis, at the Musée nationale d'art moderne, in Paris in 1955, he later declared 'I was struck by the honesty of the paintings which were not looking for easy effects....I also saw parallels with the literature of the time...' (J. Stourton, *Great Collectors of our Time: Art Collecting since 1945*, London, 2007, p. 235). He quickly moved to acquire two works by the precocious young artist Émile Bernard, who had joined Gauguin in Pont-Aven in the summer of 1888 where together they forged iconic works which came to define Pictorial Symbolism. This was followed by Armand Seguin's *Les Deux chaumières* in 1958 (now Indianapolis Museum of Art,

no. 1998.180) and two more Bernards the following year as well as a still life by another member of the School of Pont-Aven, Meyer de Haan. Remarkably, the collection of important works by artists of the School of Pont-Aven had grown so rapidly that by the time of the landmark exhibition Paul Gauguin and the Pont-Aven Group at the Tate Gallery in 1966, 38 works out of a total of 300 loans were lent by Sam.

Sam was not trained as an art historian. As he was building up his collection, he employed his acute intelligence to inform himself of all aspects of his varied collections – from the complexities of the different states of a Rembrandt print to sourcing often scattered information about the Pont-Aven artists on whom little had been published. This was complemented by an intense generosity and openness which meant that curators and scholars were always welcomed to his home to see the collections and to pursue their research. These personal qualities also underwrote his willingness to lend to exhibitions, from Post-Impressionism: crosscurrents in European Art 1880-1914 (Royal Academy of Arts, London, 1979-1980) to those held in the United States and in Europe and as far afield as Japan. Likewise, he also made possible touring exhibitions drawn specifically from his own collection, such as the Pont-Aven prints which travelled to the Museum of Modern Art, New York, the Art Institute of Chicago, the Bibliothèque Nationale, Paris, and the Royal Academy of Arts, London, and a revelatory exhibition of his collection of programmes made for the Paris avant-garde theatres in the 1890s. He believed in the centrality of exhibitions which brought new research and insights into a subject, encouraged further

research and cast new light upon individual works in his collection. This was coupled with his infectious enthusiasm to share his works with the public.

Sam always believed that it was his responsibility to allow future collectors to experience the profound pleasure which he had experienced in searching out and acquiring works of art over more than fifty years. Even during his lifetime, he would periodically divest himself of certain works, such as Gauguin's *La Fille du Patron* (1886; now in the Musée Départemental Maurice Denis, St Germain-en-Laye, no. PMD 984.10.1) and Paul Signac's pointillist masterpiece, *Opus 217. (Sur l'émail d'un fond rythmique de mesures et d'angles, de tons et de teintes, portrait de M. Félix Fénéon en 1890)* now part of the Rockefeller gift at the Museum of Modern Art, New York (no. 85.1991). He donated his Pont-Aven archive to the Musée des Beaux-Arts in Pont-Aven, and in 1998, following discussions with the Indianapolis Museum Art he made the partial gift of 17 paintings, including major Breton works by Gauguin, Bernard and Paul Sérusier, and 84 School of Pont-Aven prints which together filled a major gap in the museum's collection.

On moving to Switzerland in 1965 and continuing to construct his collection across several different areas of art, Sam took his place within that nation's distinguished history of collecting. From the beginning of the 20th century, Swiss born and immigrants from abroad had committed themselves to the creation of collections which explored the birth and development of modern art. Many stayed close to the received canon. Sam took a more individual stance: elevate, make visible, research and publish those artists who contributed to the evolution of modern art and those who created excellence in the art of printmaking.



# UN HOMME QUE VOUS N’OUBLIEREZ JAMAIS!

par Gilles Genty



Sam Josefowitz, circa 1950.

Jeune étudiant en histoire de l’art à la Sorbonne au mitant des années 1980, le nom de Sam Josefowitz relevait pour moi du mythe ! Il était l’homme qui avait eu dans sa collection le célèbre *Portrait de Félix Fénéon* (1890) peint par Paul Signac, toile ensuite acquise par David et Peggy Rockefeller. Il était celui qui, - le livre de Jean Sutter sur *Les Néo-impressionnistes* (1970) l’illustrait parfaitement-, scrutait la qualité des œuvres avant celle des noms; c’est ainsi qu’il acheta Henry Van de Velde (lot n°428) dont on délaissait alors la peinture au profit de sa carrière d’architecte, Jan Toorop (lot n°429) quasi inconnu en France avant l’exposition parisienne de 1977, Charles Angrand (lot n°436), Henri Delavallée (lot n°427) ou encore Louis Hayet, eux aussi quasiment tombés dans l’oubli. Il était l’homme des Gauguin historiques, dont les déformations formelles assumées, ainsi dans *Les Enfants luttant* (1888) (Louvre Abu Dhabi), ouvraient la voie à l’Expressionnisme. Bien avant la publication des ouvrages établissant la véritable chronologie des œuvres, Sam sut choisir les Émile Bernard expérimentaux, en témoigne le catalogue de la rétrospective de 1967 (Lille et Brême) où il était quasiment le seul prêteur privé en dehors de la famille de l’artiste et des grands musées européens.

Passionné par les Nabis, il était surtout pour moi celui qui en avait été le «découvreur »; dans le sillage de l’ouvrage fondateur d’Agnès Humbert en 1954 et de l’exposition muséale organisée par Jean Cassou en 1955, Sam fut celui qui acquit des Vuillard à la modernité radicale, en témoigne, entre autres, *Fillettes se promenant* (vers 1891; Paris, Musée d’Orsay, donation Hays); des Maurice Denis annonçant les audaces chromatiques des Fauves, comme *Jeunes filles qu’on dirait des anges* (1893; lot n°416); mais aussi des Vallotton des années 1910-1920 (lot n°125, 127 et 451), dont il comprit, avant

tant d’historiens de l’art encore trop focalisés sur les années «nabies », qu’ils étaient les devanciers de la Neue Sachlichkeit (Nouvelle Objectivité) et des mystérieuses et très cinématographiques scènes peintes par Edward Hopper.

Il incarnait surtout pour moi celui qui, en un moment où il était largement tombé dans l’oubli, s’était intéressé à Paul Ranson (lot n°454, 455 et 460), avait été le tout premier à rouvrir la caisse dans laquelle la famille de l’artiste avait, de dépit, entreposé ses tableaux. Sam manifesta un tel enthousiasme devant les toiles du nabis «plus japonard que japonard », que Michel Ranson et son épouse lui cédèrent parmi ses plus grands chefs-d’œuvre, comme l’on confie de précieux objets à un ami qui saura en prendre soin.

À l’achèvement du Catalogue Raisonné de l’œuvre de Paul Ranson, Brigitte Bitker me confia le soin d’apporter à Sam un exemplaire qu’elle avait orné d’une amicale dédicace, en me précisant que j’allais rencontrer un homme ... que je n’oublierai jamais ! De fait, je me souviendrai toujours de l’acuité de son regard et de son jugement, au fil des pages scrutées méticuleusement; je me souviendrai toujours des mille et une questions, dignes d’un vrai «connoisseurship » au sens où l’entendait le XVIII<sup>e</sup> siècle, qu’il me posa; je me souviendrai toujours des tiroirs ouverts avec enthousiasme, recelant des dizaines et des dizaines de dessins tous plus merveilleux les uns que les autres. Sam accompagna chaque feuille d’un commentaire pertinent, d’une référence érudite, d’une anecdote sensible, car il savait, mieux que quiconque, que les œuvres d’art sont d’abord et avant tout des transmetteurs d’émotions, d’histoire, de mémoire.



Natasha et Sam Josefowitz, circa 1965.

As a young art history student at the Sorbonne in the mid-1980s, the name Sam Josefowitz was something of a myth to me! He was the man whose collection included Paul Signac’s iconic *Portrait de Félix Fénéon* (1890), a painting later acquired by David and Peggy Rockefeller. As Jean Sutter’s book *Les Néo-impressionnistes* (1970) perfectly illustrates, he was the man who scrutinised the quality of works before the quality of names; this is how he bought Henry Van de Velde (lot no. 428), whose painting was then being ignored in favour of his architectural work, Jan Toorop (lot no. 429), who was virtually unknown in France before the 1977 Paris exhibition, Charles Angrand (lot no. 436), Henri Delavallée (lot no. 427) and Louis Hayet, who had also virtually fallen into oblivion. He was the man of the historical Gauguins, whose formal contortions, as in *Les Enfants luttant* (1888; Louvre Abu Dhabi), paved the way for Expressionism. Long before the publication of works establishing the true chronology of the works, Sam knew how to choose experimental Émile Bernard, as shown in the catalogue for the 1967 retrospective (Lille and Bremen), where he was virtually the only private lender outside the artist’s family and the major European museums.

Passionate about the Nabi and Pont-Aven School, for me, Sam was above all the “discoverer”; in the wake of Agnès Humbert’s seminal work in 1954 and the museum exhibition organised by Jean Cassou in 1955, Sam was the one who acquired the radically modern Vuillard, as evidenced by, among others, *Fillettes se promenant* (circa 1891; Paris, Musée d’Orsay, Hays donation) ; Maurice Denis pieces, foreshadowing the chromatic boldness of the Fauves, such as *Jeunes filles qu’on dirait des anges* (1893; lot n°416); but also Vallotton from 1910-1920 (lot n°125, 127 and 451), whom he understood, before so many

art historians still too focused on the “Nabi” years, to be the forerunners of the Neue Sachlichkeit (New Objectivity) and the mysterious and highly cinematographic scenes painted by Edward Hopper.

For me, he was above all the man who, at a time when he had largely fallen into oblivion, took an interest in Paul Ranson (lot n°454,455 and 460). He was the very first to reopen the chest in which the artist’s family had somewhat forlornly stored his paintings. Sam was so enthusiastic about the paintings by the artist, who was “more Japonard than Japonard”, that Michel Ranson and his wife gave him some of his greatest masterpieces, as one would entrust precious objects to a friend who knew how to look after them.

On completing the Catalogue Raisonné of Paul Ranson’s work, Brigitte Bitker entrusted me with the task of bringing Sam a copy that she had decorated with a friendly dedication, telling me that I was going to meet a man ... “whom I would never forget!” In fact, I’ll always remember the acuity of his eyes and his judgement as he meticulously examined the pages; I’ll always remember the plethora of questions he asked me, the mark of true ‘connoisseurship’ in the 18th century sense of the word; I’ll always remember the drawers he enthusiastically opened, containing dozens and dozens of drawings, each more marvellous than the last. Sam accompanied each sheet with a pertinent commentary, an erudite reference, a sensitive anecdote, because he knew better than anyone that works of art are first and foremost transmitters of emotion, history and memory.



f101

# JULES PASCIN (1885-1930)

Deux femmes

avec le cachet 'Pascin' (en bas à droite; Lugt 2014a)  
huile sur carton  
14 x 13.3 cm.  
Exécuté aux États-Unis en 1917

stamped 'Pascin' (lower right; Lugt 2014a)  
oil on board  
5½ x 5¼ in.  
Executed in the United States in 1917

€6,000-8,000  
US\$6,500-8,500  
£5,200-6,900

**PROVENANCE:**  
Sam Josefowitz, Pully (avant 1991).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Tokyo, Nihonbashi Mitsukoshi, *Pascin, École de Paris-Pascin*, juillet 1979, no. 27.

**BIBLIOGRAPHIE:**  
Y. Hemin, G. Krohg, K. Perls et A. Rambert, *Pascin, Catalogue raisonné, Dessins, aquarelles, pastels, dessins érotiques*, Paris, 1991, vol. IV, p. 208, no. 664 (illustré en couleurs, p. 200).



taille réelle



/102

## LOUIS ANQUETIN (1861-1932)

*Le Pont de l'Europe*

signé et daté 'Anquetin 89' (en bas à gauche)  
pastel sur papier  
47.6 x 45.6 cm.  
Exécuté à Paris en 1889

signed and dated 'Anquetin 89' (lower left)  
pastel on paper  
18¾ x 18 in.  
Executed in Paris in 1889

€90,000-120,000  
US\$97,000-130,000  
£78,000-100,000

**PROVENANCE:**  
Eugène Boch, Belgique (en 1941).  
Collection particulière.  
Luc Bellier, Paris.  
Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celui-ci  
le 21 avril 1997).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Lausanne, Fondation de l'Hermitage, *Pastels du 16<sup>e</sup>  
au 21<sup>e</sup> siècle*, février-mai 2018, p. 218, no. 74 (illustré  
en couleurs, p. 113).

**BIBLIOGRAPHIE:**  
J. Wilson-Bareau, *Manet, Monet, La gare  
Saint-Lazare*, cat. exp., Musée d'Orsay, Paris et  
National Gallery of Art, Washington, D.C., 1998,  
p. 101 (illustré en couleurs, fig. 91).

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



Gustave Caillebotte, *Pont de L'Europe-Geneva*, 1876.  
Genève, Petit Palais.



Photo: Domaine public / Wikimedia Commons



# Le Pont de l'Europe



Claude Monet, *Le Pont de l'Europe Gare Saint-Lazare*, 1877.  
Paris, Musée Marmottan Monet.

**S**urplombant la gare Saint-Lazare à Paris, le pont de l'Europe fut abondamment représenté par les artistes impressionnistes: Monet et Caillebotte le dépeignent, dès 1876-77, dans de nombreuses œuvres. Monet, père de l'impressionnisme, peint une douzaine de tableaux sur ce sujet et présente une première version lors de la troisième exposition impressionniste. Caillebotte, quant à lui, fasciné par ce sujet, acheta trois variations de Monet sur le thème de la gare. Nul doute que ce sujet éminemment impressionniste et moderne ait également fasciné Louis Anquetin, comme en témoigne le présent pastel, exécuté en 1889.

Outre son sujet, la présente œuvre est également intéressante de par sa provenance. L'œuvre a en effet appartenu à Eugène Boch, artiste et mécène belge, qui collectionna notamment des œuvres de Cézanne et échangeant des œuvres avec Van Gogh. Ce dernier réalisa le fameux *Portrait d'Eugène Boch ou Le Peintre aux étoiles*, 1888 (Paris, Musée d'Orsay).

**O**verlooking the Saint-Lazare train station in Paris, the Pont de l'Europe was often painted by Impressionist artists, including Monet and Caillebotte, who depicted it in many works dating from 1876-77.

Monet, the father of Impressionism, painted a dozen pictures on the subject and presented a first version at the third Impressionist exhibition. Caillebotte, for his part, was fascinated by the subject and even bought three of Monet's variations on the theme of this train station. No doubt this eminently Impressionist and modern subject also fascinated Louis Anquetin, as can be seen from the present pastel, executed in 1889.

In addition to its subject, this work's provenance is also worth mentioning. It belonged to Eugène Boch, a Belgian artist and patron of the arts who collected works by Cézanne and exchanged works with Van Gogh. Van Gogh painted the famous *Portrait d'Eugène Boch ou Le Peintre aux étoiles*, 1888 (Paris, Musée d'Orsay).



Détail du lot 102



f105

GEORGE-DANIEL DE MONFREID (1856-1929)

Portrait de Gustave le Rouge, à l'eau-forte de Gauguin, 'Mallarmé au corbeau'.

signé, daté et inscrit 'souvenir d'amitiés au poète  
Gustave Le Rouge G De Monfreid Fév. 96.'  
(en haut à droite)  
huile sur papier marouflé sur toile  
48.5 x 65 cm.  
Peint en février 1896

signed, dated and inscribed 'souvenir d'amitiés au  
poète Gustave Le Rouge G De Monfreid Fév. 96.'  
(upper right)  
oil on paper laid down on canvas  
19½ x 25½ in.  
Painted in February 1896

€30,000-50,000  
US\$33,000-53,000  
£26,000-43,000

**PROVENANCE:**  
Gustave Le Rouge, Paris (don de l'artiste).  
Gustave Fayet, Paris (acquis auprès de celui-ci par  
l'intermédiaire de l'artiste en 1900).  
Collection Joly-Segalen, Paris; vente, Mes Laurin,  
Guilloux, Buffetaud et Tailleur, Paris, 29 juin 1994,  
lot 49.  
Sam Josefowitz, Pully (acquis au cours de cette  
vente).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Paris, Palais des Arts Libéraux, 12<sup>e</sup> Exposition,  
Salon des Indépendants, 1896, p. 27, no. 260.  
Paris, Galerie Charpentier, Exposition George-  
Daniel de Monfreid et son ami Paul Gauguin,  
octobre 1938, p. 14, no. 38 (titré 'Portrait  
d'homme').  
Alençon, Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle  
d'Alençon et Narbonne, Musée d'Art et d'Histoire  
de Narbonne, George-Daniel de Monfreid, Le  
confident de Gauguin, juin 2003-janvier 2004,  
p. 50-52, no. 20 et p. 142, no. 63 (illustré en  
couleurs, p. 50-51 et p. 142; détail illustré en  
couleurs en couverture).

**BIBLIOGRAPHIE:**  
George-Daniel de Monfreid, in La Revue Conflent,  
No. 165, mai-juin 1990, no. 38.  
M. et L. Latham, Georges Daniel de Monfreid,  
Artiste et confident de Gauguin, Paris, 2016, p. 97  
(illustré en couleurs).

«[...] Je suis vraiment confus de votre munificence [...] Non seulement vous transmettez – en dépit de tant de prose faiblarde et de vers médiocres – mon effigie aux lointaines postérités, mais encore vous me comblez de pécunes. Je voudrais avoir l'éloquence lyrique de feu le père Verlaine, ou les vocables truculents de Jean Moréas pour chanter sur le mode majeur mon enthousiasme et ma reconnaissance... ».

“[...] I am truly ashamed of your munificence [...] Not only are you passing on - in spite of so much weak prose and mediocre verse - my effigy to distant posterity, but you are also showering me with money. I wish I had the lyrical eloquence of the late father Verlaine, or Jean Moréas’ truculent terms, to sing my enthusiasm and my gratitude in the major mode...”.

Gustave Le Rouge à George-Daniel de Monfreid





# Portrait de Gustave le Rouge, à l'eau-forte de Gauguin, 'Mallarmé au corbeau'

« Parmi les nombreux amis de George-Daniel de Monfreid, Gustave Le Rouge [1867-1938] figure en bonne place dans le cercle parisien des écrivains fréquentés à cette époque. Si ses œuvres n'ont pas obtenu la postérité, on lui doit des détails quotidiens concernant Verlaine, son ami et non moins célèbre poète, décédé peu avant la mise en œuvre de ce portrait.

En 1896, l'agenda journalier de George-Daniel de Monfreid nous renseigne en particulier sur l'organisation de son travail. C'est le 13 janvier 1896 qu'il commence l'étude de ce portrait: «L'après-midi commence à dessiner un peu d'après la tête de Le Rouge qui vient nous voir [...]» 27 janvier-29 janvier: les séances de pose se poursuivent avec irrégularité jusqu'au 13 février où «l'après-midi Le Rouge arrive à point pour achever son portrait. Le Rouge reste à dîner avec nous». Et le 22 février, la touche finale est donnée: «Acheté en revenant des branches de mimosa pour achever le portrait de Le Rouge. L'après-midi visite de Le Rouge. Fini le portrait, puis sorti un peu avec Annette...»

George-Daniel de Monfreid choisit une composition très sobre. Il coupe Gustave Le Rouge aux épaules en l'asseyant dans un fauteuil à haut dossier [...] et le plonge dans la lecture d'un ouvrage. Il installe en parallèle au visage baissé, la gravure de Gauguin représentant Mallarmé. C'est la première fois que George-Daniel de Monfreid cite son ami Paul Gauguin dans une toile, procédé souvent repris par la suite [...].

Toujours attaché au côté décoratif, il place au premier plan un vase chinois au mimosa équilibrant la composition. Vase en porcelaine blanche et motif bleu que George-Daniel de Monfreid reprend dans plusieurs natures mortes aux bouquets de roses dont l'une dédicacée à Victor et Yvonne Segalen[...]. Le fond rouge, repris dans le tapis de table au premier plan crée une atmosphère feutrée au sein de laquelle Gustave Le Rouge et Mallarmé se détachent avec la même acuité accentuée par une partie restreinte de blancs crème, bruns et noirs.

George-Daniel de Monfreid donne le portrait à son ami Gustave Le Rouge mais ce dernier, à court d'argent, le cède à Gustave Fayet [...] quatre ans plus tard pour 150 francs grâce à l'entremise de l'artiste.

George-Daniel de Monfreid, *Le confident de Gauguin*, cat. exp., Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle d'Alençon, Alençon et Musée d'Art et d'Histoire de Narbonne, Narbonne, 2003-2004, p. 50-52.

“ Among George-Daniel de Monfreid's many friends, Gustave Le Rouge figured prominently in the Parisian circle of writers at the time. Although his works are not well-known, he is more famous for the daily details he wrote about Paul Verlaine, his friend and no less renowned poet, who died shortly before this portrait was painted.

In 1896, George-Daniel de Monfreid's diary tells us in particular how he organised his work. He began work on the portrait on 13 January 1896: "In the afternoon began to draw a little from the head of Le Rouge who came to see us [...]" 27 January-29 January: the posing sessions continued irregularly until 13 February when "in the afternoon Le Rouge arrived just in time to finish his portrait. Le Rouge stayed for dinner with us". And on 22 February, the final touch was given: "Bought some mimosa branches on the way back to finish Le Rouge's portrait. Visited Le Rouge in the afternoon. Finished the portrait, then went out for a while with Annette..."

George-Daniel de Monfreid chose a very sober composition. He cut Gustave Le Rouge off at the shoulders by sitting him in a high-backed armchair [...] and plunged him into reading a book. He placed Gauguin's engraving of Mallarmé alongside the lowered face. This was the first time that George-Daniel de Monfreid had quoted his friend Paul Gauguin in a painting, a process that was often repeated in later years [...].

Still attached to the decorative aspect, he placed a Chinese vase with a mimosa in the foreground to balance the composition. This was a white porcelain vase with a blue motif that George-Daniel de Monfreid used in several still-lives with bouquets of roses, including one dedicated to Victor and Yvonne Segalen [...]. The red background, repeated in the tablecloth in the foreground, creates a hushed atmosphere in which Gustave Le Rouge and Mallarmé stand out with the same acuity, accentuated by a limited use of cream, brown and black whites.

George-Daniel de Monfreid gave the portrait to his friend Gustave Le Rouge, but the latter, short of money, sold it to Gustave Fayet [...] four years later for 150 francs through the artist's intermediary.

George-Daniel de Monfreid, *Le confident de Gauguin*, exh. cat., Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle d'Alençon, Alençon and Musée d'Art et d'Histoire de Narbonne, Narbonne, 2003-2004, p. 50-52.



Détail du lot 103



# PAUL GAUGUIN (1848-1903)

Portrait de Stéphane Mallarmé

eau-forte, pointe-sèche et burin, imprimé en bistre, sur papier vergé Arches  
Plaque: 18.3 x 14.3 cm.  
Feuille: 41.3 x 27.3 cm.  
Exécutée en 1891, belle impression du deuxième état sur quatre, comme décrit par Kornfeld, avec encre en surface de la plaque partiellement essuyée, rare épreuve avant le tirage à 79 exemplaires (dont 60 ont été publiés dans l'édition de luxe de C. Morice, Gauguin, par H. Floury, Paris, 1919)

etching, drypoint and engraving, printed in bistre, on Arches laid paper  
Plate: 7¼ x 5½ in.  
Sheet: 16½ x 10¾ in.  
Executed in 1891, a fine impression of Kornfeld's second state (of four), printed with selectively wiped tone, a rare proof before the edition of 79 (sixty of which were published in the de luxe edition of C. Morice, *Gauguin*, by H. Floury, Paris, 1919)

€50,000-70,000  
US\$54,000-75,000  
£43,000-60,000

**PROVENANCE:**  
Vente Paris, M<sup>e</sup> André Couturier et M<sup>e</sup> André Desvouges, expert Loys Delteil, 29 June 1916, lot 110 bis (*très belle épreuve sous verre* selon le descriptif du catalogue).  
David David-Weil, Paris; sa vente, Ader, Paris, 25-26 Mai 1971, lot 111 (FF 8,000).  
Henri Marie Petiet, Paris (Lugt 5031) (probablement acquis au cours de cette vente); sa vente, Piasa, Paris, 30 September 1999, lot 60 (*très belle en rare épreuve du 1er tirage sur vergé filigrané ARCHES limité à une douzaine d'épreuve tirées par Delâtre*).  
Sam Josefowitz, Pully (acquis au cours de cette vente).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Berlin, Galerien Thannhauser, *P. Gauguin*, octobre 1928, no. 181.77.

**BIBLIOGRAPHIE:**  
M. Guérin, *L'œuvre gravé de Gauguin*, San Francisco, 1980, Vol. I, p. 10, no. 14 (une autre épreuve illustrée, p. 9).  
B. Thomson, *Gauguin*, Londres, 1987, p. 126 (une autre épreuve illustrée, fig. 110).  
E.W. Kornfeld, E. Mongan, H. Joachim, *Paul Gauguin, Catalogue raisonné of his Prints*, Berne, 1988, p. 42, no. 12.II.A/B.a (une autre épreuve illustrée, p. 43).  
R. Brettell, F. Cachin, C. Frèches-Thory, C. Stuckey, *The Art of Paul Gauguin*, Washington, D. C., National Gallery of Art; The Art Institute of Chicago; Washington et Chicago, 1988, p. 199-202.  
B. Salvesen, *Gauguin*, Chicago, 2000, p. 39 (une autre épreuve illustrée, p. 42, fig. 18).  
L. Goddard, *Aesthetic Rivalries, Word and Image In France*, 1880-1926, Berne, 2012, p. 17 et 18 (une autre épreuve illustrée, fig. 1).

Cette image, l'une des deux seules eaux-fortes de l'artiste, représente de manière concise les principales figures et idées qui ont donné naissance à l'école symboliste. Gauguin et le poète Mallarmé, qui se sont rencontrés quelques mois seulement avant l'achèvement de cette planche, deviendront des amis de longue date et des géants du mouvement dans leurs activités créatrices respectives.

Après avoir été présenté par un ami commun, l'écrivain Charles Morice, à la fin de l'année 1890, Gauguin assiste chaque fois qu'il le peut au salon hebdomadaire de Mallarmé. Cette planche, achevée au début de l'année 1891 alors que Gauguin se préparait à quitter Paris pour son premier séjour à Tahiti, est née de la parenté créative entre ces personnages influents et a été distribuée par Gauguin à une poignée d'amis partageant les mêmes idées, dont Morice, Jean Dolent, George-Daniel de Monfried, Charles Filiger et, bien sûr, Mallarmé lui-même.

Le corbeau derrière la tête du sujet fait référence à la célèbre traduction par Mallarmé, en 1875, du poème éponyme d'Edgar Allan Poe, illustrée par cinq lithographies de Manet. Le rendu de Gauguin ressemble beaucoup à l'image de couverture de Manet (*Tête de corbeau de profil*, Harris 83a), reconnaissant ainsi le rôle important du poète français dans la diffusion de l'importante œuvre pré-symboliste de Poe auprès d'un public enthousiaste.

Créée au cœur de quelques mois critiques partagés entre ces deux grands esprits, cette estampe est une représentation rare et puissante du mouvement symboliste naissant.

Mongan, Kornfeld et Joakim ont enregistré dix épreuves du vivant de l'artiste de cet état sur divers papiers et treize épreuves posthumes sur vélin ou Japon avant l'édition numérotée.

This image, one of only two etchings by the artist, concisely represents the major figures and ideas that gave rise to the Symbolist school. Gauguin and the poet Mallarmé, who met only a few months before this plate was completed, were to become lifelong friends and giants of the movement in their respective creative endeavors.

After being introduced by a mutual friend, the writer Charles Morice, in late 1890, Gauguin attended Mallarmé's weekly salon whenever possible. This plate, which was completed in early 1891 as Gauguin made preparations to leave Paris for his first trip to Tahiti, was born of the creative kinship between these influential figures and was distributed by Gauguin to a handful of like-minded friends, including Morice, Jean Dolent, George-Daniel de Monfried, Charles Filiger, and, naturally, Mallarmé himself.

The raven behind the subject's head references Mallarmé's influential 1875 translation of the famous eponymous poem by Edgar Allan Poe, illustrated with five lithographs by Manet. Gauguin's rendering closely resembles Manet's cover image (Head of a Raven in Profile, Harris 83a), thereby acknowledging the French poet's important role in disseminating Poe's important pre-symbolist work to an eager audience.

Created at the crux of few critical months shared between these two great minds, this print is a rare and powerful representation of the nascent Symbolist movement.

Mongan, Kornfeld and Joakim record ten lifetime proofs in this state on various papers and thirteen posthumous proofs on wove or Japan before the numbered edition.





f105

## PAUL-ÉLIE RANSON (1861-1909)

*Schouchana ou Suzanne ou Suzanne et les vieillards*

signé 'P. Ranson.' (en bas à droite)  
encaustic sur toile  
65 x 53.7 cm.  
Peint en janvier 1891

signed 'P. Ranson.' (lower right)  
encaustic on canvas  
25½ x 21½ in.  
Painted in January 1891

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



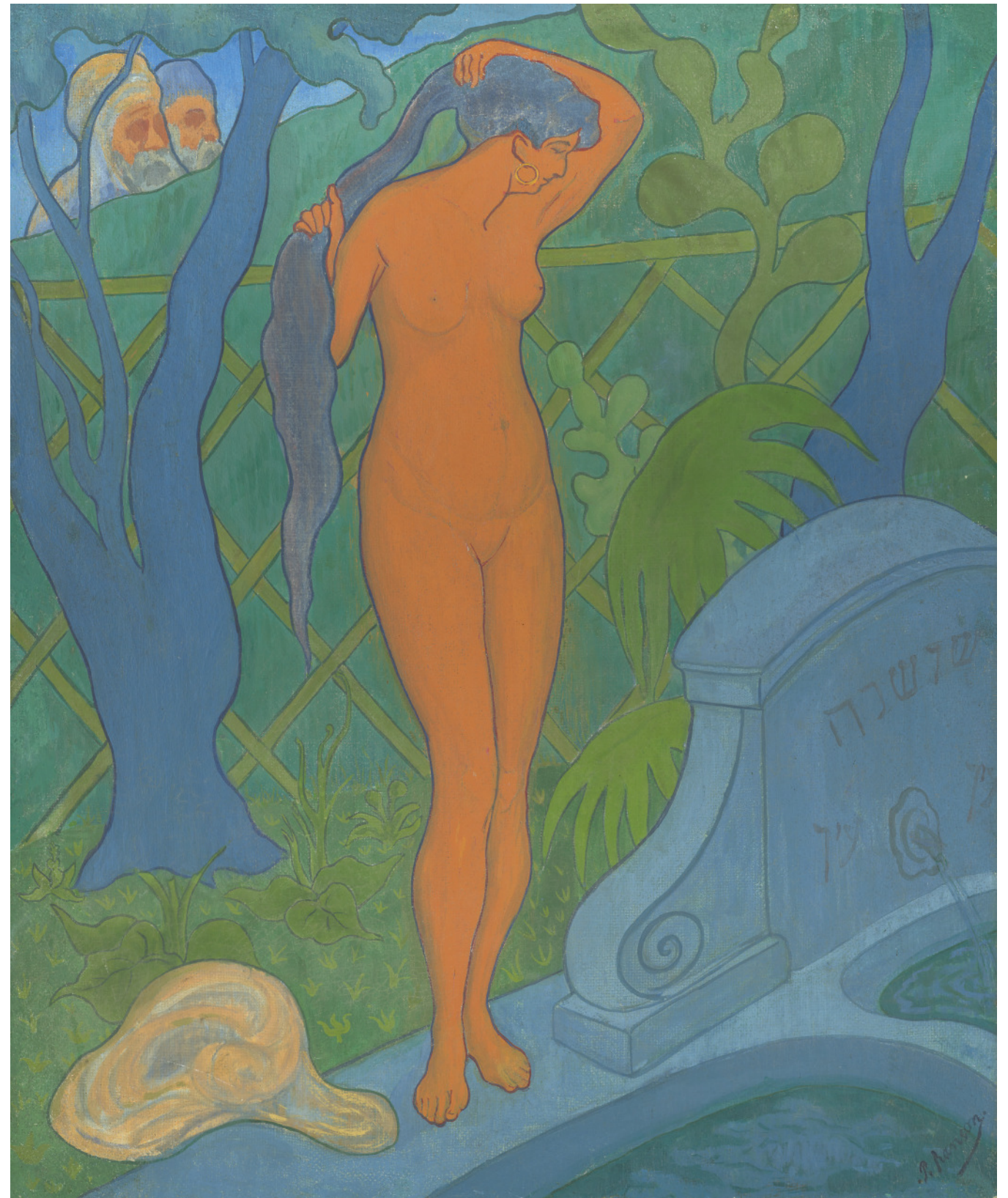
Edouard Manet, *La Nympe surprise*, 1861.  
Buenos Aires, National Museum of Fine Arts in Buenos Aires.

**PROVENANCE:**  
Atelier de l'artiste ; sa vente, Mes Lair et Dubreuil,  
Paris, 7 Juin 1909, lot 59.  
France Ranson, France (par succession).  
Collection particulière, France (par descendance).  
Sam Josefowitz, Pully (probablement acquis  
auprès de celle-ci dans les années 1960).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Paris, Pavillon de la Ville de Paris, *Société des  
Artistes Indépendants, 8<sup>e</sup> exposition*, mars-avril  
1892, p. 59, no. 972.  
Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts,  
*The Nabis and their Circle*, novembre-décembre  
1962, p. 144.  
(prêt) Toronto, The Art Gallery of Ontario.

Saint-Germain-en-Laye, Musée Départemental  
Maurice Denis « Le Prieuré », *Paul-Élie Ranson, Du  
Symbolisme à l'Art Nouveau*, octobre 1997-janvier  
1998, p. 63, no. 14 (illustré en couleurs).  
Saint-Germain-en-Laye, Musée Maurice Denis  
et Pont-Aven, Musée de Pont-Aven, *Paul Ranson,  
Fantasmes & Sortilèges*, octobre 2009-octobre  
2010, p. 92, no. 54 (illustré en couleurs).

**BIBLIOGRAPHIE:**  
C. Boyle-Turner, *Les Nabis*, Lausanne, 1993, p. 34  
(illustré en couleurs, p. 35; titré 'Suzanne et les  
Anciens').  
B. Ranson Bitker et G. Genty, *Paul Ranson,  
Catalogue raisonné, Japonisme, Symbolisme,  
Art Nouveau*, Paris, 1999, p. 104, no. 54 (illustré  
en couleurs).





# Suzanne et les vieillards

par Gilles Genty

Sujet biblique, Suzanne et les Vieillards est en réalité intemporel, tant il met en scène des questions touchant à la condition et à la psychologie humaines ; celles des désirs non réfrénés, de la transgression des interdits, de la calomnie comme arme de chantage, du rapt charnel, de l'injustice, du rétablissement espéré de la vérité.

Au printemps 1892, à la 8<sup>e</sup> exposition de la Société des Artistes Indépendants, Paul-Élie Ranson montre, parmi ses chefs-d'œuvres réalisés entre décembre 1889 et novembre 1891, ceux qui illustrent le mieux l'éventail des thèmes qu'il affectionne ; la musique avec *L'Initiation*, l'ésotérisme avec *Le Paysage nabique*, *La Sibylle* et *La Leçon*, la sensualité avec *Lustral*, l'érotisme avec *Kentron*, les sujets bibliques avec *Schouchanah*. A ce même salon, son ami Maurice Denis présente *Soir Trinitaire* (1891) et *Mystère de Pâques* (1891; Chicago, The Art Institute). Issue du chapitre 13 du *Livre de Daniel* (II<sup>e</sup> siècle avant J.-C.), l'histoire de Suzanne raconte comment, à Babylone, deux juges découvrent Suzanne au moment où celle-ci s'apprête à prendre son bain. Ne pouvant la posséder, ils profèrent à son encontre de fausses accusations d'adultère et la font condamner jusqu'à ce que le prophète Daniel ne vienne rétablir la vérité.

Cette universalité du thème explique sans doute le grand nombre des occurrences en art depuis l'époque paléochrétienne ; les deux versions les plus célèbres sont vraisemblablement celle du Tintoret (1556; Vienne, Kunsthistorisches Museum) et de Van Dyck (vers 1621; Munich Alte Pinakothek). Le thème traverse ensuite le XVIII<sup>e</sup> siècle, comme le montre le tableau de Joseph-Marie Vien de 1743 (Nantes, Musée des Beaux-Arts) jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle avec celui de l'allemand Lovis Corinth (1890; Essen, Museum Folkwang).

Ranson s'écarte ici toutefois de l'iconographie traditionnelle des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles qui montrait une Suzanne directement et physiquement assaillie par les vieillards. Comme Rubens et plus encore comme le Cavalier d'Arpin (Sienne Pinacothèque), Ranson met à distance les deux hommes, et nous montre une jeune femme ignorante de la menace qui s'approche. Point de muret ici, mais un treillis de bois qui protège Suzanne des deux vieillards, voyeurs dont seules les têtes émergent derrière un talus herbeux. Cette séparation délimite des espaces physiques mais aussi, comme dans les représentations médiévales auxquelles les nabis se réfèrent souvent,



Paul Ranson, *La Chambre bleue*, 1891. Collection privée.



Maurice Denis, *Le Verger des Vierges sages*, 1893. Collection particulière.

symboliques. La barrière protège la jeune femme intègre (*Shoshana* signifie «Lys» en hébreu) des attirances irrespectueuses, purement charnelles. Deux ans plus tard, son ami Maurice Denis reprendra le même dispositif visuel dans *Le Verger des Vierges sages* (1893; collection particulière).

Stylistiquement, Ranson synthétise ici plusieurs sources visuelles. La jeune femme, dont le corps, sensuel, est idéalisé à la manière des Vénus antiques, rappelle celle peinte par Ingres dans *La Source* (1820-1856; Paris, Musée d'Orsay), léguée au musée du Louvre en 1878. Ce détournement moderne de l'académisme s'accompagne d'un parti-pris résolument décoratif, ce qui était d'ailleurs la vocation première du tableau d'Ingres. Ranson étagé verticalement les plans, comme dans les estampes japonaises dont il raffolait, joue d'aplats de couleurs vives, celles-là même qu'apprit trois ans plus tôt Paul Gauguin à son ami Paul Sérusier. L'opposition très efficace de la gamme de tons froids (bleu et vert) et chauds (jaune et orange) est également symbolique ; l'orangé des visages des vieillards fait écho à celui du corps de la jeune femme. Les contours des arbres et des plantes, qui ondulent en un jeu graphique très 'Art Nouveau', gardent aussi leur part de mystère ; la plante aux larges feuilles qui accompagne Suzanne, souvenir d'un Philodendron ou d'un Aralia du Japon que Ranson a pu voir dans les serres du Jardin des Plantes ou à l'Exposition Universelle de Paris en 1889, se retrouve dans deux autres tableaux contemporains, *La Chambre bleue* (1891) et *l'Hippogriffe* (1891). Plante tropicale ou peut-être même aquatique, ses feuilles semblent attirées par le corps nue de la jeune femme, comme une incarnation des désirs en crue des deux vieillards. Mais Ranson, Nabis «plus japonard que japonard», préfère le registre de la suggestion, de l'élégance décorative ; si Ranson fait du spectateur un autre voyeur de l'épisode biblique, nulle complaisance dans sa *Schuchanah* comme dans la *Phryné devant l'aréopage* (1861) de Jean-Léon Gérôme (Hambourg, Kunsthalle). Il nous invite à admirer la sensualité de la jeune femme, mais désamorce toute concupiscence, comme Manet le faisait dans sa *Nymphe surprise* (1861; Buenos-Aires, Museo Nacional de Bellas Artes).

Photo © Mairie Paris 2019 - Droits réservés.



Tintoret, *Suzanne au Bain*, environ 1550-1560. Paris, Musée du Louvre.

Photo © RMN-Grand Palais musée du Louvre / Hervé Lemaudouh / Thierry Le Mage.

A biblical subject, *Suzanne and the Elders* is in fact timeless, as it showcases questions touching upon the human condition and psychology; those of unrestrained desires, of the transgression of prohibitions, of slander as a weapon of blackmail, of carnal kidnapping, of injustice, and of the longed-for restoration of truth.

In the spring of 1892, at the eighth exhibition of the Société des Artistes Indépendants, Paul-Élie Ranson exhibited works selected from among his masterpieces painted between December 1889 and November 1891, most of which illustrated best the range of his favourite themes; music, with *L'Initiation*, esotericism with *Le Paysage Nabique*, *La Sibylle* and *La Leçon*, sensuality with *Lustral*, eroticism with *Kentron*, and biblical subjects with *Schouchanah*. At that same exhibition, his friend Maurice Denis presented *Soir Trinitaire* (1891) and *Mystère de Pâques* (1891; Chicago, The Art Institute). From chapter 13 of the *Book of Daniel* (2nd century BC), the story of *Suzanne* describes how, in Babylon, two judges came across *Suzanne* as she was about to bathe. Unable to possess her, they cast false accusations of adultery against her and had her condemned, until the prophet Daniel came and brought the truth to light.

This universality of themes no doubt explains their large number of occurrences in art since the paleo-Christian era; the two most famous versions are most probably those of Tintoretto (1556; Vienna, Kunsthistorisches Museum), and Van Dyck (circa 1621; Munich, Alte Pinakothek). The themes then made their way into the 18th century, as reflected in the painting by Joseph-Marie Vien, of 1743 (Nantes, Musée des Beaux-Arts), and right up to the 19th century, with the work of the German Lovis Corinth (1890; Essen, Museum Folkwang).

However, here Ranson deviates from the traditional iconography of the 17th and 18th centuries, which directly portrayed *Suzanne* being physically attacked by the elders. Like Rubens, and even as in the *Horseman of Arpin* (Siena Pinacoteca), Ranson places the two men at a distance, and shows us a young woman unaware of their approaching threat. Instead of a low wall, there is a wooden trellis, protecting *Suzanne* from the elders, voyeurs whose heads emerge from behind a grassy bank. This separation delimits physical spaces,

as well as symbolic ones, as in the medieval representations to which the Nabis often refer. The barrier protects the chaste young woman ("*Shoshana*" meaning "Lily" in Hebrew) from disrespectful, purely carnal attractions. Two years later, his friend Maurice Denis would use the same visual device in *Le Verger des Vierges Sages* (1893; private collection).

Stylistically, Ranson synthesises here various visual sources. The young woman, whose sensual body is idealised in the manner of an ancient *Venus*, recalls the one painted by Ingres for *La Source* (1820-1856; Paris, Musée d'Orsay), bequeathed to the Louvre Museum in 1878. This modern interpretation of academicism is accompanied by a resolutely decorative stance, which was also the primary vocation of the painting by Ingres. Ranson layers the planes vertically, as in the Japanese prints that he so loved, playing with flat areas of bright colours, as Paul Gauguin had taught his friend Paul Sérusier three years earlier. The highly effective contrast of the range of cold tones (blue and green) and warm tones (yellow and orange), is also symbolic; the orange tones of the elder's faces echo that of the young woman's body. The contours of the trees and plants, undulating in a highly "Art Nouveau" graphic form, also hold their share of mystery; the plant with large leaves, accompanying *Suzanne*, is a souvenir of a *Philodendron* or an *Aralia* from Japan, which Ranson was able to view in the greenhouses of the Jardin des Plantes and at the Paris Universal Exhibition in 1889, and can also be found in two other contemporary paintings, *La Chambre bleue* (1891) and *Hippogriffe* (1891). A tropical and perhaps even an aquatic plant, its leaves seem to be attracted to the nude body of the young woman, as an incarnation of the rising desires of the two elders. But Ranson, the "more Japanese than the Japanese" Nabis painter, preferred suggestion, and decorative elegance. While Ranson turns the viewer into another voyeur of the biblical episode, there is no complacency in his *Schouchanah* as in *Phryné devant l'Aréopage* (1861) by Jean-Léon Gérôme (Hamburg, Kunsthalle). He invites us to admire the sensuality of the young woman, but defuses any covetousness, as Manet did in his work, *Nymphe Surprise* (1861; Buenos-Aires, Museo Nacional de Bellas Artes).



f106

# MAURICE DENIS (1870-1943)

*Jeunes filles en blanc ou Communiantes, 1<sup>er</sup> panneau de 'Frauenliebe und Leben', frise pour une chambre à coucher*

monogrammé (en bas gauche)  
huile sur toile  
51 x 93.5 cm.  
Peint en 1895

signed with the monogram (lower left)  
oil on canvas  
21⅞ x 36⅞ in.  
Painted in 1895

€280,000-350,000  
US\$300,000-370,000  
£250,000-300,000

**PROVENANCE:**  
Siegfried Bing, Paris (commandé auprès de l'artiste en 1895 pour le Salon de l'Art Nouveau).  
Maurice Denis, Paris (acquis auprès de celui-ci).  
Ambroise Vollard, Paris (acquis auprès de celui-ci fin 1903-début 1904).  
Collection de Galéa, France (par descendance);  
vente, M<sup>e</sup> Bellier, Paris, 8 novembre 1940, lot 45.  
Baron Henri Marie Petiet, France (acquis au cours de cette vente).  
Mélanie Rouat, Riec-sur-Bélon (avant 1955).  
Collection particulière.  
Vente, M<sup>es</sup> Thierry et Lannon, Brest, 10 décembre 2000, lot 146 (titré 'Les Communiantes - La promenade au jardin').  
Sam Josefowitz, Pully (acquis au cours de cette vente).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Paris, Galerie Samuel Bing, *Salon de l'Art Nouveau*, décembre 1895-janvier 1896, no. 71.  
Paris, Musée d'Orsay; Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal et Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, *Maurice Denis, Earthly Paradise*, octobre 2006-septembre 2007, p. 241, no. 97 (illustré en couleurs, p. 240; titré 'Bouquet [Girls in White]').  
Pont-Aven, Musée Maurice Denis, *Maurice Denis et la Bretagne*, juin-octobre 2009, p. 145 no. PA.30 (illustré en couleurs, p. 8).  
Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, *Maurice Denis, Amour, 1888-1914*, février-mai 2021, p. 138, no. 46 (illustré en couleurs, p. 139; titré 'Le Bouquet [Jeunes Filles en blanc]').

**BIBLIOGRAPHIE:**  
H. Nostitz, *Aus dem alten Europa, Menschen und Städte*, Leipzig, 1926, p. 175.  
*Maurice Denis, Journal, 1884-1904*, Paris, 1957, vol I, p. 112 et 225 et vol. II, p. 110.  
G. Schuster et M. Pehle, *Harry Graf Kessler, Tagebuch eines Weltmannes*, cat. exp., Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum, Marbach am Neckar, 1988, p. 215, no. 18.  
F. Becker et U. Thieme, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Delaulne – Dubois*, Leipzig, 1992, vol. IX, p. 69.  
J.-P. Bouillon, *Maurice Denis*, Genève, 1993, p. 70.  
C. Schäfer, *Maurice Denis et le comte Kessler (1902-1913)*, Francfort, Berlin, Berne, New York, Paris et Vienne, 1997, p. 178-179, no. 5.  
'Peinture sacrée' *in La Gazette*, Paris, 15 décembre 2000, No. 45, p. 76 (illustré; titré 'Les Communiantes, La promenade au jardin').  
G. Groom, *Beyond the Easel, Decorative Painting by Bonnard, Vuillard, Denis, and Roussel, 1890-1930*, cat. exp., The Art Institute of Chicago, Chicago et The Metropolitan Museum of Art, New York, 2001, p. 99, fig. 1(d) (titré 'Bouquet').

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





# Jeunes filles en blanc

## par Gilles Genty

Évocation des âges de la vie, ode à l'amour, chant d'espérance, hommage à Marthe, son épouse musicienne et chanteuse accomplie, ce cycle est comme un poème déployé en frise.

*Jeunes Filles en blanc* de Maurice Denis appartient au cycle décoratif « L'Amour et la vie d'une femme », inspiré des huit lieder de Robert Schumann, composés en 1840 sur des poèmes d'Adelbert von Chamisso. Ce cycle, ornement pour une chambre à coucher, est dès l'origine conçu par Maurice Denis pour être présenté, en décembre 1895, chez Siegfried Bing pour l'inauguration de sa galerie à l'enseigne de « L'Art Nouveau ». Marchand au goût très sûr, Bing avait également commandé pour l'occasion aux Nabis des cartons de vitraux qui seront exécutés par Louis-Comfort Tiffany. Bing avait même imaginé d'accompagner les toiles de Denis de meubles d'Émile Gallé, ce que le peintre refusa. Ce « Chemin de la vie » pour reprendre le titre que Denis donne au vitrail qu'il imagine en 1896 pour Denys Cochin en reprenant des motifs du cycle Bing, est ensuite dispersé en une histoire dont les contours sont aujourd'hui bien connus grâce aux recherches de Fabienne Stahl (catalogue *Les Nabis & le décor*, Paris, 2019). Si Denis vend certaines toiles à des amis et à des collectionneurs fidèles (Gabriel Trarieux, Adrien Mithouard), *Jeunes Filles en blanc* est acquise, avec quatre autres toiles du cycle, par le célèbre marchand Ambroise Vollard. Tandis que certaines sont par la suite achetées par le comte Harry Kessler pour orner sa demeure de Weimar, *Jeunes Filles en blanc* a une autre destinée : acquise par le baron Petiet, le plus grand collectionneur français d'estampes au XX<sup>e</sup> siècle, elle passe ensuite dans la collection de Mélanie Rouat (1878-1955), dont le restaurant de Riec-sur-Belon, faisait l'admiration de Curnonsky (1872-1956), romancier et célèbre critique culinaire baptisé « Prince des gastronomes ». Un historique de légende !

An evocation of the ages of life, an ode to love, a song of hope, a tribute to Marthe, his wife, an accomplished musician and singer, this cycle may be likened to a poem in the form of a frieze.

*Jeunes Filles en blanc*, by Maurice Denis, is part of the decorative cycle "L'Amour et la vie d'une femme", inspired by the eight Lieders by Robert Schumann, composed in 1840, around poems by Adelbert von Chamisso. This cycle, a decoration for a bedroom, was originally designed by Maurice Denis to be presented in December 1895 at the Siegfried Bing gallery for its inauguration under the banner of "Art Nouveau". A dealer with impeccable taste, Bing also ordered stained glass panels from the Nabis for the occasion, which would be produced by Louis-Comfort Tiffany. Bing even imagined accompanying the paintings of Denis with furniture by Émile Gallé, which the painter refused. This "Chemin de la Vie", to use the title that Denis gave to the stained glass window that he designed in 1896 for Denys Cochin, using motifs from the Bing cycle, is then dispersed into a story whose outlines are well understood today, thanks to the research by Fabienne Stahl (*Les Nabis & le décor* catalogue, Paris, 2019). While Denis sold certain paintings to friends and loyal collectors (Gabriel Trarieux, and Adrien Mithouard), *Jeunes Filles en blanc* was acquired, along with four other paintings from the cycle, by the renowned art dealer Ambroise Vollard. While certain pieces were subsequently purchased by Count Harry Kessler to adorn his home in Weimar, *Jeunes Filles en Blanc* had another fate: acquired by Baron Petiet, the most significant French collector of prints in the 20th century, it then passed into the collection of Mélanie Rouat (1878-1955), whose restaurant in Riec-sur-Belon was admired by Curnonsky (1872-1956), the novelist and famous culinary critic, baptised the "Prince of gastronomes" - a truly legendary story!

## La Frise Bing



Photo © Christie's Images Limited 2023.



Maurice Denis, *Jeune fille à la natte*, vers 1895. Vente, Christie's, Paris, 5 avril 2023, lot 134 (vendu pour €113,400).

La présente œuvre.



Photo © Archives du Catalogue raisonné Maurice Denis.

Maurice Denis, *Les Fiançailles*, 1895.



Photo © Archives du Catalogue raisonné Maurice Denis.

Maurice Denis, *Le Mariage*, 1895.



Photo © Archives du Catalogue raisonné Maurice Denis.

Maurice Denis, *La Maternité*, 1895.



Photo © Archives du Catalogue raisonné Maurice Denis.

Maurice Denis, *La Naissance*, 1895.

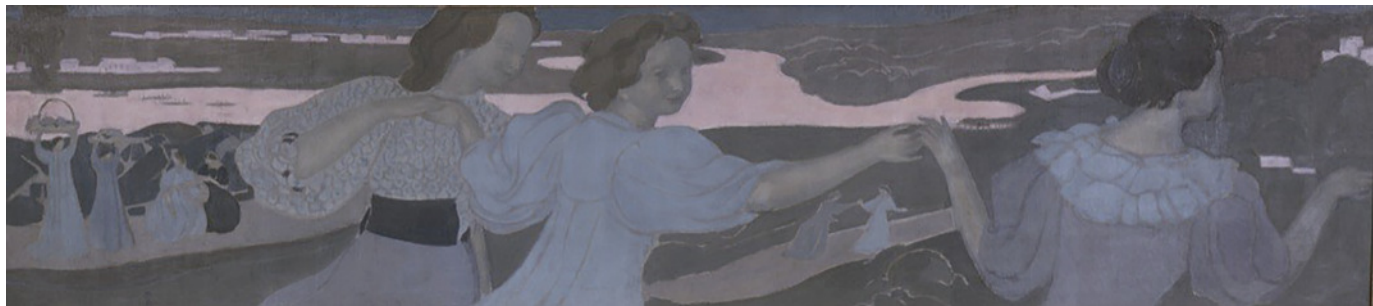


Photo © Archives du Catalogue raisonné Maurice Denis.

Maurice Denis, *La Farandole*, 1895.



■f107

# KER-XAVIER ROUSSEL (1867-1944)

Les Saisons de la vie

huile sur toile  
60.3 x 129.2 cm.  
Peint vers 1892

oil on canvas  
23% x 50% in.  
Painted circa 1892

€80,000-120,000  
US\$86,000-130,000  
£69,000-100,000

**PROVENANCE:**  
Atelier de l'artiste.  
Marceline Roussel, Paris (par descendance).  
Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celle-ci le 29 juin 1983).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
(probablement) Paris, Le Barc de Boutteville, *5e exposition des peintres impressionnistes et symbolistes*, octobre-novembre 1893, no. 162 (titré 'Femmes causant').  
(probablement) Paris, Galerie Georges Maratier, *Roussel*, 1943.  
Paris, Galerie Georges Maratier, *Ker-Xavier Roussel*, mars 1944, no. 159 (titré 'Panneau décoratif, 4 femmes').  
Londres, Marlborough Fine Art Limited, *Roussel, Bonnard, Vuillard*, mai-juin 1954, p. 41, no. 2 (illustré, p. 15; titré 'Décoration pour une mairie').  
Vevey, Musée Jenisch, *Paris 1900*, juillet-septembre 1954, no. 69 (titré 'Les quatre saisons').

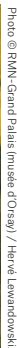
Londres, Wildenstein & Co. Ltd., *Ker-Xavier Roussel, An exhibition*, juin-juillet 1964, p. 13, no. 3 (illustré, p. 12, fig. 4; daté '1893').  
Brême, Kunsthalle, *Ker-Xavier Roussel, Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik*, septembre-novembre 1965, p. 74, no. 14 (illustré, p. 36).  
Munich, Haus der Kunst et Paris, Orangerie des Tuileries, *Édouard Vuillard, K.-X Roussel*, mars-septembre 1968, p. 288, no. 209.  
Zurich, Kunsthaus et Paris, Galeries nationales du Grand Palais, *Nabis, 1888-1900*, mai 1993-janvier 1994, p. 225, no. 88 (illustré en couleurs).  
Saint-Germain-en-Laye, Musée Départemental Maurice Denis, «Le Prieuré», *K.-X. Roussel*, mars-mai 1994, p. 7, no. 12 (illustré en couleurs).  
Chicago, The Art Institute of Chicago et New York, The Metropolitan Museum of Art, *Beyond the Easel, Decorative painting by Bonnard, Vuillard, Denis and Roussel, 1890-1930*, février-septembre 2001, p. 108-111 et 264, no. 27 (illustré en couleurs, p. 109).  
(prêt) Indianapolis, Indianapolis Museum of Art (de 2006 à 2018).  
Giverny, Musée des impressionnistes, Ker-Xavier Roussel, *Jardin privé, Jardin rêvé*, juillet-novembre 2019, p. 159, no. 5 (illustré en couleurs, p. 56).

**BIBLIOGRAPHIE:**  
J. Russell, *Edouard Vuillard*, cat. exp., Art Gallery of Ontario, Toronto, California Palace of the Legion of Honor, San Francisco et Art Institute of Chicago, Chicago, 1971-1972, p. 30.  
J. Stump, *The Art of Ker-Xavier Roussel*, thèse, University of Kansas, 1972, p. 66, 67 et 232 (illustré, fig. 15).  
C. Frèches-Thory et A. Terrasse, *Les Nabis*, Paris, 1990, p. 107 (illustré, p. 108; daté '1892-93').

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.







Ker Xavier Roussel, *Les Saisons de la vie*, 1990.  
Paris, Musée d'Orsay.

Les œuvres habiles de Ker-Xavier Roussel sont rares. Souvent énigmatiques, codées, elles nécessitent une approche documentée et restent moins connues que les compositions mythologiques élaborées dix ans plus tard. *Les Saisons de la vie* ne font pas exception. Œuvre à mystères, elle tire précisément son intérêt des zones d'ombre qui l'entourent mais elle demeure déchiffrable par les influences qui l'imprègnent.

La question que soulève le titre résume à elle seule les ambiguïtés interprétatives: sobrement intitulé du vivant de l'artiste *Panneau décoratif: 4 femmes* (Paris, Galerie Georges Maratier, Ker-Xavier Roussel, mars 1944), le tableau ne tombe dans le chant lexical des saisons qu'en 1954 (cf. l'exposition à Londres et Vevey où l'œuvre s'appelle *Les Quatre saisons*) et prend son titre définitif, vingt ans après la mort du peintre, certainement sous l'impulsion de Jacques Salomon pour l'exposition *Roussel* à Londres en 1964. Et encore faut-il tenter de distinguer celui-ci d'un autre, de format identique et montrant aussi quatre femmes en ligne dans des attitudes similaires (Ker-Xavier Roussel, *Les Saisons de la vie*, vers 1892, Paris, Musée d'Orsay, en dépôt au Musée des Beaux-Arts de Nantes).

Ce pour quoi le pameau et son double étaient destinés fait également débat : un projet de décoration (cf. un projet aux similarités troublantes d'Alexandre Séon, *Esquisse pour la salle des mariages de la mairie de Montreuil-sous-Bois: Les Vierges*, 1892, Paris, Petit Palais), une première idée pour la mairie de Bagnolet, à laquelle Roussel concourt quelques mois plus tard, en juillet 1893 ? Est-ce ce tableau que commente Léon-Paul Fargue dans sa recension de la *Cinquième exposition des peintres impressionnistes et symbolistes* de la galerie de Le Barc de Boutteville (L.-P. Fargue, 'Peinture [chez Le Barc de Boutteville]', in *L'Art littéraire*, No. 13, décembre 1893, p. 49) où il aurait pu être exposé sous le titre *Femmes causant* ? Le critique a en tous cas apprécié son indécision et son ambivalence, « un charme candide et austère de jeune femme à un printemps revenu ».

Le caractère allégorique du sujet n'a pas échappé aux commentateurs, et Fargue le premier utilise spontanément la métaphore des saisons en parlant de « printemps ». Tout en admettant que Roussel ait pu représenter une allégorie sans notion, comme il a peint par la suite des mythologies sans véritable narration, il existe cependant une tradition comprise par tous qui associe temporalité et féminité. Le peintre a par ailleurs été sensible aux cycles de la nature et à la question de l'éternel retour, à travers des sujets itératifs comme la fontaine de jouvence, les saisons, ou Apollon et la course immuable du soleil. Il était presque fatal qu'en l'absence d'indication de l'artiste, ses exégètes inclinent pour une représentation programmatique des quatre saisons.

L'ordonnement rigoureux des quatre personnages laisse percevoir l'influence assumée des peintres italiens des Trecento et Quattrocento. Roussel avait eu l'occasion récente de les admirer à Londres avec Vuillard (une lettre de Vuillard à Jan Verkade, conservée aux archives Vuillard et datée de novembre 1892, fait état de son périple avec Roussel à Bruxelles, Amsterdam et Londres, où ils se sont « emballés pour la peinture à Londres, Lippi, Angelico »), mais il s'est aussi certainement laissé emporter par l'enthousiasme prosélyte de Maurice Denis pour les Primitifs, l'Angelico en tête, « le prince des peintres chrétiens » (M. Denis, *Journal*, 20 mai 1885, Paris, 1957, p. 59). Cette conversation silencieuse, structurée comme un modèle du Pérugin, se déroule en frise dans un format de prédelle et réduit à néant toute gestuelle anecdotique. L'isocéphalie, dont la codification unit les arts antiques et la première Renaissance italienne, est ici réactivée pour introduire une solennité non explicitée, une scène en suspension autour d'un sujet flottant. L'assimilation du modèle italien n'a jamais été aussi poussée dans le travail de Roussel. Le tombé des tissus, la masse des robes, les postures des femmes entre elles, et le langage des mains, mobile – que le peintre a voulu visible en référence aux codes de l'art italien – tout concourt à la coalescence des arts renaissants et des préceptes Nabi, à l'affirmation audacieuse d'une nouvelle forme d'expression née des chefs-d'œuvre du passé.



Pierre Puvis de Chavannes, *Inter artes et naturam*, 1891.  
Rouen, Musée des Beaux-Arts.

Plus proche des Nabis, l'ascendant exercé par Pierre Puvis de Chavannes constitue l'autre tribu rendu aux maîtres dans *Les Saisons de la vie*. Roussel, qui «témoigne d'une admiration presque naïve» à l'égard du maître de Lyon (cf. J.-P. Bouillon, 'Puvis de Chavannes et les Nabis', in *De Puvis de Chavannes à Matisse et Picasso*, cat. exp., Musée d'Orsay, Paris, 2002, p. 109), n'a pas encore pris ses distances. Délaissant pour le moment le registre des bois sacrés et des muses, il garde encore présent à l'esprit le sens du format solennel des murailles de Puvis. La critique a d'ailleurs rapidement salué le succès de ce type d'emprunts, Albert Aurier le premier, qui, dans un article resté célèbre, loue le décorateur que révèle Roussel dans ses œuvres précoces et une «parenté intellectuelle avec Puvis de Chavannes» (A. Aurier, 'Les Symbolistes', in *La Revue encyclopédique*, No. 32, 1<sup>er</sup> avril 1892, p. 485).

La fraternité Nabi a cependant été le terreau le plus fertile, quotidien et direct, pour orienter Roussel dans les choix de son esthétique décorative. Si des porosités apparaissent entre Georges Lacombe et Roussel (voir le cycle des *Âges de la vie* que Lacombe travaille vers 1893 pour la demeure de sa belle-mère Gabrielle Wenger à Versailles. Cf. *Les Univers de Georges Lacombe*, cat. exp., Musée départemental Maurice Denis, Saint-Germain-en-Laye, Musée Lambinet, Versailles et Cinisello Balsamo, Milan, 2012, p. 108-109, nos. 53-54 (illustré, fig. 9)), il existe surtout chez ce dernier des citations de Denis presque parodiques dans des petits formats en forme d'icônes, comme *La Vierge au sentier* (1891-92, Tokyo, National Museum of Western Art), *Composition dans la forêt* (vers 1890-92, Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental Maurice Denis), ou encore *Communiantes* (vers 1891-92, Collection particulière). Mais la propension de Roussel à la facétie sympathique s'est muée dans *Les Saisons de la vie* en un compagnonnage d'idées. Et des similitudes de conception, une communauté d'inspiration, se retrouvent aisément avec les *Panneaux pour la décoration d'une chambre de jeune fille*, plus particulièrement *Octobre* (1891, Paris, Musée d'Orsay) et *Juillet* (1892, Remagen, Collection Rau for UNICEF), qui adoptent un même format oblong et un même développement des figures.

C'est encore avec son ami et futur beau-frère Vuillard que Roussel entretient les affinités les plus subtiles. Leur gémellité affective, favorisée par le partage d'une vie quotidienne dans l'atelier de la rue Pigalle et bientôt renforcée par des liens matrimoniaux (la sœur d'Édouard Vuillard, Marie, épousa Ker-Xavier Roussel en juillet 1893), conduit aux coïncidences fatales qui n'ont pas manqué d'être relevées entre la production des deux artistes à la même époque. Ainsi, par leur format et leur composition, *L'Atelier de couture I* ou *L'Atelier de couture II* de Vuillard, ainsi que *La Partie de volant* (É. Vuillard, *Dessus-de-porte de M. et Mme Paul Desmarais*, Collection particulière), cultivent un esprit commun avec *Les Saisons de la vie*. Le regard croisé des deux peintres est alors évident, même si Vuillard est resté plus attaché à restituer l'esprit d'un moment, quand Roussel s'est préoccupé d'épure pour bâtir des figures fondamentalement plastiques et leur donner une plus grande unité.

L'expérimentation naïve de Roussel, si elle est brève, se présente comme une séquence radicale qui n'a souffert ni compromis, ni essoufflement. Le peintre a suivi les impératifs décoratifs de son groupe mais il a aussi assimilé des esthétiques nouvelles comme l'estampe japonaise ou la scénographie d'avant-garde issue du théâtre de marionnettes que les Nabis remettent à l'honneur dans la lignée du Petit Théâtre de Marionnettes de Bouchor et Signoret. Cette conception nouvelle de la mise en scène voulait remplacer les conventions réalistes du théâtre d'André Antoine et visait à éviter le jeu de l'acteur des asphérites vernaculaires du théâtre traditionnel. Elle va dans le même sens de dépersonnalisation des comédiens que les quatre femmes de Roussel, réduites à des figures sans visage distinct, et des corps sans modelé.

L'article d'Adrien Remacle (fondateur et directeur de *La Revue contemporaine*), publié dans le *Mercur de France* d'avril 1892 en soutien aux marionnettes à la scène, pourrait aussi bien se traduire en commentaire ultime des *Saisons de la vie* : « La lenteur hiératique de leurs mouvements, l'invu de leurs gestes régulièrement saccadés, l'absolu, le rigide de leurs attitudes, tout cela est très artistique, parce que tout cela crée un monde à part, reculé de nous [...] où le réel des idées et des types se présente à notre esprit, grâce à l'irréalité évidente de la représentation » (*Mercur de France*, avril 1892, p. 355).





Maître de la nativité di Castello, *Nativité*, vers 1457.  
Londres, National Gallery.

Photo © The National Gallery, Londres, Dist. RMN-Grand Palais / National Gallery  
Photographic Department.

The Nabi works of Ker-Xavier Roussel are rare. Often enigmatic and coded, they require a well-documented approach and remain less famous than the mythological compositions created ten years later.

Les Saisons de la vie is no exception. A work shrouded in mystery, its interest is precisely rooted in the enigmatic aura that surrounds it. However, it can be decoded by delving into the influences that shaped it. Initially referred to simply as *Panneau décoratif: 4 femmes* (Paris, Galerie Georges Maratier, Ker-Xavier Roussel, March 1944) during the artist's lifetime, the painting was not associated with the concept of seasons until 1954 (see the exhibition in London and Vevey where the painting is named *Les Quatre Saisons*), two decades after the artist's passing. This change was likely driven by Jacques Salomon, who curated the 1964 Roussel exhibition in London. It is also necessary to try to distinguish it from another painting of identical size, showing four women in similar postures (Ker-Xavier Roussel, *Les Saisons de la vie*, circa 1892, Paris, Musée d'Orsay, on loan to the Museum of Fine Arts in Nantes).

The intended purpose of the panel and its duplicate also remains a subject of debate: a decoration project (see a project with striking similarities by Alexandre Séon, a sketch for the wedding hall of the Montreuil-sous-Bois Town Hall: *Les Vierges*, 1892, Paris, Petit Palais), or perhaps an initial concept for the Bagnolet Town Hall, a project Roussel participated in a few months later in July 1893? Could this be the painting that Léon-Paul Fargue commented on in his recension of the Fifth Exhibition of Impressionist and Symbolist Painters at Le Barc de Boutteville's gallery (L.-P. Fargue, 'Painting [at Le Barc de Boutteville]', in *L'Art littéraire*, No. 13, December 1893, p. 49.), where it might have been exhibited under the title *Femmes causant*? Regardless, the critic appreciated its indecision and ambivalence, describing it as having "a candid and austere charm of a young woman in a returning spring."

The allegorical nature of the subject did not escape commentators, and Fargue was the first to spontaneously use the metaphor of seasons referring to it as "spring." While acknowledging that Roussel may have represented an allegory without a specific narrative, as he did in later works with mythological themes

lacking a clear storyline, there is nevertheless a tradition associating temporality and femininity. The painter was also sensitive to the cycles of nature and to the question of eternal return, as reflected in recurring subjects such as the Fountain of Youth, the changing seasons, or Apollo and the timeless journey of the sun. It was almost a given that, in the absence of explicit guidance from the artist, his interpreters would lean towards a programmatic representation of the four seasons.

The meticulous arrangement of the four characters reveals a clear influence of Italian painters from the Trecento and Quattrocento. Roussel had recently had the opportunity to admire these works in London alongside Vuillard (a letter from Vuillard to Jan Verkade, preserved in the Vuillard archives and dated November 1892, mentions their journey with Roussel to Brussels, Amsterdam, and London, where they became enthusiastic about painting, particularly Lippi and Angelico), but he was also likely influenced by Maurice Denis's enthusiastic promotion of the Primitives, especially Fra Angelico, "the prince of Christian painters" (M. Denis, *Journal*, May 20, 1885, Paris, 1957, p. 59). This silent conversation, structured like a Perugino model, unfolds in a frieze (frise) format, eliminating any superfluous gestures. The concept of isocéphalie, whose codification unites ancient arts and the early Italian Renaissance, is reactivated here, adding a certain solemnity to the scene, creating a suspended tableau around a floating subject. The assimilation of the Italian model has never been so advanced in Roussel's work. The drape of the fabrics, the volume of the gowns, the interactions between the women, and the language of their hands—made deliberately visible in homage to Italian artistic conventions—all contribute to the fusion of Renaissance aesthetics and Nabi principles. This represents a bold assertion of a new form of artistic expression born from the masterpieces of the past.

Closer to the Nabis, the influence exerted by Pierre Puvis de Chavannes constitutes another tribute to the masters in *Les Saisons de la vie*. Roussel, who "testifies to an almost naive admiration" for the master from Lyon (see J.-P. Bouillon, 'Puvis de Chavannes and the Nabis,' in *From Puvis de Chavannes to Matisse and Picasso*, exh. cat., Musée d'Orsay, Paris, 2002, p. 109), has not yet



Édouard Vuillard, *Dessus-de-porte pour Mr. et Mme Paul Desmarais. L'Atelier de couture II*, 1892.  
Collection particulière.

Photo © Tous droits réservés.

distanced himself. For the moment, he abandons the realm of sacred woods and muses, but he is still keeping in mind the solemn wall formats characteristic of Puvis's work. Critics quickly praised the success of such borrowings, particularly Albert Aurier, who in a famous article praised Roussel's ability to reveal the talents of a decorator in his early works and his "intellectual kinship with Puvis de Chavannes" (A. Aurier, 'The Symbolists,' in *La Revue encyclopédique*, No. 32, April 1, 1892, p. 485).

However, the Nabi fraternity was the most fertile, daily, and direct ground for guiding Roussel's in his decorative aesthetics choices. While some similarities can be identified between Georges Lacombe and Roussel (refer to the cycle of life stages that Lacombe worked on circa 1893 for his mother-in-law Gabrielle Wenger's residence in Versailles. See *Les Univers de Georges Lacombe*, exh. cat., Musée départemental Maurice Denis, Saint-Germain-en-Laye, Musée Lambinet, Versailles, and Cinisello Balsamo, Milan, 2012, p. 108-109, nos. 53-54 (illustrated, fig. 9), the former's works contain unmistakable and almost parodic Denisian references, in small, icon-shaped formats. Examples include *La Vierge au sentier* (1891-92, Tokyo, National Museum of Western Art), *Composition dans la forêt* (circa 1890-92, Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental Maurice Denis) and *Communiantes* (circa 1891-92, private collection).

In *Les Saisons de la vie* Roussel's inclination towards playful references gave way to a fellowship of ideas. Shared design concepts and a common source of inspiration are evident, particularly when comparing the painting to *Panneaux pour la décoration d'une chambre de jeune fille* specifically *Octobre* (1891, Paris, Musée d'Orsay) and *Juillet* (1892, Remagen, Collection Rau for UNICEF) which share the same elongated format and a similar development of figures.

It is still with his friend and future brother-in-law, Vuillard, that Roussel maintains the subtlest affinities. Their emotional bond, fostered by sharing daily life in the Pigalle street studio and soon reinforced by marital ties (Édouard Vuillard's sister, Marie, married Ker-Xavier Roussel in July 1893), led to striking parallels in their work during the same period.

Notably, Vuillard's *L'Atelier de couture I* or *L'Atelier de couture II* as well as *La Partie de volant* (É. Vuillard, *Dessus-de-porte* de M. et Mme Paul Desmarais, private collection) share a common spirit with *Les Saisons de la vie* in terms of format and composition. The exchange of ideas between the two painters is evident, even though Vuillard focused more on capturing a moment's spirit while Roussel focused on simplifying to create fundamentally plastic figures and give them greater unity.

Roussel's Nabi experimentation, though brief, appears as a radical sequence that suffered no compromise or exhaustion. The painter followed the decorative imperatives of his group but also assimilated new aesthetics, such as Japanese prints or avant-garde puppet theater scenography that the Nabis brought back into the spotlight in the tradition of Bouchor and Signoret's "Petit Théâtre de Marionnettes." This innovative approach to staging sought to replace the realistic conventions of André Antoine's theater and aimed to strip away the actors' performances from the traditional theater's vernacular aspects. It aligns with the depersonalization seen in Roussel's portrayal of the four women, who are reduced to faceless figures and shapeless bodies.

Adrien Remacle's (Founder and director of *La Revue contemporaine*) article, published in the *Mercure de France* in April 1892 in support of puppetry on stage, could equally serve as a final commentary on *Les Saisons de la vie*: "The hieratic slowness of their movements, the invisibility of their regularly jerky gestures, the absolute, the rigidity of their attitudes, all of this is very artistic because it creates a separate world, remote from us... where the reality of ideas and types presents itself to our minds, thanks to the evident unreality of the representation" (*Mercure de France*, April 1892, p. 355).



fios

# MAURICE DENIS (1870-1943)

Sancta Martha

signé des initiales et daté 'MAD 93'  
(en bas à droite) et inscrit 'SCTA 'MARTHA"  
(le long du bord supérieur)  
huile sur toile  
46.5 x 38.3 cm.  
Peint en 1893

signed with the initials and dated 'MAD 93' (lower  
right) and inscribed 'SCTA 'MARTHA" (along the  
upper edge)  
oil on canvas  
18¼ x 15¼ in.  
Painted in 1893

€700,000-1,000,000  
US\$750,000-1,100,000  
£610,000-860,000

**PROVENANCE:**  
Atelier de l'artiste.  
Noële Boulet, Clermont-de-l'Oise  
(par descendance).  
Jean-François Denis, Alençon (par succession).  
Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celui-ci  
le 19 juin 1984).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Paris, Le Barc de Boutteville, *Peintres  
Impressionnistes et Symbolistes*, mai 1893, no. I.  
Toulouse, Hôtel de La Dépêche, *Salon de la  
Dépêche de Toulouse*, 15 mai 1894, no. 10  
(titré 'Sainte Marthe').  
Paris, Galeries de La Plume, *Treizième exposition  
du Salon des Cent*, juillet-août 1895, no. 70  
(titré 'Sainte Marthe').  
Paris, Pavillon de Marsan, Union Centrale des Arts  
Décoratifs, *Exposition Maurice Denis*, avril-mai  
1924, p. 3, no. 37.  
Paris, Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris,  
*Salon d'Automne*, octobre-novembre 1944, p. 23,  
no. 420 (titré 'Sainte Marthe').  
Paris, Musée d'Art Moderne, *Exposition Maurice  
Denis*, 1945, p. 24, no. 22 (illustré).  
Paris, Musée National d'Art Moderne, *Art Sacré,  
Œuvres françaises des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*,  
novembre 1950-janvier 1951, p. 15, no. 11  
(titré 'Sainte Marthe').  
Paris, Musée National d'Art Moderne, *Bonnard,  
Vuillard et les Nabis, 1888-1903*, juin-octobre 1955,  
p. 54, no. 92.

Paris, Galerie des Beaux-Arts, *Maurice Denis*,  
avril-mai 1963, no. 50 (titré 'Marthe au vaisselier').  
Albi, Musée Toulouse-Lautrec, *Exposition Maurice  
Denis*, juin-septembre 1963, p. 25, no. 28 (titré  
'Marthe au vaisselier').  
Paris, Orangerie des Tuileries, *Maurice Denis*,  
juin-août 1970, p. 35, no. 56 (titré 'Marthe au  
vaisselier-Sancta Martha').  
Brême, Kunsthalle; Zurich, Kunsthaus et  
Copenhagen, Statens Museum for Kunst, *Maurice  
Denis, Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik,  
Meisterwerke des Nachimpressionismus aus der  
Sammlung Maurice Denis*, octobre 1971-mai 1972,  
p. 40, no. 35 (titré 'Marthe au vaisselier-Sancta  
Martha').  
Honfleur, Salles d'Exposition du Grenier à Sel,  
*Exposition Maurice Denis*, juillet-août 1975, no. 20  
(illustré; titré 'Marthe au vaisselier, Sancta  
Martha').  
Pont-Aven, Musée de l'Hôtel de Ville, *Maurice  
Denis*, été 1979, p. 36, no. 18 (illustré, p. 4; titré  
'Sancta Martha ou Marthe au vaisselier breton').  
Tokyo, Musée National d'Art Occidental et Kyoto,  
Musée National d'Art Moderne de Kyoto, *Maurice  
Denis*, septembre-décembre 1981, no. 24 (illustré  
en couleurs, pl. 24; titré 'Marthe au vaisselier,  
Sancta Martha').  
Lyon, Musée des Beaux-Arts; Cologne, Wallraf-  
Richartz Museum; Liverpool, Walker Art Gallery  
et Amsterdam, Van Gogh Museum, *Maurice Denis*,  
septembre 1994-septembre 1995, p. 190, no. 62  
(illustré en couleurs; titré 'Sancta Martha or  
Marthe at the Dresse').

Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts, *De  
Vallotton à Dubuffet, Une collection en mouvement,  
Acquisitions, dons, prêts*, décembre 2006-février  
2007 (hors catalogue).  
Pont-Aven, Musée de Pont-Aven, *Maurice Denis  
et la Bretagne*, juin-octobre 2009, p. 86 et 144,  
no. PA-23 (illustré en couleurs, p. 93; titré 'Sancta  
Martha ou Marthe au vaisselier').  
Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts,  
*Maurice Denis, Amour, 1888-1914*, février-mai 2021,  
p. 114, no. 31 (illustré en couleurs, p. 115; titré  
'Sancta Martha [Marthe au vaisselier]').

**BIBLIOGRAPHIE:**  
S. Barazzetti-Demoulin, *Maurice Denis*, Paris,  
1945, p. 222 et 279 (illustré, p. 232).  
*Maurice Denis, Journal, 1884-1904*, Paris, 1957,  
vol. I, p. 103, no. 5 (titré 'La Sainte').  
J.-P. Bouillon, *Maurice Denis, Le spirituel dans l'art*,  
Paris, 2006, p. 31 (illustré en couleurs; titré 'Marthe  
à la cuisine').  
J.-J. Lévêque, *Maurice Denis, Le peintre de l'âme*,  
Paris, 2006, p. 11 (illustré en couleurs; titré 'Sancta  
Martha ou Marthe au vaisselier').

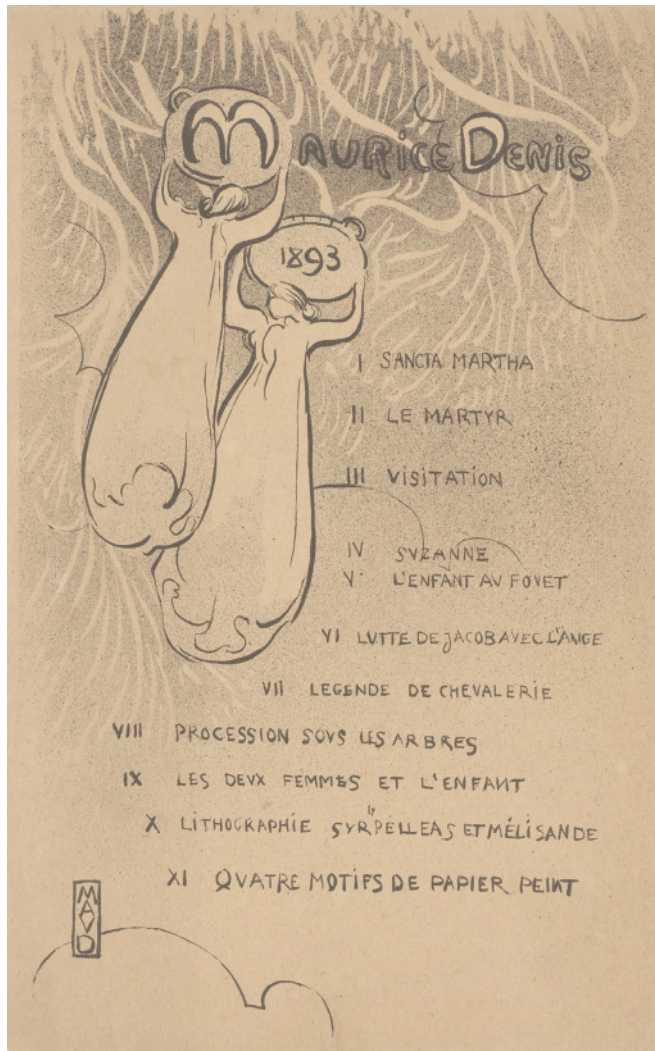
Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné  
de l'œuvre de Maurice Denis actuellement en  
préparation par Claire Denis et Fabienne Stahl.





# Sancta Martha

par André Cariou



Maurice Denis, Affiche de l'exposition Maurice Denis dans Le Barc de Boutteville, 1893. Amsterdam, Rijksmuseum.

Photo : Domaine public.

Maurice Denis découvre Perros-Guirec, sur la côte nord de la Bretagne, au gré des hasards de la vie professionnelle de son père. Il y reviendra pour des vacances en famille. Le souvenir est si fort qu'il décide d'y passer son voyage de noces en juin 1893.

Maurice Denis n'a alors que 23 ans et déjà une vie bien remplie depuis que son camarade Paul Sérusier a présenté à l'Académie Julian en septembre 1888 un petit paysage de Pont-Aven, - aujourd'hui *Le Talisman* (Paris, Musée d'Orsay) -, peint sous la dictée de Paul Gauguin. En quelques mois, tout s'enchaîne et s'accélère, telles les relations avec des camarades comme Édouard Vuillard, Pierre Bonnard ou Paul Ranson qui vont amener à la création du groupe des Nabis ou la visite de l'« Exposition impressionniste et synthétiste » au Café des Arts de l'Exposition universelle en juin 1889 où il découvre les toiles de Paul Gauguin.

Par ailleurs le jeune homme a rencontré en 1891 Marthe Meurier, un an de moins que lui. Il en tombe amoureux puis se fiance. Les pages de son journal intime traduisent ses interrogations sur la vie à venir et sur la vie quotidienne à partager avec sa future épouse. Le prénom de sa fiancée l'incite à relire la parabole de Jésus-Christ dans la maison de Marthe et Marie à Béthanie (Luc 10, 38-42). Il peint alors en 1892 une *Allégorie mystique* (collection particulière) qui fait référence aux deux sœurs. La jeune fiancée y est représentée suivant un double portrait, les yeux baissés et occupée par les tâches ménagères pour l'un, et les yeux ouverts se livrant à la méditation pour l'autre.

Maurice entraîne Marthe à Perros-Guirec après leur mariage, pour lui faire partager ses souvenirs d'enfance mais aussi comme un voyage initiatique. Ils s'installent dans la modeste maison Penven où la famille Denis logeait autrefois. Ils vivent ensemble pour la première fois et Maurice observe sa jeune épouse qui est sans doute troublée par le travail de la maison et veut faire au mieux. Il écrit dans son *Journal* (édition La Colombe, Paris, 1957, Vol. 1, p. 100) : « elle se multiplie pour les premiers soins de notre ménage. Elle est parfaite ». Dans la peinture *Sancta Martha*, Denis veut à la fois mettre en avant la beauté de son épouse, évoquer cette première vie commune et faire part de ses interrogations en s'aidant de l'Évangile. La scène paraît banale : dans un intérieur breton meublé d'un vaisselier, Marthe essuie et dresse des assiettes qu'une servante apporte à des convives attablés dans une pièce à l'arrière. Elle détourne la tête pour regarder son époux. Elle vient de disposer des poissons sur une assiette – symbole chrétien par excellence – qu'elle tient à la disposition de la servante vêtue d'une robe sombre et d'une coiffe blanche traditionnelle. Les trois convives correspondent à Marthe de Béthanie, debout, sa sœur Marie, assise et à droite le Christ. En haut de la toile, Maurice Denis peint un phylactère portant l'inscription « Scta Martha », pour Sancta Martha, sainte Marthe. La peinture est savamment construite, par espaces successifs, conduisant le regard vers les trois personnages en haut à droite qui conservent leur mystère dans cette pièce qui par sa fenêtre s'ouvre sur la lumière.

Maurice Denis fera une seconde version (*La Cuisinière*, collection particulière). Marthe est cette fois-ci devant les fourneaux. Le phylactère est absent, mais la figure du Christ est nimbée ce qui rend la scène plus explicite.

Maurice n'est âgé que de 23 ans lorsqu'il peint cette œuvre. Il fait preuve d'une étonnante maturité, comme en témoignent dans un autre genre ses premiers écrits théoriques.

Photo © Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt.



Marthe Denis au pliant et Bernadette à Loctudy, photographie de Maurice Denis, 1901. Paris, Musée d'Orsay.





Maurice Denis, *La Cuisinière*, 1893.  
Vente, Christie's, New-York, 14 mai 2015, lot 30C (vendu pour \$2,629,000).



Denis Maurice, *Allégorie mystique ou Le Thé*, 1892.  
Collection privée.

Photo © Christie's Images Limited 2023

Maurice Denis discovered Perros-Guirec, on the north coast of Brittany, through travels with his family for his father's work. They would often return there for holidays. This place left such a strong impression on him that he decided to spend his honeymoon there, in June 1893.

Maurice Denis was only 23 years old, and already had a very full life, since his friend Paul Sérusier had presented at the Académie Julian in September 1888, a small landscape of Pont-Aven, today named *Le Talisman* (Paris, Musée d'Orsay), and painted under the direction of Paul Gauguin. Within a few months everything felt into place and even rapidly excelled through his friendships Édouard Vuillard, Pierre Bonnard and Paul Ranson. This friendship and shared artistic values led to the creation of the Nabis group. Denis' visit to the Impressionist and Synthetist Exhibition, at the Café des Arts at the Universal Exhibition, in June 1889, where he discovered Paul Gauguin's paintings, was also transformative.

In 1891, the young man also met Marthe Meurier, aged a year younger than himself; he fell instantly in love with her and they were soon engaged. The pages of his diary relate his questions about the life awaiting him, and the daily life he would share with his future wife. The first name of his fiancée encouraged him to reread the parable of Jesus Christ in the house of Martha and Mary in Bethany, (Luc 10, 38-42). Then, in 1892 he painted *Allégorie Mystique* (private collection), which alludes to the two sisters. The young bride is represented in a double portrait, one with her eyes downcast and busy with household chores, and one with open eyes, devoting herself to meditation.

Maurice brought Marthe to Perros-Guirec after their marriage, to share his childhood memories with her, but it was also an initiation trip. They settled in the modest Maison Penven, where the Denis family had once lived. They lived together for the first time, and Maurice observed his young wife, who was undoubtedly nervous about running the house, and wanting to do the best that she could. He wrote in his *Journal* (*La Colombe*, Paris, 1957, t. 1, p. 100): "she outdoes herself in taking care of our household. She is perfect." In the painting *Sancta Martha*, Denis wanted to emphasise his wife's beauty, evoking their first time living together, and using the Gospel to help him with his interrogations. The scene appears banal: set in a Breton interior, furnished with a dresser, Marthe is seen wiping and setting the plates that a servant has brought to some guests seated in a room at the rear. She turns her head to look at her husband. She has just placed some fish on a plate - the Christian symbol par excellence, which she holds for the servant, dressed in a dark dress with a traditional white headdress. The three guests are Martha of Bethany, standing, her sister Mary, sitting, and Christ on the right. At the top of the canvas Maurice Denis painted a phylactery with the inscription "Scta Martha", for Sancta Martha, Saint Martha. The painting is cleverly constructed of successive spaces, leading the eye towards the three characters at the top right, who retain their mystery in that room that opens onto the light through its window.

Maurice Denis painted a second version of the subject (*La Cuisinière*, private collection). In that version, Marthe is at the stove; the phylactery is absent, but the figure of Christ has a halo, making the scene all the more explicit.

Maurice was only 23 years old when he painted the present work. Already back then, he showcases an astonishing maturity, that is also obvious under another form in his first theoretical writings.

Photo : Domaine public





f109

# ARMAND SEGUIN (1869-1904)

Femme au corsage rouge sur un canapé

huile sur toile  
72.9 x 97 cm.  
Peint vers 1895-96

oil on canvas  
28¾ x 38½ in.  
Painted circa 1895-96

€350,000-550,000  
US\$380,000-590,000  
£310,000-470,000

**PROVENANCE:**  
Roderic O'Connor, France et Irlande;  
(probablement) sa vente, M<sup>e</sup> Bellier, Paris,  
6 février 1956, lot 161 (attribué à Paul Sérusier).  
Galerie E. David et M. Garnier, Paris.  
Myron Chapiro, États-Unis (acquis auprès de  
celle-ci le 27 juin 1987).  
Sam Josefowitz, Pully (probablement acquis  
auprès de celui-ci).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
(probablement) Paris, Le Barc de Boutteville,  
*Douzième exposition des peintres impressionnistes  
et symbolistes*, juillet 1896, no. 100 (titré 'Femme  
assise').  
Pont-Aven, Musée de Pont-Aven, *Kenavo Monsieur  
Gauguin*, juin-septembre 2003, p. 96, no. 40  
(illustré en couleurs, p. 15 et 97).



Armand Seguin, *Gabrielle Vien enfant*, 1893.  
Paris, Musée d'Orsay.





# Femme au corsage rouge sur un canapé par André Cariou

« Qu’il me suffise d’avertir le visiteur que Seguin est avant tout un cérébral – je ne dis pas, certes, un “littéraire” – qu’il exprime non ce qu’il voit mais ce qu’il pense par une originale harmonie de lignes, par un dessin curieusement compris dans l’arabesque. »

*“Qu’il me suffise d’avertir le visiteur que Seguin est avant tout un cérébral – je ne dis pas, certes, un “littéraire” - qu’il exprime non ce qu’il voit mais ce qu’il pense par une originale harmonie de lignes, par un dessin curieusement compris dans l’arabesque.”*

Paul Gauguin, préface de l'exposition *Armand Seguin*, galerie Le Barc de Boutteville, Paris, février-mars 1895.



Armand Seguin, *Les fleurs du mal*, circa 1894.  
Vente, Christie's, Paris, mai 2007, lot 45 (vendu pour €234,000).

Le Parisien Armand Seguin, né en 1869, rencontre Paul Sérusier par l'intermédiaire de son ami Henri-Gabriel Ibels et intègre au printemps 1889 le groupe des Nabis, mais ses activités seront limitées. La visite de l'Exposition impressionniste et synthétiste au Café des Arts de l'Exposition universelle en juin 1889 le marque fortement. La découverte des œuvres de Paul Gauguin et d'Émile Bernard l'incite à partir pour Pont-Aven en avril 1891. Il y devient l'un des pivots de la colonie de peintres, se liant en particulier avec l'Irlandais Roderic O'Connor qui deviendra son plus fidèle ami.

Le style de Seguin a évolué rapidement passant d'un impressionnisme tempéré à un synthétisme affirmé, fait d'aplats colorés aux formes simplifiées comme le montre ce portrait avec une composition innovante, décentrée et déstructurée, avec le noir de la jupe, le rouge du corsage et le blanc d'un tissu. Mais ce passionné d'esthétique, avide de discussions sur l'art, par ailleurs organisateur d'expositions et critique d'art, produit peu de peintures, se consacrant pour l'essentiel à la gravure. Son œuvre gravé est remarquable et constitue l'un des points forts de l'École de Pont-Aven.

Durant l'été 1894, au Pouldu puis à Pont-Aven, il est le plus proche de Gauguin qui l'encourage. Celui-ci lui préface son exposition personnelle organisée à la galerie Le Barc de Boutteville à Paris au printemps 1895. Il s'agit de la seule préface que Gauguin, connu comme avare en compliments, consacre à un peintre. Durant l'année suivante, 1896, probablement celle de ce portrait, Seguin poursuit sa carrière, bénéficiant de quelques appuis et participant aux expositions «impressionnistes et synthétistes» de la galerie Le Barc de Boutteville aux côtés des Post-Impressionnistes et Nabis.

La femme représentée sur cette peinture n'a pas été formellement identifiée. On a pensé un temps qu'il s'agissait de Madeleine Bernard, mais celle-ci n'a jamais rencontré Seguin, ni lors de sa seule venue à Pont-Aven en 1888, ni les années suivantes avant qu'elle ne quitte définitivement la France courant 1892. Cette œuvre probablement de commande et réalisée dans

l'atelier de la rue Lepic à Paris est à comparer avec le portrait de Gabrielle Vien (1893, Paris, Musée d'Orsay), une commande de Charles Morrice, beau-père de la jeune fille. Suivant le même principe, les deux tableaux sont construits autour d'un canapé sur lequel est assise la modèle, disposé devant une fenêtre ouvrant sur un paysage. Une composition florale est également présente dans les deux toiles. Les toits d'ardoise des maisons, la forme du clocher et les collines environnantes ont pu faire penser à Pont-Aven, mais il n'en est rien. Il s'agit très probablement d'un paysage imaginaire inspiré par les séjours bretons du peintre. On ne sait si ce paysage contribue au symbolisme de l'évocation, tel un rêve pour cette femme qui semble absente. La toile n'est pas signée, comme celle d'Orsay, peut-être abandonnée par le peintre dans son atelier ou jamais récupérée par son commanditaire. Peu après l'avoir peinte, Seguin est confronté à de nombreuses difficultés de santé et financières qui vont le conduire à une vie errante. Les dernières années qui le mènent à Châteauneuf-du-Faou près de Sérusier sont très difficiles. Seguin y meurt en 1903 à l'âge de 34 ans.

Ce n'est qu'en février 1956 lors de la vente de la succession de la collection O'Connor que l'œuvre réapparaît au grand jour à l'Hôtel Drouot à Paris. A-t-elle été achetée par le peintre irlandais pour aider son ami ? Ou bien retrouvée après sa mort, peut-être auprès du frère de Seguin ? O'Connor est décédé en 1940 et l'histoire de cette œuvre a été alors oubliée. Les organisateurs de cette vente ignoraient la peinture de Seguin et ont rapproché cette toile de l'art de Paul Sérusier en raison des aplats simplifiés et peut-être du paysage faisant penser à la Bretagne. Par chance, elle a retrouvé aujourd'hui son identité et prend sa juste place dans le maigre corpus des peintures de Seguin, une quinzaine de toiles seulement. Gauguin n'a jamais oublié son jeune camarade car depuis les Marquises, dans *Raconters de rapin*, il mentionna Seguin parmi la quinzaine de peintres importants de son temps.



Armand Seguin, *Les délices de la vie*, circa 1892-93.  
Vente, Christie's, New York, mai 2018, lot 5 (vendu pour \$7,737,500).

Armand Seguin, a Parisian, born in 1869, met Paul Sérusier through his friend Henri-Gabriel Ibels and joined the Nabis group in the spring of 1889, but his activities would be limited. His visit to the Impressionist and Synthetist Exhibition at the Café des Arts at the Universal Exhibition in June 1889 had a strong impact on him. His discovery of the works of Paul Gauguin and Émile Bernard encouraged him to travel to Pont-Aven in April 1891. There he became a pivotal figure in the colony of painters, notably forming links with the Irish artist Roderic O'Connor, who would become his most loyal friend.

Seguin's style rapidly evolved, moving from tempered impressionism, to an assertive synthetism, composed of flat coloured areas with simplified shapes, as can be seen in this portrait, with an innovative, off-centred, and unstructured composition, with the black of the skirt, the red of the bodice, and the white of the fabric. But this lover of aesthetics, always eager to discuss art, also organised exhibitions and was an art critic, and produced very few paintings, mainly devoting himself to engraving. His engraved works are remarkable and are one of the high points of the Pont-Aven School.

In the summer of 1894, in Pouldu, and then in Pont-Aven, he was closest to Gauguin, who encouraged him, and would later preface his personal exhibition, held at the Barc de Boutteville gallery in Paris, in spring, 1895. This would be the only preface that Gauguin, known to be parsimonious with compliments, would ever devote to a painter. In the following year, 1896, likely the year of this portrait, Seguin continued his career, benefiting from some support and taking in the "impressionist and synthetist" exhibitions at the Barc de Boutteville gallery, alongside the post-impressionists and the Nabis.

The woman portrayed in this painting has not been formally identified. It was thought for some time that it was Madeleine Bernard, but she never met Seguin, neither during her single visit to Pont-Aven in 1888, nor during the following years before she permanently left France in 1892. This painting, probably commissioned and produced at his studio on Rue Lepic in Paris, can be

compared with the Portrait de Gabrielle Vien (1893, Paris, Musée d'Orsay), a commission from Charles Morrice, the father-in-law of the sitter. Following the same principle, the two paintings are constructed around a sofa, on which the model is seated, set in front of a window, opening onto a landscape. A floral composition also appears in both paintings. The slate roofs of the houses, the shape of the bell tower, and the surrounding hills may suggest Pont-Aven, but this is not in fact the case. It is most likely an imaginary landscape, inspired by the painter's stays in Brittany. It is not known whether this landscape contributes to the symbolism of the evocation, like a dream, for this woman who appears absent. The canvas is not signed, as with that at the Musée d'Orsay, and was perhaps abandoned by the painter in his studio, or was never collected by its commissioner. Shortly after painting it, Seguin faced a number of health and financial issues, which led to him leading a wandering life. His final years, which led him to Châteauneuf-du-Faou, near Sérusier, were very difficult. Seguin died there in 1903, at the age of 34.

It was only in February 1956, at the sale of the estate of the O'Connor collection, that the work reappeared, at the Hôtel Drouot in Paris. Was it purchased by the Irish painter to help his friend? Or was it found after his death, perhaps by Seguin's brother? O'Connor died in 1940, and the story of this painting was subsequently lost to history. The organisers of the sale were unaware of the paintings of Seguin, and compared the canvas to the art of Paul Sérusier, due to its simplified flat areas, and perhaps the landscape that is reminiscent of Brittany. Fortunately it has now retaken its identity, and finds its rightful place within the limited corpus of Seguin's paintings, numbering only around fifteen canvases. Gauguin would never forget his young comrade, because, writing from the Marquesas islands, in *Raconters de Rapin*, he mentioned Seguin as being among the fifteen most important painters of his time.



f110

# PAUL SÉRUSIER (1863-1927)

Coiffe enlevée

signé et daté 'PSérusier 91' (en bas à droite)  
huile sur toile  
73 x 60 cm.  
Peint à Huelgoat en 1891

signed and dated 'PSérusier 91' (lower right)  
oil on canvas  
28¾ x 23¾ in.  
Painted in Huelgoat in 1891

€200,000-300,000  
US\$220,000-320,000  
£180,000-260,000

**PROVENANCE:**  
Atelier de l'artiste.  
Marguerite-Claude Sérusier, France  
(par succession).  
Paule-Henriette Boutaric, Paris (par descendance).  
Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celle-ci  
le 15 octobre 1962).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Dallas, Museum of Fine Arts, *The Outline and  
the Dot, Two aspects of Post-Impressionism*,  
mars 1962, no. 6.  
Londres, The Arts Council of Great Britain,  
*Gauguin and the Pont-Aven group*, janvier-février  
1966, p. 40, no. 204.  
Tokyo, The Bunkamura Museum of Art; Kyoto,  
The National Museum of Modern Art; Hokkaido,  
Hokkaido Museum of Modern Art; Mie, Mie  
Prefectural Art Museum et Koriyama, Koriyama  
City Museum of Art, *Gauguin et l'École de  
Pont-Aven*, avril-novembre 1993, p. 80, no. 61  
(illustré en couleurs).  
Sydney, Art Gallery of New South Wales, *Gauguin  
and the Pont-Aven School*, mai-juillet 1994, p. 184  
et 221, no. 111 (illustré en couleurs, p. 182).  
Indianapolis, Indianapolis Museum of Art;  
Baltimore, The Walters Art Gallery; Montréal,  
The Montreal Museum of Fine Arts; Memphis, The  
Dixon Gallery and Gardens; San Diego, San Diego  
Museum of Art; Portland, Portland Art Museum;  
Boston, Museum of Fine Arts et Jérusalem,  
The Israel Museum, *Gauguin and the School  
of Pont-Aven*, septembre 1994-janvier 1997,  
p. 142, no. 111 (illustré en couleurs, p. 143).

**BIBLIOGRAPHIE:**  
M. Guicheteau, *Paul Sérusier*, Paris, 1976, p. 208,  
no. 58 (illustré, p. 209).  
C. Boyle-Turner, *Paul Sérusier*, Ann Arbor, 1983,  
p. 62, 63, 72 et 74 (illustré, fig. 22; daté 'été 1891').  
C. Boyle-Turner, *Paul Sérusier, La technique,  
L'œuvre peint*, Lausanne, 1988, p. 92 (illustré en  
couleurs, p. 93; daté '1891').  
F.-M. Luzel et F. Morvan, *Les contes de Luzel,  
Contes inédits*, Rennes, 1995, vol. II (illustré en  
couleurs en couverture).  
C. Boyle-Turner, *Sérusier et la Bretagne*,  
Dournanez, 1995, p. 72 (illustré en couleurs, p. 71).  
Catalogue raisonné en ligne de l'œuvre de Paul  
Sérusier, no. H-1891.2.Fig. (illustré en couleurs).





# Coiffe enlevée



Paul Gauguin, *Soyez mystérieuses*, 1890.  
Paris, Musée d'Orsay.

Venu passer quelques mois en 1888 dans ce coin de Pont-Aven, dont il avait commencé à entendre parler dans les cercles parisiens, Paul Sérusier passe un été qui sera décisif dans sa carrière picturale. D'une part il découvre la force tranquille que dégagent ces terres bretonnes, la lumière d'une qualité exceptionnelle, les habitants prêts à poser dans leurs costumes locaux, et les sujets qui abondent, tous plus pittoresques les que les autres. Subjugué par ce petit coin du Finistère, il s'y installera pendant 2 ans de 1891 à 1893, au village d'Huelgoat, situé à une soixantaine de kilomètres de Pont-Aven. D'autre part, et peut-être le plus important, il rencontre enfin Gauguin qu'il admire depuis quelques temps mais qu'il n'ose approcher. Logeant dans la même pension que lui au Pouldu, il lui est présenté par l'entremise d'Émile Bernard. Peignant encore de manière académique, à la manière de Jules-Bastien Lepage, Sérusier opère un revirement radical dans son traitement des formes et des couleurs, à la suite d'une leçon donnée par Gauguin, au Bois d'Amour.

De retour de Bretagne, Sérusier s'empresse de conter sa rencontre à ses amis peintres parmi lesquels Maurice Denis qui écrit: «C'est à la rentrée de 1888 que le nom de Gauguin nous fut révélé par Sérusier, de retour de Pont-Aven. (...) Ainsi nous fut présenté, pour la première fois, sous une forme paradoxale, inoubliable, le fertile concept de la "surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées"» (P.-L. Maud, «L'influence de Paul Gauguin», *L'Occident*, octobre 1903, p. 160-161). Dès lors, l'influence de Gauguin sur Sérusier ne s'éteindra pas, tant dans le traitement que dans les sujets, comme le montre le profil de la jeune femme présentée ici, dont les traits semblent tout droit tirés du bas-relief de Gauguin sculpté un an auparavant *Soyez Mystérieuses*.

Cette similitude frappante n'en est pour le moins pas étonnante quand on sait que les peintres venus à Pont-Aven faisaient appel aux mêmes modèles, à savoir les locaux. Ici, à la différence de Gauguin qui idéalise et transpose le visage de la jeune femme dans son œuvre onirique, Sérusier décide d'inscrire le moment dans son cadre breton, avec un arrière-plan très boisé et anguleux, caractéristique du village où il est installé. Tout en gardant en tête les conseils de Gauguin, Sérusier livre ici une approche simplifiée, comme la palette qui se réduit en échelle et en intensité ou bien les zones de couleurs qui s'aplatissent, avec une utilisation beaucoup moins fréquente du petit coup de pinceau. Le contour des sujets se fonce et ressort, contrastant avec la robe unie qui laisse place à un motif nabi simple et décoratif pour le tablier.

Visiting this corner of Pont-Aven for a few months in 1888, which he had heard about in the Parisian circles, Paul Sérusier spent a summer that would be decisive in his artistic career. He discovered the quiet strength that those Breton lands exude, the exceptional quality of its light, the inhabitants who were prepared to pose in their local costumes, and the abundance of subjects, each one more picturesque than the last. Captivated by this tiny corner of the Finistère, he would settle there for two years, from 1891 to 1893, in the village of Huelgoat, some sixty kilometres from Pont-Aven. Moreover, and perhaps most importantly, he finally met Gauguin, who he has admired for some time, but who he had not dared to approach. Staying at the same pension in Pouldu, they were introduced to one another through Émile Bernard. Still painting in an academic manner, in the manner of Jules-Bastien Lepage, Sérusier underwent a radical change of direction in his treatment of shapes and colours, following a lesson by Gauguin in the Bois d'Amour.

On his return from Brittany, Sérusier was quick to recount their meeting to his painter friends, including Maurice Denis, who wrote: "Early in the 1888 academic year, the name of Gauguin was revealed to us by Sérusier, returning from Pont-Aven. (...) And so we were presented, for the first time, with a paradoxical, unforgettable form, the fertile concept of the "flat surface covered with colours assembled in a certain order." (P.-L. Maud, "The influence of Paul Gauguin", *L'Occident*, October 1903, p. 160-161). From then on, Gauguin's influence on Sérusier would not diminish, both in his treatment, as well as in the subjects, as demonstrated by the profile of the young woman presented here, whose features seem to be taken directly from Gauguin's bas-relief, *Soyez Mystérieuses*, carved one year earlier.

This striking similarity is very much unsurprising, knowing that the painters who visited Pont-Aven shared the same models, namely the locals. Here, unlike Gauguin, who idealized and transposed the face of the young woman in his dreamlike piece, Sérusier decided to place the moment in his Breton setting, with a highly wooded and angular background, characteristic of the village where he was staying. Whilst keeping Gauguin's advice in mind, here Sérusier took a simplified approach, such as in his palette, which is reduced in scale and intensity, and the areas of colour which are flattened, with much less frequent use of small brushstrokes. The outline of the subjects darken and stands out, contrasting with the plain dress, giving way to a simple and decorative nabi motif on the apron.

Photo © RMN-Grand Palais / Tony Querrec.





/III

RODERIC O'CONOR (1860-1940)

Peasant woman seated outdoors

avec le cachet 'atelier O'CONOR' (au revers; Lugt 3911)  
huile sur toile  
65 x 54 cm.  
Peint vers 1897

stamped 'atelier O'CONOR' (on the reverse; Lugt 3911)  
oil on canvas  
25½ x 21½ in.  
Painted circa 1897

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

**PROVENANCE:**  
Atelier de l'artiste; sa vente, Hôtel Drouot, Paris, 7 février 1956.  
Roland Browse & Delbanco, Londres (probablement acquis au cours de cette vente).  
Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celle-ci le 22 novembre 1960).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
London, Roland, Browse and Delbanco, *Two masters of colour, Matthew Smith and Roderick O'Conor*, avril 1956, p. 6, no. 37 (titré 'Young breton girl, seated').  
Dallas, Museum of Fine Arts, *The Outline and the Dot, Two aspects of Post-Impressionism*, mars 1962, no. 15 (titré 'Breton Peasant').  
Pont-Aven, Musée de Pont-Aven, *Roderic O'Conor*, juin-septembre 1984, p. 24, no. 10 (illustré; titré 'Paysanne bretonne').  
Londres, Barbican Art Gallery; Belfast, The Ulster Museum; Dublin, National Gallery of Ireland et Manchester, Whitworth Art Gallery, *Roderic O'Conor*, septembre 1985-mai 1986, p. 71, no. 19 (illustré; titré 'Paysanne bretonne').

Essen, Museum Folkwang et Amsterdam, Van Gogh Museum, *Vincent van Gogh und die Moderne 1890-1914*, août 1990-février 1991, p. 198, no. 70 (illustré en couleurs; titré 'Bretonne'; daté '1894').  
Sydney, Art Gallery of New South Wales, *Gauguin and the Pont-Aven School*, mai-juillet 1994, p. 160 et 221, no. 95 (illustré en couleurs, p. 162).  
Indianapolis, Indianapolis Museum of Art; Baltimore, The Walters Art Gallery; Montréal, The Montreal Museum of Fine Arts; Memphis, The Dixon Gallery and Gardens; San Diego, San Diego Museum of Art; Portland, Portland Art Museum; Boston, Museum of Fine Arts et Jérusalem, The Israel Museum, *Gauguin and the School of Pont-Aven*, septembre 1994-janvier 1997, p. 126, no. 95 (illustré en couleurs).

**BIBLIOGRAPHIE:**  
J. Benington, *Roderic O'Conor, A biography with a catalogue of his work*, Dublin, 1992, p. 196, no. 54.





# Peasant woman seated outdoors

par Jonathan Benington

Le sujet de la paysanne bretonne solitaire, assise à l'extérieur dans le paysage ou à l'intérieur sur un fond neutre, est un sujet que O'Connor s'est approprié à partir de 1892 et jusqu'à ce qu'il quitte définitivement la Bretagne en 1904. Ce choix est inhabituel dans le contexte de l'école de Pont-Aven, où les femmes sont généralement représentées en groupes, soit en train de sociabiliser, soit, plus communément, en train de travailler dans les champs. La tâche d'abstraire le contenu humain d'un tableau est beaucoup plus facile lorsqu'il n'est pas autorisé à devenir le centre d'intérêt principal de la composition. Mais si l'on place une grande figure unique au centre, comme O'Connor l'a fait à plusieurs reprises, le défi pour l'artiste s'accroît proportionnellement: comment éviter que le tableau ne devienne par défaut représentatif et n'ait l'air d'un portrait?

On attend des avant-gardistes de Gauguin qu'ils universalisent leurs figures, qu'ils dépeignent des types de personnages plutôt que des individus (le portrait étant l'objectif des peintres traditionnels qui affluent à Pont-Aven chaque été). Ami et disciple de Gauguin, admirateur de Van Gogh, O'Connor met au point plusieurs techniques pour répondre à ce défi. Au cours de la période 1892-94, alors qu'il a l'habitude d'articuler les surfaces de ses tableaux à l'aide de "bandes" de pigments aux couleurs vives, les visages de ses modèles sont audacieusement intégrés dans la trame linéaire générale. Une autre méthode qu'il privilégiait consistait à demander au modèle de se concentrer sur une tâche manuelle, comme tricoter ou enfiler une aiguille, de manière à ce que son visage soit abaissé et donc projeté dans l'ombre, ce qui brouillait ses traits. Dans le cas présent, l'anonymat a été préservé par un mélange de simplification, où l'artiste se concentre sur l'essentiel) et de pose du modèle en contrejour, de sorte que la majeure partie de son corps reste dans l'ombre. Seuls son corsage blanc et le bord avant de sa coiffe blanche sont exposés au soleil, créant deux accents vibrants qui tranchent avec le rouge alizarine, le vert émeraude et l'ocre qui couvrent le reste de l'image.

La peau tannée et le tablier couleur d'herbe de la jeune bretonne d'O'Connor semblent faire d'elle un prolongement naturel du paysage, au même titre que les Éves tahitiennes de Gauguin (dont un exemple majeur, *Te nave nave fenua*, était entré dans la collection de l'Irlandais en 1895). Bien qu'accolés au plan focal, les traits impénétrables de la Bretonne conservent un certain éloignement, un sentiment d'appartenance à une tradition culturelle alternative à la nôtre. Cette aura d'altérité est renforcée par une technique résolument non conventionnelle. En n'essayant pas de dissimuler ses coups de pinceau impétueux, appliqués sur des lavis de couleur dilués, O'Connor a délibérément ignoré les normes acceptées de l'art pictural de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Il faudra attendre un nouveau siècle et l'avènement d'un nouveau groupe d'artistes, les Fauves, pour que la peinture à l'huile soit à nouveau manipulée avec une telle énergie.

The subject of the solitary Breton peasant woman, seated outdoors in the landscape or indoors against a neutral background, was one that O'Connor explored between 1892 and 1904, when he left Brittany for good. It was an unusual choice within the context of the Pont-Aven School, where women were generally depicted in groups, either socialising or, more commonly, working in the fields. The task of abstracting the human content of a picture was much easier when it was not allowed to become the main focus of the composition. Put a large single figure at the centre, however, as O'Connor repeatedly did, and the challenge for the artist grew proportionately: how to prevent the painting defaulting to representation and looking like a portrait?

Gauguin's avant garde followers were expected to universalize their figures, to depict character types rather than individuals (portraiture being the objective of the traditional painters who flocked to Pont-Aven every summer). As a friend and disciple of Gauguin and an admirer of Van Gogh, O'Connor devised several techniques by which to respond to this challenge. During the period 1892-94, when he habitually articulated the surfaces of his pictures using 'stripes' of brightly coloured pigment, his models' faces were daringly integrated into the all-over linear web. One of his stylistic approaches was to make the model concentrate on a manual task such as knitting or threading a needle, so that her face would be lowered and thus cast into shadow, thereby blurring her features. In the present work, however, anonymity has been preserved by a mixture of simplification (focusing on the essentials) and posing the model with bright sunlight behind her (or contrejour), so that most of her body remains in the shade. Only her white bodice and the leading edge of her white cap are allowed to catch the sunrays, creating two vibrant heightenings that stand out against the alizarin crimson, emerald green and ochre covering the rest of the picture.

The tanned skin and grass-coloured apron of O'Connor's young Breton woman make her seem as much a natural extension of the landscape as Gauguin's Tahitian Eves (a major example of which, *Te nave nave fenua*, had entered the Irishman's collection in 1895). Despite being pushed right up against the focal plane, the Breton woman's inscrutable features retain a certain remoteness, a sense of belonging to a cultural tradition alternative to our own. This aura of otherness is reinforced by the resolutely unconventional technique. By not making any attempt to disguise his impetuous brushstrokes, which have been applied over diluted washes of colour, O'Connor wilfully ignored the accepted norms of late 19th Century picture-making. It would take a new century and the advent of a new group of artists, the Fauves, before oil paint would again be handled with equivalent energy.

Détail du lot 111



/112

# WLADYSLAW SLEWINSKI (1856-1918)

Femme aux cheveux roux

huile sur toile  
33.2 x 36 cm.  
Peint vers 1896

oil on canvas  
13⅜ x 14⅜ in.  
Painted circa 1896

€40,000-60,000  
US\$43,000-64,000  
£35,000-52,000

**PROVENANCE:**  
Atelier de l'artiste.  
Eugenia Slewinska, Paris (par succession).  
Collection Primel, Paris.  
Docteur Wladyslawa Jaworska, Varsovie.  
Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celle-ci avant décembre 1961).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Londres, The Tate Gallery, *Gauguin and the Pont-Aven Group*, janvier-février 1966, p. 43, no. 261 (illustré, pl. 23d).  
Zurich, Kunsthaus, *Pont-Aven, Gauguin und sein Kreis in der Bretagne*, mars-avril 1966, p. 85, no. 284.  
Varsovie, Museum Narodowe w Warszawie, *Wladyslaw Slewinski, Wystawa monograficzna*, 1983, p. 81, no. 19 (illustré en couleurs, pl. II).  
Tokyo, The Bunkamura Museum of Art; Kyoto, The National Museum of Modern Art; Hokkaido, Hokkaido Museum of Modern Art; Mie, Mie Prefectural Art Museum et Koriyama, Koriyama City Museum of Art, *Gauguin et l'Ecole de Pont-Aven*, avril-novembre 1993, p. 159, no. 136 (illustré en couleurs)  
Sydney, Art Gallery of New South Wales, *Gauguin and the Pont-Aven School*, mai-juillet 1994, p. 198 et 222, no. 125 (illustré en couleurs, p. 199; détail illustré en couleurs, p. 196).  
Indianapolis, Indianapolis Museum of Art; Baltimore, The Walters Art Gallery; Montréal, The Montreal Museum of Fine Arts; Memphis, The Dixon Gallery and Gardens; San Diego, San Diego Museum of Art; Portland, Portland Art Museum; Boston, Museum of Fine Arts et Jérusalem, The Israel Museum, *Gauguin and the School of Pont-Aven*, septembre 1994-janvier 1997, p. 156, no. 125 (illustré en couleurs).

Pont-Aven, Musée de Pont-Aven, *Gauguin et l'école de Pont-Aven*, juin-septembre 1997, p. 72, no. 31 (illustré en couleurs, p. 73).  
Paris, Musée du Luxembourg et Quimper, Musée des Beaux-Arts, *L'Aventure de Pont-Aven et Gauguin*, avril-septembre 2003, p. 330, no. 122 (illustré en couleurs, p. 331).

**BIBLIOGRAPHIE:**  
W. Jaworska, *Wladyslaw Slewinski*, Varsovie, 1961 (illustré en couleurs en couverture et p. 131).  
W. Jaworska, 'Charles Filiger, peintre de l'école de Pont-Aven', in *Biuletyn Historii Sztuki*, No. I, 1965, p. 21 (illustré).  
W. Jaworska, *W kregu Gauguina, Malaze Szkoly Pont-Aven*, Varsovie, 1969, p. 371, no. 72 (illustré, p. 141)  
W. Jaworska, *Gauguin et l'École de Pont-Aven*, Neuchâtel, 1971, p. 259 (illustré en couleurs, p. 115).  
W. Jaworska, *Gauguin and the Pont-Aven School*, Londres, 1972, p. 261 (illustré en couleurs, p. 115)  
D. Delouche, W. Jaworska et C. Puget, *Gauguin et ses amis à Pont-Aven*, Douarnenez, 1989, p. 109 (illustré en couleurs).  
W. Jaworska, *Wladyslaw Slewinski*, Varsovie, 1991, p. 203, no. 98 (illustré, p. 131, fig. 98).  
B. Frélaud, *La Merveilleuse Bretagne des peintres*, Genève, 2004, p. 125 (illustré en couleurs).





# Femme aux cheveux roux

par André Cariou



Paul Gauguin, *Portrait de Władysław Ślewiński*, 1890. Tokyo, Musée national de l'art occidental.



Władysław Ślewiński, *Femme se peignant les cheveux*, 1897. Cracovie, Musée national de Cracovie.

Le Polonais Władysław Ślewiński, né en 1856, a quitté brusquement son pays, en 1888, fuyant tout autant sa riche famille propriétaire terrienne que les services fiscaux, les créanciers et des soucis personnels. À Paris, alors âgé de 32 ans, il se lance dans la peinture sans véritable vocation, avec une formation sommaire à l'Académie Julian puis à l'Académie Colarossi prenant la suite de quelques cours en Pologne. Début 1889, il fait la connaissance de Paul Gauguin « Chez madame Charlotte », le restaurant situé en face de l'Académie, où tous deux ont leurs habitudes. Gauguin l'apprécie beaucoup et l'encourage. Il peindra son portrait vers 1891 (Tokyo, musée national d'art occidental).

Après avoir visité l'*Exposition impressionniste et synthétiste* au Café des Arts de l'Exposition universelle en 1889, Ślewiński se rend à Pont-Aven puis au Pouldu où il s'installe, devenant l'une des figures centrales du groupe des peintres rassemblés autour de Gauguin. Il adopte d'emblée, sans passer par la case impressionniste, le style synthétiste, fait d'aplats simplifiés et de lignes décoratives. Ses thèmes privilégiés sont des natures mortes et des paysages des côtes bretonnes, vides de toute présence humaine, d'où émane une impression de silence et de sérénité.

Dans cette production, *Femme aux cheveux roux* et deux autres peintures montrant le même modèle, *Femme endormie avec un chat* de 1896 (collection particulière) et *Femme se coiffant*, de 1897 (Musée National de Cracovie) sont des exceptions. Cette femme qui a posé pour Ślewiński n'est autre qu'Eugénie Schevtzoff, Eugenia Szewcowa en russe. Elle est la fille d'un haut fonctionnaire de l'administration tsariste et sa famille est propriétaire de mines en Russie. Elle apprend la peinture à Saint-Petersbourg, puis, avec sa sœur Marie qui

apprend la musique, elle se rend à Paris pour poursuivre son apprentissage, fréquentant les artistes russes qui se retrouvent dans ce qui est appelé « l'atelier ». Elle y fait la connaissance de la peintre russe Elizaveta Kruglikova qui vient d'arriver à Paris et devient sa colocataire. En 1895, cette dernière qui a rencontré Ślewiński dans le milieu de l'Académie Colarossi part pour Le Pouldu avec lui. Eugénie Schevtzoff, qui a peut-être déjà croisé Ślewiński à « L'atelier » et sa sœur Marie leur emboîtent le pas, s'installant à Pont-Aven puis se rendant au Pouldu. Eugénia et Elizaveta ont probablement été rivales cet été-là. Les deux sœurs reviendront au Pouldu les étés suivants retrouver Ślewiński. Eugénie l'épousera finalement en 1899, malgré l'opposition des deux familles n'admettant pas cette « mésalliance politique ».

Dans *Femme aux cheveux roux*, vers 1896, le peintre met l'accent sur la belle chevelure rousse de celle qui est devenue sa fiancée. Il joue du profil qui se détache sur un fond neutre pour bien délimiter les plans par un léger cerne, y compris le contour du visage dans l'esprit du synthétisme pontavénien. Mais la limitation de la gamme colorée et la simplification de la composition n'excluent pas une sensibilité dans l'expression, comme on peut le voir dans les nuances des cheveux ou le modelé du visage. Avec audace, il cache les yeux, accentuant le mystère de cette évocation dominée par la flamboyante chevelure. Ce chef-d'œuvre du symbolisme, comme les deux autres représentations d'Eugénie, a été associé au mouvement « Jeune Pologne », même si le peintre vivait alors en France. Après le mariage, Eugénie a abandonné la peinture, affirmant que deux artistes dans la maison, c'était trop, et croyant aussi que son mari était plus talentueux qu'elle. Elle a conservé ce portrait toute sa vie.



Warsaw, Władysław Ślewiński, Wystawa monograficzna, 1983. Varsovie, Museum Narodowe.

Born in 1856, Władysław Ślewiński left his native Poland abruptly in 1888, fleeing his wealthy landowning family, as well as the tax authorities, creditors, and personal worries. When he arrived in Paris, aged 32, he took up painting without any particular vocation, with some basic training at the Académie Julian, and later at the Académie Colarossi, complemented by some courses in Poland. In early 1889 he met Paul Gauguin at “Chez Madame Charlotte”, the restaurant opposite the Academy that both of them frequented. Gauguin greatly appreciated and encouraged him, and painted his portrait circa 1891 (Tokyo, National Museum of Western Art).

After visiting the Impressionist and Synthetist Exhibition at the Café des Arts at the Universal Exhibition of 1889, Ślewiński travelled to Pont-Aven, and then on to Pouldu, where he settled, becoming one of the key figures of the group of painters gathered around Gauguin. He immediately adopted the synthetist style, without going through the impressionist phase, using simplified flat areas and decorative lines. His preferred themes were still lifes and landscapes of the Breton coasts, devoid of any human presence, from which emanate a feeling of silence and serenity.

The present work, *Femme aux cheveux roux*, as well as two other paintings with the same model, *Femme endormie avec un chat* in 1896 (private collection) and *Femme se coiffant*, in 1897 (Krakow, National Museum of Krakow), are exceptions. The woman who posed for Ślewiński was none other than Eugénie Schevtzoff, or Eugenia Szewcowa in Russian. She was the daughter of a senior official in the Tsarist administration, and her family owned mines in Russia. She learned painting in Saint Petersburg, and then moved to Paris with her sister Marie, who was learning music. She pursued her studies and met Russian artists

at what was called “L'atelier”. There she met the Russian painter Elizaveta Kruglikova, who had just arrived in Paris, and became her housemate. The latter had met Ślewiński in 1895 at the Académie Colarossi and travelled to Le Pouldu with him. Eugénie Schevtzoff, who may have already met Ślewiński at “L'atelier” and her sister Marie followed them shortly after, settling in Pont-Aven and then going on to Pouldu. Eugénia and Elizaveta may have been rivals that summer, yet the two sisters would return to Pouldu over the following summers to meet again with Ślewiński. Eugénie finally married him in 1899, despite the opposition of the two families, who did not approve of this “political misalliance.”

In *Femme aux cheveux roux*, painted circa 1896, the painter emphasises the beautiful red hair of the woman who would become his fiancée. He played with her profile, which stands out against a neutral background, clearly delineating the planes with a slight outline, including around the contours of her face, in the spirit of Pontavenian synthetism. However, the limitation of a restrained colour range and the simplified composition do not exclude a sensitivity in expression, as can be seen in the nuances of her hair and the modelling of her face. He audaciously conceals her eyes, accentuating the mystery of this evocation, dominated by her flamboyant hair. This masterpiece of symbolism, like the other two images of Eugénie, were associated with the “Young Poland” movement, even though the painter was living in France at the time. After their marriage, Eugénie gave up painting, saying that two artists in the house were one too many. She believed that her husband was more talented than she was. She kept this portrait for her entire life.



# ARMAND SEGUIN (1869-1904)

*Paysans au travail*

huile sur toile  
30 x 41.4 cm.  
Peint vers 1893

oil on canvas  
11¾ x 16¼ in.  
Painted *circa* 1893

€40,000-60,000  
US\$43,000-64,000  
£35,000-52,000

**PROVENANCE:**  
Madame Seifert, Paris.  
Robert Caby, Paris.  
Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celui-ci le 15 octobre 1960).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Dallas, Dallas Museum of Fine Arts, *The Outline and the dot, Two aspects of Post-Impressionism*, mars 1962, no. 16.  
Londres, The Tate Gallery, *Gauguin and the Pont-Aven Group*, janvier-février 1966, p. 38, no. 168 (titré 'Famille de Pêcheurs').  
Zurich, Kunsthaus, *Pont-Aven, Gauguin und sein Kreis in der Bretagne*, mars-avril 1966, p. 80, no. 233 (titré 'Famille de Pêcheurs').  
Pont-Aven, Musée de Pont-Aven, *Armand Seguin*, juin-octobre 1989, no. 5 (illustré en couleurs).

Né en Bretagne en 1869, Armand Seguin est arrivé à Paris pour étudier à l'École des Arts Décoratifs, mais n'a suivi les cours que brièvement. Davantage autodidacte, Seguin affirme dans ses mémoires, que suite à sa visite de l'exposition du Groupe Impressionniste et Synthétiste au Café Volpini à Paris, en 1889, il fut « captivé par les tableaux de Gauguin, Bernard, Filiger et Laval, si nets, si affirmatifs et si beaux ».

Agé d'à peine 20 ans, Seguin se convertit alors au style synthétiste, évolue au sein d'un groupe de jeunes peintres de l'Académie Julian et admire Gauguin. Ce n'est cependant qu'en 1894 qu'il rencontre son maître, au retour du premier séjour de Gauguin à Tahiti. Ce dernier tenta de le persuader de le suivre à Tahiti, avec leur ami O'Conor, mais Seguin, conscient de l'emprise du maître, n'accepta l'invitation. Gauguin et Seguin mourront tous deux en 1903, à quelques mois d'intervalle, mais à l'autre bout du monde.

Aujourd'hui davantage connu comme imprimeur et illustrateur ; son œuvre peint est rare et serait composé de seulement une quinzaine de tableaux (R. S. Field, C. L. Strauss et S. J. Wagstaff, Jr., *The Prints of Armand Seguin*, cat. exp, Davison Art Center, Middletown, 1980, p. 69-70). Néanmoins, ceux qui ont connu Seguin, avant sa mort à 34 ans, ont salué son œuvre. Ce fut notamment le cas de Gauguin. "Seguin est avant tout un penseur", écrit Gauguin dans sa préface au catalogue de l'exposition personne de Seguin à la galerie Le Barc de Boutteville en 1895. "Il ne peint pas seulement ce qu'il voit, mais ce qui lui vient à l'esprit, et ce grâce à une harmonie novatrice des lignes" (cité in *Post-Impressionism*, cat. ex., Royal Academy of Arts, Londres, 1979, p. 127).

“Seguin est avant tout un cérébral – je ne dis pas, certes, un littéraire – qu’il exprime non ce qu’il voit mais ce qu’il pense par une originale harmonie des lignes, par un dessin curieusement compris dans l’arabesque. [...] Seguin a librement étudié la nature. C’est en Bretagne cette année que je l’ai connu. Cette belle Bretagne je l’ai peinte autrefois. J’en ai scruté les horizons, cherchant l’accord de la vie humaine avec la vie animale et végétale dans des compositions où je laissais une importante part à la grande voix de la terre. Seguin, au contraire, se contente pour ses figures d’un entourage restreint. De cette méthode, il tire de très heureux effets.”

*“Seguin is above all a cerebral artist - I am not saying, of course, a literary artist - he expresses not what he sees but what he thinks through an original harmony of lines, through a drawing curiously included in the arabesque. [...] Seguin freely studied nature. It was in Brittany this year that I got to know him. I once painted this beautiful Brittany. I scanned its horizons, seeking the harmony of human life with animal and plant life in compositions in which I allowed the great voice of the earth to play an important part. Seguin, on the other hand, contented himself with a restricted environment for his figures. From this method, he draws very happy effects.”*

P. Gauguin, 'Préface', in *Armand Séguin. Exposition d'œuvres nouvelles*, cat. exp., Le Barc de Boutteville, Paris, 1895, p. 9-II.

Born in Brittany, in 1869, Armand Seguin moved to Paris to study at the École des Arts Décoratifs, but only briefly attended classes. Being more self-taught, Seguin wrote in his memoir that on his visit to the exhibition of the Impressionist and Synthetist Group at the Café Volpini, in Paris in 1889, he was "captivated by the paintings of Gauguin, Bernard, Filiger, and Laval, that were so clear, so affirmative, and so beautiful".

When he was aged barely twenty, Seguin switched to the synthesist style, which had developed among a group of young painters from the Académie Julian, and who looked up to Gauguin. He only met his master, Gauguin, in 1894, when he returned from his first stay in Tahiti. The latter tried to persuade him to follow him to Tahiti, along with their friend O'Conor. However, Seguin, resisted the charms of Gauguin and did not accept the invitation. Gauguin and Seguin both died in 1903, only a few months apart, but on opposite sides of the globe.

Today best known as a printer and an illustrator, his know painted works are extremely rare, forming a total of even twenty paintings (R.S. Field, C.L. Strauss and S.J. Wagstaff, Jr., *The Prints of Armand Seguin*, cat. exp, Davison Art Center, Middletown, 1980, p. 69-70). Nevertheless, the people who knew Seguin, before his death at the age of 34, praised his work. This was notably true of Gauguin. "Seguin is first and foremost a thinker", wrote Gauguin in his preface to the catalogue of the Seguin exhibition at the Le Barc de Boutteville gallery, in 1895. "He not only paints what he sees, but also what comes to his mind, thanks to an innovative harmony of lines" (quoted in *Post-Impressionism*, cat. ex., Royal Academy of Arts, London, 1979, p. 127).





# CHILDE HASSAM (1859-1935)

Fish nets, Le Pouldu, Brittany

signé et daté 'Childe Hassam 1897' (en bas à droite); signé du monogramme et daté '1897' (au revers); inscrit 'Fish nets - le Pouldu Brittany' (sur une étiquette au revers)  
huile sur toile  
46.5 x 62 cm.  
Peint en 1897

signed and dated 'Childe Hassam 1897' (lower right); signed with the monogram and dated '1897' (on the reverse); inscribed 'Fish nets - le Pouldu Brittany' (on a label on the reverse)  
oil on canvas  
18¾ x 24¾ in.  
Painted in 1897

€350,000-550,000  
US\$380,000-590,000  
£310,000-470,000

**PROVENANCE:**  
Atelier de l'artiste.  
Kathleen Maud Doane Hassam (par succession en 1935).  
Macbeth Gallery, New York (en 1937).  
Babcock Galleries, New York (en 1944).  
Marie Sterner Lintott, Ridgewood, New Jersey (en 1946).  
Lawrence Schumann, Boston (jusqu'en 1973).  
Hirschl & Adler Galleries, New York.  
Collection particulière, Ohio (en 1973).  
Hirschl & Adler Galleries, New York (en 1979).  
Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celle-ci en 1980).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
(probablement) Paris, Champs-de-Mars, *Exposition Nationale des Beaux-Arts, Catalogue Illustré des ouvrages de peinture, sculpture et gravure*, mai 1898, p. XVI, no. 600 (titré 'Bretonnes du Pouldu').  
(probablement) New York, Milch Galleries, *Paintings and Watercolors by Childe Hassam*, avril-mai 1943, no. 16 (titré 'Drying Nets, Brittany').

(probablement) Boston, The Institute of Contemporary Art, *Forty-four Major Works from the Smith College Collection*, janvier-février 1954.  
Pont-Aven, Musée de Pont-Aven, *Peintres américains en Bretagne, 1864-1914*, juin-septembre 1995, p. 40, no. 27 (illustré en couleurs; titré 'Le séchage des filets; Le Pouldu').  
Quimper, Musée des Beaux-Arts, *Impressionnistes et Néo-Impressionnistes en Bretagne*, juin-octobre 1999, p. 94, no. 44 (illustré en couleurs; titré 'Bretonnes réparant les filets, Le Pouldu').  
Lausanne, Fondation de l'Hermitage, *L'Impressionnisme américain, 1880-1915*, juin-octobre 2002, p. 135, no. 24 (illustré en couleurs, p. 106; titré 'Bretonnes réparant les filets (Le Pouldu)').

**BIBLIOGRAPHIE:**  
A. Cariou, *Les peintres de Pont-Aven*, Rennes, 1994, p. 103 (illustré en couleurs; titré 'Bretonnes réparant les filets').

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné de l'artiste actuellement en préparation par Stuart P. Feld et Kathleen M. Burnside.



Le Pouldu: pêcheurs de saumons sur la Laita, carte postale, vers 1920.





# Fish nets, Le Pouldu, Brittany



Childe Hassam, *Pont-Aven*, 1897.  
Vente, Christie's, New York, 21 mai 2008, lot 67 (vendu pour \$ 657,000).

**F**ish nets, *Le Pouldu, Brittany*, est le parfait exemple des peintures matures de Childe Hassam. L'œuvre transmet la vision complète du style impressionniste léger de l'artiste tout en illustrant son intérêt grandissant pour les formes abstraites. La vitalité de la scène et le moment paisible des femmes sont capturés de manière saisissante. Il réussit à créer une image idyllique, capturant ainsi la scène dans sa forme la plus belle et la plus pittoresque.

Exécuté à l'apogée de sa carrière, *Fish nets, Le Pouldu, Brittany*, est un exemple du style mature de Childe Hassam qu'il a développé lors de ses voyages à travers l'Europe en 1896 et en 1897. À ce moment-là, l'artiste commence à bénéficier d'un certain succès, comme le décrit un critique du *New York Times*: «peu de nos peintres natifs ont réussi à autant de niveaux. Mer, paysage, architecture, fleurs, nature morte, animaux, silhouettes... Il a l'air d'être capable de peindre tout ce que son imagination lui souffle. C'est un artiste capable d'être aussi fini, aussi vaste, aussi impressionniste, aussi coloré que le meilleur d'entre eux, quand bon lui semble." ('Pictures by Childe Hassam', in *The New York Times*, 2 février 1896, p. 21).

Durant sa première visite en France, au début de sa carrière, Hassam développe une palette aux tons légèrement clairs – période durant laquelle il étudie scrupuleusement et adopte des aspects de la technique impressionniste pour l'adapter à ses propres objectifs esthétiques. En 1886, l'artiste et sa femme s'installent à Paris où ils restent pendant trois ans. Durant cette période, il devient membre d'une communauté d'artistes américains à Paris, qui cherchaient à s'immerger dans les écoles d'art, les développements de la peinture contemporaine et, en fin de compte, dans l'impressionnisme.

À Paris, le style d'Hassam change drastiquement par rapport à son travail tonal de ses débuts à Boston. Il ne peint plus de toiles mornes, ayant découvert la lumière et les couleurs vives et les coups de pinceau nets des peintres impressionnistes français. Bien qu'Hassam n'ait jamais visité Giverny ni rencontré Claude Monet, il écrit, depuis Paris, au critique de Boston William Howe Downes: «même Claude Monet, Sisley, Pissarro et l'école des impressionnistes extrêmes font des choses charmantes et donc subsisteront.» (cité dans W. Gerdts, *Childe Hassam, Impressionist*, New York, 1999, p. 171).

À la fin de l'été, début de l'automne 1897, Hassam voyage à Pont-Aven, Port-Manech et Le Pouldu sur les côtes du Finistère, au nord-est de la France, envoûté par les villages et les paysages pittoresques. Totalement fasciné par cette région, Hassam y peint plus d'une douzaine de toiles, dont six pour une exposition au Salon national des Beaux-Arts de 1898. Dans *Fish nets, Le Pouldu, Brittany*, Hassam capture une image charmante des femmes bretonnes en train de sécher les filets de pêche sur la plage, dépeintes d'une couleur claire éblouissante. Deux femmes sont rassemblées au centre de la composition tandis qu'une jeune fille à droite est assise aux côtés de sa mère qui raccommode un filet. En représentant ainsi les personnages, vêtus des robes traditionnelles de cette ville de province, réputée à l'époque pour ses valeurs rurales et sa mentalité arriérée, Hassam imprègne sa peinture d'une certaine mysticité. Cette scène nostalgique se démarque nettement de ses représentations parisiennes de la vie moderne.

Dans *Fish nets, Le Pouldu, Brittany*, Hassam utilise des coups de pinceau complexes et une palette vive, un style plus abstrait que ce qu'il avait l'habitude de peindre, démontrant ainsi le développement de sa technique impressionniste. «Bien que les détails de surface, de couleur, de texture étaient exprimés dans des termes naturalistes à ses débuts, à la fin des années 1890, il a acquis une meilleure autonomie du fait de sa quête des valeurs picturales abstraites. En réalité, Hassam en est venu à préférer les motifs de la nature qui favorisent fondamentalement de tels motifs de surface, tandis qu'il s'efforçait consciemment à réduire la différence entre la représentation et la décoration.» (U. W. Hiesinger, *Childe Hassam, American Impressionist*, Munich, 1999, p. 109).

La palette lumineuse et les coups de pinceau courts d'Hassam sont exécutés à merveille dans cette œuvre et varient d'un empâtement épais à une fine couche de peinture. «Apparemment soucieux de finir le plus d'œuvres possible, Hassam ajustait sa méthode à un emploi du temps accéléré, déposant les pigments d'une rapidité extrême, par des touches sommaires. Ainsi, les surfaces peintes sont souvent assez fines, mais dans le meilleur des cas, elles possèdent un sentiment captivant d'impulsivité et d'immédiateté de résultat frappant.» (*ibid.*). À travers la gestion habile de la peinture, *Fish nets, Le Pouldu, Brittany* devient une vitrine visuelle remarquable de couleur et de lumière. Avec sa palette, Hassam accentue l'effet d'une journée ensoleillée. Ici, Hassam mélange des verts et des bleus riches avec des roses pastel, des bleus pâles et du jaune.

En peignant cette scène au ras du sol plutôt que d'un point de vue en hauteur, Hassam confère un sentiment plus intime à son œuvre, accentuant ainsi la proximité de ses femmes bretonnes. «Tout comme ses pairs impressionnistes américains, Hassam a tendance à conserver l'identité du sujet qu'il a peint, au lieu de la dissoudre dans une enveloppe de couleur comme certains peintres français, tel Claude Monet par exemple. Ce faisant, il respectait une tradition américaine très ancrée de spécification et d'amplification du monde physique à travers l'image peinte.» (D. F. Hoopes, *Childe Hassam*, New York, 1988, p. 9).



Philippe Tassier, *Chaudières au Pouldu*, vers 1910.

**F**ish Nets-Le Pouldu, Brittany is a supreme example of Childe Hassam's mature paintings and conveys the full vision of the artist's lively Impressionist style while demonstrating his emerging interest in abstract forms. The vitality of the scene and the quiet moment of the women are poignantly recorded and he successfully creates an idyllic image that embraces the scene in its most beautiful and picturesque form.

Executed at the height of his career, Fish Nets-Le Pouldu, Brittany, exemplifies Childe Hassam's maturing style which he developed while traveling throughout Europe in 1896 and 1897. By then he started to be recognised as a successfull artist, as was noted by a critic from *The New York Times*: "few of our native painters have succeeded in so many directions. Sea, landscape, architecture, flowers, still life, animals and figures... He seems able to paint anything his fancy dictates. He can be as finished, as broad, as impressionist, as colorful as the best of them, and all at will." ('Pictures by Childe Hassam', in *The New York Times*, 2 February 1896, p. 21).

Hassam developed his bright palette during his first visit to France early in his career, a period during which he closely studied and adopted aspects of the Impressionist technique to serve his own aesthetic objectives. In 1886 the artist and his wife settled in Paris where they remained for the next three years. During this time, he was part of a host of American artists in Paris seeking to immerse themselves in the art academies, developments in contemporary painting, and ultimately, Impressionism. While in Paris, Hassam's style changed dramatically from that of his early, more tonal work in Boston. He no longer painted drab canvases, having discovered bright light and color and the short brushstrokes of the French Impressionist painters. Although Hassam never visited Giverny nor met Claude Monet, he wrote from Paris to the Boston critic William Howe Downes, "even Claude Monet, Sisley, Pissarro and the school of extreme Impressionists do some things that are charming and thus will live." (quoted in W. Gerdts, *Childe Hassam, Impressionist*, New York, 1999, p. 171).

In the late summer and early autumn of 1897, Hassam went to Pont-Aven, Port-Manech and Le Pouldu on the Finistère coast, in the northwest of France, finding the quaint villages and picturesque views enchanting. Clearly fascinated by the area, Hassam produced over a dozen canvases, six of which where exhibited at the Salon Nationale des Beaux-Arts of 1898. In Fish Nets-Le Pouldu, Brittany, Hassam captures a delightful vignette of Breton women drying

fishnets on the beach, depicted with dazzling color and light. Two women are gathered at the center of the composition as a young girl sits by her mother, who is mending a net at right. Portraying the figures in the traditional dress of the provincial town, known at the time for its rural values and old-fashioned ways, Hassam imbues a mythical quality to the painting. This nostalgic scene is a salient departure from his earlier Parisian depictions of modern life.

In Fish Nets-Le Pouldu, Brittany, Hassam uses a tapestry of brushwork and a vibrant palette, a style more abstract than he previously painted and demonstrates his innovative Impressionist technique. "While in his earlier work details of surface, color, and texture were expressed in naturalistic terms, in the later 1890s they acquired an even greater autonomy as a result of the artist's pursuit of abstract pictorial values. In fact, Hassam came to prefer motifs in nature that inherently favored such patterns of surface, as he consciously strove to narrow the gap between representation and decoration." (U. W. Hiesinger, *Childe Hassam, American Impressionist*, Munich, 1999, p. 109).

Hassam's high-keyed palette and short brushstrokes are masterfully executed in this work and vary between thick impasto and a thin application of paint. "Apparently intent on finishing as much work as possible, Hassam adjusted his method to a hurried schedule, laying down the pigment in extremely rapid, summary strokes. Hence, the painted surfaces are often quite thin, but, at their best, possess an engaging sense of impulsiveness and a striking immediacy of effect." (*ibid.*) Through Hassam's dextrous handling of paint, Fish Nets-Le Pouldu, Brittany becomes a brilliant visual display of color and light. With his jewel-like palette, Hassam emphasizes the effect of a sun-filled day. Here Hassam blends rich greens and blues with pastel pinks, pale blues and yellow. Bathing the work in an intense sunlight, Hassam does not diffuse the scene but imbues the seaside view with form and texture.

By painting the scene from ground level, rather than from an elevated viewpoint, Hassam gives the work a more intimate feel that emphasizes the closeness of these Breton women. "Like his fellow American Impressionists, Hassam tended to retain the identity of the subject he painted, instead of dissolving it in an envelope of color in the way of some of the French painters, for example, Claude Monet. In this, he was following a very strong American tradition to particularize and to heighten the reality of the physical world through the painted image." (D. F. Hoopes, *Childe Hassam*, New York, 1988, p. 9).



# FERNAND LÉGER (1881-1955)

Gamins au soleil (recto); Maisons sur la côte corse (verso)

signé et daté ‘5.07 F. Leger’ (en bas à droite); inscrit  
'gamins au soleil' (au revers)  
huile sur toile  
70 x 100.3 cm.  
Peint en mai 1907

signed and dated '5.07 F. Leger' (lower right),  
inscribed 'gamins au soleil' (on the reverse)  
oil on canvas  
27½ x 39½ in.  
Painted in May 1907

€220,000-280,000  
US\$240,000-300,000  
£190,000-240,000

**PROVENANCE:**  
Collection Granier.  
Vente, M° Blache, Versailles, 4 juin 1980, lot 86  
(titré 'La Baignade, jeunes garçons sur une plage  
corse ou Gamins au soleil').  
Sam Josefowitz, Pully (acquis au cours de cette  
vente).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght et  
Munich, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung,  
*Fernand Léger, Rétrospective*, juillet 1988-janvier  
1989, p. 197, no. 5 (illustré en couleurs, p. 27).  
Milan, Palazzo Reale, *Fernand Léger*, novembre  
1989-février 1990.

**BIBLIOGRAPHIE:**  
G. Bauquier, *Fernand Léger, Vivre dans le vrai*, Paris,  
1987, p. 359, no. 26 (illustré en couleurs, p. 26).  
G. Bauquier, *Fernand Léger, Catalogue raisonné de  
l'œuvre peint, 1903-1919*, Paris, 1990, p. 29, no. 13  
(illustré en couleurs).  
F. Sorbier et J.-P. Chabot, *Fernand Léger*, Paris,  
1997.

Considéré comme l'une des grandes  
figures de l'art moderne, l'œuvre de  
Fernand Léger couvre toute la première  
moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Cependant, rien ne le  
prédestinait, lui, fils d'un éleveur de bœufs  
normand, à cette renommée. Après des études  
d'architecture à Caen, peu studieux mais bon  
dessinateur, il commence à travailler comme  
apprenti chez un architecte à Caen. À 19 ans, il  
monte à Paris et suit les cours du peintre Gérôme,  
à l'École des Beaux-Arts.

L'année 1907, date à laquelle la présente œuvre fut  
peinte, marque pour le jeune homme un tournant  
décisif. Comme beaucoup d'autre, Léger fut  
fortement marqué par la rétrospective consacrée  
au maître Cezanne au Salon d'Automne de 1907.  
Cette révélation le pousse à abandonner  
l'impressionnisme de ses premières œuvres et à  
s'imprégner du langage de l'avant-garde. *Gamins  
au soleil*, apparait dès lors comme l'une des  
dernières œuvres néo-impressionnistes réalisée  
par Léger, avant que celui-ci ne se tourne vers le  
cubisme et ne s'installe à la Ruche. C'est là, dans  
l'effervescence artistique de Montparnasse, qu'il se  
liera d'amitié avec Robert Delaunay, Marc Chagall  
et Blaise Cendrars, parmi d'autres membres de  
l'avant-garde.

À travers *Gamins au soleil*, on peut déjà apercevoir  
le caractère très construit des futures œuvres de  
l'artiste. Pour transcrire le dynamisme de son  
époque, il développe une peinture basée sur les  
contrastes de formes et de couleurs, clé de voûte  
de son esthétique qu'aucune évolution ultérieure  
ne remettra en cause.

Considered as one of the great pioneers of  
modern art, Fernand Léger's work spans  
over the first half of the 20th century. Yet  
no one could have predicted such a successful  
destiny, given he was the son of a Norman cattle  
breeder. After studying architecture in Caen (during  
which he was not very studious but was a good  
draughtsman) he began working as an apprentice  
for an architect in Caen. At the age of 19, he moved  
to Paris to study with the painter Gérôme at the  
École des Beaux-Arts.

The year 1907, when the present work was painted,  
marked a decisive turning point for the young man.  
Like many others, Léger was strongly influenced by  
the retrospective devoted to the master Cézanne at  
the Salon d'Automne in 1907. This revelation  
triggered him to abandon the impressionism of his  
early works and to immerse himself in the language  
of the avant-garde. *Gamins au soleil* was one of  
Léger's last neo-impressionist works, before he  
turned to Cubism and moved to La Ruche. It was in  
this artistic effervescence of Montparnasse, that he  
befriended with Robert Delaunay, Marc Chagall,  
Blaise Cendrars and other members of the  
avant-garde.

*Gamins au soleil*, already hints to the highly  
structured nature of the artist's future works. To  
convey the dynamism of his time, he developed a  
style of painting based on contrasts of form and  
colour, the keystone of his aesthetic that would  
would remain the fundamental pillar throughout his  
later artistic developments.





f116

PAUL SÉRUSIER (1863-1927)

Filles de Douarnenez ou Bretonnes aux châles ou Dans les dunes à Douarnenez

signé et daté 'P Sér - 95' (en bas gauche)  
tempera sur toile  
72.2 x 59.5 cm  
Peint à Douarnenez en 1895

signed and dated 'P Sér - 95' (lower left)  
tempera on canvas  
28½ x 23¾ in.  
Painted in Douarnenez in 1895

€350,000-550,000  
US\$380,000-590,000  
£310,000-470,000

**PROVENANCE:**  
Paul Lanoë, Nantes, France.  
Julien Lanoë, France (par descendance en 1934).  
Galerie Bellier, Paris (en 1972).  
Galerie Boulakia, Paris (en 1975).  
Galerie Jeanne Castel, Paris (en 1976).  
Galerie Spiess, Paris (en 1976).  
Galerie Daniel Malingue, Paris.  
Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celle-ci le 16 mai 1984).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Paris, Galerie Ambroise Vollard, *Exposition des Œuvres de MM. P. Bonnard, M. Denis, Ibels, G. Lacombe, Ranson, Rasetti, Roussel, P. Sérusier, Vallotton, Vuillard*, avril 1897, p. 3, no. 60.  
Paris, Galerie Daniel Malingue, *Maîtres Impressionnistes et Modernes*, avril-juin 1984, no. 4 (illustré en couleurs).  
Londres, Royal Academy of Arts et Édimbourg, National Gallery of Scotland, *Gauguin and the School of Pont-Aven, Prints and paintings*, septembre 1989-février1990, p. 85, SR. Supp. 1 (illustré en couleurs).  
Tokyo, The Bunkamura Museum of Art; Kyoto, The National Museum of Modern Art; Hokkaido, Hokkaido Museum of Modern Art; Mie, Mie Prefectural Art Museum et Koriyama, Koriyama City Museum of Art, *Gauguin et l'École de Pont-Aven*, avril-novembre 1993, p. 87, no. 70 (illustré en couleurs, p. 88).

Sydney, The Art Gallery of New South Wales, *Gauguin and the Pont-Aven School*, mai-juillet 1994, p. 192 et 222, no. 122 (illustré en couleurs, p. 194).  
Indianapolis, Indianapolis Museum of Art; Baltimore, The Walters Art Gallery; Montréal, The Montreal Museum of Fine Arts; Memphis, The Dixon Gallery and Gardens; San Diego, San Diego Museum of Art; Portland, Portland Art Museum; Boston, Museum of Fine Arts et Jérusalem, The Israel Museum, *Gauguin and the School of Pont-Aven*, septembre 1994-janvier 1997, p. 152, no. 122 (illustré en couleurs, p. 153).

**BIBLIOGRAPHIE:**  
P. Sérusier, *ABC de la peinture, Suivi d'une correspondance inédite*, Paris, 1950, p. 173 (illustré, p. 80-81; daté '1907').  
M. Guicheteau, *Paul Sérusier*, Paris, 1976, p. 220, no. 110 (illustré).  
C. Boyle-Turner, *Paul Sérusier, La technique, L'œuvre peint*, Lausanne, 1988, p. 114 (illustré en couleurs, p. 115).  
H. Belbéoçh, *Douarnenez "au bonheur des peintres"*, Douarnenez, 1992, p. 109 (illustré).  
C. Boyle-Turner, *Sérusier et la Bretagne*, Douarnenez, 1995, p. 77 (illustré en couleurs, p. 78).  
F.-M. Luzel et F. Morvan, *Contes populaires de la Basse-Bretagne*, Rennes, 1996, vol. 2 (détail illustré en couleurs en couverture).  
Catalogue raisonné en ligne de l'œuvre de Paul Sérusier, no. C-1895.1.Fig. (illustré en couleurs).





# Filles de Douarnenez ou Bretonnes aux châles ou Dans les dunes à Douarnenez

Au cours des derniers mois de l'année 1888, Paul Sérusier quitte la capitale parisienne pour se rendre dans la petite ville de Pont-Aven, en Bretagne. L'écrivain français Guy de Maupassant a décrit cette province rurale comme une "région fière et sauvage, encore enveloppée de superstition... Il suffit d'y mettre le pied pour vivre la vie d'autrefois" (cité dans D. Wildenstein, *Gauguin, A Savage in the Making, Catalogue Raisonné of the Paintings*, Milan, 2002, vol. II, p. 365). En effet, la vie en Bretagne est intemporelle ; les leçons profondes que Sérusier y a apprises sont restées en lui et ont continué à influencer son travail longtemps après son retour à Paris - comme le montre la présente toile de 1895, *Filles de Douarnenez*.

Sérusier a d'abord suivi une formation artistique à la célèbre Académie Julian, entre 1885 et 1890. Rapidement, cependant, l'artiste s'impatiente dans ces limites institutionnelles ; il commence à aspirer à une approche plus radicale de la peinture. Cette envie le pousse à rejoindre Paul Gauguin, qui est au centre d'une colonie d'artistes en plein essor à Pont-Aven. Gauguin, qui encourageait particulièrement les expériences de Sérusier en matière de coloration, lui donna les conseils suivants: "Comment voyez-vous ces arbres? Ils sont jaunes. Alors, mettez du jaune. Et cette ombre est plutôt bleue. Rendez-la donc avec de l'outremer pur. Ces feuilles rouges? Mettez du vermillon" (cité dans P. Sérusier, *ABC de la peinture, suivi d'une étude sur la vie et l'œuvre de Paul Sérusier par Maurice Denis*, Paris, 1942, p. 42). Sérusier s'aventura finalement plus loin dans l'abstraction que son mentor, poussant ses peintures de paysage presque au-delà du point de reconnaissance - comme en témoigne son tableau le plus célèbre de 1888, *Le Talisman* (Paris, Musée d'Orsay).

De retour à Paris, Sérusier partage avec ses amis, dont Maurice Denis, Pierre Bonnard et Édouard Vuillard, les idées et les techniques picturales qu'il a échangées avec Gauguin et le jeune synthétiste Émile Bernard. Sérusier devient ainsi "le lien direct et vital entre Pont-Aven et les Nabis", nouvelle appellation de cette cohorte de jeunes artistes (R.T. Clement, A. Houzé et C. Erbolato-Ramsey, *A Sourcebook of Gauguin's Symbolist Followers*, Westport, 2004, p. 231). En tant que membre fondateur des Nabis, Sérusier et ses collègues se déclarent "voyants" de l'avenir de l'art moderne. Comme l'affirme Sérusier avec clairvoyance, "je rêve d'une future confrérie, purifiée, composée uniquement d'artistes, d'amoureux dévoués du beau et du bien, mettant dans leur travail et leur manière de se conduire, le caractère indéfinissable que je traduirais par 'Nabi'" (cité dans *Beyond the Easel, Decorative Painting by Bonnard, Vuillard, Denis, and Roussel, 1890-1930*, cat. ex., The Art Institute of Chicago, Chicago, 2001, p. 32).

Contrairement à ses confrères nabis, Sérusier retourne en Bretagne après le départ de Gauguin pour Tahiti et y installe son propre atelier en 1891. Pour ces artistes, la région représentait un contraste dramatique avec la vie moderne de Paris au tournant du siècle. La culture et le mode de vie bretons se distinguent par leur tranquillité intacte et intemporelle, et Sérusier et ses collègues sont fascinés par la beauté rustique et la simplicité de la vie dans la région. Comme l'explique John Rewald, "ce n'était pas un paysage particulièrement varié, mais il avait un caractère paisible auquel le catholicisme dévot et presque superstitieux des paysans dans leurs pittoresques costumes bretons ajoutait une touche de mysticisme médiéval" (J. Rewald, *Post-Impressionism from Van Gogh to Gauguin*, New York, 1956, p. 167).

Là, en Bretagne, Sérusier a trouvé une nouvelle inspiration dans les falaises côtières spectaculaires des villages bretons du Pouldu et de Douarnenez, qui figurent à l'arrière-plan de la présente œuvre. Au cours de son séjour en Bretagne, il a développé sa propre esthétique pour commémorer le mysticisme du monde naturel qu'il observait autour de lui. Dans cette œuvre, l'artiste utilise



Paul Sérusier, *Filles aux grands sables*, 1891.  
Vente, Christie's, New York, 17 novembre 2022, lot 55 (vendu pour \$1,740,000).

une riche palette pour représenter des jeunes filles bretonnes le long de la côte de Douarnenez. Ces jeunes filles - dont les visages ne sont qu'un "type" et ne semblent pas avoir été peints d'après nature - sont vêtues du costume typique des paysans bretons:

" Sérusier y représente des femmes portant la coiffe 'penn sardin' de la région de Douarnenez [...]. Le jaune or non modulé des zones de sable, divisées en deux motifs plats, forment un arrière-plan pour les figures plutôt qu'un cadre spatial. La stylisation des vagues et l'usage répété des mêmes jaunes et bleus suggèrent l'influence des estampes japonaises avec lesquelles Sérusier déclare avoir décoré les murs de son atelier en 1892. [...] leur influence sur l'œuvre de Sérusier est rarement aussi évidente que dans cette peinture, où l'espace est aplati en un arrière-plan presque bidimensionnel, haut en couleur. Les tabliers avec leurs motifs distincts rappellent les multiples dessins des kimonos représentés dans de nombreuses estampes japonaises» (C. Boyle-Turner, *Paul Sérusier, La technique, L'œuvre peint*, Lausanne, 1988, p. 114).

Photo © Christie's Images Limited 2023.

In the final months of 1888, Paul Sérusier traveled from the capital city of Paris to the small town of Pont-Aven in Brittany. The French author Guy de Maupassant described this rural province as a "proud, wild region still shrouded in superstition...One has only to set foot there to live the life of times gone by" (quoted in D. Wildenstein, Gauguin, A Savage in the Making, Catalogue Raisonné of the Paintings, Milan, 2002, vol. II, p. 365). Indeed, there was a timelessness to life in Brittany; the profound lessons that Sérusier learned there stayed with him and continued to inform his work long after he returned to Paris—as demonstrated by the present 1895 canvas, *Filles de Douarnenez*.

Sérusier initially trained as an artist at the renowned Parisian art school, the Académie Julian, between 1885 and 1890. Soon, however, Sérusier grew restless within those institutional confines; he began to yearn for a more radical approach. This urge led him to seek out Paul Gauguin, who was at the center of a burgeoning artist's colony in Pont-Aven. Gauguin, who specifically encouraged Sérusier's experiments in coloration, famously advised him as follows: "How do you see those trees? They are yellow. Well then, put down yellow. And that shadow is rather blue. So render it with pure ultramarine. Those red leaves? Use vermillion" (quoted in P. Sérusier, ABC de la peinture, suivi d'une étude sur la vie et l'oeuvre de Paul Sérusier par Maurice Denis, Paris, 1942, p. 42). Sérusier ultimately ventured further into abstraction than his elder mentor ever did, pushing his landscape paintings nearly past the point of recognition—as evidenced by his most famous 1888 painting, *Le Talisman* (Paris, Musée d'Orsay).

Once back in Paris, Sérusier shared the ideas and painting techniques that he had exchanged with Gauguin and the young Synthetist Émile Bernard with his friends, including Maurice Denis, Pierre Bonnard and Édouard Vuillard. Sérusier thus became "the direct and vital link between Pont-Aven and the Nabis"—the new name assumed by this cohort of young artists (R.T. Clement, A. Houzé and C. Erbolato-Ramsey, A Sourcebook of Gauguin's Symbolist Followers, Westport, 2004, p. 231). As a founding member of the Nabis, derived from the Hebrew word for prophet, Sérusier and his colleagues declared themselves to be "seers" of the future of modern art. As Sérusier clairvoyantly asserted, "I dream of a future brotherhood, purified, composed only of artists, dedicated lovers of beauty and good, putting into their work and way of conducting themselves, the undefinable character that I would translate as 'Nabi'" (quoted in *Beyond the Easel, Decorative Painting by Bonnard, Vuillard, Denis, and Roussel, 1890-1930*, exh. cat., The Art Institute of Chicago, Chicago, 2001, p. 32).

Unlike his fellow Nabi painters, however, Sérusier returned to Brittany even after Gauguin had left for Tahiti; he established his own studio there in 1891. For these artists, the region represented a dramatic contrast to la vie moderne of Paris at the turn of the century. The Breton culture and way of life was quite distinctive in its unspoiled nature and timeless tranquility. Sérusier and his colleagues were fascinated by the rustic beauty and simplicity of life in the region. As John Rewald explained, "It was not a particularly varied landscape, yet it had a character of peacefulness to which the almost superstitiously devout Catholicism of the peasants in their picturesque Breton costumes added a touch of medieval mysticism" (J. Rewald, *Post-Impressionism from Van Gogh to Gauguin*, New York, 1956, p. 167).

There, in Brittany, Sérusier found renewed inspiration in the dramatic coastal cliffs of the Breton village of Le Pouldu and Douarnenez, which feature in the background of the present work. Over the course of his time spent in Brittany, he had developed his own aesthetic to commemorate the mysticism of the natural world he observed around him. In the present work, the artist employs a rich palette to depict young Breton girls along the coast of Douarnenez. These young



Paul Sérusier, *La Fin du Jour*, 1893.  
Indianapolis, Indianapolis Museum of Art.

Photo : Courtesy of the Indianapolis Museum of Art at Newfields.



Paul Sérusier, *Jeux des enfants bretons*, 1894.  
Varsovie, Musée national .

Photo © Copyright by Liger Piotr Muzeum Narodowe Warszawa

girls - whose faces are only a "type" and do not appear to have been painted from life - are dressed in the typical costume of Breton peasants: "Sérusier depicts women wearing the 'penn sardin' headdress of the Douarnenez region [...]. The unmodulated golden yellow of the sandy areas, divided into two flat motifs, form a background for the figures rather than a spatial framework. The stylisation of the waves and the repeated use of the same yellows and blues suggest the influence of the Japanese prints with which Sérusier claims to have decorated the walls of his studio in 1892. [...] Their influence on Sérusier's work is rarely as obvious as in this painting, where space is flattened into an almost two-dimensional, colourful background. The aprons with their distinct patterns are reminiscent of the multiple kimono designs depicted in many Japanese prints" (C. Boyle-Turner, Paul Sérusier, *La technique, L'œuvre peint*, Lausanne, 1988, p. 114).



/117

PAUL GAUGUIN (1848-1903)

L'Angelus en Bretagne

monogrammé 'PGO' au pinceau et à l'aquarelle (en bas à droite du sujet); dédié, signé et daté à la plume et à l'encre 'for my friend O'Connor/one man of Samoa/P. Gauguin 1894' (en bas à droite du support)  
monotype à l'aquarelle sur vélin fort contrecollé par l'artiste sur un support de présentation  
Image: 27,5 x 30 cm.  
Support de présentation: 37,5 x 38 cm.  
Exécuté en 1894

monogrammed 'PGO' in brush and watercolour (lower right subject); dedicated, signed and dated in pen and ink 'for my friend O'Connor/one man of Samoa/P. Gauguin 1894' (lower right of mount)  
watercolour monotype, on heavy wove paper laid on a presentation mount by the artist  
Image: 10¾ x 11¼ in.  
Presentation mount: 14½ x 15 in.  
Executed in 1894

€80,000-120,000  
US\$86,000-130,000  
£69,000-100,000

**PROVENANCE:**  
Roderic O'Connor (un cadeau de l'artiste en 1894).  
Madame Henrietta O'Connor; vente, Hôtel Drouot, Paris, 6 et 7 février 1956, lot 17R.  
G. Michel.  
M. et Mme. Marvin Small, New York.  
Ira Gale, Londres.  
Vente, Palais Galliera, Paris, 16 juin 1969, lot 11.  
Sam Josefowitz, Pully.  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
London, Tate Gallery, *Gauguin and the Pont-Aven Group*, janvier-février 1966, no. 65.  
New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, *Gauguin and the Decorative Style*, 1966 (sans numéro).  
Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, *Paul Gauguin: Monotypes*, mars-mai 1973, no. 25 (illustré en couleurs p. 14).  
New York, Museum of Modern Art, *The Prints of the Pont-Aven School: Gauguin and his circle in Brittany*, mai - juillet 1987 (sans numéro; leur étiquette au verso).  
Washington, National Gallery of Art; Chicago, Art Institute of Chicago, and Paris, Grand Palais, *The Art of Paul Gauguin*, Avril 1988-Avril 1989, p. 351, no. 191 (illustré en couleurs).  
Liège, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain de la ville de Liège, *Gauguin, les XX et la libre Esthétique*, octobre 1994 - janvier 1995 (sans numéro; illustré).

**BIBLIOGRAPHIE:**  
R. Pickvance, *Gauguin Drawings*, London, 1969, p. 91.  
Richard S. Field, *Paul Gauguin: Monotypes*, Philadelphia, 1973, no. 25 (illustré en couleurs p. 14).  
Wladyslawa Jaworska, *Gauguin and the Pont-Aven School*, Greenwich, Conneticut, 1972, p. 225.  
R. Johnston, *Roderic O'Connor 1860-1940*, Barbicane Art Gallery, Londres et Ulster Museum, Belfast, 1985, no. 14 (illustré).  
C. Boyle-Turner, *The Prints of the Pont-Aven School: Gauguin and his circle in Brittany*, Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service, Washington D. C., 1986, p. 116.  
Y. le Pichon, *Sur les traces de Gauguin*, Paris, 1986, p. 194 (illustré en couleurs).  
J. Benington, *Roderic O'Connor: A Biography, with a Catalogue of his Work*, Dublin, 1992, p. 59, no. 22a (illustré).  
D. Delouche, *Gauguin et la Bretagne*, Jouve, 1996, p. 122, no. II (illustré en couleurs).  
B. Frelaut, *La merveilleuse Bretagne des peintres*, Genève, 2002, p. 85 (illustré).  
N. M. Mathews, *Paul Gauguin, An Erotic Life*, New Haven and London, 2001, p. 202 (illustré en couleurs).  
T. Dussard, E. Eckermann, *Dans le sillage de Gauguin, Un voyage de Pont-Aven à Tahiti*, Avignon, 2003, p. 66 (illustré en couleurs, p. 67).





# L'Angelus en Bretagne

for my friend O. Conoz  
one man of Samoa.  
P. Gauguin 1894

Cette œuvre charmante est directement liée à un tableau que Gauguin a exécuté en 1894 en Bretagne, *Jeune fille chrétienne* (coll. Clarke Art Institute, Williamstown, Mass.). Il a réalisé la présente œuvre pour Roderic O'Connor, l'artiste irlandais rencontré à Pont-Aven, dont il espérait qu'il l'accompagnerait à Tahiti. Mais O'Connor change d'avis et Gauguin retourne seul à Tahiti. Dans de nombreux cas, Gauguin emprunte une composition, une figure ou une partie de la composition d'un tableau comme base d'un transfert. Il a rarement fait l'inverse, c'est-à-dire qu'il a agrandi le tableau pour traduire l'image, comme il l'a fait ici. Seule la jeune fille rousse à la robe jaune se trouve dans le tableau ; ni ses compagnes, soigneusement habillées en costume breton, ni le grand paysage, dérivé par Gauguin d'un transfert perdu (champ 28), ne sont ici. La traduction en transfert de couleur donne à la composition la qualité d'une miniature. Gauguin avait fait un bref voyage en Belgique en février 1894 avant de réaliser cette œuvre - peut-être les figures de profil des jeunes filles bretonnes sont-elles dérivées des figures de donateurs dans les peintures flamandes du quinzième siècle qu'il avait vues là-bas. Ici, elles prient avec la jeune fille dont la position au centre de ce trio de priantes lui donne le caractère d'une image de dévotion" (*The Art of Paul Gauguin*, cat. exp., Washington, D. C., Chicago et Paris, 1988, p. 351).

This charming work relates directly to a painting Gauguin executed in 1894 in Brittany (coll. Clarke Art Institute, Williamstown, Mass.). He made the present work for Roderic O'Connor, the Irish artist he met in Pont-Aven who he had hoped would accompany him to Tahiti. However, O'Connor changed his mind, and Gauguin returned to Tahiti alone. In many cases, Gauguin borrowed a composition, a figure, or a portion of a composition from a painting as the basis for a transfer. He rarely did the opposite, that is enlarge upon the painting when translating the image, as he did here. Only the red-haired girl in the yellow dress can be found in the painting; neither of her companions, carefully dressed in Breton costume, nor the large landscape setting, derived by Gauguin from a lost transfer (Field 28), are here. The translation into a colour transfer gives the composition the quality of a miniature. Gauguin had made the brief trip to Belgium in February of 1894 before this work was made - perhaps the profile figures of the Breton girls were derived from donor figures in fifteenth-century Flemish paintings he had seen there. Here, they pray with the young girl whose position in the center of this trio of praying girls gives her the character of a devotional image' (*The Art of Paul Gauguin*, cat. exp., Washington, D. C., Chicago et Paris, 1988, p. 351).



Paul Gauguin, *Jeune fille priant*, 1894.  
Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute.

Photo © Bridgeman Images



Détail du lot 116



fiis

# ÉMILE BERNARD (1868-1941)

Baigneuses aux nénuphars

indistinctement signé et daté 'E. Bernard' (en bas à droite)  
huile sur toile  
92.2 x 72.8 cm.  
Peint vers 1889

indistinctly signed and dated 'E. Bernard' (lower right)  
oil on canvas  
36¼ x 28¾ in.  
Painted circa 1889

€600,000-900,000  
US\$650,000-960,000  
£520,000-770,000

**PROVENANCE:**  
Ambroise Vollard, Paris (acquis auprès de l'artiste le 22 mai 1901).  
Madeleine de Galéa, Paris (par descendance).  
Galerie La Cave, Paris.  
Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celle-ci le 6 octobre 1980).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
(probablement) Paris, Galerie Durand-Ruel, *Émile Bernard, Époque de Pont-Aven, 1883-1893*, avril-mai 1959 no. 21.  
Dallas, Valley House Gallery, *Émile Bernard, Pont-Aven*, mars-avril 1962, p. 4, no. 11 (illustré, p. 11).  
Mannheim, Städtische Kunsthalle et Amsterdam, Van Gogh Museum, *Émile Bernard, A Pioneer of Modern Art*, mai-novembre 1990, p. 162, no. 33 (illustré en couleurs, p. 161 et illustré en couleurs en couverture).  
(prêt) Amsterdam, Van Gogh Museum (de 1991 à 1993).  
Tokyo, The Bunkamura Museum of Art; Kyoto, The National Museum of Modern Art; Hokkaido, Hokkaido Museum of Modern Art; Mie, Mie Prefectural Art Museum et Koriyama, Koriyama City Museum of Art, *Gauguin et l'École de Pont-Aven*, avril-novembre 1993, p. 56-58, no. 39 (illustré en couleurs, p. 57).  
Sydney, The Art Gallery of New South Wales, *Gauguin and the Pont-Aven School*, mai-juillet 1994, p. 70 et 219, no. 40 (illustré en couleurs, p. 80).

Indianapolis, Indianapolis Museum of Art; Baltimore, The Walters Art Gallery; Montréal, The Montreal Museum of Fine Arts; Memphis, The Dixon Gallery and Gardens; San Diego, San Diego Museum of Art; Portland, Portland Art Museum; Boston, Museum of Fine Arts et Jérusalem, The Israel Museum, *Gauguin and the School of Pont-Aven*, septembre 1994-janvier 1997, p. 68, no. 40 (illustré en couleurs, p. 69).  
Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, *Gauguin, Cézanne, Matisse, Visions of Arcadia*, juin-septembre 2012, p. 214 (illustré en couleurs, p. 39, fig. 37).  
Paris, Musée de l'Orangerie, *Émile Bernard*, septembre 2014-janvier 2015, p. 85 (illustré en couleurs, p. 87, no. 21).

**BIBLIOGRAPHIE:**  
J.-J. Luthi, *Émile Bernard, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, 1982, p. 14, no. 68 (illustré, p. 15).  
*Van Gogh Bulletin*, No. 3, 1990 (illustré en couleurs en couverture).  
A. D'Souza, *Cézanne's Bathers, Biography and the Erotics of Paint*, Pennsylvania State University Press, 2008, p. 85.  
F. Leeman, *Émile Bernard*, Paris, 2013, p. 145, no. 74 (illustré en couleurs).  
J.-J. Luthi et A. Israël, *Émile Bernard, Instigateur de l'École de Pont-Aven, Précurseur de l'art moderne, Sa vie, son œuvre, Catalogue raisonné*, Paris, 2014, p. 150, no. 87 (illustré en couleurs).

Béatrice Recchi-Altarriba a confirmé l'authenticité de cette œuvre.







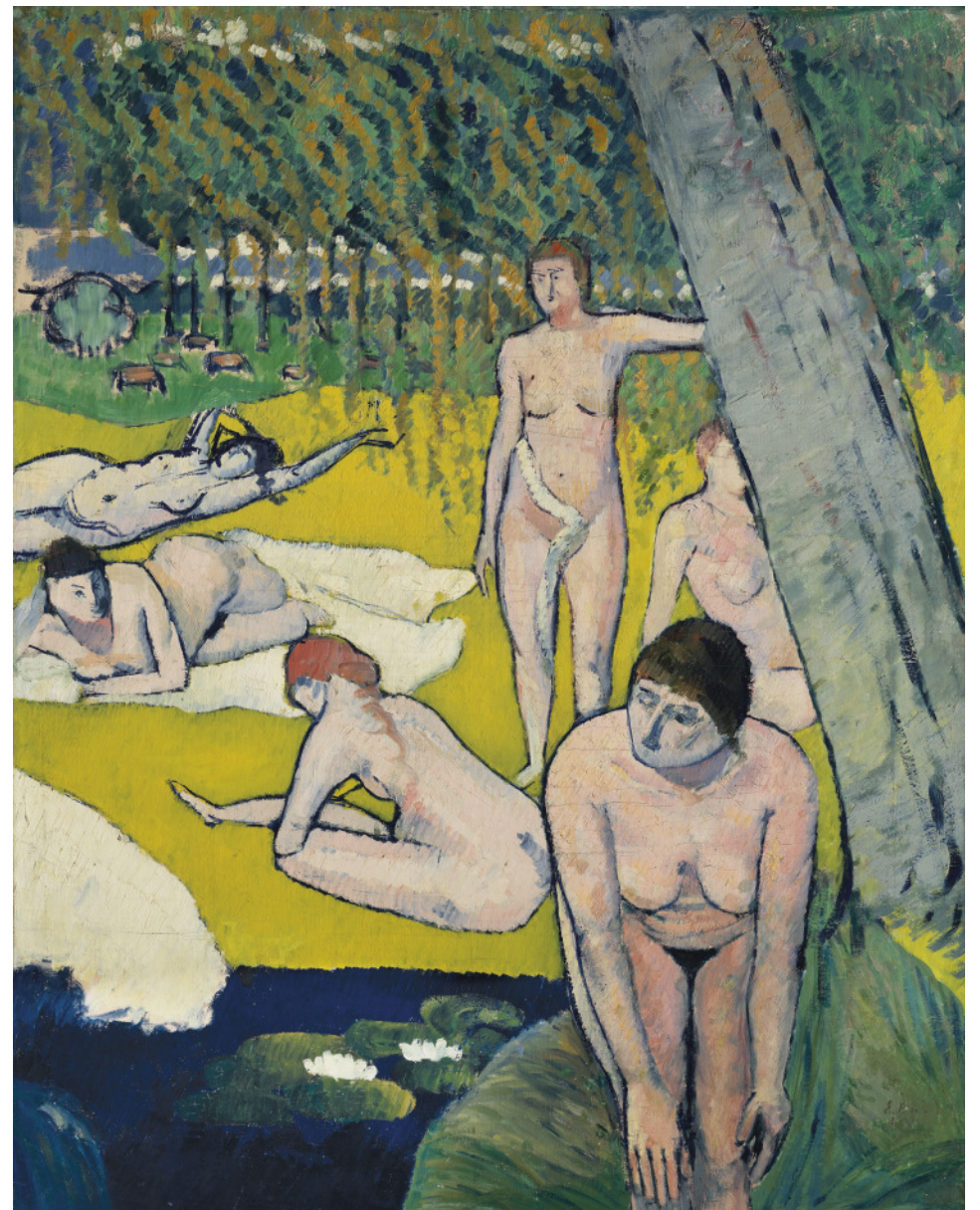
Photo © Tous droits réservés.

Émile Bernard, *Baigneuses*, 1889.  
Collection particulière.



Photo © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski.

Émile Bernard, *Baigneuses à la vache rouge*, 1887.  
Paris, Musée d'Orsay.



La présente œuvre.



# Baigneuses aux nénuphars

par Fred Leeman

Émile Bernard a d'abord conçu *Baigneuses aux nénuphars*, peinture de nu remarquablement moderniste, comme une frise continue visant à décorer un atelier en bois que sa grand-mère avait construit pour lui pour l'automne 1887, dans le jardin d'une maison de la banlieue parisienne d'Asnières, où ses parents ont emménagé peu après le 20 mars 1887 (*Lettre de Madeleine Bernard à son frère Émile*, Asnières, mars 1887, Bibliothèque Universitaire de l'Université d'État de Pennsylvanie). Les deux autres tableaux sont exposés respectivement au Musée d'Orsay - *Baigneuses à la vache rouge*, et dans une collection particulière - *Baigneuses*, anciennement dans la collection Havemeyer.

Deux autoportraits témoignent de la fonction décorative de ces peintures. Dans le premier autoportrait daté de 1890 (Musée de Brest), l'on peut apercevoir une image en miroir du panneau d'Orsay. Cependant, en arrière-plan du second autoportrait, *Autoportrait au tableau "Baigneuses à la vache rouge" ou Autoportrait aux nus* (vers 1889; vendu par Christie's à Paris le 18 octobre 2019, lot 166 pour 778 000 €, et acquis par le Musée d'Orsay), l'on peut apercevoir des parties de deux des panneaux, en miroir, comme s'ils ne formaient qu'une toile continue. Grâce à ces deux autoportraits et en mettant côte à côte les trois panneaux constituant la frise de l'atelier, nous pouvons alors affirmer que la présente peinture appartenant à la collection Josefowitz fut réalisée pour être l'élément de droite de cette frise.

Les nus représentés dans ces tableaux proviennent d'une feuille avec des esquisses de nus, et d'une esquisse sommaire de l'une de ces toiles. Ces dessins d'étude pourraient bien être des vestiges réutilisés de son passage en 1886-1887 à l'atelier Cormon où il avait l'habitude de faire de nombreux dessins de nu (F. Leeman, *Émile Bernard*, Paris, 2013, p. 145-146). Bernard écrit d'ailleurs à même la feuille ce à quoi les dessins sont destinés: «pour la décoration de mon atelier». Cette même feuille d'étude, daté de 1886, semble avoir été utilisée et retravaillée à plusieurs reprises avant que, trois ans plus tard, Bernard ne la réutilise comme inspiration pour la décoration de son atelier et la présente toile.



Émile Bernard, *Autoportrait au tableau "Baigneuses à la vache rouge" ou Autoportrait aux Nus*, vers 1889. Paris, Musée d'Orsay.

En avril 1888, Bernard envoie certains de ces croquis de décoration à son ami intime Vincent van Gogh, qui réside alors à Arles. Van Gogh trouve ces croquis «très drôles» (*Lettre Vincent van Gogh à Émile Bernard*, Arles, 12 avril 1888, no. 596). Ces croquis, pourraient être ceux des présentes *Baigneuses* ou d'une autre décoration composée de trois peintures de fleurs, d'arbres et de champs dont Bernard avait déjà parlé à van Gogh (*Lettre de Vincent van Gogh à Émile Bernard*, Arles, 3 octobre 1888, no. 696). Selon Bernard, ces derniers tableaux décoratifs ont inspiré à Vincent van Gogh, en octobre 1888, une décoration en grands tableaux de mêmes dimensions, *Tournesols* et *La Berceuse dans la Maison jaune d'Arles* (P. Cailler, éd., *Lettres de Paul Gauguin à Émile Bernard 1888-1891*, Genève, 1954, p. 16-17).

Ainsi, les croquis de 1888 et les échanges avec van Gogh la même année nous permettent d'avancer que Bernard réfléchit dès la fin 1888 à la réalisation d'une série d'au moins trois toiles de format identique devaient former un ensemble décoratif pour son atelier. S'agit-il des trois panneaux des présentes baigneuses où de la décoration antérieure dont Bernard avait parlé à Van Gogh?

Quoi qu'il en soit, les trois panneaux de baigneuses, dont font partie les présentes *Baigneuses aux nénuphars*, sembleraient dater de 1889. En effet, le troisième panneau, ayant appartenu à la collection Havemeyer, est signé et clairement daté «E. Bernard 1889». Selon l'inventaire que Bernard fit de son atelier lors de son départ pour l'Italie en 1893, le panneau du Musée d'Orsay, aurait été réalisé en janvier 1887. Or, cela semble impossible car les parents de Bernard n'avaient alors pas encore emménagé dans leur nouvelle maison à Asnières. Le tableau d'Orsay a dû recevoir la mention "EB 87" au moment où les trois tableaux ont été vendus au marchand d'art Ambroise Vollard, vers le 21 mai 1901. Dans la liste de cette transaction, tous portent la date de 1887; Vollard aurait-il demandé à Bernard de dater ces peintures à cette occasion? En 1901, Bernard était plongé dans une controverse avec son ancien ami Paul Gauguin au sujet de la priorité dans la genèse du Symbolisme pictural, et aurait pu être tenté de donner à ces toiles la date de ses esquisses, 1887. Il est ainsi plus sûr de s'en tenir à la date de 1889 pour la présente œuvre, non seulement pour des raisons de logique domestique, mais aussi de probabilité artistique.

*Baigneuses aux nénuphars* est une œuvre audacieuse à tous égards. Le premier plan est occupé par une eau calme bleu foncé où flottent des nénuphars. Un grand nu se tient debout dans l'eau jusqu'aux genoux. Le pré derrière est un parti pris de vert et de jaune, sur lequel plusieurs nus se reposent dans des postures variées. Ce n'est que dans quelques cas que Bernard a essayé de faire interagir les figures; il semble s'être davantage soucié d'une répartition uniforme de la chair avec le moins de chevauchements possible. À droite, la scène est fermée par un tronc d'arbre plutôt informe et une rangée d'arbres à l'arrière-plan.

Bernard a créé cette composition à partir d'esquisses qui n'avaient aucun point commun. Le résultat est un motif essentiellement décoratif qui semble presque dépourvu de sens. Dans les décorations de son atelier, Bernard a élevé ce procédé au rang de principe. Il n'y a pratiquement pas de sujet conventionnel, puisqu'il n'y a pas d'interaction entre les personnages. Bernard a tout simplement conquis une nouvelle esthétique en nous confrontant à un ensemble de formes amusantes émotionnellement détaché, voire ironique. C'est peut-être ce qui a incité Van Gogh à qualifier ces esquisses de "drôles".

Bernard semble n'avoir que mépris pour les besoins sentimentaux ou esthétiques du spectateur, et lui plaire ou le faire réfléchir ne l'intéresse pas. Très vite, les critiques lui reprocheront ce manque de beauté conventionnelle. En comparaison, même les *Grandes Baigneuses* de Cézanne semblent de belles évocations, une renaissance d'une idylle ancienne. Ainsi, les décorations de l'atelier de Bernard annoncent une sorte de modernité qui, deux décennies plus tard, trouvera son expression la plus radicale dans Les *Demoiselles d'Avignon* de Picasso.

Émile Bernard initially conceived this remarkably modernist painting of nudes in a landscape, *Baigneuses aux nénuphars* as part of a continuous frieze decorating a small studio that his grandmother had built for him by the autumn of 1887 in the garden of their house in the Parisian suburb of Asnières where his parents moved shortly after 20 March 1887 (Letter from Madeleine Bernard to her brother Émile, Asnières, March 1887, Pennsylvania State University Library, Special collections). The other two paintings from this triptych are housed at the Musée d'Orsay - *Baigneuses à la vache rouge*, and in a private collection - *Baigneuses*, which was acquired from the Havemeyer family.

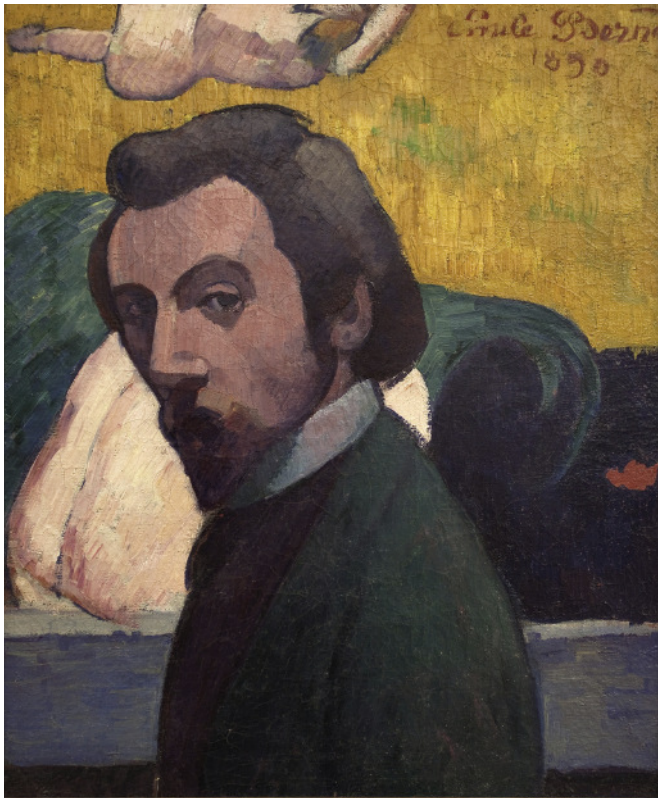
Two self-portraits bear witness to the decorative function of these paintings. The first self-portrait, dated 1890 (Musée de Brest), features a mirror image of the Orsay panel. However, in the background of the second self-portrait, *Autoportrait au tableau "Baigneuses à la vache rouge" ou Autoportrait aux nus* (circa 1889; sold by Christie's in Paris on 18 October 2019, lot 166 for €778,000, and acquired by the Musée d'Orsay), parts of two of the panels can be seen mirrored, as if they formed one continuous canvas. Thanks to these two self-portraits, and by placing the three panels side by side, we can then affirm that the present painting belonging to the Josefowitz collection was intended to be the right-hand element of this frieze.

Studies for the nudes depicted in these paintings may derive from a sheet of nude sketches, including rough sketch of one of these paintings. These drawing studies could well date to time at the Cormon studio (1886-1887), where he executed numerous nude studies (F. Leeman, *Émile Bernard*, Paris, 2013, p. 145-146). Bernard even wrote that these drawings were intended 'pour la décoration de mon atelier' ('for the decoration of my studio'). This same study, dated 1886, seems to have been used and reworked several times before, three years later, Bernard reused it as inspiration for the decoration of his studio and the present painting.

In April 1888, Bernard sent sketches of a decoration to his close friend Vincent Van Gogh, then residing in Arles. Van Gogh found the sketches "really amusing" (Letter Vincent van Gogh to Émile Bernard, Arles, 12 April 1888, no. 596: 'très drôle'). That qualification may well pertain to these three spirited paintings of *Baigneuses*, but Bernard had also been exchanging with Van Gogh about another decoration consisting of three paintings of flowers, trees and fields (Letter Vincent van Gogh to Émile Bernard, Arles, 3 October 1888, no. 696). According to Bernard, the latter decorative paintings inspired Vincent van Gogh by October 1888 to make a decoration of large paintings of the same dimensions of *Sunflowers* and *Berceuses in the Yellow House in Arles* (P. Cailler, éd., *Lettres de Paul Gauguin à Émile Bernard 1888-1891*, Geneva, 1954, p. 16-17).

Sketches from 1888 and communication with van Gogh the same year suggest that from the end of 1888, Bernard was thinking about producing a series of at least three canvases of identical format that would form a decorative ensemble for his studio. Were these the three panels of the present bathers or the earlier decoration that Bernard mentioned to Van Gogh?

In any case, the three panels of bathers, including the present *Baigneuses aux nénuphars*, all seem to date from 1889. Indeed, the third panel, which belonged to the Havemeyer collection, is signed and clearly dated "E. Bernard 1889". According to the inventory that Bernard made of his studio when he moved to Italy in 1893, the panel in the Musée d'Orsay would have been painted in January 1887. However, this seems impossible, as Bernard's parents had not yet moved into their new house in Asnières. The Orsay painting must have been marked "EB 87" when the three paintings were sold to the art dealer Ambroise Vollard, around 21 May 1901. In this sale list, they all bear the date 1887. Would Vollard have asked Bernard to date these paintings on this occasion? By 1901, Bernard was caught up in a controversy with his former friend Paul Gauguin, debating who was the rightful founder of Pictorial Symbolism. Consequently he may have been tempted to give the same date as his sketches of 1887 to two of the finished paintings. Nonetheless, it may be more prudent to adhere to the 1889 date for the present work, not only because of household logic, but also for artistic probability.



Emile Bernard, *Autopotrait*, 1890. Brest, Musée des Beaux-Arts.

From all points of view, it is a daring work. The foreground is occupied by a dark blue still water with waterlilies floating. A large-scale nude is standing knee-deep in the water. The meadow behind is of a parti pris green, yellow on which a several nudes are resting in varied poses. Only in a few instances, do Bernard's figures interact; he seems to have cared more for an even distribution of flesh with as few overlaps as possible. At the right of the painting the scene is closed by a rather shapeless tree trunk and a military row of trees in the back.

Bernard created a many-figured composition from sketches that had no common ground. The result was an essentially decorative pattern that seemed almost devoid of meaning. In the decorations for his studio, Bernard elevated this procedure to the level of principle. There is hardly any conventional subject matter since there is hardly any interaction between the figures. Bernard straightforwardly conquered a new aesthetic as he confronts us with nothing but an emotionally detached, even ironical ensemble of forms. This may have incited Van Gogh to call the sketches "amusing".

Bernard seems to neglect the viewer's sentimental or aesthetic needs; pleasing him or amusing him is not his concern. Critics would actually reproach him this lack of conventional beauty. In comparison, even Cézanne's *Nude Bathers* seem beautiful evocations, a revival of an ancient idyll. As such, Bernard's studio decorations herald a kind of modernity that two decades later would find its most radical expression in Picasso's *Demoiselles d'Avignon*.



f119

## EDGAR DEGAS (1834-1917)

*Loges d’actrices*

eau-forte et aquatinte sur papier vergé Arches  
 Plaque: 16 x 21 cm.  
 Feuille: 21.5 x 30.4 cm.  
 Exécutée en 1879-80, belle et très rare impression  
 du cinquième et dernier état

etching and aquatint, on Arches laid paper  
 Plate: 6¼ x 8¾ in.  
 Sheet: 8½ x 12 in.  
 Executed in 1879-80, a fine impression of the very  
 rare fifth, final state

€80,000-120,000  
 US\$86,000-130,000  
 £69,000-100,000

**PROVENANCE:**

Jean-François Raffaëlli (1850-1912), Paris.  
 Galerie Sagot-Le-Garrec, Paris.  
 Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celle-ci le  
 10 janvier 1991).  
 Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**BIBLIOGRAPHIE:**

L. Delteil, *Le Peintre-Graveur illustré*, Degas, New  
 York, 1968, vol. IX, no. 28.v (une autre épreuve  
 illustrée).  
 J. Adhemar, F. Cachin, *The complete etchings,  
 lithographs and monotypes*, Londres, 1974, no. 31  
 (une autre épreuve illustrée).  
 S.W. Reed, B.S. Shapiro, *Edgar Degas: The Painter  
 as Printmaker*, cat. exp., Boston, Museum of Fine  
 Arts; Philadelphia Museum of Art; London,  
 Hayward Gallery; Boston, Philadelphie et Londres,  
 p. 23, no. 50.v (une autre épreuve illustrée, p. 166).  
*Degas, en noir et blanc, dessins, estampes,  
 photographies*, cat. exp., Bibliothèque Nationale de  
 France, Paris, 2023, p. 102, no. 49 (une autre  
 épreuve illustrée).  
 Degas, *A Strange New Beauty*, cat. exp., The  
 Museum of Modern Art, New York, 2016, p. 228,  
 no. 12 (une autre épreuve illustrée, p. 67).

**EXPOSITION:**

Vevey, Cabinet cantonal des estampes; Québec,  
 Musée du Québec et Jérusalem, The Israel  
 Museum, *Degas et Pissarro, Alchimie d’une  
 rencontre*, octobre 1998-otobre 1999, no. 63.

Dans cette estampe, Degas représente  
 deux actrices se préparant à leur  
 représentation dans des loges  
 adjacentes, l'une au premier plan, assise devant un  
 miroir en train de se coiffer, et la seconde, debout,  
 tournant le dos au spectateur, que l'on aperçoit à  
 travers une porte entrouverte. Avec son sens de  
 l'intimité et du voyeurisme, le traitement de ces  
 figures par Degas partage beaucoup avec ses  
 célèbres monotypes de sujets de maisons closes  
 qu'il avait commencé à réaliser quelques années  
 plus tôt. Ce sujet particulier des "coulisses" est  
 cependant inhabituel pour l'artiste et est rarement  
 traité dans son œuvre. Il se distingue également  
 par son exploration des effets de la lumière  
 artificielle dans un espace intérieur. Il y a un jeu  
 remarquable entre les ombres portées et les  
 parties brillamment éclairées des personnages qui  
 sont les plus proches des sources de lumière  
 artificielle. L'estampe de la loge est le pendant  
 intérieur des décors extérieurs si soigneusement  
 étudiés dans les lithographies du café-concert"  
*(Edgar Degas: The Painter as Printmaker*, Boston,  
 1985, p. 161).

Degas a travaillé *Loges d’atrices* en cinq étapes  
 successives. Dans l'état final, Degas a ajouté de  
 l'aquatinte pommelée aux panneaux de gauche et  
 de droite, suggérant un papier peint à motifs, et a  
 clarifié l'espace intérieur avec des lignes gravées  
 fortes qui définissent les murs et le plafond. Lors  
 de l'encrage de la plaque à imprimer, Degas a  
 sélectivement essuyé la surface pour enlever  
 tout ton sur la lampe hémisphérique juste visible  
 dans l'antichambre, et sur les contours soulignés  
 des figures et des surfaces éclairées de la pièce,  
 augmentant ainsi les effets éblouissants de la  
 lumière et de l'ombre.

Très peu d'impressions de *Loge d’actrices* sont  
 conservées en mains privées et apparaissent  
 rarement aux enchères. Reed & Shapiro recensent  
 un total de 14 exemples dans les cinq états, dont  
 dix se trouvent dans des collections publiques.  
 Pour le cinquième état, dont cette impression  
 est un bel exemple, Reed & Shapiro citent huit  
 impressions, dont cinq se trouvent dans des  
 collections publiques.

In this print Degas depicts two actresses  
 preparing for their performance in adjoining  
 dressing rooms, one in the foreground seated  
 before a mirror doing her hair, and the second  
 standing with her back to the viewer, glimpsed  
 through a half-open door. With its sense of intimacy  
 and voyeurism, Degas's treatment of these figures  
 shares much with his famous monotypes of brothel  
 subjects that he had begun a few years earlier. This  
 particular ‘back-stage’ subject, is, however, unusual  
 for the artist and is rarely treated in his oeuvre. It is  
 also distinctive for its exploration of the effects of  
 artificial light in an interior space. 'There is a  
 remarkable interplay between cast shadows and the  
 brightly illuminated parts of the figures that are  
 nearest the sources of artificial light. The dressing  
 room print is an interior counterpart to the outdoor  
 settings so carefully studied in the café concert  
 lithographs' (Edgar Degas: The Painter as  
 Printmaker, Boston, 1985, p. 161).

Degas worked Loges d’atrices through five  
 successive states. In the final state Degas added  
 dappled aquatint to the panels at left and right,  
 suggestive of patterned wallpaper, and clarified  
 the interior space with strong etched lines which  
 define the walls and ceiling. When inking the plate  
 to be printed, Degas selectively wiped the surface  
 to remove any tone on the hemispherical lamp just  
 visible in the anteroom, and on the highlighted  
 contours of figures and the illuminated surfaces of  
 the room, heightening the dazzling effects of light  
 and shadow.

Very few impressions of Loge d’atrices remain in  
 private hands, and rarely appear at auction. Reed  
 & Shapiro record a total of 14 examples across all  
 five states, of which ten are in public collections.  
 Of the fifth state, of which this impression is a fine  
 example, Reed & Shapiro cite eight impressions, of  
 which five are in public collections.





/120

## EDGAR DEGAS (1834-1917)

*Femme nue se chauffant*

monotype sur papier vergé, avec filigrane  
D&C BLAUW  
Plaque: 27.8 x 37.9 cm.  
Feuille: 34.2 x 50.8 cm.  
Exécuté vers 1880-85, superbe première  
impression, avec le cachet de l'atelier de l'artiste  
(Lugt 657 verso)

monotype on laid paper, watermark D&C BLAUW  
Plate: 10⅞ x 14⅞ in.  
Sheet: 13⅜ x 19⅞ in.  
Executed *circa* 1880-85, a superb first impression,  
with the artist's atelier stamp (Lugt 657 verso)

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

**PROVENANCE:**  
Atelier Degas, vente, Paris, 22-23 novembre 1918,  
M<sup>rs</sup> Dubourg et Delvigne, lot 251 (355FF).  
Ambroise Vollard, Paris (acquis lors de cette  
vente).  
Probablement avec Henri Marie Petiet, Paris.  
Sam Josefowitz, Pully.  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Martigny, Fondation Pierre Gianadda, *Degas*,  
juin-novembre 1993, p. 169, no. 112 (illustré).  
Copenhague, Ordrupgaard, *Degas intime*,  
octobre-décembre 1994, no. 57 (illustré).  
Vevey, Cabinet cantonal des estampes; Québec,  
Musée du Québec, Jerusalem, The Israel Museum,  
*Degas & Pissarro: Alchimie d'une rencontre*, août  
1998-octobre 1999, p. 134, no. 106 (illustré).  
Ornans, Musée Courbet, *Cet obscur objet de  
désirs, Autour de «L'Origine du monde»*, juin-  
septembre 2014, no. 19 (illustré en couleurs, p. 64).  
New York, Museum of Modern Art, *Degas, A  
Strange New Beauty*, mars-juillet 2016, no. 103  
(illustré).

Degas a été initié à la technique du  
monotype en 1876 par son ami et confrère  
Ludovic Lepic (1839-1889), ce qui a  
déclenché une intense période de créativité dans ce  
domaine. De nombreux monotypes représentent  
des scènes de prostituées dans des intérieurs de  
maisons closes et n'ont jamais été exposés en  
public du vivant de l'artiste en raison de leur sujet  
risqué. Les femmes sont souvent représentées en  
train d'attendre leur prochain client, de dormir, de  
s'occuper de leur toilette ou de lire un livre. Dans  
*Femme nue se chauffant*, une femme nue est  
allongée sur un divan dans une pièce sombre, les  
jambes ouvertes, se réchauffant devant le feu. Ce  
tableau fait partie d'une série de grands monotypes  
à la manière des "champs sombres" que Degas a  
réalisés à cette époque. Dans cette méthode, la  
plaque est entièrement recouverte d'encre et  
l'image est créée en essuyant l'encre à l'aide d'un  
chiffon, d'une gaze ou d'un instrument pointu, afin  
de créer des rehauts et des demi-teintes. Cette  
méthode est particulièrement adaptée à la  
représentation de scènes nocturnes, comme dans  
cette œuvre atmosphérique, où Degas manipule la  
surface encrée pour évoquer les effets vacillants de  
la lumière du feu sur le corps de la femme, les  
rideaux et le lit.

Si Raisa Rexer évoque l'influence de la photographie  
érotique, omniprésente en Europe dans les années  
1880, elle soutient que les monotypes de Degas  
détournent les tropes visuels de la pornographie et  
offrent une représentation plus sympathique des  
réalités de la prostitution. À propos de cette  
estampe, elle déclare: "Les surfaces travaillées à la  
main de tous les monotypes constituent un rejet de  
l'exactitude mécanique de l'appareil photo, de sa  
précision inébranlable dans l'exposition du corps  
des femmes au regard de l'observateur, mais  
*Femme nue se chauffant* a une qualité visuelle  
brumeuse et lunatique qui la met encore plus à  
l'écart. Elle n'évoque pas explicitement l'intérieur  
d'une maison close, et le cadre qu'elle évoque - un  
cocon d'obscurité, de chaleur et de domesticité -  
constitue un autre rejet de la lecture habituelle de sa  
pose sexualisée et des photographies dont elle est  
tirée" (R. Rexer, "Stockings and Mirrors", in: *Degas, A  
Strange Beauty*, *op. cit.*, p. 139).

Degas was introduced to the monotype  
technique in 1876 by his friend and fellow  
artist Ludovic Lepic (1839-1889), initiating  
an intense period of creativity in the medium. Many  
depict scenes of prostitutes in brothel interiors and  
were never exhibited in public during the artist's  
lifetime because of their risqué subject matter. The  
women are often shown at leisure as they wait for  
their next customer, sleeping, attending to their  
toilette or reading a book. In *Femme nue se  
chauffant*, a nude woman lies on a divan in a  
darkened room, her legs open, warming herself in  
front of the fire. It belongs to a series of large 'dark  
field' manner monotypes which Degas completed  
during this period. In this method the plate is  
completely coated with ink and the image created  
by wiping away ink with a rag, gauze or sharp  
implement, to make highlights and half-tones. It is  
particularly well suited to depictions of scenes at  
night, as in this atmospheric work, where Degas  
manipulates the inked surface to evoke the  
flickering effects of firelight as it plays over the  
woman's body, the curtains and bed.

While Raisa Rexer suggests the influence of erotic  
photography, ubiquitous in Europe by the 1880's,  
she argues that Degas's monotypes subvert the  
visual tropes of pornography and offer a more  
sympathetic rendering of the realities of  
prostitution. Referencing this print, she says: `The  
hand-worked surfaces of all the monotypes  
constitute a rejection of the camera's mechanical  
exactitude, of it's unflinching precision in exposing  
women's bodies to the observer's scrutiny, but Nude  
Woman by a Fireplace [Femme nue se chauffant]  
has a hazy, moody visual quality that sets it still  
farther apart...it does not explicitly evoke the interior  
of a brothel; and the setting that it does evoke - a  
cocoonlike den of darkness, warmth, and  
domesticity-constitutes another rejection of the  
usual reading of her sexualized pose and the  
photographs from which it was taken' (R. Rexer,  
'Stockings and Mirrors', in: *Degas, A Strange  
Beauty*, *op. cit.*, p. 139).





/121

GUSTAVE CAILLEBOTTE (1848-1894)

La Plaine de Gennevilliers, groupe de peupliers

avec le cachet ‘G. Caillebotte.’ (en bas à droite)  
huile sur toile  
54.1 x 65.1 cm.  
Peint vers 1883

stamped ‘G. Caillebotte.’ (lower right)  
oil on canvas  
21¼ x 25½ in.  
Painted circa 1883

€350,000-550,000  
US\$380,000-590,000  
£310,000-470,000

**PROVENANCE:**  
Galerie Renou, Paris.  
Walter Feilchenfeldt Kunsthandel, Zurich.  
Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celle-ci le 10 septembre 1986).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Vikersund, Stiftelsen Modums Blaafarveværk, *Somrene i Normandie, Fra Monet til Strindberg og Thaulow*, avril-octobre 1994, p. 72, no. 38 (illustré en couleurs, p. 73; daté ‘1884’).  
Tokyo, Bridgestone Museum of Art, Ishibashi Foundation, *Gustave Caillebotte Impressionist in Modern Paris*, octobre-décembre 2013, p. 151 et 265, no. 48 (illustré en couleurs, p. 151).  
Washington, National Gallery of Art et Fort Worth, Kimbell Art Museum, *Gustave Caillebotte, The Painter’s Eye*, juin 2015-février 2016, p. 225, no. 52 (illustré en couleurs; daté ‘1884’).  
Giverny, Musée des Impressionnismes et Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, *Caillebotte, Peintre et jardinier*, mars-octobre 2016, p. 150, no. 44 (illustré en couleurs, p. 93).

**BIBLIOGRAPHIE:**  
M.-J. de Balanda, *Gustave Caillebotte, La vie, La technique, L’œuvre peint*, Lausanne, 1988, p. 150-151 (illustré en couleurs; inversé ; titré ‘Champs jaunes à Gennevilliers’).  
P. Bachelard, dir., *De Manet à Caillebotte, Les impressionnistes à Gennevilliers*, Paris, 1993, p. 63 (illustré en couleurs; titré ‘Champs au Petit-Gennevilliers’; daté ‘vers 1884’).  
M. Berhaut, *Gustave Caillebotte, Catalogue raisonné des peintures et pastels*, Paris, 1994, p. 174, no. 269 (illustré).

Le Comité Caillebotte a confirmé l’authenticité de cette œuvre.





# La Plaine de Gennevilliers, groupe de peupliers



Gustave Caillebotte, *La Plaine de Gennevilliers, Champs jaunes*, 1884. Melbourne, National Gallery of Victoria.



Claude Monet *La Plaine de Gennevilliers*, 1877. Vente, Christie's, New York, 14 novembre 2017, lot 75 (vendu pour \$1,212,500).

En 1881, Gustave Caillebotte et son frère Martial achètent une propriété dans le petit village du Petit Gennevilliers, de l'autre côté de la Seine, face à Argenteuil. Caillebotte était un navigateur passionné et la présence du club nautique du coin, le *Cercle de la Voile de Paris*, était un élément déterminant lors de son choix. Son achat était également une réponse à sa désillusion croissante face à la vie parisienne. Le conflit interne entre ses pairs impressionnistes l'a poussé à quitter son poste d'organisateur de la septième exposition du groupe en 1882, qui a alors été organisée par Durand-Ruel, le marchand d'art des Impressionnistes. Caillebotte s'est définitivement installé au Petit Gennevilliers en 1887.

La maison et les jardins de Caillebotte, ainsi que leurs environs, étaient une source intarissable d'inspiration pour l'artiste. Le nombre important de paysages peints après 1881 révèle à quel point il appréciait la beauté de cet endroit. Peignant directement ce qu'il voyait dans la nature, sa technique est devenue beaucoup plus impressionniste et son application de la peinture plus riche. La composition de *La Plaine de Gennevilliers, Groupe de peupliers* est organisée autour d'une structure au sein de laquelle une ligne horizontale raide est ravivée par des éléments diagonaux et verticaux prononcés, qui n'est pas sans rappeler ses paysages parisiens antérieurs. Un autre élément qui nous rappelle cela est l'impression d'un point de vue en hauteur. Dans ses compositions représentant Paris, cela était utilisé pour éliminer l'espace en évitant de représenter l'horizon. Ici, l'artiste utilise cette technique afin d'éliminer tout obstacle à l'horizon, créant ainsi un vaste panorama étendu. La structure de la composition de cette œuvre est fondée sur le recul du paysage. Les plaines autour du Petit Gennevilliers servaient à la culture du maïs, de l'orge et de la luzerne. Caillebotte a peint six autres paysages de la plaine en deux ans et les variations de couleurs reflètent les différences saisonnières dans l'agriculture. *La Plaine de Gennevilliers, Groupe de peupliers* est le seul tableau de cette série sur lequel figurent les peupliers – un sujet emblématique dans l'impressionnisme – servant à amplifier le recul de l'espace dans le paysage.

In 1881 Gustave Caillebotte and his brother Martial bought property in the small village of Petit Gennevilliers across the river from Argenteuil in Normandy. Caillebotte was an avid yachtsman and the presence of the nearby sailing club, Cercle de la Voile de Paris, was an important factor in making his choice. The timing of his purchase was also a response to his growing disillusion with Parisian life. The infighting among his fellow Impressionists culminated with his resignation as organizer of the group's seventh exhibition in 1882, which was then assembled by Durand-Ruel, the Impressionists' dealer. He settled permanently in Petit Gennevilliers in 1887.

Caillebotte's home and gardens, as well as its surroundings provided the artist with a rich source of subjects for his painting. His appreciation of the beauty of the area is made clear by the substantial number of landscape subjects he painted after 1881. Painting directly from nature, his technique became more impressionistic and his application of paint became thicker and richer. In a manner reminiscent of his earlier Parisian views, the composition of *La Plaine de Gennevilliers, Groupe de peupliers* is built around a framework where a rigid horizon line is animated by strong diagonal and vertical elements. Another factor that recalls the Parisian views is the sense of an elevated viewpoint. In his Parisian motifs, this trope was used to nullify space by avoiding a depiction of the horizon. In the present work, it is used to eliminate any obstruction to the horizon, creating a vast, sweeping panorama. The structure of the composition of the present work is based around the recession of the landscape. The landscape around Petit Gennevilliers were agricultural fields of corn, barley and alfalfa. Caillebotte painted six other views of this plain over the course of two years and the variations of color reflect the seasonal differences in cultivation. *La Plaine de Gennevilliers, Groupe de peupliers* is the only one of this series to include the poplar trees – an iconic impressionist subject – as a device to emphasize the depth of the landscape's perspective.



Détail du lot 121



■fλ122

# KEES VAN DONGEN (1877-1968)

Le Sentier de la vertu

signé 'Van Dongen.' (en bas centre), daté et inscrit  
'Le Sentier de la vertu Janvier 1913' (au revers)  
huile sur toile  
130.2 x 97.2 cm.  
Peint en janvier 1913

signed 'Van Dongen.' (lower center), dated and  
inscribed 'Le Sentier de la vertu Janvier 1913' (on  
the reverse)  
oil on canvas  
51¼ x 38¼ in.  
Painted in January 1913

€500,000-800,000  
US\$540,000-850,000  
£430,000-690,000



Kees van Dongen, *Bois de Boulogne*, vers 1919.  
Vente, Christie's, Paris, 31 mars 2022, lot 206 (vendu pour €176,400).

Photo © Christie's Images Limited 2023.

**PROVENANCE:**  
Galerie Bernheim-Jeune, Paris (acquis auprès de  
l'artiste en 1913).  
Galerie Moos, Genève (en octobre 1918).  
Collection Pervana, Athènes.  
Sam Josefowitz, Pully (en 1964).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Genève, Galerie Moos, *Exposition de peinture  
française moderne*, juin-juillet 1916, p. 8, no. 26.  
Genève, Galerie Moos, *Exposition d'art français*,  
décembre 1918, p. 19, no. 314.  
Paris, Galerie Charpentier, *Van Dongen*, 1942,  
no. 45 (daté '1910').  
Lausanne, Galerie Paul Vallotton, *Hommage à Van  
Dongen, Peintures et aquarelles fauves*, septembre  
1971, no. 2.  
Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, *Salon  
d'automne, Grandes Œuvres Russes des collections  
françaises, Van Dongen, Villes Nouvelles*,  
octobre-novembre 1972, p. 31, no. 28.  
Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen,  
*Kees van Dongen*, décembre 1989-février 1990,  
no. 43 (illustré en couleurs).

Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, *Van  
Dongen, Le Peintre*, mars-juin 1990, p. 168 et 257  
(illustré en couleurs, p. 169).  
Monaco, Salle d'expositions du Quai Antoine-1er;  
Montréal, Musée des Beaux-Arts et Rotterdam,  
Museum Boijmans Van Beuningen, *Kees Van  
Dongen*, juin 2008-août 2009, p. 335, no. 189  
(illustré en couleurs, p. 275).

**BIBLIOGRAPHIE:**  
L. Chaumeil, *Van Dongen, L'homme et l'artiste, La  
vie et l'œuvre*, Genève, 1967, p. 327, no. XXI (illustré  
en couleurs, pl. XXI; illustré en couleurs en  
couverture).  
J. Melas Kyriazi, *Van Dongen et le fauvisme*,  
Lausanne et Paris, 1971, p. 147, no. 53 (illustré en  
couleurs, p. 127).

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





# Le Sentier de la vertu

Par Anita Hopmans



Photo: Domaine public / Wikimedia Commons.

Mme Denise Poiret portant des vêtements conçus par son mari Paul Poiret, Paris, 1913.

**L**e *Sentier de la vertu* (1913) est l'une des rares peintures de Van Dongen à avoir été assez précisément datée. Le peintre a inscrit au dos de la toile le titre et la date à laquelle le tableau a été peint: 'janvier 1913'. La peinture n'a cependant pas fait partie de l'exposition consacrée à Van Dongen à la galerie Bernheim-Jeune le même mois (du 27 janvier au 8 février). Elle a sûrement été acquise par Bernheim-Jeune quelques temps plus tard. Cette hypothèse correspond au numéro «19884» inscrit au dos, faisant référence à un achat en février ou en mars (J. Melas Kyriazi, *op. cit.*, p. 126).

La représentation de Van Dongen des cavaliers et des promeneurs au Bois de Boulogne, plus particulièrement la manière dont il les a peints, est conforme à cette période. L'atmosphère est hivernale, les arbres sont nus. Quelques dernières feuilles sont rendues dans des gris clairs et foncés, une teinte qui se mélange à celle du ciel et s'harmonise avec le vert transparent des sous-bois. L'exécution fluide de cette peinture s'accorde également parfaitement avec les ébauches des silhouettes, le format vertical de la toile et le chemin représenté en perspective. Van Dongen a utilisé tous ces éléments dans le but de mettre en évidence les personnages principaux de ce tableau, l'élégante solitaire au centre du premier plan et le cavalier à sa droite, qui la regarde en passant. Le sujet rappelle la description par Charles Baudelaire de l'art sensuel de Constantin Guys dans *Le Peintre de la vie moderne* (1863). Le titre de la peinture, *Le Sentier de la vertu*, semble contredire cela. Mais ce titre ambigu, n'est-il pas justement un commentaire ironique du caractère indécent de la scène? Ou bien la mondaine solitaire rejette-t-elle froidement les avances du cavalier? La froideur et la distance alternent avec la séduction et l'élégance, jusqu'au moindre détail comme la fourrure des manchons et du col.

L'autre sujet indirect de cette œuvre est la mode de Paul Poiret, représentée ici par la jupe étroite tombant sur les chevilles, proche d'une jupe-culotte, et le chapeau oriental à plume, semblable à un turban. Avec cette silhouette élancée – libérant les femmes des jupons et des corsets – Poiret a créé un style contemporain et sensuel. En tant que couturier, il était capable de créer une tendance, inspirée du succès des Ballets russes, organisant des fêtes exotiques – auxquelles Van Dongen se rendait de temps en temps, tel que la fête sur le thème arabe «La Mille et Deuxième Nuit» en 1911 et «Les Festes de Bacchus» en 1912 – créant des décors et des costumes de théâtres attrayants et collaborant avec des illustrateurs tels que Paul Iribe et Georges Lepape. Comme personne avant lui, Poiret s'est créé une clientèle exclusive, aussi bien nationale qu'internationale, ainsi que son propre marché. Van Dongen était impressionné par ce développement et fasciné par la nouvelle image de la femme chic.

La mode de Poiret correspondaient parfaitement avec la peinture fluide de Van Dongen et son sens de la couleur, ce qui lui a permis de transformer les spécificités de ce qui l'inspire en caractéristiques artistiques indépendantes et personnelles. En produisant de telles œuvres, Van Dongen a réussi à se libérer, en particulier de sa relation contractuelle avec Bernheim-Jeune, qu'il trouvait trop restrictive. Il redynamise son travail à partir des années 1912-1913, en partie grâce à l'influence d'un voyage en Egypte et à Poiret, comme en témoigne *Le Sentier de la vertu* et ses œuvres suivantes.

**L**e *Sentier de la vertu* (1913) is one of the few paintings by Van Dongen to have been fairly precisely dated. On the back of the canvas he noted both the title and when it was painted, 'Janvier 1913'. The painting did not however feature in Van Dongen's solo exhibition at Galerie Bernheim-Jeune that same month (27 January-8 February). However, it was probably acquired for Bernheim-Jeune shortly afterwards. This assumption corresponds with the number '19884' noted on the back, which refers to a purchase in February or March (J. Melas Kyriazi, *op. cit.*, p. 126).

Van Dongen's impression of riders and walkers in the Bois de Boulogne, particularly the way in which he depicts them, is in line with this period. The atmosphere is wintry, the trees are bare. A few remaining leaves are rendered in light and darker greys, a tone that blends with the sky and harmonises with the transparent green of the undergrowth. The fluent execution of this painting corresponds perfectly with the sketchy quality of the figures, the vertical format of the canvas, and the path rendered in perspective. Van Dongen used all these elements to accentuate the main feature, the solitary élégante in the centre foreground and the rider to the right of her, glancing across. The subject recalls Charles Baudelaire's description of the sensual art of Constantin Guys in *Le Peintre de la vie moderne* (1863). The title of the painting, *Le Sentier de la vertu*, seems to contradict this. But is this title in fact an ironic comment on the wanton character of the scene depicted, or is the lonely mondaine coolly rejecting the attentions of the rider? The cool and distant alternate with the seductive and stylish, right down to details like the fur of the muff and collar.

The other, indirect subject of this painting is the fashion of Paul Poiret. It is present here in the narrow ankle-length skirt, akin to a jupe-culotte, and the oriental, turban-like hat with a feather. With this slender silhouette – freeing women of petticoats and corsets – Poiret created a contemporary, sensual style. As a couturier, he set trends, following on from the success of the Ballets Russes, organising exotic parties – some of them attended by Van Dongen, such as the Arabic-themed party 'La Mille et Deuxième Nuit' in 1911 and 'Les Festes de Bacchus' in 1912 – designing attractive theatre sets and costumes, and engaging illustrators like Paul Iribe and Georges Lepape. Like none before him, Poiret created exclusive circles of clients, both domestic and international, and his own market. Van Dongen was impressed by this development, and inspired by the new image of the fashionable woman.

Poiret's fashions were an ideal match for Van Dongen's flowing manner of painting and sense of colour, which allowed him to transform the specifics of that which inspired him into independent, personal artistic characteristics, as is apparent in *Le Sentier de la vertu* and the work that followed. By producing such work, Van Dongen managed to liberate himself not only artistically, but also from his contractual restraints with the Galerie Bernheim-Jeune. Thanks in part to Poiret, and the influence of a trip to Egypt, his work was infused with new life from 1912-13 onwards.



Détail du lot 122



/125

HENRI DELAVALLÉE (1862-1943)

Cour de ferme

signé et daté 'H Delavallée 87' (en bas à droite)  
huile sur toile  
60.2 x 73.2 cm.  
Peint en 1887

signed and dated 'H Delavallée 87' (lower right)  
oil on canvas  
23¾ x 29⅞ in.  
Painted in 1887

€140,000-180,000  
US\$150,000-190,000  
£130,000-150,000

**PROVENANCE:**  
Atelier de l'artiste.  
Mélanie Rouat, Riec-sur-Belon.  
Galerie Jean Chauvelin, Paris.  
Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celle-ci  
le 21 février 1967).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
New York, The Solomon R. Guggenheim Museum,  
*Neo-Impressionism*, février-avril 1968, p. 151,  
no. 110 (illustré).  
Paris, Musée d'Orsay, *Le néo-impressionnisme de  
Seurat à Klee*, mars-juillet 2005, p. 162 (illustré en  
couleurs, p. 163).

**BIBLIOGRAPHIE:**  
J. Sutter, *Les Néo-Impressionnistes*, Neuchâtel,  
1970, p. 173 (illustré en couleurs).  
P.-H. Feist et I. F. Walther, *La peinture  
impressionniste, 1860-1920, Première partie,  
L'Impressionnisme en France*, Bonn, 2002, p. 294  
(illustré en couleurs).





# Cour de ferme



Bourron-Marlotte en Seine et Marne, panorama de la ville de Bourron, carte postale vers 1920.

Entraîné par l'un de ses camarade d'atelier en 1881, Henri Delavallée est l'un des premiers à découvrir la côte bretonne, de Ouessant à Châteauneuf-du-Faou, en passant par Pont-Aven. Quelques années plus tard, aux pensions Julia et Gloanec, il rencontre Gauguin, Sérusier et Bernard et s'initie aux techniques de la toute nouvelle école de Pont-Aven.

Cependant, Delavallée ressent rapidement le besoin d'aller chercher ailleurs et de continuer à explorer d'autres champs stylistiques. En 1887, il passe sous l'influence de Georges Seurat et de sa nouvelle technique pointilliste. Influencé également par Camille Pissarro, et installé près de Fontainebleau, à Marlotte, Delavallée exécute entre 1887 et 1890 une série de toiles pointillistes dans lesquelles il exprime sa dextérité et sa maîtrise exceptionnelle de cette nouvelle peinture optique. La présente *Cour de ferme*, peinte en 1887, à la fois réaliste – la forme du puits est typique de la région – et abstraite en est un parfait exemple. Les bâtiments, accolés les uns aux autres comme des volumes géométriques tracés à la règle, ainsi que la frontalité des plans juxtaposés, confèrent à cette vue une dimension irréaliste. Usant de touches de différentes largeurs, pour décrire les motifs proches ou lointains, pratiquant la division et le contraste de tons (l'ombre du puits est traitée en une juxtaposition de vert, de l'orange, de rose et de violet) Delavallée transpose, par sa grande technique, un paysage anodin en un spectacle presque onirique.

Que ce soit à Marlotte où à Pont-Aven, lieux entre lesquelles Delavallée partage sa vie, le thème de la cour de ferme est étonnement récurrent. « La composition et la technique diffèrent selon les lieux, ce qui permet de distinguer les paysages de Bretagne, où les personnages et le motif, en un assemblage de touches plus ou moins longues et diversement orientées, emplissent l'espace et ne réservent au ciel qu'une place infime [...] des tableaux peints à Marlotte et dans sa région, dénués de présence humaine où priment l'ordonnance géométrique et le point. » (D. Lobstein in *Le néo-impressionnisme de Seurat à Klee*, cat. exp., Musée d'Orsay, Paris, 2005, p. 162 ).

Deux ans plus tard, Delavallée, toujours hanté par le souvenir de Millet, se tourne vers la gravure – grâce à laquelle il rencontrera ses premiers succès chez Durand-Ruel. Puis, vers 1891, il s'expatrie en Turquie afin d'explorer une nouvelle lumière et une nouvelle atmosphère. Vers 1900, fort des succès et de la reconnaissance acquise à Constantinople, Henri Delavallée revient en France et notamment à Pont-Aven, se replongeant dans le néo-impressionnisme et la gravure.

Photo © Tous droits réservés.



Henri Delavallée, *La route près du manoir*, 1890. Collection particulière.

Photo © Christie's Limited 2023.

Brought there by a fellow painter from his studio in 1881, Henri Delavallée was one of the first artists to discover the Breton coast, from Ouessant to Châteauneuf-du-Faou, along with Pont-Aven. A few years later, at Pension Julia and Pension Gloanec, he met Gauguin, Sérusier, and Bernard, and was introduced to the techniques of the new Pont-Aven school.

Despite these enriching encounters, Delavallée felt the need to search further afield, and continued exploring other stylistic fields. In 1887 he came under the influence of Georges Seurat, with his new pointillist technique. Also influenced by Camille Pissarro, and settling in Marlotte, near Fontainebleau, between 1887 and 1890, Delavallée produced a series of pointillist canvases which express his dexterity and his exceptional mastery of this new optical form of painting. The present *Cour de ferme*, painted in 1887, is both realistic - the shape of the well is typical of the region - and abstract. The buildings, set against each other like geometric volumes drawn with a ruler, and the frontal aspect of the juxtaposed planes, give this view an unreal dimension. Using brushstrokes of different widths to depict motifs near and far, and using division and contrasting tones (the shadow of the well is treated in a juxtaposition of green, orange, pink and violet), Delavallée's great technique transforms an innocuous landscape into an almost dreamlike spectacle. Both in Marlotte, as well as Pont-Aven, the locations

between which Delavallée spent his life, the theme of the farmyard is surprisingly recurrent. "The composition and technique differ according to the location, making it possible to distinguish the landscapes of Brittany, the characters, and the motif, in an assembly where longer or shorter diversely oriented touches fill the space, leaving only a tiny amount of room for the sky [...] the paintings produced in Marlotte and the region are absent of human presence, where geometric order and point take precedence." (D. Lobstein in *Le Néo-Impressionnisme de Seurat à Klee*, cat. exp., Musée d'Orsay, Paris, 2005, p. 162).

Two years later, Delavallée, still haunted by the memory of the landscapes painted by Millet, turned to engraving, thanks to which he achieved his first success at Durand-Ruel. Then, around 1891, he emigrated to Turkey in order to explore a new light and a new atmosphere. Around 1900, with the success and recognition he had acquired in Constantinople, Henri Delavallée returned to France, notably to Pont-Aven, plunging back into neo-impressionism and engraving.



/124

# GUSTAVE CAILLEBOTTE (1848-1894)

Quatre vases de chrysanthèmes

avec le cachet 'G. Caillebotte.' (en bas à droite)  
huile sur toile  
53.2 x 65.2 cm.  
Peint en 1893

stamped 'G. Caillebotte.' (lower right)  
oil on canvas  
20⅞ x 25¾ in.  
Painted in 1893

€450,000-650,000  
US\$490,000-690,000  
£390,000-560,000

«Le jardin du Petit Gennevilliers est devenu un laboratoire horticole et un studio d’artiste, dans lequel la propagation expérimentale des plantes sert de sujet pour les peintures, illustrant le passage des saisons à travers le cycle des plantes. Au printemps, Caillebotte peignait des bouquets de jacinthes, un ensemble de pensées multicolores le long du rebord d’une petite pelouse, ainsi que des vases de fleurs coupées... En automne, son attention se tournait vers ses dahlias, semés dans le parterre disposé au sud-ouest de la maison et les chrysanthèmes. »

“The garden at Petit Gennevilliers became a horticultural laboratory and an artist’s studio, where the experimental propagation of plants provided the subject matter for paintings which recorded the passage of the seasons through the cycle of their plants. In spring Caillebotte depicted clumps of hyacinths, a group of multicoloured pansies along the edge of a small lawn, as well as vases of cut flowers... In autumn, his attention turned to his dahlias, grown in the bed laid out to the south-west of the house, and chrysanthemums.”

P. Wittmer, 'Note on Caillebotte as an Horticulturalist', in *Gustave Caillebotte, The Unknown Impressionist*, cat. exp., Royal Academy of Arts, Londres, 1996, p. 204-205.

**PROVENANCE:**  
Maurice Barret-Decap, Paris (acquis en juin 1894).  
Marlborough Fine Art, Londres (en 1954).  
Vente, M° Rheims, Paris, 16 juin 1959, lot 43 (titré 'Vase de fleurs').  
Galerie Marcel Bernheim, Paris.  
Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celle-ci le 19 mars 1979).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Paris, Galeries Durand-Ruel, *Exposition rétrospective d'œuvres de G. Caillebotte*, juin 1894, p. 6, no. 82.  
Londres, Marlborough Fine Art Ltd., *French Masters of the XIX and XX Centuries*, octobre-novembre 1954, p. 4, no. 8 (titré 'Vases de fleurs'; daté 'vers 1887').  
Paris, Galeries Nationales du Grand Palais;  
Chicago, The Art Institute et Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, *Gustave Caillebotte, Urban impressionist*, septembre 1994-mai 1995, p. 300, no. 113 (illustré en couleurs, p. 301).

Londres, Royal Academy of Arts, *The Unknown Impressionist*, mars-juin 1996 (hors catalogue).  
Lausanne, Fondation de l'Hermitage, *Caillebotte, Au coeur de l'impressionnisme*, juin-octobre 2005, p. 187, no. 94 (illustré en couleurs, p. 116).  
Francfort, Schirn Kunsthalle Frankfurt, *Gustave Caillebotte, An Impressionist and Photography*, octobre 2012-janvier 2013, p. 236, no. 140 (illustré en couleurs, p. 180).  
Tokyo, Bridgestone Museum of Art and Ishibashi Foundation, *Gustave Caillebotte, Impressionist in Modern Paris*, octobre-décembre 2013, p. 182 et 267, no. 63 (illustré en couleurs, p. 183).  
Essen, Museum Folkwang et Zurich, Kunsthau, *Monet, Gauguin, Van Gogh,... Japanese Inspirations*, septembre 2014-mai 2015, p. 352, no. 6 (illustré en couleurs, p. 165).  
Giverny, Musée des Impressionismes et Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, *Caillebotte, Peintre et jardinier*, mars-octobre 2016, p. 151, no. 64 (illustré en couleurs, p. 119).  
Giverny, Musée des impressionismes et Remagen, Arp Museum Bahnhof Rolandseck, *Japonismes-Impressionismes*, mars 2018-janvier 2019, p. 211, no. 111 (illustré en couleurs, p. 158).

**BIBLIOGRAPHIE:**  
M. Bérhaut, *Gustave Caillebotte, Catalogue des peintures et pastels*, Paris, 1951, no. 328.  
M. Bérhaut, *Caillebotte, Sa vie et son œuvre, Catalogue raisonné des peintures et pastels*, Paris, 1978, p. 234, no. 454 (illustré).  
M. Bérhaut, *Gustave Caillebotte, Catalogue Raisonné des peintures et pastels*, Paris, 1994, p. 251, no. 484 (illustré).  
J. J. Lévêque, *Gustave Caillebotte, L'oublié de l'Impressionnisme*, Paris, 1994, p. 184 (illustré en couleurs; titré 'Chrysanthèmes dans un vase').

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





# Quatre vases de chrysanthèmes

C'est au Petit Gennevilliers que l'intérêt de Gustave Caillebotte pour la nature est apparu en parallèle de son intérêt pour le jardinage, activité pendant laquelle il documentait le passage des saisons à travers le cycle de ses plantes. C'est au Petit Gennevilliers que Caillebotte explore la nature morte en tant que thème spécifique dans deux séries de peintures, la première en 1881-83 et la seconde à travers un ensemble de peintures de fleurs effectuées en 1893, période à laquelle cette œuvre appartient.

Les Impressionnistes se tournaient souvent vers la peinture de nature morte et exposaient des œuvres de ce genre, ayant remarqué que les natures mortes s'avéraient plus faciles à vendre que leurs paysages. Les peintures de natures mortes de Claude Monet, plus particulièrement les compositions florales, se vendaient facilement et atteignaient des prix élevés durant cette période, contrairement à ses paysages. Parmi les vingt-deux natures mortes peintes par Monet entre 1878 et 1880, seulement trois n'avaient toujours pas trouvé d'acheteurs avant 1882. Certaines ont été vendues aux marchands d'art Paul Durand-Ruel et Georges Petit, tandis que les autres étaient acquises par des collectionneurs privés, y compris Bellio (Wildenstein, no. 548), le Dr. Paul Gachet (Wildenstein no. 492) et Caillebotte lui-même (Wildenstein, no. 635). La nature morte était également au centre de l'œuvre de Paul Cézanne. Travaillant isolé, sans se soucier de la viabilité commerciale, il se servait des objets du quotidien comme un moyen d'analyser la nature de la perception, et à partir de ces observations, il développait une nouvelle forme de réalité picturale. Les natures mortes de Caillebotte de 1893 illustrent un engagement similaire et sont tout autant originales. Gloria Groom observe que: «comme Monet, Caillebotte a décidé de peindre des chrysanthèmes – des fleurs associées au Japon – dans de grands vases bleus et blancs inspirés du Japon, populaires à cette époque. Il adopte également un point de vue haut. Caillebotte approfondie néanmoins cette stratégie de composition. En inclinant aussi fortement le dessus de la table, de sorte qu'il est presque parallèle au plan du tableau, il a créé un sentiment inattendu d'instabilité. La sensation que les vases peuvent glisser de la table et atterrir dans l'espace du spectateur est renforcé par la manière dont les deux petits vases sont radicalement rognés au premier plan. De cette manière, Caillebotte apporte sa touche à la formule de Monet en introduisant des tensions picturales visibles dans ses premières représentations d'intérieurs» (G. Groom, 'Floral Still Lives', in *Gustave Caillebotte, Urban impressionist*, cat. exp., Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, The Art Institute, Chicago et Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1994-95, p. 300).



Photographe anonyme, *Gustave Caillebotte dans le jardin de la propriété du Petit Gennevilliers*, février 1892.



Claude Monet, *Massif de chrysanthèmes*, 1897. Vente, Christie's, New York, 3 novembre 2004, lot 2 (vendu pour \$2,359,500).

Les séries de peintures de chrysanthèmes par Monet, dont quatre sont effectuées en 1897, sont un hommage direct aux peintures de Caillebotte de 1893. Monet parlait de son admiration pour l'art de Caillebotte: «En nature morte, il a réalisé des œuvres dignes des plus beaux chefs d'œuvre de Manet et de Renoir» (cité dans J. House, *Monet, Nature into art*, New Haven, 1986, p. 43). Peu de temps avant sa mort en 1894, Caillebotte a donné à Monet une grande nature morte de chrysanthèmes, dont la toile est entièrement remplie de fleurs d'une façon qui rappelle plus les motifs d'un papier peint plutôt que la relation figure-fond d'une peinture sur chevalet traditionnelle. En observant les similitudes entre cette œuvre et les séries de *Chrysanthèmes* de Monet, le spécialiste John House a suggéré que ces dernières pouvaient avoir été conçues comme un hommage à l'ami récemment décédé de l'artiste (*ibid.*). En effet, Monet pensait probablement à Caillebotte en 1896-97 en raison de la polémique autour de son legs à l'État français de soixante-sept peintures impressionnistes, y compris seize de Monet.

Photo © Christie's Images Limited 2023.



Photographe anonyme, *Gustave Caillebotte dans sa serre à Gennevilliers*, 1892.

In Petit Gennevilliers, Gustave Caillebotte's interest in nature evolved into his an interest in gardening and he documented the passage of the seasons through the cycle of their plants. It is in Petit Gennevilliers that Caillebotte explored the still-life as a specific theme in two series of paintings, the first in 1881-83, and the second as a group of flower paintings produced in 1893, to which the present work belongs.

The Impressionists often turned to still life painting and exhibited works in this genre, having learned that domestic still lifes tended to be more saleable than their landscapes. Claude Monet's still life paintings, particularly the floral compositions, were readily saleable and yielded higher prices during this period than his landscapes. Of the twenty-three still-lives that Monet made between 1878 and 1880, all but three had found buyers by 1882. Some of these were sold to the dealers Paul Durand-Ruel and Georges Petit, while others went to private collectors, including de Bellio (Wildenstein, no. 548), Dr. Paul Gachet (Wildenstein, no. 492), and Caillebotte himself (Wildenstein, no. 635). Paul Cézanne also made the still life a major focus of working in isolation and disregarding commercial viability, he used simple, everyday objects as a means to analyze the nature of perception, and from these observations he proceeded to develop a new kind of pictorial reality. Caillebotte's still lives of 1893 display a similar dedication and are equally original. As Gloria Groom has observed: "Like Monet, Caillebotte chose to paint chrysanthemums – flowers associated with Japan – in tall, blue and white japonising vases that were popular at the time. He likewise adopted a high viewpoint. But Caillebotte took this compositional strategy further. By tilting the tabletop more radically, so that it is almost parallel

Photo © Domaine public / Wikimedia Commons.

to the picture plane, he created an unanticipated feeling of instability. The sense that the vases might slide off the table and into the viewer's space is reinforced by the radical cropping of the two small vases in the foreground. To some extent, Caillebotte personalized Monet's formula by introducing pictorial tensions that appear in his earlier representations of domestic interiors" (G. Groom, 'Floral Still Lives', in *Gustave Caillebotte, Urban impressionist*, exh. cat., Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, The Art Institute, Chicago and Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1994-95, p. 300).

Monet's series of chrysanthemum paintings, of which he executed four in 1897, pay direct homage Caillebotte's paintings of 1893. Monet spoke of his admiration for Caillebotte's art: "In still-life, he achieved paintings that are worthy of Manet's and Renoir's greatest successes" (quoted in J. House, *Monet, Nature into art*, New Haven, 1986, p. 43). Shortly before his death in 1894, Caillebotte gave Monet a large still-life of chrysanthemums, in which the entire canvas is filled with flowers in a way that recalls the patterning of wallpaper rather than the figure-to-ground relationship in traditional easel painting. Noting the similarities between this work and Monet's Chrysanthemum series, the scholar John House has suggested that the latter may have been intended as a tribute to the artist's recently deceased friend (*ibid.*). Indeed, Caillebotte is likely to have been on Monet's mind in 1896-97 due to the controversy surrounding his bequest to the French state of sixty-seven Impressionist paintings, including sixteen by Monet.



Gustave Caillebotte, *Chrysanthèmes dans un vase*, 1893. Vente, Christie's, Londres, 6 février 2007, lot 2 (vendu pour £288,000).

Photo © Christie's Images Limited 2023.



f125

# FÉLIX VALLOTTON (1865-1925)

Le Tournesol

signé et daté 'F. VALLOTTON. 24' (en bas à gauche)  
huile sur toile  
81.3 x 65.2 cm.  
Peint en 1924

signed and dated 'F. VALLOTTON. 24' (lower left)  
oil on canvas  
32 x 25½ in.  
Painted in 1924

€100,000-150,000  
US\$110,000-160,000  
£86,000-130,000

**PROVENANCE:**  
Atelier de l'artiste.  
Galerie Paul Vallotton, Lausanne.  
Anne-Marie Chapuis, Lausanne (en 1963).  
Collection particulière, Versoix.  
Galerie Vallotton, Lausanne (en 1994).  
Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celle-ci  
le 8 juillet 1994).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Bâle, Kunsthalle, *René Auberjonois, Albert Kohler, Alexander Soldenhoff, Félix Vallotton*, mai 1926, p. 11, no. 186 (titré 'Nature morte soleil').  
Lausanne, Musée Arlaud et Bern, Kunsthalle, *Félix Vallotton*, septembre-novembre 1927, no. 82.  
Zurich, Kunsthhaus, *Félix Vallotton*, janvier-février 1928, p. 23, no. 171 (titré 'Die Sonnenblume').  
Winterthour, Kunstmuseum, *Neue Sachlichkeit und Surrealismus in der Schweiz, 1915-1940*, septembre-novembre 1979, p. 9, no. 307.  
Lausanne, Galerie Paul Vallotton, *Un ensemble d'huile de Maîtres suisses et français, du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle*, décembre 1979-janvier 1980, no. 38 (illustré en couleurs, titré 'Nature morte au soleil').  
Lausanne, Galerie Vallotton, *Exposition de printemps, Peintures et dessins*, avril-mai 1994, no. 9.

**BIBLIOGRAPHIE:**  
F. Vallotton, *Livre de raison*, no. LRZ 1513 reproduit in *Ausstellung Félix Vallotton*, cat. exp. Kunsthhaus, Zurich, 1938, p. 95 (titré 'Nat[ure] morte, un soleil. dans un bocal de verre vert accompagné de deux fleurs pendantes rouge fond Jouy violet. (T 25)').  
V.-E. Photiadès, 'Lettre de Suisse, Une visite à Lausanne à la rétrospective Vallotton' in *Comœdia*, 22 septembre 1927, No. 5373, p. 3.  
M. Ducrey, *Félix Vallotton, L'Œuvre peint, Catalogue raisonné, Seconde partie, 1910-1925*, Milan, 2005, vol. III, p. 837-838, no. 1610 (illustré en couleurs).





# Le Tournesol



Photo © Bridgeman Images.

Vincent Van Gogh, *Tournesols*, 1888.  
Munich, Neu Pinakothec.

On retrouve plusieurs types de natures mortes sous le pinceau de Felix Vallotton: des représentations presque ascétiques, complètement dépouillées, et a *contrario* des déluges baroques de fleurs et d'objets, envahissant l'espace.

Il y a cependant peu de toiles qui allient ces deux extrêmes de la même façon que *Le Tournesol*, peint en 1924. Il n'y a dans cette toile finalement que deux sortes de fleurs, dans un vase uni, au centre de l'œuvre, ce qui dénote avec certaines des compositions de l'artiste, où peuvent surgir pêle-mêles livres, fruits, tableaux ou tout autres objets. Ici, le mur et le socle, tapissés de toile de Jouy violette, se mélangent dans un foisonnement de dessins sur fond violet, un décor fou, floutant les limites d'espaces et de volumes, laissant l'impression que le vase est suspendu dans les airs au milieu de la toile.

De ce vase jaillissent deux variétés de fleurs que l'artiste, féru de symbolique, n'a pas associé par hasard. Dans le langage floral, le tournesol est un symbole d'amour et de fidélité, car il accompagne le soleil du matin au soir. Cette fleur peut aussi pousser sur n'importe quel sol – du moment que le soleil la regarde. Le tournesol, que Vallotton renomme «soleil» dans son Livre de Raison, n'apparaît d'ailleurs que dans deux autres de ses natures mortes, qui ont toutes les deux la même toile de Jouy violette en fond. De son côté, l'amarante est un symbole d'immortalité, son nom en grec signifiant «qui ne se flétrit point». Pourtant, les amarantes chutent vers le sol, où deux pétales du tournesol sont déjà tombés. Il ne serait pas étonnant que Vallotton se soit amusé dans cette toile à déjouer les symboliques, étant lui-même en 1924 à l'automne de sa vie.

Félix Vallotton produced several types of still life: some almost ascetic representations, completely stripped bare, and, in contrast, a number of baroque deluges of flowers and objects, which completely take over the space.

Few paintings, however, combine these two extremes in the same way as *Le Tournesol*, painted in 1924. In this painting, there are only two kinds of flowers in a single vase in the centre of the work, in contrast to some of the artist's other still-life compositions, in which books, fruit, paintings and other objects might be brought together. Here, the wall and the foreground, covered in violet toile de Jouy, blend together in a profusion of motifs on a violet background, a wild décor that blurs the boundaries of space and volume, leaving the impression that the vase is suspended in mid-air in the middle of the painting.

From this vase spring two varieties of flowers that the artist, a lover of symbolism, did not bring together by chance. In the language of flowers, the sunflower is a symbol of love and fidelity, as it accompanies the sun from morning to night. This flower can also grow on any kind of soil - as long as the sun shines upon it. The sunflower, which Vallotton refers to as the 'sun' in his Livre de Raison, only appears in two other of his still lifes, both of which have the same violet toile de Jouy in the background. Amaranth, meanwhile, is a symbol of immortality, its name in Greek meaning 'that which does not wither'. The amaranths, however, are drooping towards the floor, where two petals of the sunflower have already fallen. It is not surprising that Vallotton should have played with symbolism in this painting, as he himself was in the autumn of his life in 1924.



Détail du lot 124



f126

# EDGAR DEGAS (1834-1917)

Edgar Degas, par lui-même

eau-forte et pointe-sèche avec encre en surface  
de la plaque partiellement essuyée, sur papier  
Japon vergé  
Plaque: 23 x 14,4 cm.  
Feuille: 44.8 x 31.4 cm.  
Exécutée en 1857, belle et très rare épreuve  
du troisième état sur quatre comme décrit par  
Reed & Shapiro.

etching and drypoint with selectively wiped tone,  
on laid Japan paper  
Plate: 8 x 5½ in.  
Sheet: 17¾ x 12¾ in.  
Executed in 1857, a fine and very rare impression  
of Reed & Shapiro's third state (of four)

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

**PROVENANCE:**  
Étienne Auguste Moreau-Nélaton (1859-1927),  
Paris.  
Galerie Sagot-Le-Garrec, Paris.  
Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celle-ci  
en 1992).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Zurich, Kunsthaus et Tübingen, Kunsthalle, *Degas, The Portraits*, décembre 1994-juin 1995.  
Vevey, Cabinet cantonal des estampes; Quebec,  
Musée du Québec, Jerusalem, The Israel Museum,  
*Degas & Pissarro: Alchimie d'une rencontre*, août  
1998-octobre 1999, p. 40, no. 9 (illustrée, p. 39).

**BIBLIOGRAPHIE:**  
L. Delteil, *Le Peintre-Graveur illustré, Degas*,  
New York, 1968, vol. IX, no. 1. iii (notre épreuve  
citée; une autre épreuve illustrée en frontispice).  
J. Adhemar, F. Cachin, *The complete etchings, lithographs and monotypes*, Londres, 1974, no. 13  
(une autre épreuve illustrée).  
B. S. Shapiro, S. W. Reed, *Edgar Degas: The Painter as Printmaker, cat. ex.*, Boston, Museum of Fine  
Arts; Philadelphia Museum of Art; London,  
Hayward Gallery; Boston, Philadelphia et London,  
1984, p. 23, no. 8.iii (une autre épreuve illustrée en  
frontispice et p. 28).

*Degas, Portraits*, cat. exp., Kunsthaus Zurich,  
Kunsthalle Tübingen, Zurich, Tübingen,  
décembre 1994-juin 1995, p. 16, no. 30 (une autre  
épreuve illustrée).  
N. G. Stogdon, *Edgar Degas 1834-1917, Etchings, Lithographs, Monotypes & Copperplates*, Islip, no. 3  
(notre épreuve citée; une autre épreuve illustrée).  
*Degas, A Strange New Beauty*, cat. exp., The  
Museum of Modern Art, New York, 2016, p. 227,  
no. 2 (une autre épreuve illustrée, p. 55).  
S. Lees, R. R. Brettell, *Innovative Impressions, Prints by Cassatt, Degas and Pissarro*, cat. exp.,  
Tulsa, Oklahoma, juin-septembre, 2018, p. 23  
(autres impressions illustrées).  
*Degas, en noir et blanc, dessins, estampes, photographies*, cat. ex., Bibliothèque Nationale  
de France, Paris, 2023, p. 72, no. 23 (une autre  
épreuve illustrée, p. 73).





# Edgar Degas, par lui-même

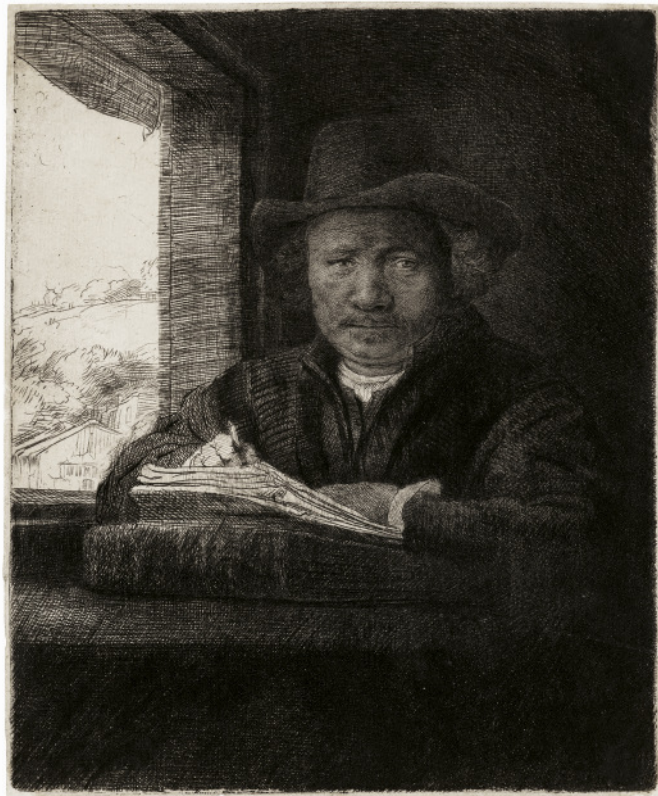


Photo © Christie's Images Limited 2023

Rembrandt Harmensz Van Rijn, *Autoportrait à la fenêtre*, 1648.  
Vente, Christie's, Londres, *Chef d'œuvre de la collection Sam Josefowitz*, 13 octobre 2023, lot 2.

Cette importante gravure de jeunesse est le seul autoportrait de Degas imprimé. Le jeune artiste suivait une tradition artistique bien établie, rappelant les autoportraits à l'eau-forte de ses grands ancêtres Rembrandt van Rijn et Sir Anthony van Dyck.

Degas a travaillé *Edgar Degas, par lui-même* à travers quatre états successifs. Le sujet est entièrement délimité dans le premier état, et dans les états suivants, l'artiste renforce les contrastes de tons avec des couches de hachures croisées pour augmenter l'effet de clair-obscur. Dans le troisième état, dont celui-ci est un bel exemple, des zones de l'arrière-plan ont été rendues rugueuses avec un ton mordoré et la plaque a été sélectivement essuyée avec des quantités variables d'encre de surface, créant un effet qui a été décrit comme "esthétiquement plaisant dans sa lumière et son ombre expressives à la Rembrandtesque" (S. Reed & B. Shapiro, *Edgar Degas The Painter as Printmaker*, Museum of Fine Arts, Boston, p. 23). Dans le quatrième et dernier état, l'artiste a supprimé une grande partie de ce ton d'arrière-plan, créant un autoportrait plus clair, mais sans l'atmosphère magnifique de l'état précédent.

Les impressions d'*Edgar Degas, par lui-même* sont rares. Reed & Shapiro a eu connaissance de sept impressions du troisième état, à l'exclusion du présent exemple, dont quatre se trouvent dans des collections publiques, et d'un total de 17 exemples des quatre états, dont 13 se trouvent dans des collections publiques.

This important early etching is Degas's only self-portrait in the print medium. He had first experimented with etching in 1856, and the following year, during a sojourn in Italy, produced this print, emulating the self-portrait etchings of his great ancestors Rembrandt van Rijn, and Sir Anthony van Dyck.

Degas worked *Edgar Degas, par lui-même* through four successive states. The subject is fully delineated in the first state, and in the following states the artist built up the tonal contrasts with layers of cross hatching to heighten the chiaroscuro effect. In the third state, of which this is a fine example, areas of the background were roughened with a bitten tone and the plate selectively wiped with varying amounts of surface ink creating an effect which has been described as 'aesthetically pleasing in its expressive Rembrandtesque light and shade' (S. Reed & B. Shapiro, *Edgar Degas The Painter as Printmaker*, Museum of Fine Arts, Boston, p. 23). In the fourth and final state the artist removed much of this background tone, creating a clearer self-portrait, but without the magnificent atmosphere of the previous state.

Impressions of *Edgar Degas, par lui-même* are very rare. Reed & Shapiro were aware of seven impressions of the third state, excluding the present example, four of which are in public collections, and a total of 17 examples across all four states, of which 13 are in public collections.



Détail du lot 125



f127

# FÉLIX VALLOTTON (1865-1925)

Gabrielle Vallotton assise dans un rocking chair

signé et daté 'F. VALLOTTON. 02' (en bas à droite)  
huile sur carton monté sur panneau parqueté  
46 x 59.1 cm.  
Peint à Cricqueboeuf en 1902

signed and dated 'F. VALLOTTON. 02' (lower right)  
oil on board mounted on cradled panel  
18⅞ x 23¼ in.  
Painted in Cricqueboeuf in 1902

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

**PROVENANCE:**  
Alexandre Bernheim-Jeune, Paris (acquis auprès de l'artiste en 1902).  
Galerie Beyeler, Bâle.  
Galerie Moos, Genève (en 1954).  
Silvan Kocher, Solothurn; vente, Christie's, Londres, 24 juin 1986, lot 122.  
Sam Josefowitz, Pully (acquis au cours de cette vente).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Berlin, *Katalog der Neunten Kunstausstellung der Berliner Secession*, 1904, p. 32, no. 220 (titré 'Dame mit Strickstrumpf').  
New Haven, Yale University Art Gallery; Houston, Museum of Fine Arts; Indianapolis, The Indianapolis Museum of Art; Amsterdam, Van Gogh Museum et Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts, *Félix Vallotton, A Retrospective*, octobre 1991-janvier 1993, p. 299 (illustré en couleurs, p. 152, pl. 182).  
Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade, *Félix Vallotton*, mars-juin 1995, p. 105, no. 37 (illustré en couleurs, p. 37, fig. 4b).  
Londres, Royal Academy of Arts, *From Manet to Gauguin, Masterpieces from the Swiss Private Collections*, juin-octobre 1995, no. 168 (hors catalogue).

Florence, Palazzo Corsini et Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal, *Le temps des Nabis*, mars-novembre 1998, p. 113, no. 147 (illustré et illustré en couleurs, p. 62).  
San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art et Dallas, Dallas Museum of Art, *The Artist and the Camera, Degas to Picasso*, octobre 1999-mai 2000, p. 227 et 319, no. 353 (illustré en couleurs, p. 226).  
Cleveland, Cleveland Museum of Art et Portland, Portland Art Museum, *Private Lives, Home and Family in the Art of the Nabis*, Paris, 1889-1900, juillet 2021-janvier 2022, p. 73 et 267, no. 17 (illustré en couleurs, p. 73).

**BIBLIOGRAPHIE:**  
F. Vallotton, *Livre de raison*, no. LRZ 495 (titré 'Portr de ma femme assise dans un rocking') reproduit in H. Hahnloser-Bühler, *Félix Vallotton et ses amis*, Paris, 1936, p. 286.  
I. de la Brunière et P. Grapeloup-Roche, 'Vallotton and the Camera, Art and the Science of Photography', in *Apollo*, vol. 138, No. 388, juin 1994, p. 20, fig. 6.  
*Le très singulier Vallotton*, cat. exp., Musée des Beaux-Arts, Lyon et Musée Cantini, Marseille, 2001, p. 116.  
M. Ducrey, *Félix Vallotton, L'œuvre peint, Catalogue raisonné, Première partie, 1878-1909*, Zurich et Lausanne, 2005, vol. II, p. 271, no. 440 (illustré en couleurs).





# Gabrielle Vallotton assise dans un rocking chair

Félix Vallotton a peint ce portrait représentant son épouse, Gabrielle, pendant leur séjour de 2 mois avec la famille Hessel dans la magnifique villa « Les Etincelles ». Le peintre a aussi peint pendant cette période deux autres portraits d'Edouard Vuillard qui faisait également partie des hôtes au même moment.

Maître dans l'art du portrait, Félix Vallotton en avait fait son fonds de commerce dès son arrivée à Paris. C'est par ce biais qu'il réussit à se faire connaître, produisant des toiles imitant les maîtres anciens mais surtout parvenant à déceler le caractère de la personne représentée, tout en neutralité. Vallotton, avec son regard pénétrant, toise son modèle de haut en bas, et décide de rester le plus fidèle possible à ce qu'il voit. Ce n'est que plus tard, en observant des tableaux de Rembrandt, que Vallotton a une révélation : désormais, ses portraits sont moins lisses mais plus humains, et il n'hésite pas à y faire surgir un peu de lui-même.

Habitué aux nus, Vallotton réalise pourtant de nombreux portraits de sa femme sous une autre forme d'intimité. Il s'agit de représentations tendres, personnelles, comme dans le présent tableau où Gabrielle est représentée assise sur un rocking-chair, en train de tricoter, se retournant en souriant vers le spectateur – ou plutôt son mari – comme s'il venait de l'appeler. Vallotton réalisa d'autres œuvre du même style, représentant à chaque fois son épouse Gabrielle dans son quotidien : en train de se faire les ongles, de jouer du piano, à sa table de toilette... Lorsque l'artiste épouse Gabrielle en 1899, elle a dix-huit mois de plus que lui, est veuve et a déjà trois enfants. Mais elle est la fille d'Alexandre Bernheim et cette union permet à Vallotton de rapidement exposer ses toiles aux cimaises de ses nouveaux beaux-frères, grands marchands d'arts, Josse et Gaston Bernheim. Cependant, les deux jeunes époux sont amis et s'aiment.

En 1905, un nouveau revirement fera changer l'artiste de perspective, qui abandonne alors le portrait traditionnel pour ce qu'il appelle des « simili-portraits », représentant des figures anonymes. Vallotton continuera cependant à peindre sa femme, le dernier portrait de Gabrielle datant de 1908.

Félix Vallotton painted the present portrait of his wife, Gabrielle, during their two-month stay with the Hessel family at their magnificent villa "Les Etincelles". The painter also completed two portraits of Edouard Vuillard during this period, who was also a house-guest at this time.

A master in the art of portraiture, Félix Vallotton made it his business from the moment he arrived in Paris. It was through this medium that he made a name for himself, producing paintings were inspired by the old masters but above all succeeded in capturing the character of the person portrayed, while remaining neutral. Vallotton, with his penetrating gaze, would look his models up and down, and remain as faithful as possible to what he saw. It was only later, while studying some of Rembrandt's paintings, that Vallotton had a revelation: from then on, his portraits would be less slick and more human, and he would not hesitate to bring out a little of himself in them.

Whilst the female nude was a common subject for Vallotton, he painted many portraits of his wife under the lens of a different form of intimacy. These were tender, personal depictions, as in the present painting, in which Gabrielle is shown sitting in a rocking chair, knitting, turning and smiling at the viewer - or rather her husband - as if he had just called out to her. Vallotton produced other works in the same style, each time depicting his wife Gabrielle engaged in everyday activities: doing her nails, playing the piano, at her dressing table... When the artist married Gabrielle in 1899, she was eighteen months his senior and a widow with three children. However, she was the daughter of Alexandre Bernheim, and this union soon enabled Vallotton to display his paintings on the walls of his new brothers-in-law, the great art dealers Josse and Gaston Bernheim. However, the young couple were friends and loved each other.

In 1905, the artist had another change of perspective, abandoning the traditional portrait for what he called 'mock-portraits', which depicted anonymous figures. Vallotton continued to paint his wife, however, the last portrait of Gabrielle dating to 1908.



Photo © Marie de Bordeaux / F. Devell.

Félix Vallotton, *Gabrielle Vallotton*, 1905. Bordeaux, Musée des Beaux-Arts.



Photo : Public domain

Félix Vallotton, *Gabrielle Vallotton à sa table de toilette*, 1899. Collection privée.



f128

EDGAR DEGAS (1834-1917)

La sortie du bain

pointe-sèche et aquatinte  
Plaque: 12.6 x 13.7 cm.  
Feuille: 23.5 x 18.2 cm.  
Exécutée en 1882, superbe épreuve, richement encrée, seule épreuve connue du dix-huitième état sur vingt-deux, comme décrit par Reed & Shapiro

drypoint and aquatint, on wove paper  
Plate: 5 x 5⅞ in.  
Sheet: 9¼ x 7⅞ in.  
Executed in 1882, a superb impression with rich burr, the only known example of Reed & Shapiro's eighteenth state (of twenty two)

€150,000-250,000  
US\$170,000-270,000  
£130,000-210,000

**PROVENANCE:**  
Atelier de l'artiste.  
Sam Josefowitz, Pully (en 1984).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Boston, Museum of Fine Arts, Boston; Philadelphia Museum of Art; London, Arts Council of Great Britain; Hayward Gallery, *Edgar Degas: The Painter as Printmaker*, novembre 1984-juillet 1985, p. 125, no. 42.xviii (illustrée, p. 138).  
Paris, Galeries Nationales du Grand Palais; Ottawa, National Gallery of Canada; New York, Metropolitan Museum of Art, *Degas*, Paris, Ottawa, New York, 1988-89, p. 305, no. 194. (illustrée, p. 306).  
Liverpool, Tate Gallery, *Degas Images of Women*, septembre-décembre 1989, p. 60, no. 37 (illustrée).  
Vevey, Cabinet cantonal des estampes; Quebec, Musée du Québec, Jerusalem, The Israel Museum, *Degas & Pissarro: alchimie d'une rencontre*, août 1998-octobre 1999, p. 79, no. 57 (illustrée, p. 81).

**BIBLIOGRAPHIE:**  
L. Delteil, *Le Peintre-Graveur illustré, Degas*, New York, 1968, vol. IX, no. 39 (un autre état illustré).  
J. Adhemar, F. Cachin, *The complete etchings, lithographs and monotypes*, Londres, 1974, no. 49.a (une autre épreuve illustrée).  
*Japonisme, Japanese Influence on French Art 1854-1910*, cat. exp., The Cleveland Museum of Art, The Rutgers University Art Gallery and The Walters Art Gallery, Cleveland, 1975, p. 48, no. 55 (un autre état illustré).  
B. S. Shapiro, S. W. Reed, *Edgar Degas: The Painter as Printmaker, cat. exp.*, Boston, Museum of Fine Arts, Philadelphia Museum of Art, London, Hayward Gallery, Boston, Philadelphia et London, 1984, p. 124-140, no. 42.xviii (illustrée, p. 138).  
S. Lees, R. R. Brettell, *Innovative Impressions, Prints by Cassatt, Degas and Pissarro*, cat. exp., Tulsa, Oklahoma, juin-septembre 2018, p. 52-53 (autres états illustrés).

Selon une anecdote rapportée par le collectionneur et ami de l'artiste Alexis Rouart, Degas commença cette importante gravure après avoir été contraint de passer la nuit chez son ami en raison d'un temps glacial. Le lendemain matin, il demande une plaque de cuivre et esquisse le premier état de *La sortie du bain*. Alors qu'il établit rapidement les éléments essentiels, la femme sortant du bain avec une servante tenant une serviette pour la recevoir, Degas continue à développer la composition par une série de modifications et d'ajustements mineurs dans un total de vingt-deux états, le plus grand nombre de toutes ses estampes. Ce qui est le plus remarquable dans les vingt-deux états de cette image, c'est le flux et le reflux de la lumière et de l'obscurité lorsque Degas a continué à travailler sur cette plaque, non seulement en ajoutant des lignes et des passages d'aquatinte, mais aussi en brûlant à plusieurs reprises certaines zones, puis en y ajoutant des lignes et des tons" (S. Lees, R. R. Brettell, *op. cit.*, p. 49 et 52).

Ces changements souvent subtils comprennent l'ajout de motifs sur les murs, le tapis et le fauteuil au premier plan. Cette impression unique du dix-huitième état, largement exposée, est peut-être la plus articulée des vingt-deux états, chaque élément individuel étant défini avec plus de clarté. Les ondulations de l'eau du bain ont été délicatement suggérées à la pointe sèche, et les formes du fauteuil à l'arrière-plan et de la cheminée à droite sont plus clairement discernables de l'intérieur riche en motifs, tout comme la figure de la baigneuse, maintenant éclaircie par le brunissage pour créer l'effet doux de la lumière d'une lampe sur la peau.

According to an anecdote recounted by the collector and friend of the artist Alexis Rouart, Degas began this important etching after being compelled to stay the night at his friend's home due to freezing weather. The next morning he requested a copper plate and sketched the first state of *Le sortie du bain*. While he quickly established the essential elements, the woman getting out of the bath with a servant holding a towel to receive her, Degas continued to develop the composition through a series of minor alterations and adjustments in a total of twenty-two states, the largest number of any of his prints. 'What is most remarkable about the twenty-two states of this image is the ebb and flow of light and dark as Degas continued to work on this plate, not only adding lines and...passages of aquatint, but also repeatedly burnishing out certain areas and then adding lines and tones back into them' (S. Lees, R. R. Brettell, *op. cit.*, p. 49 and 52).

These often subtle changes include the addition of patterns to the walls, rug, and armchair in the foreground. This widely exhibited unique impression of the eighteenth state is perhaps the most articulate of the twenty-two states, with each individual component defined with greater clarity. The ripples of the water in the bath have been delicately suggested with drypoint, and the shapes of the armchair in the background and the mantelpiece at right are more clearly discernible from the heavily patterned interior, as is the figure of the bather, now lightened with burnishing to create the soft effect of light on the bather's skin.





■/129

# DIEGO GIACOMETTI (1902-1985)

*Table 'aux caryatides'*

monogrammée et signée 'DG DIEGO'  
(sur une traverse)  
bronze patiné et verre  
44 x 64 x 64 cm.  
Réalisée vers 1978

monogramed and signed 'DG DIEGO'  
(on a crossbar)  
patinated bronze and glass  
17⅜ x 25⅙ x 25⅙ in.  
Executed *circa* 1978

€350,000-550,000  
US\$380,000-590,000  
£310,000-470,000

**PROVENANCE:**  
Sam Josefowitz, Pully  
(acquise directement auprès de l'artiste, vers 1980).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Zurich, Museum Bellerive, *Diego Giacometti: Möbel und Objekte aus Bronze*, juin-septembre 1988, p. 110, no. 20, (notre exemplaire illustré, pl. 35, p. 52).

**BIBLIOGRAPHIE:**  
M. Butor et J. Vincent, *Diego Giacometti*, Paris, 1985, p. 73 (pour le même modèle).  
D. Marchesseau, *Diego Giacometti: Sculpteur de meubles*, Paris, 2018, p. 30 et 35 (pour le même modèle).



Détail d’une caryatide de la présente table







9

# LA COLLECTION SAM JOSEFOWITZ

DE L'ÉCOLE DE PONT-AVEN JUSQU'À L'ART MODERNE

## Vente du jour

samedi 21 octobre 2023, 14h30  
Lots 401 à 494

### EXPOSITION PUBLIQUE

Jeudi	12 octobre	10h - 18h
Vendredi	13 octobre	10h - 18h
Samedi	14 octobre	10h - 18h
Dimanche	15 octobre	14h - 18h
Lundi	16 octobre	10h - 18h
Mardi	17 octobre	10h - 18h
Mercredi	18 octobre	10h - 18h
Jeudi	19 octobre	10h - 18h
Vendredi	20 octobre	10h - 18h
Samedi	21 octobre	10h - 14h30

### COMMISSAIRES-PRISEURS

Camille de Foresta et Victoire Gineste

### CODE ET NUMÉRO DE LA VENTE

Pour tous renseignements ou ordres d'achats,  
veuillez rappeler la référence  
**22740 - AVEN**

### ORDRES D'ACHAT ET ENCHÈRES TÉLÉPHONIQUES

bidsparis@christies.com - Tél. : +33 (0)1 40 76 84 13



Scannez ce QR Code pour plus d'informations sur la vente

CHRISTIE'S

### IMPORTANT

La vente de chaque lot est soumise aux Conditions de vente, aux Avis importants et explication des pratiques de catalogage, qui figurent dans ce catalogue et sur internet à l'adresse [www.christies.com](http://www.christies.com). Veuillez noter que les symboles et le catalogage de certains lots peuvent changer avant la vente. Afin d'obtenir les informations les plus récentes sur la vente d'un lot, vous pouvez vous référer à la description complète du lot accessible via la page internet de la vente à l'adresse [www.christies.com](http://www.christies.com).

### POST SALE SERVICES

Coordinatrice après-vente  
Camille Debrus  
Paiement, Transport  
et Retrait des lots  
Tél: +33 (0)1 40 76 84 10  
[postsaleParis@christies.com](mailto:postsaleParis@christies.com)



# LE DROIT DE TOUT OSER

Sam Josefowitz et L'École de Pont-Aven

« Pont-Aven, envolée blanche et rose de l’aile d’une coiffe légère qui se reflète en tremblant dans une eau verdie de canal. »

Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, éd. Pléiade, vol. I, 1915, p. 582.

Nichée quelque part entre Quimpert et Concarneau, sur les rives de l’Aven, la petite commune du Finistère se révèle à Gauguin en 1886, de la même façon que Corot trouva son inspiration dans la forêt de Barbizon au début du XIX<sup>e</sup> siècle. L’artiste en quête de renouveau d’expression, découvre une réponse en ces terres bretonnes, empreintes de spiritualité et de réalité pure, sans artifices. « J’aime la Bretagne, j’y trouve le sauvage, le primitif. Quand mes sabots résonnent sur ce sol de granit, j’entends le son sourd, mat et puissant que je cherche en peinture. » écrit-il en 1888 à son ami Emile Schuffenecker. La même année, Gauguin rencontre Paul Sérusier qui loge comme lui dans la pension Gloanec, et emmène le jeune peintre parisien au Bois d’Amour où il aime se rendre. Dès son retour de Bretagne, Sérusier présente à ses amis de l’atelier Julian le petit paysage « étrangement coloré » (A. Terrasse, « Gauguin et Pont-Aven. Les débuts héroïques. », in: *L’Aventure de Pont-Aven et Gauguin*, Musée du Luxembourg, Paris, 2003, p. 45) qu’il vient de peindre sous l’œil et les remarques de Gauguin, et attise l’intérêt au cœur de cette jeune génération de peintres.

En juin 1889, sous l’impulsion de Gauguin, *l’Exposition de Peintures du Groupe impressionniste et synthétiste* au café Volpini achève de convaincre ces jeunes gens qui retrouvent, devant les toiles de Bernard ou Anquetin, l’émotion ressentie devant le petit paysage de Sérusier, qui « deviendra leur *Talisman* » (*ibid.*, p. 46). C’est la naissance du groupe Nabis , sous l’égide de Sérusier, qui participera à la fièvre de l’École de Pont-Aven. Cependant le terme « École » ne traduit pas ici une institution avec maître et élèves,

mais plutôt une émulation d’artistes désireux de se différencier de la peinture académique en s’inspirant librement des paysages bretons, non seulement à Pont-Aven mais également au Pouldu, petit village côtier non loin de là. Le souffle pontaveniste se propage rapidement et un véritable « cénacle pictural, novateur et religieux » se forme, devenant le berceau de nouvelles interprétations de la nature, comme le cloisonnisme ou le synthétisme (A. Goetz, « Une collection de talismans (...) », *L’École de Pont-Aven, Berceau de la modernité*, Milan, 2018, p. 11). Les toiles accueillent matière et couleur, et s’attachent à retranscrire le sentiment vibrant qu’éprouvent les peintres sur ces terres reculées, par des traits marqués et des aplats de peinture qui comment les règles classiques de la perspective. Ces nouveaux procédés « invitent le spectateur à considérer une signification plus profonde qui élève le tableau au-dessus d’une simple description pittoresque » (M. Stevens, « Émile Bernard et l’esthétique de Pont-Aven », *L’Aventure de Pont-Aven et Gauguin, op. cit.*, p. 50). Ce n’est pas un folklore régional qui est représenté, mais l’esprit d’un pays où les artistes se sentent libres d’exprimer leurs émotions et leur attachement aux locaux qui sont nombreux à poser volontiers pour leurs toiles. Les artistes revendiquent le droit « d’oser la couleur, exalter la nature, aller à l’essentiel. » selon les mots de Paul Gauguin.



Gavotte, danse bretonne en costumes traditionnels à Pont-Aven.  
Carte postale fin XIX<sup>e</sup>-début XX<sup>e</sup>

Cette détermination enthousiaste a su toucher Sam Josefowitz, et faire écho à son âme de collectionneur, animée d’une curiosité passionnée et insatiable. Autodidacte, il se jette dans la collection d’œuvres d’art dès l’âge de 16 ans, et se prend d’amour pour le mouvement de Pont-Aven, pour lequel il deviendra un véritable mécène. Sam passa également sa licence de pilote et acquit un avion de tourisme afin de faciliter ses escapades bretonnes!

L’exposition aux Tuileries à Paris en 1949 *Eugène Carrière et le Symbolisme à l’Orangerie* fut la genèse de l’aventure. Sam y admire les œuvres d’Émile Bernard, Meyer de Haan ou Seguin entre autres, et prolonge sa découverte en étudiant les quelques ouvrages disponibles sur ce sujet, encore peu connu du grand public. L’acquisition d’une toile d’Émile Bernard vers 1955 lance le coup d’envoi de ce qui va devenir l’une des plus importantes et plus riche collection de l’École de Pont-Aven. Plus qu’un simple amateur, Sam cherche à connaître l’histoire et le patrimoine culturel des artistes qu’il collectionne, achetant non seulement par l’intermédiaire des maisons de vente et des galeries, mais aussi par celui des familles qu’il rencontre en personne, chose assez exceptionnelle pour un collectionneur à l’époque. Par exemple la toile de Maurice Denis *Portrait de Marthe et de Maurice Denis* (lot 27, Vente Christie’s Londres, 13 octobre 2023) qu’il acquiert auprès de l’un des fils de l’artiste, ou celle de Félix Vallotton *Un Soir sur la Loire* (lot 30, Vente Christie’s Londres, 13 octobre 2023) acquise auprès d’Henry Vallotton.

C’est cette volonté de transmission qui anime la collection de Sam Josefowitz, qui dès 1966 prête pas moins de 38 œuvres sur 300 pour l’exposition *Paul Gauguin et le groupe de Pont-Aven* à la Tate Gallery. Avidé de savoir, il affute son œil et son jugement pour comprendre les œuvres qu’il achète, étudiant les écrits et rencontrant ceux qui s’intéressent comme lui à ce phénomène de Pont-Aven.

Sa collection devient une mine d’or pour les conservateurs et historiens d’art, pour qui sa porte est toujours ouverte. Le diplôme de Citoyen d’honneur de Pont-Aven qui lui est décerné par le maire en 1987 rend hommage à son investissement et son travail de recherche assidu qu’il n’hésite pas à transmettre en faisant don de ses archives au Musée des Beaux-Arts de Pont-Aven. Considérant comme son devoir la diffusion aux collectionneurs, et aux amateurs plus largement, de ces œuvres et de ce qui l’a touché, Sam joue un rôle majeur dans les expositions, prêtant régulièrement (pour *Post-Impressionism: Crosscurrents in European Art 1880-1914*, Royal Academy of Arts, Londres, 1979-1980, par exemple), et encourageant les expositions itinérantes comme *Gauguin and the School of Pont-Aven* qui voyagea à travers 15 pays en 1993, présentant des œuvres uniquement issues de sa collection. Répondant avec ferveur aux mots de Gauguin: « le droit de tout oser », Sam Josefowitz a collectionné ces artistes, alors inconnus, avec une détermination joyeuse et se positionne en véritable « découvreur » du mouvement de Pont-Aven et promoteur frénétique de ces œuvres qui l’ont ému.



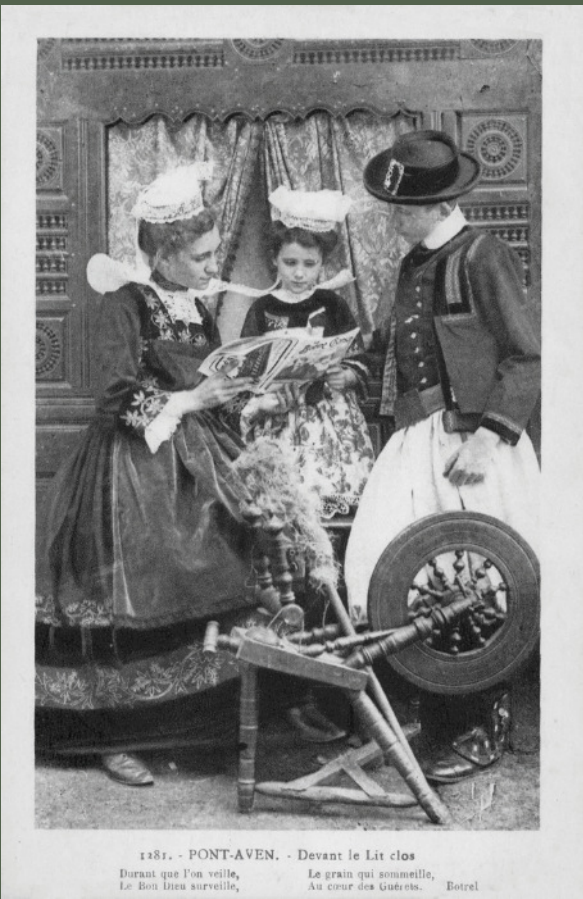
# THE RIGHT TO DARE EVERYTHING

Sam Josefowitz and the School of Pont-Aven

“Pont-Aven, the snowy, rosy flight of the wing of a lightly poised coif, tremulously reflected in the greenish waters of a canal.”

Marcel Proust, *In Search of Lost Time*, Paris, vol. I, 1913, p. 382.)

Nestled somewhere between Quimper and Concarneau, on the banks of the river Aven, this small commune in the Finistère region revealed itself to Gauguin in 1886, in the same way that Corot found his inspiration in the Barbizon forest in the early 19th century. The artist, in search of renewed expression, found a response in these Breton lands, imbued with spirituality and pure, unadorned way of life. “I love Brittany. There I encounter the wild, the primitive. When my clogs strike stone, I hear the muffled, flat, powerful sound that I am seek in painting”, he wrote to his friend Emile Schuffenecker in 1888. That same year, Gauguin met Paul Sérusier, who was also staying at the Gloanec boarding house, and took the young Parisian painter to the Bois d'Amour forest, where he liked to wander. Upon his return from Brittany, Sérusier introduced his friends from the Atelier Julian to his “oddly colorful” landscape he had completed under Gauguin’s watchful eye, and kindled interest in this new generation of young painters (A. Terrasse, «Gauguin et Pont-Aven. Les débuts héroïques », in: L’Aventure de Pont-Aven et Gauguin, Musée du Luxembourg, Paris, 2003, p. 45). In June 1889, at Gauguin’s encouragement, the Exhibition of Paintings by the Impressionist and Synthetist Group at the Café Volpini was the final step in convincing these youths, who, in looking at the canvases of Bernard or Anquetin, rediscovered the emotion they had felt in front of Sérusier’s small landscape, which would “become their Talisman” (A. Terrasse, *ibid.*, p. 46).



Pont-Aven, le lit clos. Photographe anonyme

Therein lies the birth of the Nabis group, under the aegis of Sérusier, who would participate in the fever of the Pont-Aven School. However, the term “School” here does not refer to an institution with a teacher and pupils, but rather to the emulation of artists wishing to differentiate themselves from academic painting by freely drawing inspiration from the Breton landscapes, not only in Pont-Aven but also in Le Pouldu, a small nearby coastal village. This Pontaventist wind soon propagated into a genuine “pictural, innovative and religious Cenacle” (A. Goetz, «Une collection de talismans (...)», L’École de Pont-Aven, Berceau de la modernité, Milan, 2018, p.11) becoming the cradle of new interpretations of nature, such as cloisonnism and synthetism. The canvases embrace matter and colour, and endeavour to transcribe the vibrant feeling that the painters felt in these remote lands, using strong strokes and flat areas of paint that eradicate the classical rules of perspective. These new techniques “invite the viewer to consider a deeper meaning that raises the painting above a mere picturesque description”(M. Stevens, «Émile Bernard et l’esthétique de Pont-Aven », in: L’Aventure de Pont-Aven et Gauguin, op. cit., p. 50). It is not regional folklore that is represented, but the spirit of a land where the artists felt free to express their emotions and their attachment to the local people, many of whom willingly posed for their canvases. The artists claim the right “to dare colour, to exalt nature, to go to the essential”, in the words of Paul Gauguin.

Photo © Look and Learn/Bridgeman Images



Paul Gauguin assis (1<sup>er</sup> rang au milieu), devant la pension Gloanec à Pont-Aven, 1888. Photographe anonyme.

Photo © NPL - Opa Picture Library / Bridgeman Images

This enthusiastic determination struck a chord with Sam Josefowitz, echoing his collector’s soul, driven by a passionate and insatiable curiosity. Self-taught, he threw himself into collecting works of art from the age of 16, and was enamoured with the Pont-Aven movement, for which he became a true patron. He eventually obtained his pilot’s license and bought a small plane to facilitate his trips to Brittany!

The exhibition at the Tuileries in Paris in 1949, Eugène Carrière and Symbolism at the Orange Grove, was the genesis of what would become a great adventure. Here, Sam admired works by Émile Bernard, Meyer de Haan and Seguin, among others, and went farther by studying the few works available on this subject, which was still little-known to the general public. His acquisition of a painting by Émile Bernard around 1955 marked the start of what was to become one of the largest and richest collections of the Pont-Aven School. More than a mere amateur, Sam sought to learn about the history and cultural heritage of the artists he collected, buying not only through auction houses and galleries, but also through the families he met in person, something quite exceptional for a collector at the time. For example, he bought Maurice Denis’s Portrait de Marthe et de Maurice Denis (lot 27, Christie’s London sale, 13 October 2023) from one of the artist’s sons, and Félix Vallotton’s Un Soir sur la Loire (lot 30, Christie’s London sale, 13 October 2023) from Henry Vallotton.

Sam Josefowitz’s collection is driven by this desire to pass on his work, and in 1966 he lent no fewer than 38 of the 300 works to the Paul Gauguin and the Pont-Aven Group exhibition at the Tate Gallery. Eager to learn, he honed his eye and his judgement to understand the works he bought, studying the literature and meeting those who shared his interest in the Pont-Aven phenomenon. His collection became a goldmine for curators and art historians, for whom his door was always open. The diploma of Honorary Citizen of Pont Aven awarded to him by the mayor in 1987 is a tribute to his commitment and assiduous research work, which he did not hesitate to pass on by donating his archives to the Pont-Aven Museum of Fine Arts. Seeing it as his duty to disseminate to collectors, and enthusiasts more widely, these works and what has touched him, Sam played a major role in exhibitions, lending regularly (for Post-Impressionism: crosscurrents in European Art 1880-1914, Royal Academy of Arts, London, 1979-1980, for example), and encouraging touring exhibitions such as Gauguin and the School of Pont Aven, which travelled through 15 countries in 1993, presenting works exclusively from his collection. Responding fervently to Gauguin’s words: “the right to dare everything”, Sam Josefowitz collected these artists, then unknown, with joyful determination and positioned himself as a true “discoverer” of the Pont-Aven movement and a frenetic promoter of these works that moved him.





401

**f401**  
**HENRI RIVIÈRE (1864-1951)**  
*Paysage bleu aux moutons*

huile et plume et encre sur papier marouflé  
sur panneau  
73 x 54 cm.

oil and pen and ink on paper laid down on panel  
28¾ x 21¼ in.

€5,000-7,000  
US\$5,400-7,400  
£4,400-6,100

**PROVENANCE:**  
Vente, Mes Thierry, Lesieur et Martin, Brest,  
16 décembre 1979, lot 244bis.  
Sam Josefowitz, Pully (acquis au cours de cette  
vente).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**f402**  
**PAUL SÉRUSIER (1865-1927)**  
*Les Rochers d'Huelgoat (recto);*  
*Études d'arbres (verso)*

signé des initiales 'PS.' (en bas à gauche)  
fusain, sanguine et craie blanche (recto); fusain  
(verso) sur papier  
31.2 x 23.8 cm.  
Exécuté vers 1892

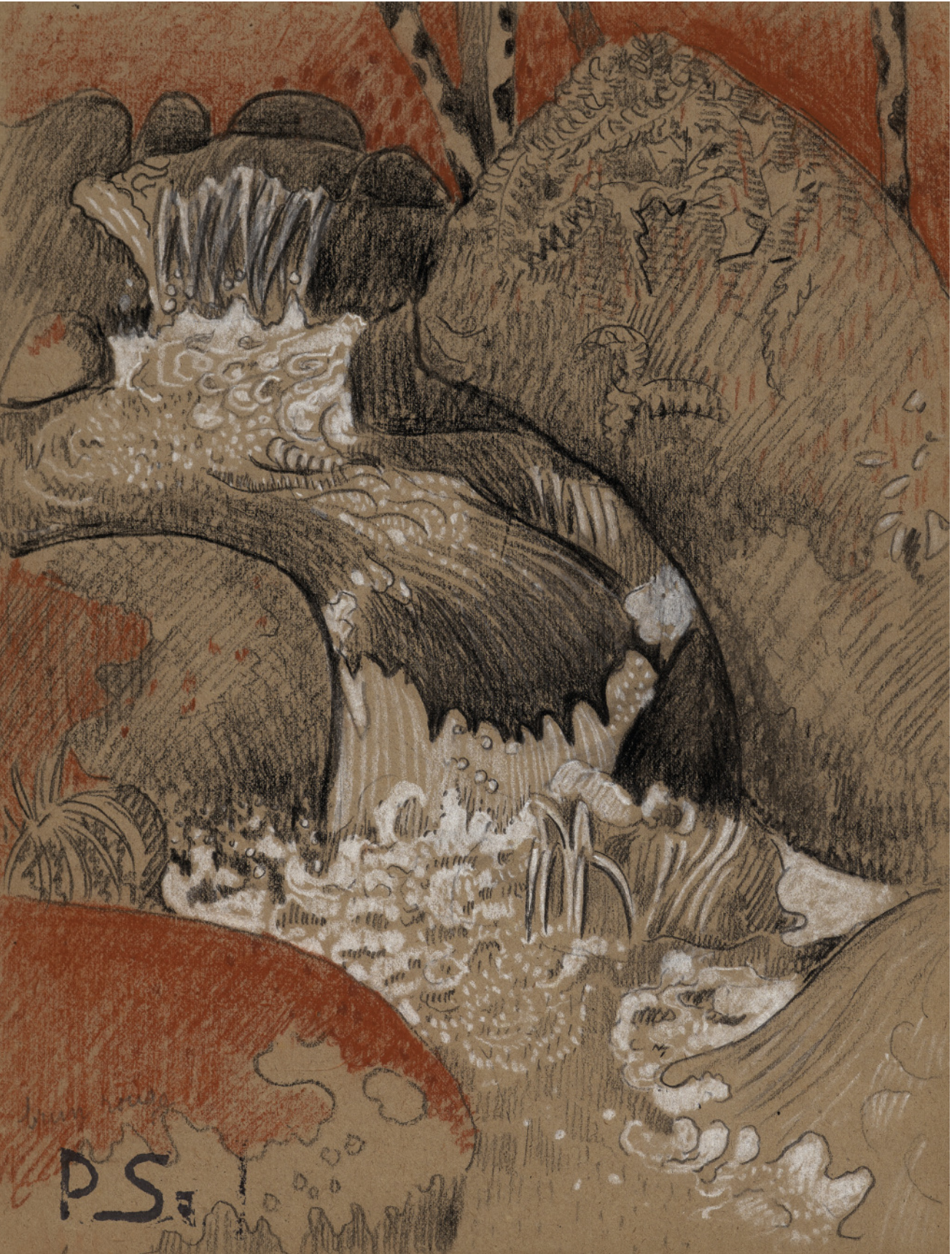
signed with the initials 'PS.' (lower left)  
charcoal, sanguine and white chalk (recto);  
charcoal (verso) on paper  
12¾ x 9¾ in.  
Executed circa 1892

€12,000-18,000  
US\$13,000-19,000  
£11,000-16,000

**PROVENANCE:**  
Sam Josefowitz, Pully.  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
New Brunswick, Zimmerli Art Museum, *The Nabis  
and the Parisian Avant-Garde*, décembre  
1988-février 1989, p. 171, no. 115 (illustré en  
couleurs, pl. 29; titré 'The Stream').  
Sydney, The Art Gallery of New South Wales,  
*Gauguin and the Pont-Aven School*, mai-juillet  
1994, p. 184 et 221, no. 113 (illustré en couleurs,  
p. 185).  
Indianapolis, Indianapolis Museum of Art;  
Baltimore, The Walters Art Gallery; Montréal,  
The Montreal Museum of Fine Arts; Memphis, The  
Dixon Gallery and Gardens; San Diego, San Diego  
Museum of Art; Portland, Portland Art Museum;  
Boston, Museum of Fine Arts et Jérusalem,  
The Israel Museum, *Gauguin and the School of  
Pont-Aven*, septembre 1994-janvier 1997, p. 145,  
no. 113 (illustré en couleurs).

**BIBLIOGRAPHIE:**  
C. Boyle-Turner, *Paul Sérusier, La technique,  
L'œuvre peint*, Lausanne, 1988, p. 96 (illustré en  
couleurs, p. 97).  
A. Ellridge, *Gauguin et les Nabis*, Paris, 2001, p. 64  
(illustré en couleurs; titré 'La Cascade').



402



f405  
JACOB MEYER DE HAAN  
(1852-1895)  
Nature morte, fleurs dans un verre

huile sur toile  
35.3 x 28.4 cm.  
Peint vers 1890

oil on canvas  
14 x 11½ in.  
Painted circa 1890

€14,000-18,000  
US\$15,000-19,000  
£13,000-16,000

**PROVENANCE:**  
Marie-Jeanne Henry (dite Marie Poupée),  
Le Pouldu (don de l'artiste).  
Marie Ida Cochenne, Rosporden (par  
descendance vers 1924); sa vente, M<sup>e</sup> Oury, Paris,  
24 juin 1959, lot 85.  
Sam Josefowitz, Pully (acquis au cours de cette  
vente).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts,  
*The Nabis and their Circle*, novembre-décembre  
1962, p. 144 (titré 'Still life with flowers').  
Londres, The Tate Gallery, *Gauguin and the  
Pont-Aven Group*, janvier-février 1966, p. 35,  
no. 130a.  
Zurich, Kunsthhaus, *Pont-Aven, Gauguin und sein  
Kreis in der Bretagne*, mars-avril 1966, p. 75,  
no. 197.  
Toronto, Art Gallery of Ontario et Amsterdam,  
Rijksmuseum Vincent Van Gogh, *Vincent Van  
Gogh and the Birth of Cloisonism*, janvier-juin 1981,  
p. 355, no. 129 (illustré).  
Glasgow, The Burrell Collection et Amsterdam,  
Rijksmuseum Vincent Van Gogh, *The Age of Van  
Gogh, Dutch Painting, 1880-1895*, novembre  
1990-mai 1991, p. 150, no. 39 (illustré en couleurs).  
Tokyo, The Bunkamura Museum of Art; Kyoto,  
The National Museum of Modern Art; Hokkaido,  
Hokkaido Museum of Modern Art; Mie, Mie  
Prefectural Art Museum et Koriyama, Koriyama  
City Museum of Art, *Gauguin et l'Ecole de  
Pont-Aven*, avril-novembre 1993, p. 92, no. 73  
(illustré en couleurs).  
Sydney, Art Gallery of New South Wales, *Gauguin  
and the Pont-Aven School*, mai-juillet 1994, p. 130  
et 220, no. 78 (illustré en couleurs, p. 131; détail  
illustré en couleurs, p. 128).

Indianapolis, Indianapolis Museum of Art;  
Baltimore, The Walters Art Gallery; Montréal,  
The Montreal Museum of Fine Arts; Memphis, The  
Dixon Gallery and Gardens; San Diego, San Diego  
Museum of Art; Portland, Portland Art Museum;  
Boston, Museum of Fine Arts et Jérusalem,  
The Israel Museum, *Gauguin and the School of  
Pont-Aven*, septembre 1994-janvier 1997, p. 107,  
no. 78 (illustré en couleurs).  
Amsterdam, Musée historique juif; Paris, Musée  
d'Orsay et Quimper, Musée des Beaux-Arts, *Meijer  
de Haan, Le maître caché*, octobre 2009-octobre  
2010, p. 95, no. 92 (illustré en couleurs).

**BIBLIOGRAPHIE:**  
F. Dauchot, 'Meyer de Haan en Bretagne', in  
*Gazette des Beaux-Arts*, 1952, vol. XL, p. 357, no. 8.  
H. H. Hofstätter, *Die Entstehung des "Neuen Stils"  
in der französischen Malerei um 1890*, Thèse,  
Fribourg, 1954, p. 60.  
C. Chassé, *Les Nabis et leur temps*, Paris, 1960,  
p. 183, no. 44 (illustré, p. 137; titré 'Fleurs dans un  
vase'; daté '1892').  
W. Jaworska, 'Jacob Meyer de Haan', in *Nederlands  
Kunsthistorisch Jaarboek*, 1967, Vol. 18, p. 222,  
no. 21.  
W. Jaworska, *W kregu Gauguina, Malarze Szkoły  
Pont-Aven*, Varsovie, 1969, p. 371, no. 54 (illustré,  
p. 119).





# Nature morte, fleurs dans un verre

Jacob Meyer de Haan arrive de Hollande à Paris en 1888 et s'installe chez Théo Van Gogh qui le présente à Gauguin. Les deux artistes se rendent à Pont-Aven puis au Pouldu afin de peindre ensemble. «En 1889, apparut alors au Pouldu, un couple excentrique: le grand Gauguin au profil d'Aztèque et le petit bossu, de Haan; le premier fournissant l'appui moral, le second l'aide matérielle» (F. Dauchot, 'Meyer de Haan en Bretagne', in *Gazette des Beaux-Arts*, 1952, vol. XL, p. 357). S'instaure entre eux, de façon totalement délibérée et à la différence de tous les autres peintres de Pont-Aven, une relation de maître à élève. Au contact de Gauguin, Meyer de Haan se libère des procédés académiques et trouve peu à peu son style propre.

Parmi les quelques 29 tableaux présumé peints en Bretagne par le maître hollandais, le thème de la nature morte est un thème récurrent (*The Age of Van Gogh, Dutch Painting, 1880-1895*, cat. exp., The Burrell Collection, Glasgow et Rijksmuseum Vincent Van Gogh, Amsterdam, 1990-91, p. 150). La présente *Nature morte, fleurs dans un verre* – une des deux variantes du même sujet – est scindée en deux: la moitié inférieure peinte dans des tons froids, la partie supérieure dans des tons chauds. Les fleurs quant à elle font le lien entre les bleus de l'appui de fenêtre et du verre, et l'ocre et l'orangé rougeâtre du paysage breton en arrière-plan. De Haan a ainsi intégré les valeurs spatiales des couleurs (le "froid" recule, le "chaud" avance) ou peut-être même les a-t-il délibérément inversées pour obtenir un effet d'aplatissement. L'harmonie des couleurs trahit l'influence de Gauguin, bien que de Haan n'ait pas prêté trop d'attention à la théorie du synthétisme. Les contours sont lourds par endroits et ses coups de pinceau rappellent plus Cézanne que Gauguin.



Jacob Meyer de Haan, *Nature morte aux lilas*, 1890. Vente, Christie's, Paris, 31 mars 2016, lot 137 (€97,500).



Jacob Meyer de Haan, *Maternité: Marie Henry allaitant sa petite fille*, 1889. Collection particulière.

La présente œuvre fait partie d'une série de toiles laissées par l'artiste à l'auberge de Marie Henry. «Marie Henry, dite Poupée à cause de son visage, n'avait rien d'un jouet. C'était, dit Verkade, une femme d'une trentaine d'années, grande et forte. [...] Elle fit impression sur Gauguin, n'en doutons pas. Elle impressionna plus profondément de Haan. [...] Cependant, Gauguin, qui s'était borné à de rapides expéditions nocturnes chez la servante devenait plus pressant, et Marie Poupée le repoussait [...]. C'est pourquoi Marie aimait le doux De Haan qui, dévotieusement, peignait des fleurs sur ses sabots. De guerre las, Gauguin fit expédier un télégramme apocryphe rappelant d'urgence son camarade à Paris. De Haan partit. Sa famille fit pression sur lui afin qu'il ne retournât pas en Bretagne. Et il ne revit plus Marie Poupée» (F. Dauchot, 'Meyer de Haan en Bretagne', in *Gazette des Beaux-Arts*, 1952, vol. XL, p. 357).

Meyer de Haan lui laissa donc la plupart de ses œuvres peintes en Bretagne au contact de Gauguin. Lors du départ de ce dernier pour Tahiti en 1891, il laissa également à Marie Henry quelques peintures en gage d'une dette. Marie Henry vendit une partie de sa collection (essentiellement les Gauguin) en 1919 à Paris et légua le reste de ses tableaux à ses deux filles: à «Ida Cochenne, dont de Haan serait le père et à sa fille ainée, Marie Ollichon. [...] La collection resta intacte entre les mains de la famille Cochenne et la famille Ollichon jusqu'en 1959 où elle fut mise aux enchères en trois lots, à l'Hôtel Drouot; les toiles furent achetées par des musées et des collectionneurs privés. En 1952, Fernand Dauchot avait établi le catalogue des 15 toiles qui se trouvaient chez Ida Cochenne à Rosporden [...]. Il écrit notamment: 'La collection Cochenne montre l'évolution prodigieuse de Meyer de Haan au contact de Gauguin. Peintre déjà pourvu d'un solide métier classique, il éclaircit sa vision, découvre la féerie de couleurs dont nous sommes entourés, mais qui ne se dévoilent qu'à de rares élus. Il fait siens les procédés du Maître sans abandonner ses dons propres'» (W. Jaworska, 'Jacob Meyer de Haan', in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 1967, Vol. 18, p. 202).



Jacob Meyer de Haan, *Nature morte aux lilas, boule de neige et citrons*, vers 1899. Vente, Christie's, Paris, 23 mai 2007, lot 50 (€66,000).

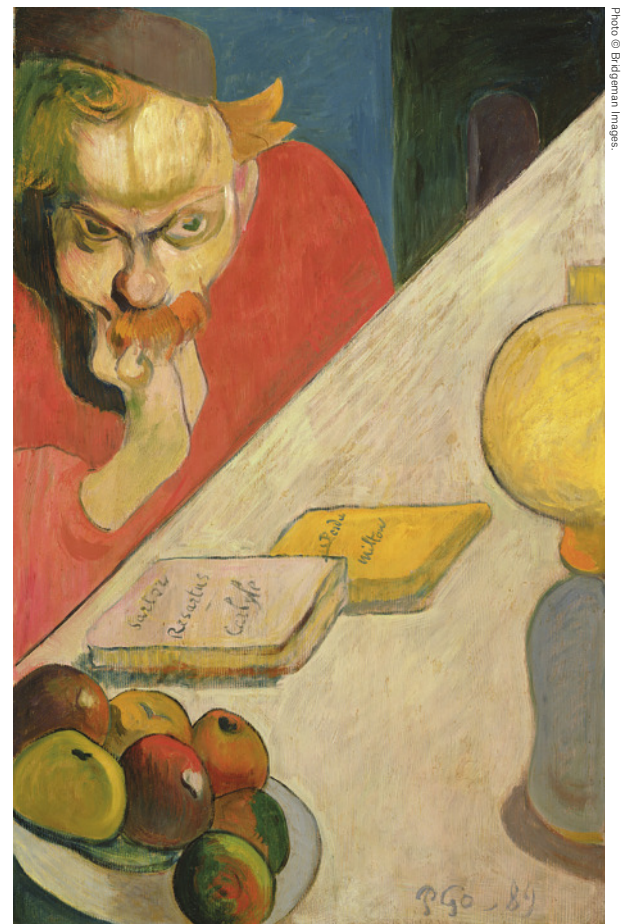
Jacob Meyer de Haan arrived in Paris from Holland in 1888 and shared a flat with Théo Van Gogh, who introduced him to Gauguin. The two artists went to Pont-Aven and then to Le Pouldu to paint together. "In 1889, an eccentric pair turned up in Le Pouldu: the great Gauguin with his Aztec profile and the little hunchback, de Haan; the former providing moral support, the latter, material assistance" (F. Dauchot, 'Meyer de Haan en Bretagne', in *Gazette des Beaux-Arts*, 1952, vol. XL, p. 357). Unlike all the other painters at Pont-Aven, these two artists purposefully cultivated a master-student relationship. Working with Gauguin, Meyer de Haan broke away from the traditional formal techniques and methods taught in art schools and gradually found his own unique style.

Among the nearly 29 paintings believed to have been painted in Brittany by the Dutch master, the theme of the still life is a recurrent one (The Age of Van Gogh, Dutch Painting, 1880-1895, exh. cat., The Burrell Collection, Glasgow and Rijksmuseum Vincent Van Gogh, Amsterdam, 1990-91, p. 150). This *Nature morte, fleurs dans un verre* - one of two variations on the same subject - is visually divided in two: the lower half painted in cool tones, the upper in warm. The flowers form a link between the blue tones of the window sill and the glass, and the ochre and reddish-orange of the Breton landscape in the background. De Haan has thus integrated the spatial values of the colours ('cold' recedes, 'warm' advances) or perhaps even deliberately inverted them to achieve a flattening effect. The harmony of the colours betrays the influence of Gauguin, although de Haan did not pay too much attention to the theory of Synthetism. The contours are heavy in places and his brushstrokes are more reminiscent of Cézanne than Gauguin.

The present work is one of a series of paintings left by the artist at Marie Henry's inn. "Marie Henry, known as Poupée [Doll] because of her face, was nothing like a toy. She was, says Verkade, a tall, strong woman in her thirties. [...] She certainly made an impression on Gauguin. But she made a deeper impression on de Haan. [...] However, Gauguin, who had confined himself to quick nocturnal expeditions to the maid's house, became more insistent, and Marie Poupée pushed him away

[...]. That is why Marie loved the gentle De Haan, who devotedly painted flowers on her clogs. War-weary, Gauguin sent an apocryphal telegram urgently recalling his comrade to Paris. De Haan left. His family put pressure on him not to return to Brittany. And he never saw Marie Poupée again." (F. Dauchot, 'Meyer de Haan en Bretagne', in *Gazette des Beaux-Arts*, 1952, vol. XL, p. 357).

Meyer de Haan therefore left her most of the works he had painted in Brittany while working with Gauguin. When Gauguin himself left for Tahiti in 1891, he also left Marie Henry a few paintings as security for a debt. Marie Henry sold part of her collection (mainly the Gauguins) in Paris in 1919 and bequeathed the rest of her paintings to her two daughters: "Ida Cochenne, whose father was said to be De Haan, and her eldest daughter, Marie Ollichon. [...] The collection remained intact in the hands of the Cochenne and Ollichon families until 1959, when it was auctioned in three lots at Hôtel Drouot; the paintings were bought by museums and private collectors. In 1952, Fernand Dauchot had drawn up a catalogue of the 15 paintings that were at Ida Cochenne's house in Rosporden [...] He wrote: 'The Cochenne collection demonstrates Meyer de Haan's prodigious development through his contact with Gauguin. Already a painter with a solid classical training, he clarified his vision, discovering the enchantment of colours with which we are surrounded, but which are revealed only to a select few. He adopted the Master's methods without relinquishing his own gifts.'" (W. Jaworska, 'Jacob Meyer de Haan', in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 1967, Vol. 18, p. 202).



Paul Gauguin, *Portrait de Jacob Meyer de Haan*, 1889. New York, The Museum of Modern Art.





**f404**  
**GEORGES LACOMBE (1868-1916)**  
*Côte bretonne (Champ vert)*

monogrammé (en bas à droite); avec le cachet du monogramme et le cachet 'ATELIER GEORGES LACOMBE' (au revers; Lugt 4390 et 4391)  
huile sur toile  
46.2 x 61.2 cm.  
Peint en 1893-94

signed with the monogram (lower right); stamped with the monogram and stamped 'ATELIER GEORGES LACOMBE' (on the reverse; Lugt 4390 and 4391)  
oil on canvas  
18¼ x 24 in.  
Painted in 1893-94

€40,000-60,000  
US\$43,000-64,000  
£35,000-52,000

**PROVENANCE:**  
Atelier de l'artiste.  
Sylvie Mora Lacombe, France (par descendance).  
Sam Josefowitz, Pully (vers 1985-86).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
J. Ansieau, *Georges Lacombe*, thèse, 1969, no. 13.  
J. Ansieau, *Georges Lacombe, Catalogue raisonné*, Pont-Aven, 1998, p. 134, no. 13 (illustré en couleurs).

**BIBLIOGRAPHIE:**  
Pont-Aven, Musée de Pont-Aven, *Georges Lacombe*, juin-septembre 1998, p. 26, no. 5 (illustré en couleurs).

Georges Maldan et Gilles Genty ont confirmé l'authenticité de cette œuvre.

Ce champ vert domine la baie du Veryac'h, à coté de Camaret-sur-Mer. Les falaises orangées, les champs verts, le ciel bleu et la mer ardoise font de cette toile une œuvre des plus synthétistes dans l'esprit de Gauguin et de Sérusier. La nature désolée et grandiose se prête à cette simplification magistrale avec des lignes épurées et des couleurs haussées de plusieurs tons pour mieux exprimer le sentiment de l'artiste et rendre plus sensible son émotion.

This green field overlooks the bay of Veryac'h, near Camaret-sur-Mer. The orange cliffs, green fields, blue sky and slate-coloured sea make this work a highly synthesised work, very much in line with Gauguin's and Sérusier's style. The desolate, grandiose nature lends itself to this masterful simplification, with clean lines and colours heightened by several shades to better convey the artist's feeling and make his emotion more sensitive.



**f405**  
**MAURICE DENIS (1870-1945)**  
*La Digue rouge à Loctudy*

signé des initiales et inscrit 'MAVD 93' (en bas à droite)  
huile sur toile  
20.6 x 27.5 cm.  
Peint à Loctudy en 1894

signed with the initials and inscribed 'MAVD 93' (lower right)  
oil on canvas  
8¼ x 10¾ in.  
Painted in Loctudy in 1894

€25,000-35,000  
US\$27,000-37,000  
£22,000-31,000

**PROVENANCE:**  
Ambroise Vollard, Paris (acquis auprès de l'artiste le 25 mars 1905).  
Vente, Mes Champin et Lombrail, Enghein-les-Bains, 13 juin 1982, lot 84 (titré 'Perros-Guirec vu de Port Blanc').  
Sam Josefowitz, Pully (acquis au cours de cette vente).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Tokyo, The Bunkamura Museum of Art; Kyoto, The National Museum of Modern Art; Hokkaido, Hokkaido Museum of Modern Art; Mie, Mie Prefectural Art Museum et Koriyama, Koriyama City Museum of Art, *Gauguin et l'École de Pont-Aven*, avril-novembre 1993, p. 141, no. 120 (illustré en couleurs; titré 'Étude d'arbres, Loctudy'; daté '1893').  
Sydney, Art Gallery of New South Wales, *Gauguin and the Pont-Aven School*, mai-juillet 1994, p. 112 et 220, no. 67 (illustré en couleurs, p. 113; titré 'Étude d'arbres, Loctudy'; daté '1893').  
Indianapolis, Indianapolis Museum of Art; Baltimore, The Walters Art Gallery; Montréal, The Montreal Museum of Fine Arts; Memphis, The Dixon Gallery and Gardens; San Diego, San Diego Museum of Art; Portland, Portland Art Museum; Boston, Museum of Fine Arts et Jérusalem, The Israel Museum, *Gauguin and the School of Pont-Aven*, septembre 1994-janvier 1997, p. 95, no. 67 (illustré en couleurs; titré 'Étude d'arbres, Loctudy'; daté '1893').

Pont-Aven, Musée de Pont-Aven, *Maurice Denis et la Bretagne*, juin-octobre 2009, p. 144, no. PA-28 (illustré en couleurs).  
Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental Maurice Denis, *Maurice Denis et la Bretagne*, 2011-2012, p. 2, no. 22 (illustré).

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

La datation de '1893' (en bas à droite), bien que de la main de l'artiste semble erronée et ajoutée a posteriori. En effet, l'artiste ne voyagea à Loctudy qu'en 1894.

The date '1893' (lower right), seems to be by the artist's hand, yet it is incorrecto and was added at a later date, given that Denis travelled to Loctudy in 1894.





f406  
ÉMILE BERNARD (1868-1941)  
Nature morte au vase de fleurs

signé indistinctement 'Emile Bernard'  
(en bas à gauche)  
huile et traces de graphite sur toile  
46.3 x 38.3 cm.  
Peint vers 1903-04

indistinctly signed 'Emile Bernard' (lower left)  
oil and traces of pencil on canvas  
18¼ x 15½ in.  
Painted circa 1903-04

€18,000-25,000  
US\$20,000-27,000  
£16,000-22,000

**PROVENANCE:**  
Michel-Ange Bernard-Ford, Paris.  
Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celui-ci).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

Béatrice Recchi-Altarriba a confirmé  
l'authenticité de cette œuvre.



f407  
ÉMILE BERNARD (1868-1941)  
Nature morte (carafe, verre, fruits, assiettes, tasse et cafetière)

huile sur toile  
46.2 x 55.2 cm.  
Peint vers 1888

oil on canvas  
18¼ x 21¾ in.  
Painted circa 1888

€50,000-70,000  
US\$54,000-74,000  
£44,000-61,000

**PROVENANCE:**  
Atelier de l'artiste.  
Collection Altarriba, Paris (par descendance).  
Galerie Drouet, Paris.  
Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celle-ci  
vers 1962).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Paris, Galerie Bellier, *Émile Bernard, Pont-Aven -  
Orient, Peintures*, juin-juillet 1962, p. 9, no. 7  
(dimensions erronées).  
Brême, Kunsthalle et Lille, Palais des Beaux-Arts,  
*Émile Bernard, Peintures, dessins, gravures*,  
février-juin 1967, p. 43, no. 30 (titré 'Nature morte  
à la carafe d'eau'; daté '1891').  
Tokyo, The Bunkamura Museum of Art; Kyoto,  
The National Museum of Modern Art; Hokkaido,  
Hokkaido Museum of Modern Art; Mie, Mie  
Prefectural Art Museum et Koriyama, Koriyama  
City Museum of Art, *Gauguin et l'École de  
Pont-Aven*, avril-novembre 1993, p. 68, no. 50  
(illustré en couleurs; titré 'Nature Morte avec  
Carafe et Oranges'; daté '1892').  
Sydney, The Art Gallery of New South Wales,  
*Gauguin and the Pont-Aven School*, mai-juillet  
1994, p. 86 et 219, no. 52 (illustré en couleurs, p. 87;  
titré 'Nature morte avec carafe et oranges'; daté  
'1892').

Indianapolis, Indianapolis Museum of Art;  
Baltimore, The Walters Art Gallery; Montréal,  
The Montreal Museum of Fine Arts; Memphis, The  
Dixon Gallery and Gardens; San Diego, San Diego  
Museum of Art; Portland, Portland Art Museum;  
Boston, Museum of Fine Arts et Jérusalem,  
The Israel Museum, *Gauguin and the School of  
Pont-Aven*, septembre 1994-janvier 1997, p. 80,  
no. 52 (illustré en couleurs; titré 'Nature morte avec  
carafe et oranges'; daté '1892').

**BIBLIOGRAPHIE:**  
J.-J. Luthi, *Émile Bernard, Catalogue raisonné de  
l'œuvre peint*, Paris, 1982, p. 30, no. 152 (illustré,  
p. 31; titré 'Nature morte à la carafe et aux fruits';  
décrit comme 'signé en bas à gauche'; dimensions  
erronées).  
J.-J. Luthi et A. Israël, *Émile Bernard, Instigateur  
de l'École de Pont-Aven, Précurseur de l'art  
moderne, Sa vie, son œuvre, Catalogue raisonné*,  
Paris, 2014, p. 165-166, no. 164 (illustré, p. 165).



f408

PAUL SÉRUSIER (1865-1927)

Bretonnes au Pouldu

signé des initiales 'PS.' (en bas à gauche)  
peinture à l'œuf sur toile  
58.3 x 73.2 cm.  
Peint en 1892

signed with the initials 'PS.' (lower left)  
tempera on canvas  
23 x 28 7/8 in.  
Painted in 1892

€220,000-280,000  
US\$240,000-300,000  
£200,000-240,000

**PROVENANCE:**  
Vente, M<sup>e</sup> Blache, Versailles, 19 mai 1959.  
Sam Josefowitz, Pully (avant 1960).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Londres, The Tate Gallery, *Gauguin and the Pont-Aven group*, janvier-février 1966, p. 40, no. 201 (illustré, pl. 28f).  
Tokyo, The Bunkamura Museum of Art; Kyoto, The National Museum of Modern Art; Hokkaido, Hokkaido Museum of Modern Art; Mie, Mie Prefectural Art Museum et Koriyama, Koriyama City Museum of Art, *Gauguin et l'École de Pont-Aven*, avril-novembre 1993, p. 79, no. 60 (illustré en couleurs; daté 'vers 1893').  
Sydney, The Art Gallery of New South Wales, *Gauguin and the Pont-Aven School*, mai-juillet 1994, p. 186 et 222, no. 115 (illustré en couleurs, p. 187; daté 'vers 1893').

Indianapolis, Indianapolis Museum of Art; Baltimore, The Walters Art Gallery; Montréal, The Montreal Museum of Fine Arts; Memphis, The Dixon Gallery and Gardens; San Diego, San Diego Museum of Art; Portland, Portland Art Museum; Boston, Museum of Fine Arts et Jérusalem, The Israel Museum, *Gauguin and the School of Pont-Aven*, septembre 1994-janvier 1997, p. 147, no. 115 (illustré en couleurs; daté 'vers 1893'). (prêt) Toronto, Art Gallery of Ontario (depuis 2018).

**BIBLIOGRAPHIE:**  
C. Chassé, *Les Nabis et leur temps*, Lausanne et Paris, 1960, p. 182, no. 19 (illustré, pl. 19; daté '1894').  
A. Ellridge, *Gauguin et les Nabis*, Paris, 2001, p. 67 (illustré en couleurs).

Captivés par la simplicité et la beauté rustique de cette région, les représentations de Sérusier de la population locale restent parmi ses œuvres les plus importantes de l'artiste, comme en témoignent les présentes *Bretonnes au Pouldu*. Isolées à l'extrême ouest du continent européen, les petits bourgs bretons de Pont-Aven et du Pouldu ont été pratiquement épargnées par les effets de l'industrialisation galopante que connaissent alors de nombreuses villes françaises au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Ces petites villes, qui se distinguent par la culture et les traditions de leurs habitants, leur mode de vie intemporel et la nature brute de leur paysage, offrent un contraste saisissant avec la capitale française. La richesse visuelle des paysages intacts et les activités quotidiennes des paysans locaux devirent rapidement une source d'inspiration intarissable pour Sérusier mais aussi Gauguin (que Sérusier rencontre pour la première fois en 1888) et les autres peintres de l'école de Pont-Aven.

Peinte en 1892, la présente toile, très construite, témoigne de l'influence de Gauguin et des estampes japonaises sur l'art de Paul Sérusier. Les deux femmes au premier plan, habillées de leur robes et coiffes traditionnelles, font face à une vue plongeante sur la mer, typique de ses paysages bretons. Ce paysage dynamique capture le caractère accidenté des paysages du Pouldu et de ses alentours. Cependant, un sentiment de tranquillité et de calme se dégage de ce tableau, caractéristique de l'œuvre de Sérusier, lui qui était fasciné par la beauté rustique et la simplicité de la vie en Bretagne.

Captivated by the simplicity and rustic beauty of this region, Sérusier's depictions of the local population remain among his most important works, as illustrated by the present *Bretonnes au Pouldu*. Isolated in the far west of the European continent, the small Breton towns of Pont-Aven and Le Pouldu were virtually untouched by the effects of the rampant industrialisation that swept through many French towns in the early 19th century. These small towns, characterised by culture and traditions of their inhabitants, their timeless way of life and the raw nature of their landscape, offer a striking contrast to the French capital. The visual richness of the unspoilt landscapes and the daily activities of the local peasants soon became an inexhaustible source of inspiration for Sérusier, but also for Gauguin (whom Sérusier met for the first time in 1888) and the other painters of the Pont-Aven school.

Painted in 1892, this carefully structured painting bears witness to the influence of Gauguin and Japanese prints on Paul Sérusier's art. The two women in the foreground, wearing their traditional dresses and headdresses, stare out onto a plunging view of the sea, typical of his Breton landscapes. This dynamic landscape captures the rugged character of the landscape in and around Le Pouldu. At the same time, there is a sense of tranquillity and calm in this painting, typical of Sérusier's work, who was fascinated by the rustic beauty and simplicity of life in Brittany.







P.S.





•f409

ROBERT MURDOCH  
WRIGHT (1858-1926)

*Breton girl, late from school*

signé, daté et inscrit 'R. Murdoch W. Pont-Aven. 91.'  
(lower left); signé, daté et inscrit 'No. 1. Late from  
School. Robert Murdoch Wright 1891 to  
Kensington Gardens Ten W' (au revers)  
huile sur toile  
72.1 x 34.2 cm.  
Peint à Pont-Aven en 1891

signed, dated and inscribed 'R. Murdoch W.  
Pont-Aven. 91.' (lower left); signed, dated and  
inscribed 'No. 1. Late from School. Robert Murdoch  
Wright 1891 to Kensington Gardens Ten W'  
(on the reverse)  
oil on canvas  
28¾ x 13½ in.  
Painted in Pont-Aven in 1891

€450-650  
US\$480-690  
£400-570

**PROVENANCE:**  
Whitford and Hughes, Londres.  
Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celui-ci  
le 12 octobre 1984).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**BIBLIOGRAPHIE:**  
A. Cariou, *Les peintres de Pont-Aven*, Rennes, 1994,  
p. 100 (illustré en couleurs; titré 'Fille bretonne à  
Pont-Aven').

Ce lot sera vendu sans prix de réserve.  
This lot will be offered without reserve.



f410

PAUL SÉRUSIER (1865-1927)

*Marine*

signé 'P. Serusier' (en bas à droite)  
huile sur toile  
57.9 x 80 cm.  
Peint à Châteauneuf-du-Faou vers 1889

signed 'P. Serusier' (lower right)  
oil on canvas  
22¾ x 31½ in.  
Painted in Châteauneuf-du-Faou circa 1889

€35,000-45,000  
US\$38,000-48,000  
£31,000-39,000

**PROVENANCE:**  
Galerie Katia Granoff, Paris.  
Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celle-ci  
vers 1960).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
(prêt) Indianapolis, Indianapolis Museum of Art  
(de mai 1990 à juin 2003).

**BIBLIOGRAPHIE:**  
C. Boyle-Turner, *Paul Sérusier, La technique,  
L'œuvre peint*, Lausanne, 1988, p. 74 (illustré  
en couleurs, p. 75).  
A. Ellridge, *Gauguin et les Nabis*, Paris, 1993, p. 60  
(illustré en couleurs, p. 62-63; titré 'La Mer au  
Pouldu').  
Catalogue raisonné en ligne de l'œuvre de Paul  
Sérusier, no. C-025.Pay. (illustré en couleurs).



PAUL GAUGUIN (1848-1905)

Racontars de Rapin. Manuscrit autographe signé, daté "Septembre 1902. Atuana".

€50,000-70,000  
US\$54,000-74,000  
£44,000-61,000

**PROVENANCE:**  
André Fontainas (offert par Gauguin en vu d'une publication dans le *Mercur*e de France). Collection particulière, Tahiti; Vente Christie's New York, 14 décembre 1984, lot 145. Sam Josefowitz Pully (acquis au cours de cette vente). Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**BIBLIOGRAPHIE:**  
Paul Gauguin. *Racontars de Rapins*. Édition facsimilée et illustrée. Tahiti : éditions Avant et Après, 1994.  
Paul Gauguin. *Racontars de Rapins*. Présentations, notes et postface de Bertrand Leclair. Paris : *Mercur*e de France, 2003.  
Paul Gauguin. Lettres à George-Daniel de Monfreid. Paris : Crès, 1919.

28 pages sur 7 feuillets doubles. Encre noire sur papier. Texte mis au propre, quelques rares corrections et ratures. (Papier uniformément bruni, anciennes pliures, certaines déchirées, sans manque, taches d'encre au dernier feuillet, atteignant 2 mots sans gêne à la lecture). 32 x 20 cm.

**Formidable manuscrit autographe signé de Paul Gauguin, véritable manifeste pour l'art moderne, la liberté artistique et l'indépendance des peintres face aux dicktats des critiques, des hommes de lettres, des écoles, des dogmes, des académiques.**

“L'art plastique demande trop de connaissances approfondies : il exige toute une existence d'artiste supérieur, surtout quand au lieu de se généraliser il se particularise, quand il devient individuel, ayant à tenir compte aussi du milieu où il vit et de son éducation. Chez l'artiste il y a à regarder l'avenir, tandis que le critique soi-disant instruit n'est instruit que du passé. – Et du passé, que retient-il en général sinon des noms aux catalogues (...)", tandis que " (...) devant son chevalet, le peintre n'est esclave ni du passé, ni du présent : ni de la nature, ni de son voisin. Lui encore lui, toujours lui..."

Loin de se contenter de dire "[son] admiration pour quelques-uns, et [sa] haine des autres", Gauguin exprime aussi et surtout sa vision de l'art et de son appréhension de celui-ci : "nos émotions devant ou à la lecture d'une œuvre d'art, tiennent à beaucoup de choses loin de la compréhension, ce qui fait qu'une mère ne trouve jamais son enfant bien laid. Ce serait pour dire aussi le critique doit, s'il veut faire œuvre véritable de critique, se méfier avant tout de lui-même, au lieu de chercher à se retrouver dans l'œuvre. (...) Les émotions du peintre ou sculpteur, du musicien, sont d'un tout autre ordre que celles de l'art littéraire, dépendant de la vue, de l'ouïe, de sa nature instinctive tout entière, de ses luttes avec la matière. Il est compositeur et virtuose".

Il loue les innovations apporter par ses prestigieux prédécesseurs impressionnistes tout en se gardant d'en appeler à les copier ad nauseam : "ce fut en 1872 que parut la première exposition d'un groupe – désigné depuis : Impressionnistes. D'où venaient-ils ces bohèmes ? Des loups assurément puisque sans collier. Presque classiques, bien simples cependant, leurs tableaux parurent bizarres : on ne sut jamais pourquoi. Et ce fut un fou rire. (...). Mais ce ne fut qu'un triomphe pictural d'une certaine peinture, tombée aujourd'hui plus ou moins adroitement dans le domaine public ; exploitée par l'étranger – par quelques marchands, quelques collectionneurs spéculateurs. Mais aussi, c'est une école (encore une école, avec tout l'esclavage qu'elle entraîne). C'est un dogme de plus."

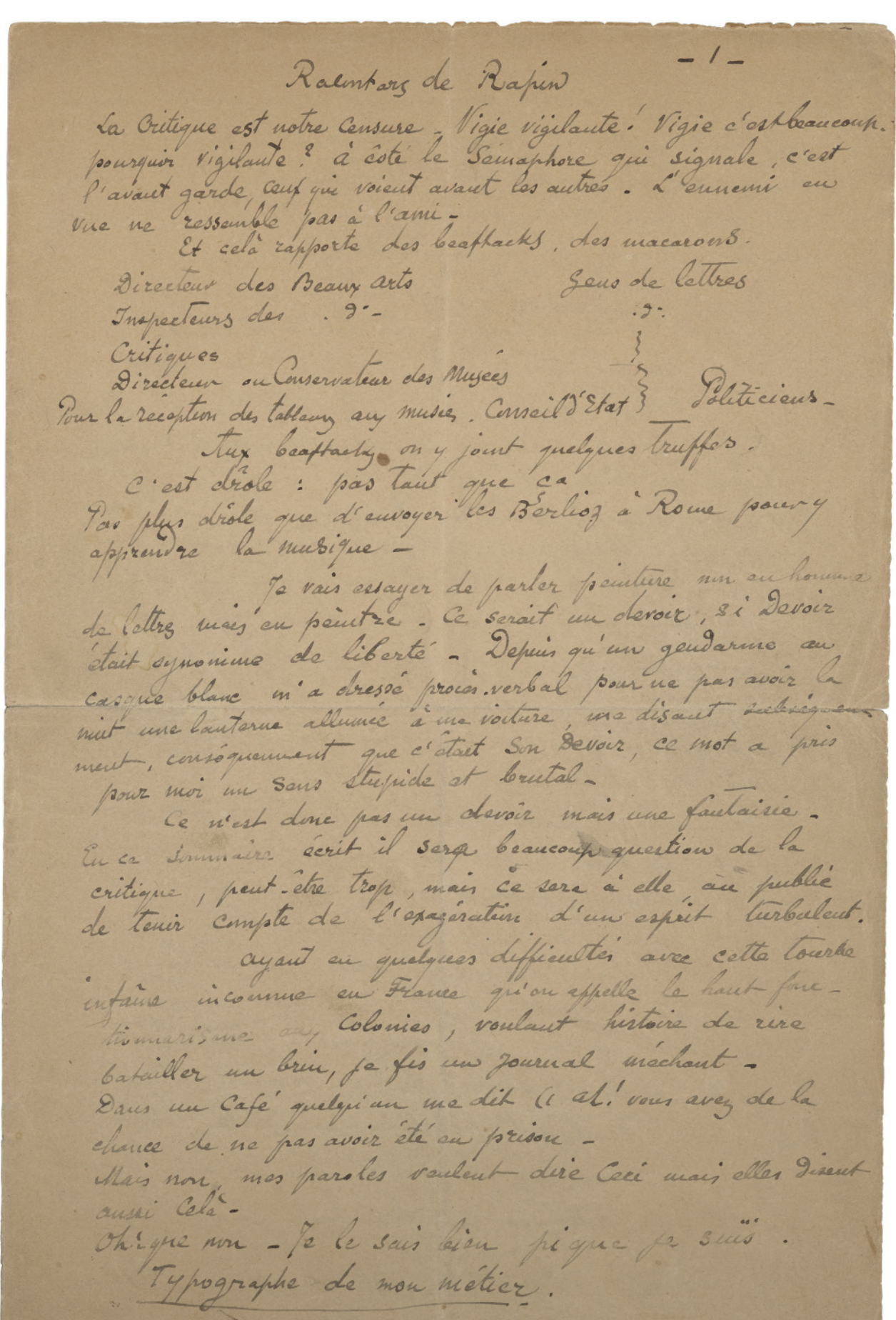
“Ce qui importe, c’est ce qui est aujourd’hui et qui va ouvrir la marche de l’art du XX<sup>e</sup> siècle”.

“What’s important is what’s out there today and what’s going to lead the way in twentieth-century art”.

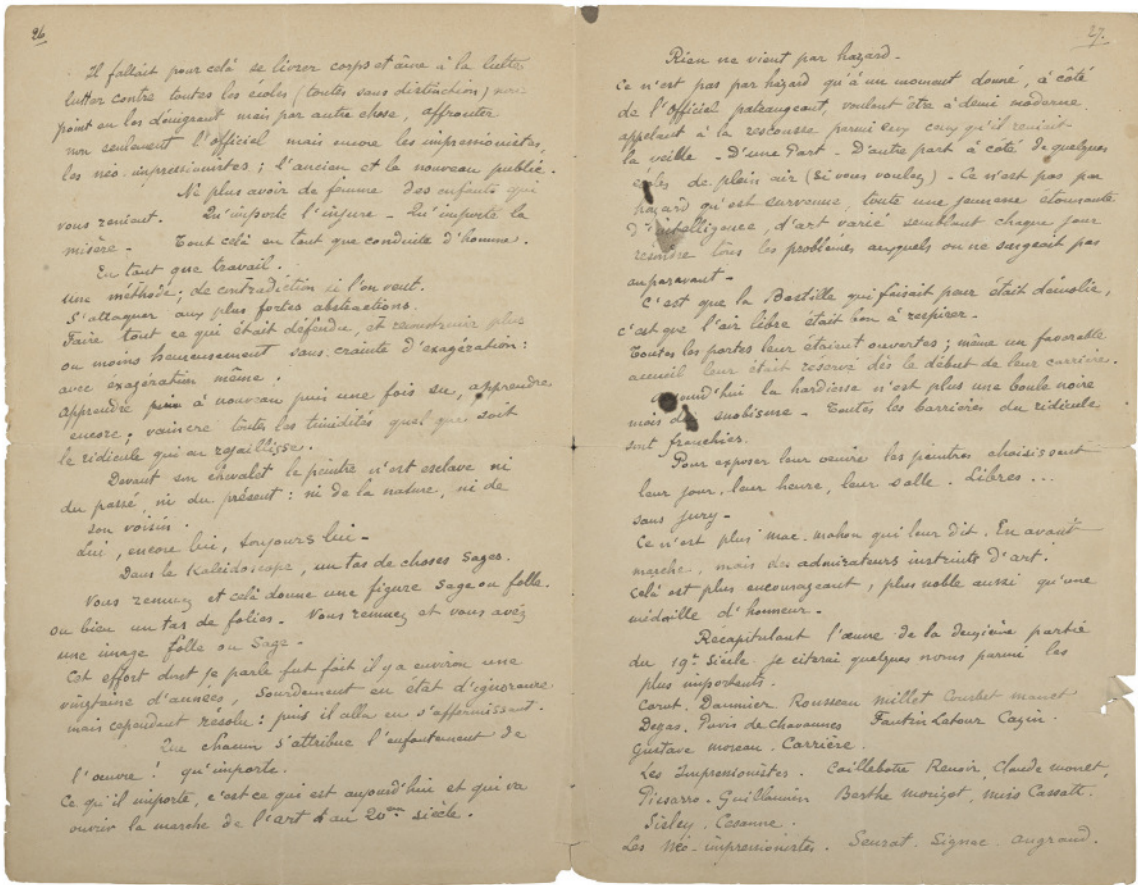
Paul Gauguin

Pour Gauguin, il n’y a rien de pire que les écoles, l’Art dépend de l’artiste et de ses émotions, de ses talents parfois en opposition à ses faiblesses. Ainsi, “Delacroix, toujours en lutte avec l’école et son tempérament ; comment marier ce dessin ignoble avec une aussi belle fiancée que la couleur qu’il entrevoyait ?” Sur le dessin toujours, et pour aborder ses contemporains, il prend en exemple Renoir “un peintre qui n’a jamais su dessiner mais qui dessine bien, c’est Renoir”. “Chez Renoir rien n’est à sa place ; ne cherchez pas la ligne, elle n’existe pas ; comme par magie une jolie tache de couleur, une lumière caressante parlent suffisamment. (...) Divin Renoir qui ne sait pas dessiner.”

Et de rendre hommage à son maître Camille Pissarro : “Or, si on examine l’art de Pissarro dans son ensemble (...) on y trouve non seulement une excessive volonté artistique qui ne se dément jamais, mais encore un art essentiellement intuitif de belle race. Si loin que soit la meule de foin, là-bas sur un coteau, Pissarro sait se déranger, en faire le tour, l’examiner”. Paul Gauguin décrit à Georges Daniel de Monfried en octobre 1902, alors qu’il croit son texte publié dans le *Mercur*e de France, ces lignes comme “une contre-critique” dans lequel il cherche à prouver que “les peintres en aucun cas n’ont besoin de l’appui et de l’instruction des hommes de lettres” et rappelle qu’il a lutté “contre tous ces partis s’établissant à chaque époque en dogmes”. Mais encore plus que cela, ce qui transpire de ce texte est bien plus ce cri : le droit de tout oser !! (Lettres de Paul Gauguin à Georges-Daniel de Monfried. Paris : Crès, 1919, pp. 345 et suiv.) “Il est donc nécessaire (...) de songer à une libération complète, briser des vitres au risque de se couper les doigts – quitte, à la génération suivante désormais indépendante, dégagée de toute entrave, à résoudre génialement le problème. Je ne dis pas « définitivement » car c’est justement un art sans fin dont il est question, riche en techniques de toutes sortes, apte à traduire toutes les émotions de la nature et de l’homme, s’appropriant à chaque individualité, à chaque époque, en joies et en souffrances. Il fallait pour cela se livrer corps et âme à la lutte, lutter contre toutes les écoles (toutes dans distinction), non point en les dénigrant, mais par autre chose, affronter non seulement l’officiel mais encore les impressionnistes, les néo-impressionnistes ; l’ancien et le nouveau public. Ne plus avoir de femme, des enfants qui vous renient. Qu’importe l’injure. Qu’importe la misère. Tout cela, en tant que conduite d’homme. En tant que travail. Une méthode ; de contradiction si l’on veut. S’attaquer aux plus fortes abstractions. Faire tout ce qui était défendu, et reconstruire plus ou moins heureusement sans crainte d’exagération : avec exagération même. Apprendre à nouveau, puis une fois su, apprendre encore ; vaincre toutes les timidités, quel que soit le ridicule qui en rejaillisse. Devant son chevalet, le peintre n’est esclave ni du passé, ni du présent : ni de la nature, ni de son voisin. Lui encore lui, toujours lui. (...) Ce qui importe, c’est ce qui est aujourd’hui et qui va ouvrir la marche de l’art du XX<sup>e</sup> siècle. Rien ne vient par hasard.”







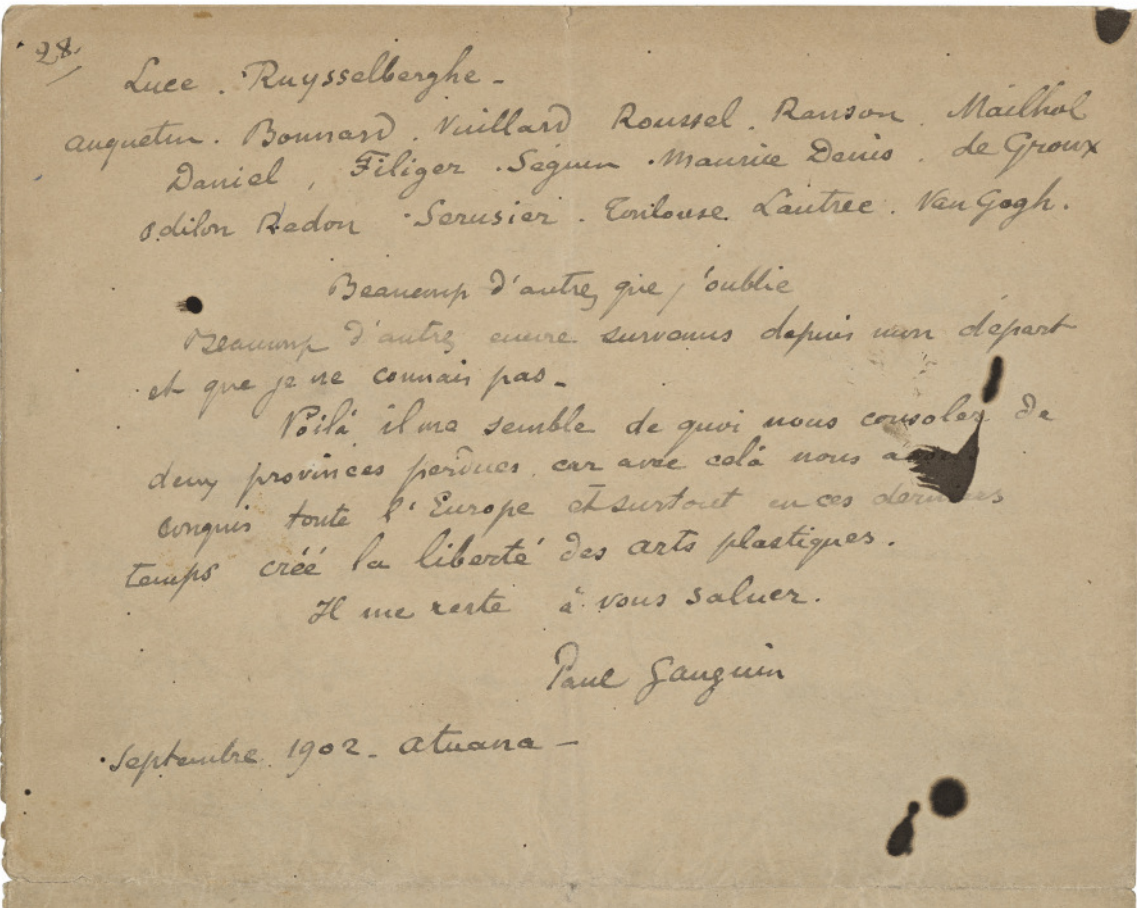
Racontars de Rapin. Autograph manuscript signed, dated "September 1902. Atuana". 28 pages on 7 double leaves. Black ink on paper. Text clean, a few rare corrections and erasures. (Paper uniformly browned, old folds, some torn, without missing, ink stains on the last leaf, reaching 2 words without hindering reading).

An iconic autograph manuscript signed by Paul Gauguin that presents a veritable manifesto for modern art, artistic freedom and the independence of painters from the limits imposed by critics and academics. In the manuscript, Gauguin writes, "Plastic art requires too much in-depth knowledge: it demands the whole existence of a superior artist, especially when, instead of becoming generalised, it becomes particularised, when it becomes individual, also having to take into account the environment in which he lives and his education. The artist has to look to the future, whereas the so-called educated critic is only educated about the past. - And of the past, what does he generally retain if not the names in the catalogues (...)", whereas "(...) in front of his easel, the painter is a slave neither to the past nor to the present: neither to nature nor to his neighbour. He is still him, always him...".

Far from contenting himself with expressing "[his] admiration for some, and [his] hatred of others", Gauguin above all expressed his vision of art and his apprehension of it. Gauguin expounded in this manuscript, "our emotions in front of or when reading a work of art, have to do with many things far from

understanding, which is why a mother never finds her child very ugly. This would also be to say that, if he wants to be a true critic, the critic must above all distrust himself, instead of trying to find himself in the work. (...) In the person who makes a painting, there are emotions that cannot be concretised in the eyes of the public; at most the pale reflection of a mystery. In the plastic arts, the author's intelligence, however abstract it may be, is subject to appreciation, but his Emotivity! the ink bottle... The emotions of the painter or sculptor, of the musician, are of a completely different order from those of the literary artist, dependent on sight, on hearing, on his whole instinctive nature, on his struggles with matter. He is a composer and a virtuoso".

He praised the innovations of his prestigious Impressionist predecessors, but was careful not to call for them to be copied ad nauseam as he recognized that the Impressionists had also succumbed to what Gauguin viewed as 'dogma.' Gauguin wrote, "It was in 1872 that the first exhibition of a group - since then known as the Impressionists - appeared. Where did these bohemians come from? Certainly wolves, since they had no collars. Almost classical, yet very simple, their paintings seemed strange: we never knew why. And we laughed. No, it wasn't serious: it was just an hysterical laughter (...) But it was nothing more than a pictorial triumph for a certain type of painting, which has now fallen more or less skilfully into the public domain, exploited by foreigners - by a few dealers, a few speculative collectors. (...) But it's also a school (another school, with all the slavery it entails). It's one more dogma."



For Gauguin, there was nothing worse than schools because art depended on the artist and their emotions and talents sometimes in opposition to his weaknesses. Delacroix, for example, was always at odds with the school and his temperament; how could he marry ignoble drawings with such a beautiful colour? Still on the subject of drawing, and to address his contemporaries, Gauguin took Renoir as an example: "a painter who never knew how to draw but who draws well, that's Renoir (...) With Renoir, nothing is in its place; don't look for the line, it doesn't exist; as if by magic, a pretty spot of colour, a caressing light speak sufficiently (...) Divine Renoir who can't draw".

And Gauguin returned to one of his masters, the one who undoubtedly influenced him most, Camille Pissarro: "If we examine Pissarro's art as a whole (...) we find not only an excessive artistic will that never fails, but also an essentially intuitive art of fine breed. No matter how far away the haystack may be, over there on the hillside, Pissarro knows how to get out of the way, walk around it and examine it."

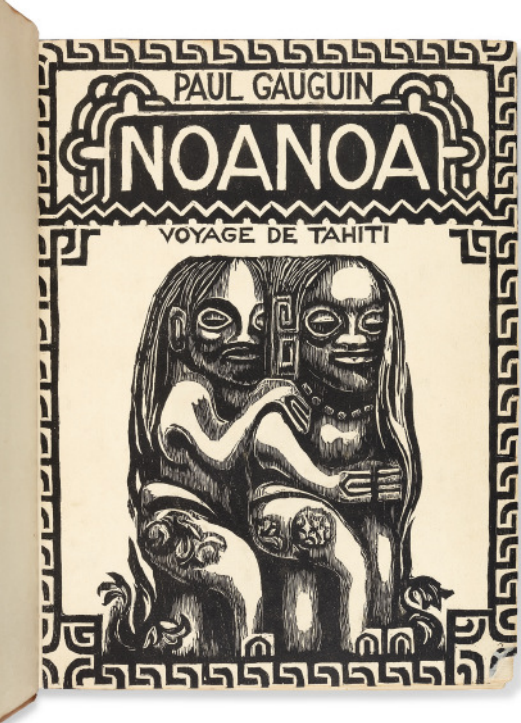
Gauguin described these lines to George-Daniel de Monfried in October 1902, when he thought his text had been published in the *Mercure de France*, as "a counter-criticism" in which he sought to prove that "painters in no case need the support and instruction of men of letters" and recalled that he had fought "against all these parties establishing themselves as dogmas in every age.". But even more than that, what transpires from this text is this cry: the right to dare everything! (Letters from Paul Gauguin to George-Daniel de Monfried. Paris: Crès, 1919, pp. 345 et seq.)

"It is therefore necessary (...) to think about complete liberation, breaking windows at the risk of cutting one's fingers - even if it means that the next generation, now independent and free of all fetters, will solve the problem brilliantly. I don't say "definitively", because what we're talking about here is a never-ending art, rich in all kinds of techniques, capable of translating all the emotions of nature and man, appropriating the joys and sufferings of each individual, of each era.

To achieve this, he had to give himself body and soul to the struggle, to fight against all the schools (all of them), not by denigrating them, but by something else, to confront not only the official but also the impressionists, the neo-impressionists, the old and the new public. No longer having a wife, children who disown you. Never mind the insult. Never mind the misery. All this as a man's behaviour. As work. A method; of contradiction if you like. To attack the strongest abstractions. Doing everything that was forbidden, and rebuilding more or less happily without fear of exaggeration: with exaggeration even. Learning anew, then once you've learned, learning again; overcoming all shyness, no matter how ridiculous it may seem.

In front of his easel, the painter is a slave neither to the past nor to the present: neither to nature nor to his neighbour. He is still him, always him (...) What matters is what is today and what will set the course for twentieth-century art. Nothing happens by chance."





•++412

PAUL GAUGUIN (1848-1903).

Noa Noa, voyage à Tahiti. [Munich, R. Piper, 1926]

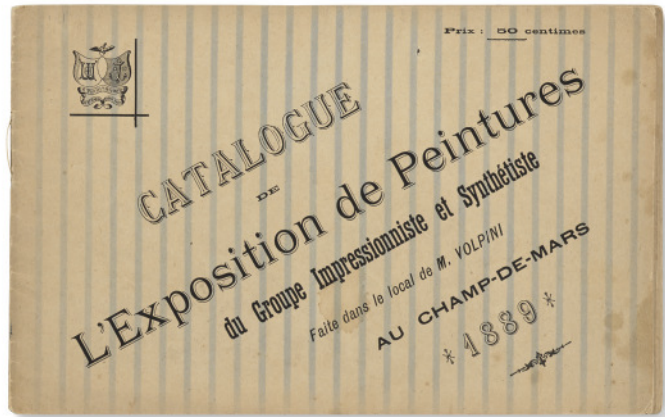
Impression en couleurs  
31 x 23 cm  
Édition allemande du fac-similée du manuscrit de Paul Gauguin illustré de nombreuses reproductions d'œuvres de l'artiste.  
In-4. Tirage à 400 exemplaires. Nombreuses illustrations reproduites. Reliure signée de la Vicomtesse G. de Mentque : maroquin havane, décor floral de pièces de veau mosaïqué et filets à froid, dos lisse, titre frappé, gardes de veau vert, couvertures illustrées conservées. Charnières frottées et usées. Les pages de titre et de justification de tirage sont manquantes.

German edition of the facsimile of Paul Gauguin manuscript illustrated with reproductions of works by the artist.  
4°. Printed at 400 copies. Binding signed by the vicountess G. de Mentque : light orange morocco, onlaid floral design with tinted calf. Spines rubbed, title page and colophon missing.

€800-1,200  
US\$850-1,300  
£700-1,000

**PROVENANCE:**  
Une note manuscrite indique : "To Sam, on his 50th birthday and in memory of my xxx, much love. Tamara. Dec. 19 - 1971"

Ce lot sera vendu sans prix de réserve.  
This lot will be offered without reserve.



•++413

[PAUL GAUGUIN (1848-1903) – ÉCOLE DE PONT-AVEN].

Catalogue de L'Exposition de Peintures du Groupe Impressionniste et Synthétiste  
Faites dans le local de M. Volpini au Champ-de-Mars.  
Paris : E. Watelet imprimeur, 1889.

Printed on paper  
24,5 x 15,6 cm  
Édition originale du rare catalogue de l'exposition «Volpini», fondamentale pour l'histoire de l'art moderne, et première exposition importante de Paul Gauguin et du groupe dit de l'École de Pont-Aven.  
In-8 oblong. Broché, couverture imprimée, 8 zincographies d'après les dessins de Gauguin, Schuffenecker, Émile Bernard, Louis Roy, Georges Daniel, Ludovic Némó (pseudonyme d'Émile Bernard). Quelques taches sans gravité à la couverture.

First edition of the rare catalogue of the Volpini exhibition, crucial for the history of Modern Art, and first major exhibition of works by Paul Gauguin and the group later called the School of Pont-Aven.  
Oblong booklet 8°. Stapled, printed cover, 8 zincographs after the drawings by Gauguin, Schuffenecker, Bernard, Roy, Daniel and Nemo (pseudonym of Émile Bernard). Minor staining on the cover.

€1,200-1,800  
US\$1,300-1,900  
£1,100-1,600

Ce lot sera vendu sans prix de réserve.  
This lot will be offered without reserve.

•-f414

D'APRÈS PAUL GAUGUIN (1848-1903)

Buste de Madame Schuffenecker

signé des initiales et numéroté '5/10 PGO' (sur la gauche); avec le cachet du fondeur 'CIRE PERDUE C. VALSUANI' (à l'arrière)  
bronze à patine brune  
Hauteur: 43.8 cm.  
Conçu vers 1890; cette épreuve fondue vers 1960-61 dans une édition de 10 exemplaires

signed with the initials and numbered '5/10 PGO' (on the left); stamped with the foundry mark 'CIRE PERDUE C. VALSUANI' (at the back)  
bronze with brown patina  
Height: 17¼ in.  
Conceived circa 1890; this bronze cast circa 1960-61 in an edition of 10

€3,500-4,500  
US\$3,800-4,800  
£3,100-3,900

**PROVENANCE:**  
Maurice Malingue, Paris (vers 1960).  
Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celui-ci le 16 octobre 1961).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Vienne, Galerie du Belvédère, *Paul Gauguin*, juin-juillet 1960, p. 49, no. 133.

**BIBLIOGRAPHIE:**  
'Objets signés, objets surpayés', in *Connaissance des Arts*, Paris, 22 avril 1962, p. 79 (illustré).  
C. Gray, *Sculpture and Ceramics of Paul Gauguin*, Baltimore, 1963, p. 210, no. 89 (la version en plâtre illustrée).

Ce lot sera vendu sans prix de réserve.  
This lot will be offered without reserve.

Si en premier lieu Claude-Émile Schuffenecker voue une admiration très forte à Paul Gauguin – qui le surnomme en retour "le bon vieux Schuf" – ce respect mutuel se délite à la fin des années 1880. Wayne Anderson publie en effet un texte, *Gauguin, Paradise lost* (New York, 1971), dans lequel il dévoile la relation intime qui unit Gauguin et Madame Schuffenecker. À cette époque, l'admiration de Schuffenecker pour le maître est telle qu'il accepte simplement cette relation adultère. La faiblesse du mari est immortalisée par Gauguin dans son œuvre de 1889, *L'Atelier de Schuffenecker* ou *La famille Schuffenecker*, où Claude-Émile est représenté comme un homme chétif et hésitant, se cachant presque derrière son chevalet, par opposition à son épouse, qui domine majestueusement la composition. Le présent bronze, conçu trois ans avant cette indiscretion, nous présente Madame Schuffenecker de manière calme et apaisée, ce qui contraste avec l'ultime œuvre de Gauguin représentant sa maîtresse. Le vase en céramique, que l'artiste conçoit en 1889, portraiture en effet Madame Schuffenecker mordue par un serpent enroulé autour de sa tête et symbolisant sans doute l'emprise qu'elle a pu avoir sur lui.



At first Claude-Émile Schuffenecker idolized Paul Gauguin as the faultless master. In turn, Gauguin's nickname for Schuffenecker was "good old Schuf". Nevertheless, towards the end of the 1880s the relationship took an unpleasant turn, as Wayne Anderson discusses in his text 'Gauguin, Paradise lost' (New York, 1971), recounting Gauguin's open affair with Madame Schuffenecker. Such was the extent of Schuffenecker's awe for his colleague that at first he simply put up with the relationship. The final strike came with the completion of Gauguin's group portrait L'Atelier de Schuffenecker ou La famille Schuffenecker from 1889, where Claude-Émile was portrayed as a weak figure, crouching behind his easel whilst Madame resplendently dominates the scene. The present bronze, executed some three years earlier, shows Madame Schuffenecker in a more demure pose. The final chapter in Gauguin's relationship with Madame Schuffenecker was incarnated by a ceramic vase he made also in 1889: he portrays Madame being bitten by a snake, coiled around her head, possibly symbolising what was for Gauguin a toxic relationship.



f415

## RODERIC O'CONOR (1860-1940)

*Flowers, bottle and two jugs*

signé 'O'Conor' (en bas à droite); avec le cachet 'atelier O'CONOR' (au revers; Lugt 3911)  
huile sur toile  
73.4 x 54.8 cm.  
Peint vers 1891-92

signed 'O'Conor' (lower right); stamped 'atelier O'CONOR' (on the reverse; Lugt 3911)  
oil on canvas  
28 $\frac{7}{8}$  x 21 $\frac{1}{2}$  in.  
Painted circa 1891-92

€180,000-250,000  
US\$200,000-270,000  
£160,000-220,000

**PROVENANCE:**

Atelier de l'artiste; sa vente, M<sup>e</sup> Bellier, Paris, 7 février 1956.  
Roland, Browse and Delbanco, Londres (avant 1964).  
Dorothy E. Miller.  
Gisbourne Art Gallery and Museum, New Zealand (don de celle-ci en 1965).  
Browse & Darby, Londres.  
Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celle-ci le 4 septembre 1986).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**

Londres, Roland, Browse & Delbanco, *Roderic O'Conor, Norman Adams*, avril-mai 1964, p. 3, no. 4 (illustré, fig. 4).  
Londres, Barbican Art Gallery; Belfast, The Ulster Museum; Dublin, National Gallery of Ireland et Manchester, Whitworth Art Gallery, *Roderic O'Conor*, septembre 1985-mai 1986, p. 64, no. 7 (illustré, p. 65).

Sydney, Art Gallery of New South Wales, *Gauguin and the Pont-Aven School*, mai-juillet 1994, p. 160 et 221, no. 96 (illustré en couleurs, p. 162; titré 'Still-life with a carafe').  
Indianapolis, Indianapolis Museum of Art; Baltimore, The Walters Art Gallery; Montréal, The Montreal Museum of Fine Arts; Memphis, The Dixon Gallery and Gardens; San Diego, San Diego Museum of Art; Portland, Portland Art Museum; Boston, Museum of Fine Arts et Jérusalem, The Israel Museum, *Gauguin and the School of Pont-Aven*, septembre 1994-janvier 1997, p. 126, no. 96 (illustré en couleurs, p. 127; titré 'Still-life with a carafe').

**BIBLIOGRAPHIE:**

R. Johnston, 'Gauguin's Irish Friend', in *Art & Artists*, septembre 1984, p. 28 (illustré).  
J. Benington, *Roderic O'Conor, A biography, with a catalogue of his work*, Dublin, 1992, p. 190, no. 17 (illustré en couleurs, fig. 7).





# Flowers, bottle and two jugs

par Jonathan Benington

O'Conor arrive dans le village de pêcheurs breton de Pont-Aven à la fin de l'été 1891. Le premier chapitre du développement de l'école de peinture de Pont-Aven est déjà clos. Gauguin, le précurseur de l'école, actif dans la région depuis 1886, est absent pour son premier voyage dans les mers du Sud. En 1892-93, Émile Bernard, son ancien ami et compagnon d'armes artistique, passe sa dernière saison dans la ville avant dix-huit ans, tandis que Paul Sérusier, un autre de ses principaux disciples, est attiré par les charmes plus tranquilles de Huelgoat et de Châteauneuf-du-Faou. Le champ était donc libre pour un artiste résolument moderniste comme O'Conor, qui pouvait se fondre dans les différentes tendances de la peinture progressiste qui attiraient l'attention sur la scène artistique parisienne, émanant d'artistes basés dans le Sud et l'Ouest de la France, ainsi que dans la capitale elle-même.

Le style dominant à Pont-Aven était le synthétisme, qui rejetait la perspective conventionnelle au profit de formes larges et plates, représentées à l'aide de couleurs anormalement vives et de contours audacieux (semblables à l'aspect des vitraux médiévaux). Bien qu'O'Conor ait expérimenté des éléments de ce style dans certains de ses dessins et gravures, il n'y a jamais adhéré totalement. Si l'utilisation libre de la couleur le séduit, il ne peut souscrire à la focalisation extrêmement superficielle et aux distorsions apparemment volontaires de la nature pratiquées par ses collègues synthétistes.

D'une part, *Flowers, bottle and two jugs*, peint pas plus de six mois après l'arrivée d'O'Conor à Pont-Aven, est une déclaration de sa nouvelle affinité pour cette région reculée de France. Les natures mortes qu'il a incluses proviennent toutes de la région: deux cruches en faïence peintes à la main de Quimper, une bouteille de cidre fermier et un verre de ce qui semble être des roses sauvages. C'est comme si le peintre annonçait qu'il s'était débarrassé des conventions fatiguées de la civilisation bourgeoise en faveur d'une simplicité plus authentique et rustique, faisant écho aux sentiments de Gauguin quatre ans plus tôt lorsqu'il louait fièrement le son de ses sabots de bois résonnant sur le sol granitique. O'Conor avait la Bretagne dans la peau ; ce n'est pas un hasard si la région est devenue son point d'encrage pour les treize années qui suivraient.

À un autre niveau, *Flowers, bottle and two jugs* est une déclaration mûre et assurée du radicalisme artistique d'O'Conor. Dans ce tableau, où les relations spatiales, tonales et chromatiques sont soigneusement étudiées, il cloue littéralement ses couleurs au mât, aidé par un puissant rayon de soleil qui traverse une fenêtre située juste à l'extérieur de l'image, à gauche. La méthode utilisée par O'Conor pour appliquer ses pigments est l'aspect le plus audacieux du tableau, qui a dû provoquer un choc visuel puissant lorsque ses contemporains plus conventionnels l'ont vu. De haut en bas, la surface du tableau a été articulée à l'aide de "bandes" de pigments audacieuses et rythmées, la plupart alignées verticalement, à l'exception des stries diagonales utilisées dans les deux cruches. Les rubans de peinture non dissimulés perturbent notre lecture figurative de la composition, nous incitant à nous concentrer sur la chaîne et la trame des coups de pinceau du peintre et sur les

harmonies de ses couleurs. Les gestes emphatiques d'O'Conor sont porteurs d'un message très moderne: le tableau est avant tout une entité bidimensionnelle régie par la logique de sa propre fabrication, au lieu d'être destiné à la fonction d'illusion de la réalité tridimensionnelle.

Les vibrations de couleurs scintillantes dans *Flowers, bottle and two jugs* pourraient être conçues comme ayant une fonction similaire à celle des points de couleur pure utilisés par les pointillistes. Les coups de pinceau atténués de O'Conor sont cependant trop marqués pour permettre aux couleurs individuelles de se mélanger optiquement - ses coups alternés de rose et de bleu, par exemple, ne créent pas de violet. La méthode s'apparente davantage à celle d'une tapisserie, dans laquelle les fils d'une même couleur réapparaissent dans d'autres parties du dessin, le tricotant visuellement. Si l'éthique pluridisciplinaire que Gauguin a propagée parmi ses disciples à Pont-Aven a sans aucun doute stimulé la renaissance des formes artistiques médiévales, il faut chercher ailleurs le catalyseur de l'invention de la "hachure" par O'Conor. L'impulsion a été donnée par une rencontre avec les peintures de Vincent Van Gogh, récemment décédé, qu'O'Conor a eu la perspicacité d'apprécier à une époque où le Néerlandais n'avait pas encore acquis une réputation digne de ce nom. Les détails précis de l'exposition sont incertains, mais elle pourrait avoir eu lieu soit en privé, par le biais d'une présentation de Theo Van Gogh arrangée par l'ami d'O'Conor, Edward Brooks, soit en public, sous la forme d'une visite à l'exposition commémorative de Van Gogh organisée à la galerie Le Barc de Boutteville, à Paris, en avril 1892.

Quel que soit le lieu, il ne fait aucun doute que 1892 a été une année charnière pour O'Conor, car il a été profondément ému et inspiré, pour la toute première fois, par le réseau giratoire de lignes parallèles superposé par Van Gogh aux champs, aux arbres et aux nuages dans ses paysages de St Rémy. O'Conor décrira plus tard ces tableaux comme "de merveilleuses expressions de caractère poussées jusqu'à l'hallucination". Cette découverte a eu un effet considérable sur le jeune peintre, lui permettant de dépasser rapidement le naturalisme relativement conventionnel du *The Cider Drinker* (Queensland Art Gallery) et de concevoir une réponse plus personnelle aux compositions dynamiques de Vincent. Les coups de pinceau hésitants et plumeux de *Still Life with Bottles* (Londres, Tate Gallery) ont rapidement cédé la place au marquage plus audacieux de *Flowers, bottle and two jugs*, dans lesquelles la "hachure" a atteint pour la première fois son état pleinement évolué.

Après avoir inauguré la méthode avec succès dans une nature morte, O'Conor l'a appliquée avec autant d'audace aux paysages et aux personnages, établissant ainsi le style très original et moderne qui a distingué son art jusqu'à sa rencontre avec Gauguin deux ans plus tard. Un tiers des dix-huit tableaux "hachurés" d'O'Conor qui ont survécu sont conservés dans de grandes collections muséales du monde entier, et il n'en reste pas plus d'une douzaine en mains privées.

O'Conor arrived in the Breton fishing village of Pont-Aven in late summer 1891. The first chapter in the development of the Pont-Aven School of painting was already over. Gauguin, the School's founding father, who had been active in the area since 1886, was now absent on his first trip to the South Seas. In 1892-93 Émile Bernard, his former friend and artistic comrade in arms, came one last time for the next 18 years. Paul Sérusier, another of the chief disciples, was lured away by the quieter charms of Huelgoat and Châteauneuf-du-Faou. The field was thus wide open for a staunchly modernist artist such as O'Conor to meld his own style out of the various strains of progressive painting that were shaking the Parisian art scene, originated by artists based in the South and West of France, as well as the capital itself.

The prevailing Pont-Aven style was Synthetism, which rejected conventional perspective in favour of broad flat forms, depicted using unnaturally bright colours and bold contours (similar in appearance to medieval stained glass). Although O'Conor experimented with elements of the style in some of his drawings and etchings, he never embraced it wholeheartedly. While the free use of colour appealed to him, he could not subscribe to the extremely shallow focal place and seemingly wilful distortions of nature practiced by his Synthetist colleagues.

On one level, Flowers, bottle and two jugs, executed no more than six months after O'Conor's arrival in Pont-Aven, is a declaration of his newfound affinity for this remote region of France. The still life objects he has included were all locally sourced: two hand-painted faïence jugs from Quimper, a bottle of farm cider, and a glass of what appear to be wild roses. It is as if the painter were announcing that he has rid himself of the tired conventions of bourgeois civilisation in favour of a more authentic, rustic simplicity, echoing the sentiments of Gauguin four years earlier when he proudly eulogised the sound of his wooden clogs ringing out on the granite ground. Brittany had got into O'Conor's bones; it was no accident that the region became his base for the next thirteen years.

On another level, Flowers, bottle and two jugs is a mature and confident statement of O'Conor's artistic radicalism. In this picture, with its carefully considered spatial, tonal and chromatic relationships, he quite literally nails his colours to the mast, aided by a strong shaft of sunlight streaming through a window just out of the picture to the left. The method O'Conor has used to apply his pigments is the most daring aspect of the painting, and one that must have triggered a potent visual shock when it was seen by his more conventional contemporaries. From top to bottom, the picture surface has been articulated using bold, rhythmic 'stripes' of pigment, most of them aligned vertically, with the exception of the diagonal striations used in the two jugs. The undisguised ribbons of paint disrupt our representational reading of the composition, making us focus instead on the warp and weft of the painter's brushstrokes and the harmonies of his colours. O'Conor's emphatic gestures carry a very modern message: that the painting is, first and foremost, a two-dimensional entity governed by the logic of its own making, instead of being intended to function as an illusion of three-dimensional reality.

The flickering colour vibrations in Flowers, bottle and two jugs could be conceived as serving a similar purpose to the dots of pure colour used by the Pointillists. O'Conor's attenuated brushstrokes are, however, too prominent to allow individual colours to mix optically - his alternating strokes of pink and blue, for example, do not create purple. The method is more akin to that of a tapestry, in which strands of the same colour reappear in other parts of the design, knitting it together visually. Whilst the multi-disciplinary ethos that Gauguin propagated amongst his followers in Pont-Aven undoubtedly stimulated the revival of medieval art forms, one has to look elsewhere to find the catalyst for O'Conor's invention of the 'stripe'. The spur was provided by an encounter with the paintings of the recently deceased Vincent Van Gogh, which O'Conor was perceptive enough to appreciate at a time when the Dutchman had not acquired any reputation to speak of. The precise details of the viewing are uncertain, but it



Roderic O'Conor, *Self-Portrait*, vers 1903. Dublin, National Gallery of Ireland.

could either have been a joint visit with his American artist friend, Edward Brooks, to the memorial Van Gogh show staged by Theo Van Gogh in his Parisian apartment in September 1890, and/or a solo visit to the Van Gogh memorial exhibition organised by Emile Bernard at Le Barc de Boutteville's Parisian gallery in April 1892.

Whatever the venue, there can be no doubt that 1892 was a pivotal year for O'Conor because he was deeply moved and inspired, for the very first time, by the gyrating web of parallel lines that Van Gogh superimposed on fields, trees and clouds in his St Rémy landscapes. O'Conor would later describe these pictures as "wonderful expressions of character pushed to the point of hallucination". The discovery had a far-reaching effect on the young painter, enabling him to progress rapidly beyond the relatively conventional naturalism of The Cider Drinker (Queensland Art Gallery), and devise a more personal response to Vincent's dynamically configured compositions. The tentatively hatched and feathered brushstrokes of Still Life with Bottles (London, Tate Gallery) soon gave way to the bolder mark-making of Flowers, bottle and two jugs, in which the 'stripe' has attained its fully evolved state for the first time.

Having inaugurated the method successfully in a still life, O'Conor went on to apply it with equal daring to landscapes and figure subjects, thus establishing the highly original and modern style that distinguished his art up until the time of his meeting with Gauguin two years later. One third of O'Conor's eighteen surviving 'striped' pictures are vested in major museum collections around the world, leaving no more than a dozen still in private hands.



f416

MAURICE DENIS (1870-1945)

Jeunes filles qu'on dirait des anges (recto);  
Cimetière en fleurs (verso)

huile sur toile  
32.4 x 40.6 cm.  
Peint vers 1892 (recto); peint avant 1892 (verso)

oil on canvas  
12¾ x 16 in.  
Painted circa 1892 (recto); painted by 1892 (verso)

€150,000-250,000  
US\$160,000-270,000  
£140,000-220,000

« Contrairement aux compositions intimistes de Bonnard ou de Vuillard qui visaient à établir une complicité avec le spectateur, celles de Denis suscitent une admiration distante. Peuplées d’égéries aux silhouettes graciles et aux attitudes élégantes, elles témoignent d’un désir de se réfugier dans un rêve personnel, à mi-chemin entre le fantasme et la réalité »

"Unlike the intimist compositions of Bonnard and Vuillard, which sought to establish a complicity with the viewer, Denis's paintings arouse a distant admiration. Populated by muses with graceful silhouettes and elegant attitudes, they testify to a desire to take refuge in a personal dream, halfway between fantasy and reality"

(quoted in *Maurice Denis. Amour*, exh. cat., Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 2021, p. 50).

PROVENANCE:  
Atelier de l’artiste.  
Pauline Dejean, France (par descendance).  
Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celle-ci le 8 avril 1989).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

EXPOSITION:  
Paris, Le Barc de Boutteville, *Troisième Exposition des Peintres Impressionnistes et Symbolistes*, novembre 1892, p. 9, no. 33 (titré ‘Des Anges’).  
Paris, Pavillon de Marsan, Union Centrale des Arts Décoratifs, *Exposition Maurice Denis, 1888-1924*, avril-mai 1924, p. 3, no. 28.  
Paris, Orangerie des Tuileries, *Maurice Denis*, juin-août 1970, p. 31, no. 48.  
Tokyo, Musée National d’Art Occidental et Kyoto, Musée National d’Art Moderne, *Maurice Denis*, septembre-décembre 1981, no. 18 (illustré).  
Portland, Portland Museum of Art, *Impressionism and Post- Impressionism, The Collector’s Passion*, juillet-octobre 1991, p. 35-36 (illustré en couleurs, p. 36, fig. 12).  
Lyon, Musée des Beaux-Arts; Cologne, Wallraf-Richartz Museum; Liverpool, Walker Art Gallery et Amsterdam, Van Gogh Museum, *Maurice Denis*, septembre 1994-septembre 1995, p. 146, no. 24 (illustré en couleurs).

Florence, Palazzo Corsini et Montréal, Montreal Museum of Fine Arts, *The Time of the Nabis*, mars-novembre 1998, p. 98, no. 54 (illustré en couleurs, p. 27).  
Pont-Aven, Musée des Beaux-Arts de Pont-Aven, *Maurice Denis et la Bretagne*, juin-octobre 2009, p. 24 (illustré en couleurs).  
Le Cannet, Musée Bonnard, *Inspirantes Inspiratrices*, juillet-novembre 2018, p. 68 et 185, no. 10 (illustré en couleurs, p. 103).  
Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, *Maurice Denis, Amour*, février-mai 2021, p. 102, no. 25 (illustré en couleurs, p. 103).

BIBLIOGRAPHIE:  
D. Delouche, *Maurice Denis et la Bretagne*, Quimper, 2009, p. 18 (illustré en couleurs).

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





# Jeunes filles qu'on dirait des anges



Maurice Denis, *Belle au bois d'automne*, 1892. Collection privée.

Véritable tour de force peint vers 1892, le présent tableau, tant en son recto qu'en son verso incarne véritablement cette « surface plane recouverte de couleurs », dont le récit puissant emplí d'éléments symbolistes, concentre l'esthétique Nabi chère à Maurice Denis. Après avoir guidé le pinceau et le choix des couleurs de Paul Sérusier pour son *Talisman* peint en octobre 1888 (Paris, Musée d'Orsay), Paul Gauguin réunit autour d'une sensibilité nouvelle de jeunes étudiants de l'Académie Julian à Paris parmi lesquels figurent Maurice Denis, Pierre Bonnard, Paul-Élie Ranson ou encore Édouard Vuillard.

Ces derniers, qui forment alors le groupe des Nabis, partagent une même culture picturale à la fois symbolique, synthétique et spirituelle ; la couleur est alors perçue comme ornement musical de l'âme : « Les formes et les couleurs ne sont plus utilisées pour leur valeur imitative du réel mais pour leur valeur sensible, leur capacité à susciter des états de conscience » (cité dans *Le Talisman de Paul Sérusier, Une prophétie de la couleur*, cat. exp., Musée d'Orsay, Paris, p. 59).

À peine âgé de vingt ans et toujours étudiant à l'École des Beaux-Arts de Paris, Denis rédige en 1890 une déclaration définitive qui préfigure les principes fondateurs du cubisme et du fauvisme et pose les jalons des abstractions qui perdureront tout au long du XX<sup>e</sup> siècle : « Il est bon de se rappeler qu'un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées » (cité dans 'Définition du néo-traditionalisme', in *Art et Critique*, 2<sup>e</sup> année, No. 65, Paris, 23 août 1890, p. 540).

Peinte au revers d'une composition antérieure à 1892 et figurant un cimetière aux abords d'une église, *Jeunes filles qu'on dirait des anges* dépeint à trois reprises le visage de la muse éternelle de l'artiste, son épouse Marthe. L'artiste rencontre Marthe Meurier en 1890 et lui consacre son amour dans son Journal, à partir de juin 1891, dans une section intitulée « Amours de Marthe ». Poursuivis tant pendant la longue période de fiançailles du couple, qu'après leur mariage le 12 juin 1893, et ce jusqu'au décès de l'aimée en 1919, ces écrits ont une place centrale dans l'œuvre de Denis.

Marthe apparaît ici comme à la fois réelle et symbolisée : elle rayonne et fait figure de muse, à même d'inspirer toutes les autres. À la fois familière et transfigurée, « la figure de Marthe apporte [...] cette forme d'une pureté idéale du visage, et cet élan sur le chemin de la vie, qui nourrit un motif emblématique de ces premières années : la jeune fille au visage réduit à la ligne arabesque » (cité dans J.-P. Bouillon, *Maurice Denis, Le Spirituel dans l'art*, Paris, 2006, p. 22). Les couleurs éclatantes, les lignes sinueuses et l'attention portée à l'ornement ne décrivent pas ; elles accompagnent le spectateur dans l'intimité de l'artiste dans des motifs qui ne sont pas sans rappeler les explorations entreprises quelques années plus tard par les figures de proue de la Sécession Viennoise.

A véritable tour de force painted circa 1892, this recto/verso painting, truly embodies that "flat surface covered with colours", whose powerful narrative, full of symbolist elements, encapsulates the Nabi aesthetic so dear to Maurice Denis. A fter having guided Paul Sérusier's brushwork and choice of colours for his *Talisman*, painted in October 1888 (Paris, Musée d'Orsay), Paul Gauguin brought together young students from the Académie Julian in Paris, including Maurice Denis, Pierre Bonnard, Paul-Élie Ranson and Édouard Vuillard, around a new artistic approach.

These students became known as 'Les Nabis' and shared a pictorial culture that was symbolic, synthetic and spiritual; colour was seen as a musical ornament of the soul: "Shapes and colours are no longer used for their value in imitating reality but for their sensitive value, their capacity to arouse states of consciousness" (quoted in *Le Talisman* de Paul Sérusier, *Une prophétie de la couleur*, exh. cat., Musée d'Orsay, Paris, p. 59).

Barely twenty years old and still a student at the École des Beaux-Arts in Paris, Denis wrote a definitive statement in 1890 that prefigured the founding principles of cubism and fauvism and laid the groundwork for the abstractions that would endure throughout the twentieth century: "It is well to remember that a painting - before being a warhorse, a nude woman or an anecdote - is essentially a flat surface covered with colours assembled in a certain order" (quoted in 'Définition du néo-traditionalisme', in *Art et Critique*, 2nd year, No. 65, Paris, 23 August 1890, p. 540).

Painted on the reverse of a composition dating from before 1892 and depicting a churchyard, *Jeunes filles qu'on dirait des anges* [Young girls who look like angels] depicts the face of the artist's eternal muse, his wife Marthe, in triplicate. The artist met Marthe Meurier in 1890 and wrote about his love for her in his *Diary* from June 1891, in a section entitled 'Amours de Marthe'. Continued both during the couple's long engagement and after their marriage on 12 June 1893, until the death of his beloved in 1919, these writings play a central role in Denis's work.

Marthe appears here as both real and symbolised: she radiates and acts as a muse, able to inspire all the others. At once familiar and transfigured, "the figure of Marthe brings [...] that ideal purity of face, and that élan on the path of life, which feeds an emblematic motif of these early years: the young girl with a face reduced to an arabesque line" (quoted in J.-P. Bouillon, *Maurice Denis, Le Spirituel dans l'art*, Paris, 2006, p. 22). The vibrant colours, sinuous lines and attention to ornament are not merely descriptive; they lead the viewer into the intimate world of the artist with motifs that are reminiscent of the explorations undertaken a few years later by the leading figures of the Vienna Secession.



Verso du présent tableau



f417

PAUL SÉRUSIER (1865-1927)

Jeune Bretonne à la faucille ou La Moisson rouge

signé et daté ‘P Sérusier 99’ (en bas à droite)  
huile sur toile  
92 x 58.2 cm.  
Peint en 1899

signed and dated ‘P Sérusier 99’ (lower right)  
oil on canvas  
36¼ x 22⅞ in.  
Painted in 1899

€140,000-180,000  
US\$150,000-190,000  
£130,000-160,000

**PROVENANCE:**  
Sam Josefowitz, Pully (avant 1976).  
Puis par descendance aux propriétaires  
actuels.

**BIBLIOGRAPHIE:**  
M. Guicheteau, *Paul Sérusier*, Paris, 1976,  
p. 226, no. 144 (illustré, p. 227).  
*Paul Sérusier et la Bretagne*, cat. exp. Musée  
de Pont-Aven, Pont-Aven, 1991, p. 16 (illustré).  
C. Boyle-Turner, *Sérusier et la Bretagne*,  
Douarnenez, 1995, p. 110 (illustré en couleurs,  
p. 111).



La Dame à la licorne (détail), tapisserie, XVI<sup>e</sup> siècle. Paris, Hotel de Cluny.

Photo: Domaine public / Wikimedia Commons.

«**D**e 1896 jusqu'à sa mort, trente et un ans plus tard, la carrière de Sérusier oscilla constamment entre son désir d'explorer des principes logiques sur la ligne et la couleur, et son profond attachement à la Bretagne. L'étude de l'art égyptien, des peintres primitifs italiens et des canons de Beuron stimulèrent son esprit théorique et l'incitèrent à continuer de peindre ses sujets médiévaux. La *Jeune bretonne à la faucille* par exemple, qui date de 1899, représente une femme vêtue du costume de Châteauneuf-du-Faou. Sa coiffe, cependant, ressemble à la "capote" noire du Pouldu, augmentée d'un bord décoré d'inspiration médiévale. Si le tableau se contentait de reproduire le costume de 1899, il pourrait être décrit comme une simple scène de fenaïson avec les meules de foin séchant dans le champ. Mais l'intemporalité du costume de la femme fait penser à un thème plus universel; peut-être est-ce une représentation de la mort, tenant sa faux prête?

Si on compare cette *Jeune Bretonne à la faucille* à la *Jeune Bretonne tricotant [un bas rose]*, signée et datée de 1920, on constate que le style de Sérusier a très peu changé en vingt-et-un ans. Les deux toiles montrent une jeune femme au menton pointu, triste, vue de trois-quarts. Elle occupe dans les deux cas une moitié de l'espace pictural, la limite intérieure de sa silhouette marquant le centre de chaque tableau. Les collines de Châteauneuf-du-Faou s'élèvent dans le lointain, transformant l'arrière-plan en une série de lignes doucement incurvées. Les canons de Beuron ont dicté les angles formés par les mains, mais ils sont légèrement moins prononcés que dans les œuvres antérieures, datant de l'époque où Sérusier était plus proche des idées de Lenz. De plus, dans les deux tableaux, la gamme de tons est extrêmement limitée» (C. Boyle-Turner, *Sérusier et la Bretagne*, Douarnenez, 1995, p. 110).

"**F**rom 1896 until his death thirty-one years later, Sérusier's career oscillated constantly between his desire to explore logical principles of line and colour and his deep attachment to Brittany. The study of Egyptian art, Italian primitive painters and Beuron's canons stimulated his theoretical mind and encouraged him to continue painting his medieval subjects. For example, *Jeune bretonne à la faucille*, dated 1899, portrays a woman dressed in the costume of Châteauneuf-du-Faou. Her headdress, however, resembles the black "capote" typical of Le Pouldu, with the addition of a medieval-inspired decorated brim. If the painting simply reproduced the 1899 costume, it could be described as a banal haymaking scene with haystacks drying in the field. Yet, the timelessness of the woman's costume suggests a more universal theme; perhaps it is a representation of death, holding its scythe ready?

Comparing this *Jeune Bretonne à la faucille* with the *Jeune Bretonne tricotant [un bas rose]*, signed and dated 1920, shows that Sérusier's style has changed very little in twenty-one years. Both paintings show a young woman with a sad, pointed chin, seen from three-quarter view. In both cases, she occupies half of the pictorial space, the inner edge of her silhouette marking the centre of each painting. The hills of Châteauneuf-du-Faou rise in the distance, transforming the background into a series of gently curved lines. Beuron's canons dictated the angles formed by the hands, but they are slightly less pronounced than in the earlier works, dating from the period when Sérusier was closer to the ideas of Lenz. Moreover, in both paintings, the range of colour is extremely limited" (C. Boyle-Turner, *Sérusier et la Bretagne*, Douarnenez, 1995, p. 110).







f418  
MAURICE DENIS (1870-1945)

*L'Office de sainte Catherine ou Sainte Catherine récite l'office de Jésus*

signé 'MAURICE DENIS' (en bas à droite)  
huile sur carton monté sur panneau parqueté  
43 x 67.2 cm.  
Peint en 1921

signed 'MAURICE DENIS' (lower right)  
oil on board mounted on cradled panel  
16⅞ x 26½ in.  
Painted in 1921

€40,000-60,000  
US\$43,000-64,000  
£35,000-52,000

**PROVENANCE:**  
Galerie Druet, Paris (acquis auprès de l'artiste en juillet 1921).  
Carlos d'Avezac de Castéra, Dax (acquis auprès de celle-ci le 20 septembre 1921 et jusqu'à au moins 1924).  
Sam Josefowitz, Pully.  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Paris, Galerie Druet, *Exposition Maurice Denis*, novembre-décembre 1921, no. 8.  
Venise, Pavillon français, *XIIIe Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, Mostra individuale di Maurice Denis*, 1922, p. 170, no. 33.  
Paris, Pavillon de Marsan, Union Centrale des Arts Décoratifs, *Exposition Maurice Denis, 1888-1924*, avril-mai 1924, no. 286.  
Paris, Galerie Druet, *Exposition de 25 peintures contemporaines*, juin-septembre 1925, p. 4, no. 21.

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



f419  
ÉMILE BERNARD (1868-1941)

*Concert champêtre ou Fête champêtre (recto); Études de personnages (verso)*

signé et daté 'Émile Bernard 90' (en bas à gauche)  
huile sur toile  
71.6 x 92 cm  
Peint en 1890

signed and dated 'Émile Bernard 90' (lower left)  
oil on canvas  
28¼ x 36¼ in.  
Painted in 1890

€50,000-70,000  
US\$54,000-74,000  
£44,000-61,000

**PROVENANCE:**  
Ambroise Vollard, Paris.  
Collection Altarriba, Paris (avant 1956).  
Hirschl & Adler Galleries, Inc., New York (avant 1962).  
Harriet Griffin Fine Arts Inc., New York.  
Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celle-ci le 15 novembre 1985).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Copenhague, Galerie Winkel et Magnussen, *Gauguin og hans venner, En udstilling af malerne som dannede l'École de Pont-Aven*, juin-juillet 1956, no. 16.  
Paris, Galerie Durand-Ruel, *Émile Bernard, Époque de Pont-Aven*, avril-mai 1959, no. 31.  
Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts, *The Nabis and their Circle*, novembre-décembre 1962, p. 140 (illustré, p. 145; titré 'Musicians in a park').  
New York, Hirschl & Adler Galleries, Inc., *Émile Bernard, Paintings of the Pont-Aven Period*, février-mars 1963, no. 21 (titré 'Musicians in a park').  
Londres, Kaplan Galleries, *Émile Bernard, A Retrospective Exhibition*, octobre-novembre 1964, no. 9 (titré 'Les Musiciens dans le parc').  
Mannheim, Städtische Kunsthalle et Amsterdam, Van Gogh Museum, *Émile Bernard, A Pioneer of Modern Art*, mai-novembre 1990, p. 216, no. 67 (illustré en couleurs).  
Tokyo, The Bunkamura Museum of Art; Kyoto, The National Museum of Modern Art; Hokkaido, Hokkaido Museum of Modern Art; Mie, Mie Prefectural Art Museum et Koriyama, Koriyama

City Museum of Art, *Gauguin et l'École de Pont-Aven*, avril-novembre 1993, p. 59, no. 41 (illustré en couleurs; titré 'Concert Champêtre: Les Trois Musiciens').  
Sydney, The Art Gallery of New South Wales, *Gauguin and the Pont-Aven School*, mai-juillet 1994, p. 72 et 219, no. 42 (illustré en couleurs, p. 75; titré 'Concert champêtre: les trois musiciens').  
Indianapolis, Indianapolis Museum of Art; Baltimore, The Walters Art Gallery; Montréal, The Montreal Museum of Fine Arts; Memphis, The Dixon Gallery and Gardens; San Diego, San Diego Museum of Art; Portland, Portland Art Museum; Boston, Museum of Fine Arts et Jérusalem, The Israel Museum, *Gauguin and the School of Pont-Aven*, septembre 1994-janvier 1997, p. 70, no. 42 (illustré en couleurs; titré 'Concert Champêtre: Les Trois Musiciens').

**BIBLIOGRAPHIE:**  
J.-J. Luthi, *Émile Bernard, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, 1982, p. 42, no. 257 (illustré).  
J.-J. Luthi et A. Israël, *Émile Bernard, Instigateur de l'École de Pont-Aven, Précurseur de l'art moderne, Sa vie, son œuvre, Catalogue raisonné*, Paris, 2014, p. 178, no. 246 (illustré).





**f120**  
**WLADYSLAW SLEWINSKI (1856-1918)**  
*Vase de petites roses blanches*

avec le cachet (au revers)  
huile sur toile  
61 x 49.8 cm.  
Peint vers 1906

stamped (on the reverse)  
oil on canvas  
24 x 19¾ in.  
Painted *circa* 1906

€35,000-45,000  
US\$38,000-48,000  
£31,000-39,000

**PROVENANCE:**  
Atelier de l'artiste.  
Dr. Wladyslawa Jaworska, Varsovie.  
Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celui-ci le 15 décembre 1961).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Londres, The Tate Gallery, *Gauguin and the Pont-Aven Group*, janvier-février 1966, p. 43, no. 264.  
Zürich, Kunsthaus, *Pont-Aven, Gauguin und sein Kreis in der Bretagne*, mars-avril 1966, p. 85, no. 287.



**•f121**  
**JENS FERDINAND WILLUMSEN (1863-1958)**  
*Baigneuse*

signé des initiales 'J.F.W.' (en haut à gauche); signé et numéroté deux fois 'J.F. Willumsen S-no.-18' (sur deux étiquettes au revers)  
bas-relief en marbre  
23 x 17.2 cm.  
Conçu et exécuté vers 1920; cette œuvre est unique

signed with the initials 'J.F.W.' (upper left); signed and numbered twice 'J.F. Willumsen S-no.-18' (on two labels on the reverse)  
marble *bas-relief*  
9 x 6¾ in.  
Conceived and executed *circa* 1920; this work is unique

€2,800-3,500  
US\$3,000-3,700  
£2,500-3,100

**PROVENANCE:**  
Atelier de l'artiste.  
Michelle Bourret, France (par succession).  
Maurice Malingue, Paris (acquis auprès de celle-ci en 1960).  
Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celui-ci le 14 décembre 1980).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

Ce lot sera vendu sans prix de réserve.  
This lot will be offered without reserve.

Jens Ferdinand Willumsen, né à Copenhague en 1863, est un pionnier de l'art pictural moderne danois. Après avoir suivi étudié notamment à l'Académie royale des Beaux-Arts de Copenhague, Willumsen effectue plusieurs séjours à Paris. Rapidement, l'artiste s'intéresse aux préceptes de l'École de Pont-Aven grâce à son amitié avec Paul Gauguin et Paul Sérusier qu'il rencontre à Pont-Aven dès 1890. Il s'installe en effet, dès le mois de juillet de cette même année à la Pension Gloanec. Déjà familier du travail de Paul Gauguin, qu'il avait pu voir à Copenhague ou chez Théo Van Gogh à Paris, l'artiste se lie rapidement avec Gauguin, lui rendant visite notamment au Pouldu.

Son style restera longtemps marqué par l'influence du cloisonnisme, du synthétisme et des nabis, avant de revenir vers un style plus expressionniste à partir des années 1910. Ses œuvres furent montrées au Salon, au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts, au Salon des Artistes Indépendants, chez Le Barc de Boutteville ainsi qu'à l'Exposition universelle de 1900. Après un séjour à Copenhague, de 1897 à 1900, puis de nombreux déplacements aux États-Unis, en Italie, en Suisse, en Norvège, en Espagne, en Afrique du Nord, il se fixe en 1916 dans le Sud de la France (Villefranche, Nice, Cannes, Le Cannet) où il y restera jusqu'à la fin de sa vie. Willumsen retournera épisodiquement au Danemark mais continuera cependant d'y exposer régulièrement. En dehors de la peinture, le danois s'intéressa à la sculpture, à l'architecture, à la céramique et pratiqua la gravure et la photographie. Son œuvre reste cependant rarissime dans les collections publiques françaises.

Born in Copenhagen in 1863, Jens Ferdinand Willumsen was a pioneer of modern Danish art. After studying at the Royal Academy of Fine Arts in Copenhagen, Willumsen made several trips to Paris. He quickly became interested in the precepts of the Pont-Aven School, fueled by his friendship with Paul Gauguin and Paul Sérusier, whom he met in Pont-Aven in 1890. That same year, in July, he moved into the Pension Gloanec. He was familiar with Paul Gauguin's work, that he had seen in Copenhagen and at Théo Van Gogh's house in Paris. Willumsen quickly became friends with Gauguin, regularly visiting him at Le Pouldu.

For a long time, his style was impregnated by the influence of Cloisonnism, Synthesism and the Nabis, before he returned to a more expressionist style after the 1910s. His works were shown at the Salon, the Salon de la Société nationale des Beaux-Arts, the Salon des Artistes Indépendants, at Le Barc de Boutteville and at the 1900 Universal Exhibition. After returning to Copenhagen from 1897 to 1900, he travelled to the United States, Italy, Switzerland, Norway, Spain and North Africa, before settling in the South of France (Villefranche, Nice, Cannes, Le Cannet) in 1916 where he remained until the end of his life. Willumsen returned to Denmark from time to time, and continued to exhibit there regularly. As well as painting, the Dane was interested in sculpture, architecture, ceramics, engraving and photography. However, his work remains extremely rare in French public collections.





*f*422  
**ARISTIDE MAILLOL (1861-1944)**  
*Paysage à Banyuls*

signé indistinctement 'maillol' (en bas à droite)  
huile sur carton marouflé sur toile  
32.5 x 47 cm.  
Peint vers 1890

indistinctly signed 'maillol' (lower right)  
oil on board laid down on canvas  
12¾ x 18½ in.  
Painted circa 1890

€20,000-30,000  
US\$22,000-32,000  
£18,000-26,000

**PROVENANCE:**  
Bernard Lorenceau, France.  
Roland, Browse & Delbanco, Londres.  
Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celle-ci le 26 juillet 1961).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts, *The Nabis and their circle*, novembre-décembre 1962, p. 142.  
Mannheim, Kunsthalle, *Die Nabis und ihre Freunde*, octobre 1963-janvier 1964, no. 162.

Dina Vierny a confirmé l'authenticité de cette œuvre en 1961.



*f*425  
**MAURICE DENIS (1870-1945)**  
*Chambre d'enfants, via Sistina*

signé, daté et inscrit 'MAURICE DENIS ROME 1904' (en haut à droite)  
huile sur carton  
58 x 68,5 cm.  
Peint à Rome en 1904

signed, dated and inscribed 'MAURICE DENIS ROME 1904' (upper right)  
oil on board  
22⅞ x 27 in.  
Painted in Rome in 1904

€20,000-30,000  
US\$22,000-32,000  
£18,000-26,000

**PROVENANCE:**  
Abbé Alphonse Desfossés, France (acquis auprès de l'artiste avant 1904).  
Maurice Denis, Saint-Germain-en-Laye (acquis auprès de celui-ci par l'intermédiaire de Louise Meunier en octobre 1907).  
Anne-Marie Poncet, Suisse (par descendance).  
Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celle-ci le 5 août 1989).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Paris, Galerie E. Druet, *Maurice Denis, Études d'Italie, 1899-1904*, novembre-décembre 1904, p. 10, no. 17.  
Paris, Pavillon de Marsan, Union Centrale des Arts Décoratifs, *Exposition Maurice Denis, 1888-1924*, , avril-mai 1924, p. 9, no. 125 (titré 'Le Tub dans le cuvette bleue').  
Paris, Orangerie des Tuileries, *Maurice Denis*, juin-août 1970, p. 63, no. 176 (titré 'Le Tub').

Thonon, Maison des arts et loisirs, *Maurice Denis, Genève et le Chablais*, janvier-mars 1971, no. 11 (titré 'Le tub dans une cuvette bleue').  
Lyon, Musée des Beaux-Arts; Cologne, Wallraf-Richartz Museum; Liverpool, Walker Art Gallery et Amsterdam, Van Gogh Museum, *Maurice Denis*, septembre 1994-septembre 1995, p. 269, no. 117 (illustré en couleurs; titré 'Chambre d'enfants via Sistina ou Le tub dans la cuvette bleue').

**BIBLIOGRAPHIE:**  
J.-P. Bouillon, *Maurice Denis*, Genève, 1993, p. 205 (illustré en couleurs, p. 107; titré 'Le Tub [Chambre Via Sistina]').

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



# FAIT DE RÊVE, DE LUMIÈRE ET DE COULEURS; L'ÉPANOUISSEMENT DU NÉO-IMPRESSIONNISME.

par Gilles Genty

Cette aventure est celle d’une lente et très cohérente évolution; les recherches empiriques des peintres romantiques – touche fouettée, usage du contraste chromatique entre les couleurs primaires et complémentaires – sont tout d’abord poursuivies par la génération des impressionnistes, confortés par les écrits de physiciens et de chimistes français, anglais et allemands (Chevreul, Rood, Helmholtz). Quelques années plus tard, les divergences entre les peintres impressionnistes, apparues clairement à l’occasion de l’exposition de 1882, conduisent Seurat, Signac, Angrand (lot n°436), Dubois-Pillet et leurs amis, adeptes d’une touche pointillée, à fonder, dès 1884, le Salon des *Indépendants*. Paul Signac résumera très pédagogiquement en 1899 cette histoire dans son ouvrage-manifeste *D’Eugène Delacroix au Néo-impressionnisme*, publié par *La Revue Blanche* d’un Thadée Natanson par ailleurs défenseur des Nabis et orné d’une couverture dessinée par le peintre belge Théo van Rysselberghe (lot n°435); preuve des interactions fructueuses entre les différentes sensibilités postimpressionnistes!

La fin des expositions de groupe des impressionnistes – la 8<sup>e</sup> et dernière a lieu en 1886 – entraîne une décennie de recherches et d’expérimentations, ce dont témoignent de nombreux parcours artistiques; brillant élève, premier prix de philosophie au Concours général, Henri Delavallée se passionne pour l’École de Barbizon avant que de découvrir la Bretagne en 1881. C’est à Pont-Aven en 1886 qu’il rencontre Paul Gauguin, Émile Bernard et Paul Sérusier, qui l’initient au «cloisonnisme». Sa rencontre avec Seurat en 1887, et surtout ses échanges avec Camille Pissarro, le convertissent bientôt au Néo-impressionnisme qu’il pratique de 1887 à 1890 à Marlotte, à proximité de Barbizon et de Moret-sur-Loing où Sisley a posé son chevalet. Sa *Cour de ferme* (1887) (lot n°123) est cependant tout à la fois réaliste – la forme du puits est typique de la région – et abstraite. Les bâtiments, accolés les uns aux autres comme des volumes géométriques tracés à la règle, ainsi que la frontalité des plans juxtaposés, confèrent à cette vue une dimension irréelle. Usant de touches de différentes largeurs, pour décrire les motifs proches ou lointains, pratiquant la division et le contraste de tons (l’ombre du puits est traitée en une juxtaposition de vert, de l’orange, de rose et de violet) Delavallée transpose, par sa grande technique, un paysage anodin en un spectacle presque onirique.

Héritière des impressionnistes, cette génération l’est également des peintres qui, comme Jean-François Millet, allient le Naturalisme au Symbolisme; en témoigne *Le Bon Samaritain* (1895) (lot n°436), feuille virtuose de Charles Angrand. Comme son mentor Georges Seurat, lequel était l’élève de Léon Lehmann, lui-même élève d’Ingres, Angrand se montre très attentif au choix des papiers, de leurs grains, de leurs nuances. Son œuvre graphique, aussi rare que précieuse, suscite l’admiration de Paul Signac qui, à l’occasion d’une exposition chez Durand-Ruel, écrit : «[...] ses dessins sont des chefs d’œuvre. Il est impossible d’imaginer plus belle disposition de blanc et de noir, plus somptueuses arabesques. Ce sont les plus beaux dessins de peintres qui soient, des poèmes de lumière, bien combinés, bien exécutés, tout à fait réussis. Et tout le monde passe devant sans se douter que ce sont des merveilles incomparables» (P. Signac, *Journal*, 15 mars 1899). Technicien hors pair, Angrand insuffle une part de mystère et de magie à ses compositions.

Après l’avoir montré aux *Indépendants*, c’est chez Le Barc de Boutteville qu’Angrand accroche ce dessin, dans une exposition justement titrée «des peintres impressionnistes et symbolistes»; Le Barc de Boutteville, dont les artistes ornaient les catalogues de véritables lithographies et qui organisa en 1892, dans sa galerie de la rue Le Peletier à Paris, la première rétrospective de l’œuvre de Vincent Van Gogh.

Bientôt, des artistes se regroupent pour confronter leurs expériences, tels Maximilien Luce, Léo Gausson, et Cavallo-Peduzzi à Lagny-sur-Marne, régulièrement rejoints par Lucien Pissarro dont la famille s’est installée à Eragny. Si Lucien rencontre Van Gogh en 1886, lors de la 8<sup>e</sup> et dernière exposition de groupe des impressionnistes, c’est la découverte, en compagnie de son père Camille et de Louis Hayet (lot. n°424), d’*Un dimanche après-midi à l’île de la Grande Jatte* (1884-1886) dans l’atelier même de Seurat qui constituera pour lui la véritable révélation. Il adopte dès lors la technique néo-impressionnisme dont il fait un usage, parfaitement maîtrisé, dans sa *Vue de Gouvernes* (1888) (lot n°434); ce petit village, situé à quelques encablures de Lagny (Lucien réside alors chez Léo Gausson), traversé par le ru de la Gondoire qui se jette peu après dans la Marne, est ici magnifié par de patientes touches pointillées. Comme son père Camille, Lucien allie toujours une parfaite transposition de la texture du réel avec une dimension humaine et poétique, incarnée ici par les deux paysannes, l’une venant à notre rencontre, l’autre lavant du linge dans la rivière.

L’esthétique nouvelle séduit très tôt de nouveaux artistes, notamment les Nabis Pierre Bonnard, Édouard Vuillard et surtout Maurice Denis, qui exposent eux-aussi aux *Indépendants* et chez Le Barc de Boutteville. Héritiers de Gauguin, adeptes des aplats de couleurs, ils trouvèrent dans le pointillisme un moyen d’expérimenter des effets chromatiques inédits. Les touches juxtaposées, simplement déposées, laissant visible le support, traduisent dans *L’Enfant au tablier* (vers 1899) (lot. n°433) la spontanéité et l’intensité des impressions visuelles ressenties par Maurice Denis. Photographe de talent, Denis démontre ici combien la peinture se nourrit de ce nouveau medium tout en conservant sa force expressive.

Très tôt également, le néo-impressionnisme fait de nouveaux adeptes en Belgique; refusant le Salon officiel, le cercle des XX, organise à Bruxelles de 1884 à 1893, sous la houlette d’Octave Maus et d’Edmond Picard, des expositions dans lesquelles les jeunes artistes belges accrochent leurs toiles aux côtés de celles de Seurat et de Signac. Devant la réussite de ces événements, dont les catalogues sont ornés d’une élégante composition «Art Nouveau» du jeune Georges Lemmen (lot. n°449 à 451), Octave Maus décide finalement d’inviter les fidèles des *Indépendants*, d’Hippolyte Petitjean (lot. n°425) aux Nabis. Cette confrontation conduit les artistes belges à s’affranchir de l’impressionnisme, comme l’atteste le cheminement d’Henry van de Velde, dont *Paysanne dans un verger* (1888) (lot n°428) est une étape essentielle. Disciple d’Adrien-Joseph Heymans (1839-1921), en compagnie duquel il peint en 1884, van de Velde s’isole l’année suivante à Wechelderzande, à proximité d’Anvers. Il y exécute, en une expérience autant picturale qu’existentielle, une série de tableaux illustrant la vie paysanne, dont plusieurs seront acquis par son mentor Heymans. Entre 1887 et 1888, van de Velde fait de rapides progrès; aux touches impressionnistes, rapides, directionnelles, succèdent maintenant de petits points. Sans doute commencé au printemps 1888, *Paysanne dans un verger* (1888) témoigne de ces recherches expérimentales: van de Velde recouvre une première composition «impressionniste» d’une pluie de couleurs qui transforment nos premiers repères visuels en un papillonnement lumineux.

Un identique processus d’élaboration est à l’œuvre dans le tableau de Willy

Finch *Le Village sous la neige* (vers 1889-1890) (lot n°432), montrant le village de Lombardsijde, situé à proximité de Nieuport et d’Ostende, sur la côte des Flandres qu’affectionne James Ensor. Finch, qui découvre les œuvres de Claude Monet exposées aux XX en février 1886, puis *La Grande Jatte* (1884-1886) de Seurat en 1887, pratique alors le pointillisme de manière expérimentale. Sur une première composition naturaliste – l’on reconnaît une «traamkar» charrette bâchée à grandes roues typique de la région – Finch parsément méticuleusement la surface de sa toile de gouttelettes blanches, évoquant ainsi la myriade de flocons de neige. Finch, qui se passionne dès lors pour le mélange optique des couleurs, rend d’ailleurs hommage au peintre français trop tôt disparu dans un article intitulé «Georges Seurat et la technique néo-impressionniste», paru en 1902 à Helsinki dans la revue *Euterpe*.

L’éclosion de ces jeunes artistes n’aurait, à l’évidence, pas été possible sans le constant et ardent soutien du poète et critique d’art Émile Verhaeren; c’est lui qui consacre un article à Heymans juin 1885, mais parle aussi, en février 1884 dans *La Jeune Belgique*, à propos de l’exposition du *Groupe des XX*, d’«audace conquérante» et d’un «Idéal moderne». Lui encore qui tient le 10 février 1889, les lecteurs de *L’Art moderne* informé des progrès de ces jeunes peintres en devenir: «MM. Toorop (lot n°429), van de Velde et Mlle Boch. Ces trois artistes sont en pleine évolution: leur palette est changée et aussi leur facture. Ils ont parcouru les premiers stades, chacun restant chez soi, tout en s’assimilant une technique nouvelle.» Il est rejoint dans cette défense et illustration par le peintre Théo Van Rysselberghe qui, dans une lettre à Octave Maus de 1887, incite son ami à admettre van de Velde aux XX, ce dernier venant d’être refusé au Cercle d’Anvers et à Gand. C’est dans ce contexte de liens très forts, tant amicaux qu’artistiques, que Van Rysselberghe réalise l’extraordinaire *Portrait de Verhaeren* (1892) (lot n°435); Cherche-t-on des preuves de leur grande intimité artistique ? C’est Van Rysselberghe qui fit irruption chez lui le 31 mars vers midi pour lui montrer, tout abasourdi, la lettre de Signac annonçant la mort de Seurat; mais c’est aussi Verhaeren qui, au printemps 1891, fait une relation enthousiaste dans *La Nation* de l’envoi de Rysselberghe aux *Indépendants*, puis admire en 1893 la finesse des portraits présentés aux XX : «L’extérieur, l’enveloppement, la vie d’épiderme leur est spécialement joie et excitation. Et cette vie, ils [Rysselberghe et Signac] la sentent plus subtilement et plus triomphalement qu’on ne la sentit jamais avant eux.» (É. Verhaeren, *La Nation*, 12 mars 1893). Ces mots semblent écrits pour notre portrait tant ils évoquent l’intensité de la vie intérieure que Rysselberghe traduit ici à travers un très complexe réseau de lignes entremêlées. La lumière qui vient frapper le visage et s’épanouir en une sorte d’orbe semble matérialiser l’inspiration même de l’écrivain. Ce n’est sans doute pas par hasard que ce dessin a été choisi pour illustrer un article consacré à l’artiste, paru en 1899 dans *Ver Sacrum*, la si moderne revue de la *Sécession* viennoise.

Élu membre des XX dès 1884, le hollandais Jan Toorop découvre les tableaux néo-impressionnistes à l’occasion de deux expositions, à Amsterdam en 1889, puis au *Cercle d’Art* de La Haye en 1892. Installé à Katwijk à proximité de Leyde, il expérimente dès 1891 le pointillisme en témoigne *Pêcheur de coquillages sur la plage de Katwijk* (Otterlo, Musée Kröller-Muller) avant d’évoluer vers une conception plus symboliste du paysage. D’ailleurs la poétesse Henriette van der Schalk, visitant en 1892 son atelier à Katwijk, désire acquérir une œuvre, laquelle contribuerait selon elle à «l’éclat et la splendeur» de sa maison. Fasciné par l’«immatérialisme» du néo-impressionnisme, Toorop transpose dans le *Port de Katwijk* (1898) (lot n°429), une scène flamande précisément décrite (notons les «ailes de dérive» sur les flancs des «Aak»), en une symphonie de couleurs et de lumière. Comme

l’écrit Mme Kröller-Müller en 1912, nous sommes bien là, comme chez Kandinsky, dans une entreprise de «spiritualisation de l’art».

L’évocation du nom de ce mythique couple de collectionneurs hollandais nous conduit naturellement à Petrus Bremmer (lots n°426, 431 et 437); peintre de paysages à la fin des années 1880, converti au pointillisme une décennie plus tard, il synthétise avec brio le mystère des natures mortes hollandaise du XVIIIe siècle et la technique nouvelle. Ardent défenseur des avant-gardes et de leur épanouissement en Hollande, critique d’art influent, il devint aussi l’œil visionnaire des époux Kröller-Müller qui acquirent, grâce à lui, des œuvres majeures de Vincent Van Gogh, Georges Seurat, Théo Van Rysselberghe et Piet Mondrian, aujourd’hui visibles au musée d’Otterlo.

L’histoire déjà très riche du néo-impressionnisme n’est pas close, en témoigne, entre autres, l’œuvre méconnue d’Evarist de Buck; formé à l’Académie d’Anvers, élève de de Georges Minne à l’Académie de Gand, proche du peintre Constant Montald, il évolue vers le néo-impressionnisme à l’occasion de son premier séjour à Laethem-Saint-Martin, où travaillent également Léon Spilliaert et Constant Permeke. Ses *Trois baigneuses* (lot n°430), un moment fort logiquement attribuées à Théo van Rysselberghe, sont une brillante synthèse des méditations antiquisantes de Puvis de Chavannes et des visions, solaires et jubilatoires, des néo-impressionnistes. Une passionnante (re)découverte à venir!



Couverture de l'ouvrage *D'Eugène Delacroix au Néo-impressionnisme*, publié par *La Revue Blanche*, en 1899. Collection particulière, Suisse.



# DREAMS, LIGHT AND COLOURS: THE FLOURISHING OF NEO-IMPRESSIONISM.

by Gilles Genty

This adventure is one of slow and highly coherent evolution; the empirical research of romantic painters - the whisking stroke, the use of chromatic contrast between primary and complementary colours - was first pursued by the impressionist generation, bolstered by the writings of French, German and English physicists and chemists (Chevreul, Rood, Helmholtz). A few years later, the divergences between the impressionist painters, which had clearly appeared during the 1882 exhibition, led Seurat, Signac, Angrand (lot no. 436), Dubois-Pillet, and their friends, followers of a pointillist dotted stroke, to establish the Salon des Indépendants in 1884. Paul Signac summarised this story in a highly pedagogical manner in 1899, in his work-manifesto D'Eugène Delacroix au Néo-impressionnisme, published by La Revue Blanche, by Thadée Natanson, who was also a defender of the Nabis, and with a cover designed by the Belgian painter Théo van Rysselberghe (lot no. 435); a demonstration of the fruitful interactions between the different post-impressionist sensibilities!

The end of the group exhibitions of the impressionists, with the eighth and final one taking place in 1886, led to a decade of research and experimentation, as reflected by numerous artistic careers; a brilliant student, first prize winner in philosophy at the Concours Général, Henri Delavallée was passionate about the Barbizon School before discovering Brittany in 1881. In Pont-Aven in 1886 he met Paul Gauguin, Émile Bernard, and Paul Sérusier, who introduced him to “cloisonnism”. His meeting with Seurat in 1887, and above all his discussions with Camille Pissarro, soon converted him to Neo-Impressionism, which he would practise from 1887 to 1890 in Marlotte, near Barbizon and Moret-sur-Loing, where Sisley painted. His Cour de Ferme (1887) (lot no. 123) is, nonetheless both realistic - the shape of the well is typical of the region - as well as abstract. The buildings, attached to one another like geometric volumes drawn with a ruler, as well as the frontality of the juxtaposed planes, lend the scene an unreal dimension. Using strokes of different widths to describe close or distant motifs, utilising division and contrast of tones (the shadow of the well is painted in a juxtaposition of green, orange, pink, and purple), through his technique Delavallée transposes an innocuous landscape into an almost dreamlike spectacle.

The heirs of the Impressionists, this generation was also made up of the painters who, like Jean-François Millet, combined Naturalism with Symbolism, as evidenced by Le Bon Samaritain (1895) (lot no. 436), a virtuoso piece by Charles Angrand. Like his mentor, Georges Seurat, who was a student of Léon Lehmann, himself a student of Ingres, Angrand paid close attention to his choice of papers, their grains, and their nuances. His graphic works, as rare as they are precious, brought the admiration of Paul Signac, who, at an exhibition at Durand-Ruel, wrote: “[...] his drawings are masterpieces. It is impossible to imagine a more beautiful arrangement of black and white or more sumptuous arabesques. These are the most beautiful drawings by painters in existence, poems of light, well combined, well executed, and completely successful. And everybody passes by them without realising that these are incomparable wonders” (P. Signac, Journal, 15 March 1899). An outstanding technician, Angrand breathed an element of mystery and magic into his compositions”. After displaying it at the Indépendants, Angrand exhibited this drawing at Le Barc de Boutteville, at an exhibition aptly entitled “impressionist and symbolist painters.” At Barc de Boutteville, artists filled the catalogues with real lithographs and, in 1892, at the gallery on rue Le Peletier in Paris, held the first retrospective of the works of Vincent Van Gogh.

Soon artists came together to compare their experiences, including Maximilien Luce, Léo Gausson, and Cavallo-Peduzzi, at Lagny-sur-Marne, regularly joined by Lucien Pissarro, whose family had settled in Eragny. While Lucien met Van Gogh in 1886, at the eighth and final group exhibition of the Impressionists, it was the discovery, in the company of his father Camille and Louis Hayet (lot no. 424), of Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte (1884-1886), in Seurat's workshop, which would be the true revelation for him. He thenceforth adopted the neo-impressionism technique, which he used, absolutely masterfully, in his Vue de Gouvernes (1888) (lot no. 434); this small village, located very close to Lagny (Lucien was residing there at the time with Léo Gausson), crossed by the Ruisseau de la Gondoire, flowing into the Marne shortly thereafter, is magnified in this piece by patient pointillist touches. Like his father Camille, Lucien always blended a perfect transposition of the texture of reality, with a human and poetic dimension, embodied here by the two peasant women, one approaching, and the other washing clothes in the river.

The new aesthetic attracted new artists very early on, notably the Nabis artists Pierre Bonnard, Édouard Vuillard, and above all Maurice Denis, who also exhibited at Les Indépendants and at Le Barc de Boutteville. The heirs of Gauguin, and enthusiastic users of flat colours, in pointillism they found a way of experimenting with new chromatic effects. The juxtaposed strokes, simply placed, leaving the supporting media visible, in L'Enfant au tablier (circa 1899) (lot no. 433) translate the spontaneity and intensity of the visual impressions felt by Maurice Denis. A talented photographer, Denis demonstrated in this piece how painting was nourished by this new medium, whilst retaining all the expressive force.

Also, at a very early stage, neo-impressionism gained new followers in Belgium; refusing the official Salon, the XX circle, in Brussels from 1884 to 1893, under the leadership of Octave Maus and Edmond Picard, held exhibitions where young Belgian artists displayed their paintings alongside those of Seurat and Signac. With the success of these events, whose catalogues were adorned with an elegant “Art Nouveau” composition by the young Georges Lemmen (lot no. 449 to 451), Octave Maus finally decided to invite the faithful of the Indépendants, of Hippolyte Petitjean (lot no. 425) to the Nabis. This confrontation led Belgian artists to free themselves from impressionism, as demonstrated by the development of Henry van de Velde, for whom Paysanne dans un verger (1888) (lot no. 428) was an essential step. A disciple of Adrien-Joseph Heymans (1839–1921), with whom he painted in 1884, van de Velde isolated himself the following year in Wechelderzande, close to Antwerp. There, in an experiment that was as much pictorial as it was existential, he produced a series of paintings illustrating peasant life, several of which were acquired by his mentor, Heymans. Between 1887 and 1888, van de Velde made rapid progress; the impressionistic, rapid, directional strokes were now followed by small points. Undoubtedly begun in the spring of 1888, Paysanne dans un verger (1888) reflects this experimental research: van de Velde covers an initial “impressionist” composition with a shower of colours that transform our first visual cues into a luminous swirl of light.”

The same development process can be seen in the painting by Willy Finch, Le Village sous la neige (circa 1889-1890) (lot no. 432), picturing the village of Lombardsijde, located near Nieuwpoort and of Ostend, on the Flanders coast, so loved by James Ensor. Finch discovered the works of Claude Monet exhibited at the XX in February 1886, and then La Grande Jatte (1884-1886) by Seurat, in 1887, subsequently using pointillism experimentally. In a first naturalistic composition, a “traamkar” covered cart with large wheels typical of the region can be recognised,



Georges-Pierre Seurat, *Un dimanche à la Grande Jatte*, 1884-86. Chicago, The Art Institute of Chicago.

Finch meticulously dots the surface of his canvas with white droplets, evoking a myriad of snowflakes. Finch, who was from then on passionate about the optical mixture of colours, also paid tribute to the French painter who died too early, in an article titled “Georges Seurat and the neo-impressionist technique”, published in 1902 in Helsinki in the Euterpe review.

The emergence of these young artists would obviously never have been possible without the constant and ardent support of the poet and art critic Émile Verhaeren; he wrote an article about Heymans in June 1885, and also wrote, in February 1884, in La Jeune Belgique, about the exhibition of the Groupe des XX, of their “conquering audacity” and “modern ideal”. And again, on February 10th, 1889, he informed the readers of L'Art moderne about the progress of these young painters to be: “Toorop (lot no. 429), van de Velde and Boch. These three artists are undergoing a complete evolution: their palettes are changed along with their styles. They underwent the initial stages, each one of them remaining at home, whilst assimilating a new technique.” He was joined in this defence and illustration by the painter Théo Van Rysselberghe, who, in a letter to Octave Maus, in 1887, encouraged his friend to admit van de Velde to the XX, the latter coming from having been refused entry to the Antwerp and Ghent circles. Within this context of very strong ties, both friendly as well as artistic, Van Rysselberghe produced the extraordinary Portrait de Verhaeren (1892) (lot no. 00). If proof of their great artistic intimacy is sought, then it was Van Rysselberghe, in La Société Nouvelle, burst into his home at noon on March 31st, completely stunned, to show him Signac's letter announcing the death of Seurat. And it was also Verhaeren, who, in the spring, 1891, wrote an enthusiastic account in La Nation of Rysselberghe being sent to the Indépendants, and then in 1893 admired the finesse of the portraits presented at the XX: “The exterior, the envelopment, the life of the epidermis is especially joyful and exciting for them. And they [Rysselberghe and Signac] feel this life more subtly and more triumphantly than anyone has ever felt it before them.” (É. Verhaeren, La Nation, 12 March 1893). These words could almost have been written about our portrait, evoking as they do the intensity of the inner life that Rysselberghe writes about, through a highly complex network of intertwined lines. The light hitting the face and blossoming into a sort of orb, seems to materialise the inspiration itself of the writer. It is probably not a

coincidence that this drawing was chosen picked to illustrate an article about the artist, published in 1899, in Ver Sacrum, the highly modern review of the Viennese Secession.

Elected a member of the XX in 1884, the Dutch painter Jan Toorop discovered neo-Impressionist paintings at two exhibitions, in Amsterdam in 1889, and then at the Cercle d'Art in The Hague in 1892. Living in Katwijk near Leyden, he experimented with pointillism as early as 1891, as can be seen in Pêcheur de coquillages sur la plage de Katwijk (Otterlo, Kröller-Muller Museum), before developing towards a more symbolist conception of landscapes. The poet Henriette van der Schalk, visiting his studio in Katwijk, in 1892, wanted to acquire a work, which, in her words, would contribute to the “brilliance and splendour” of her house, perfectly appreciating the depth of his paintings. Fascinated by the “immaterialism” of Neo-Impressionism, in the Port de Katwijk (1898) (lot no. 00), Toorop transposed a precisely described Flemish scene (note the “drift wings” on the banks of the “Aak”), in a symphony of colours and light. As Madame Kröller-Müller wrote in 1912, here, as with Kandinsky, we experience a “spiritualisation of art”.

This legendary couple of Dutch collectors naturally leads us on to Petrus Bremmer (lots no. 426, 431 and 437): a landscape painter in the late 1880s, who converted to pointillism a decade later, he brilliantly synthesised the mystery of 17th century Dutch still lives with the new technique. An ardent defender of the avant-garde and their development in Holland, and an influential art critic, he also became the visionary eye of the Kröller-Müller couple, who, thanks to him, acquired major works by Vincent Van Gogh, Georges Seurat, Théo Van Rysselberghe, and Piet Mondrian, which are now on display at the Otterlo Museum.

The already deeply rich history of Neo-Impressionism is not yet over, as demonstrated, among others, by the little-known works of Evarist de Buck. Trained at the Academy of Antwerp, a student of Georges Minne at the Academy of Ghent, and close to the painter Constant Montald, he developed towards neo-impressionism during his first stay at Laethem-Saint-Martin, where Léon Spilliaert and Constant Permeke were also working. His Trois baigneuses (lot no. 430), a piece logically attributed to Théo van Rysselberghe, is a brilliant synthesis of the ancient meditations of Puvion de Chavannes and the sunny and jubilant visions of the neo-impressionists: an exciting (re)discovery yet to come!





•f121

## LOUIS HAYET (1864-1940)

*Les Sarcleurs*

huile et traces de graphite sur toile  
11.8 x 18.5 cm  
Peint en 1887-88

oil and traces of pencil on canvas  
4 $\frac{7}{8}$  x 7 $\frac{3}{8}$  in.  
Painted in 1887-88

€3,500-4,500  
US\$3,800-4,800  
£3,100-3,900

### PROVENANCE:

Jean Sutter, France.  
Collection particulière, Londres (par descendance  
en 1970).  
Sam Josefowitz, Pully.  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

### EXPOSITION:

Pontoise, Musée Tavet, *Louis Hayet, Peintre et  
théoricien du néo-impressionnisme*, avril-août 1991,  
p. 78 (illustré en couleurs).

### BIBLIOGRAPHIE:

G. Dulon et C. Duvivier, *Louis Hayet, Peintre et  
théoricien du néo-impressionnisme*, Pontoise, 1991,  
p. 78 (illustré en couleurs).

Ce lot sera vendu sans prix de réserve.  
This lot will be offered without reserve.



•f125

## HIPPOLYTE PETITJEAN (1854-1929)

*Paysage (recto); Étude de fleur (verso)*

signé 'Hipp Petitjean'  
(en bas à gauche)  
aquarelle (*recto*); aquarelle et graphite (*verso*) sur  
papier  
32.2 x 48.8 cm.  
Exécuté en 1897

signed 'Hipp Petitjean' (lower left)  
watercolour (*recto*); watercolour and pencil (*verso*)  
on paper  
12 $\frac{3}{4}$  x 19 $\frac{1}{4}$  in.  
Executed in 1897

€8,000-12,000  
US\$8,500-13,000  
£7,000-10,000

### PROVENANCE:

Galerie de l'Institut, Paris.  
Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celle-ci  
le 15 décembre 1955).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

### EXPOSITION:

Paris, Galerie de l'Institut, *Centenaire Hippolyte  
Petitjean*, avril 1955, p. 23, no. 42.

Stéphane Kempa a confirmé l'authenticité de  
cette œuvre.





426

**f426**  
**HENDRICUS PETRUS BREMMER (1871-1956)**  
*Le Pont de pierre*

huile et traces de graphite sur toile  
30 x 40.4 cm.  
Peint en 1894

oil and traces of pencil on canvas  
11¾ x 15⅞ in.  
Painted in 1894

€7,000-10,000  
US\$7,500-11,000  
£6,200-8,700

**PROVENANCE:**  
Atelier de l'artiste  
Collection particulière, Pays-Bas  
(par descendance); vente, Christie's,  
Amsterdam, 10 juin 1999, lot 233.  
Sam Josefowitz, Pully  
(acquis au cours de cette vente).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**•f427**  
**HENRI DELAVALLÉE (1862-1945)**  
*Paysage, paysanne allant à sa ferme*

signé et daté 'H. Delavallée 87' (en bas à droite)  
pastel sur papier gris  
32.5 x 24.9 cm.  
Exécuté en 1887

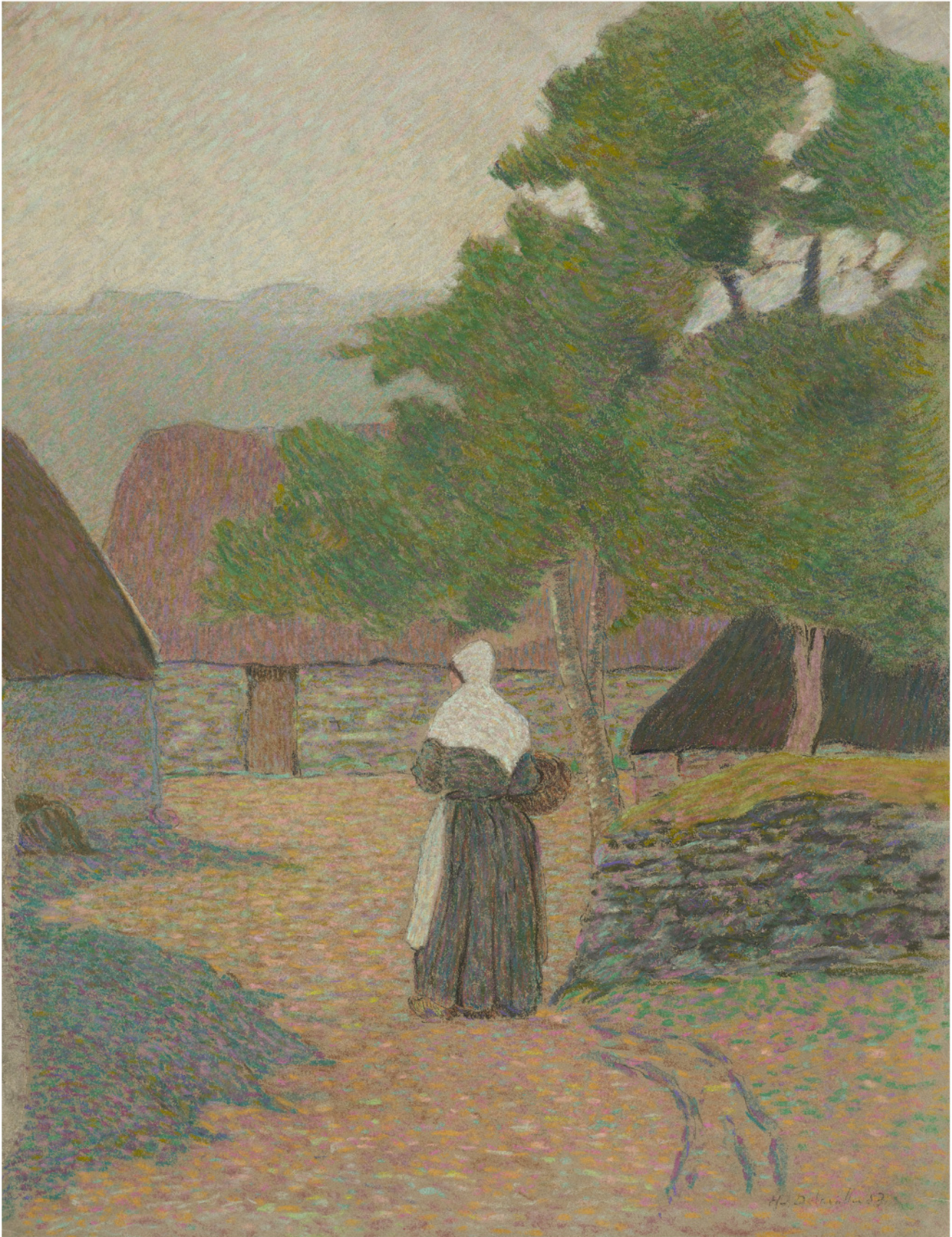
signed and dated 'H. Delavallée 87' (lower right)  
pastel on grey paper  
12¾ x 9¾ in.  
Executed in 1887

€3,500-4,500  
US\$3,800-4,800  
£3,100-3,900

**PROVENANCE:**  
Marie Rouat, Riec-sur-Belon.  
Madame Trelu, France.  
Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celle-ci  
le 19 juin 1979).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Quimper, Musée des Beaux-Arts ; Rennes, Musée  
des Beaux-Arts et Nantes, Musée des Beaux-Arts,  
*L'École de Pont-Aven dans les collections publiques  
et privées de Bretagne*, juillet 1978-mars 1979,  
no. 29 (illustré).

Ce lot sera vendu sans prix de réserve.  
This lot will be offered without reserve.



427



f428

HENRY VAN DE VELDE (1863-1957)

Verger avec paysanne

signé 'V.D. VELDE.' (en bas à gauche)  
huile sur toile  
67 x 92.2 cm.  
Peint à Wechelderzande en 1888

signed 'V.D. VELDE.' (lower left)  
oil on canvas  
26½ x 36¼ in.  
Painted in Wechelderzande in 1888

€200,000-300,000  
US\$220,000-320,000  
£180,000-260,000

«A. J. Heymans, le plus grand des peintres de l’école de Wechelderzande tant par le talent que par le caractère, souriait avec bienveillance de me voir vêtu du sarrau bleu et chaussé de sabots. [...] Il n’en manifestait pas moins un vif intérêt pour mes études et mes progrès au point que, spontanément, il me signala en 1886 à Octave Maus, le secrétaire du Cercle des XX.»

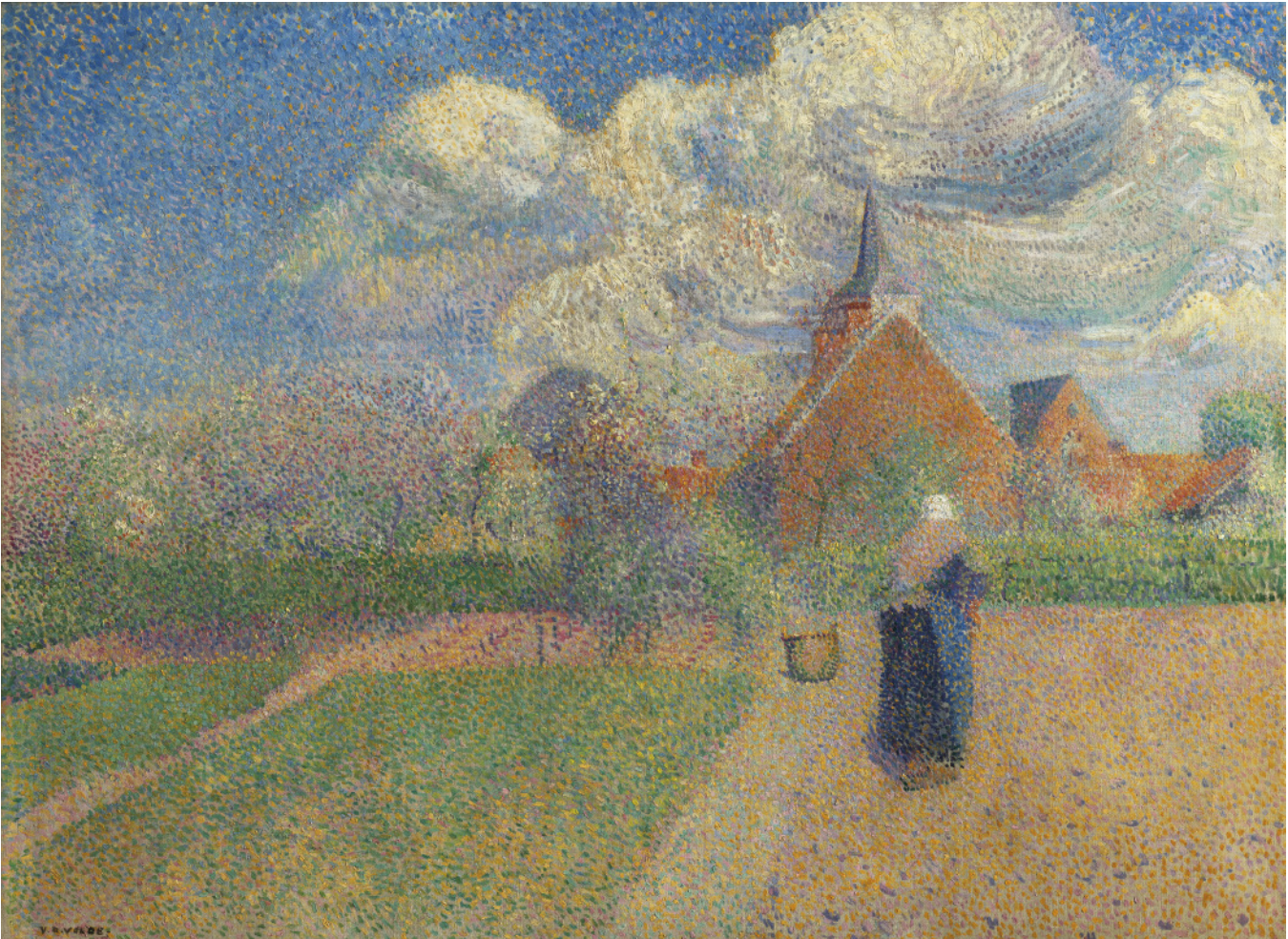
“A. J. Heymans, the greatest of the Wechelderzande school painters in both talent and character, smiled kindly at seeing me dressed in a blue smock and wooden clogs. [...] Nevertheless, he showed a keen interest in my studies and progress, to the extent that, spontaneously, he recommended me to Octave Maus, the secretary of Les XX.”

H. van de Velde, *Récit de ma vie. Anvers-Bruxelles-Paris-Berlin, 1863-1900*, Brussels-Paris, 1992, p. 91.

**PROVENANCE:**  
Adrien-Joseph Heymans, Kalmthout (probablement acquis auprès de l'artiste).  
Alfred Heymans, Bruxelles (par descendance et au moins jusqu'en 1928).  
Madame Alfred Heymans, Bruxelles (par succession).  
Fenestre, Bruxelles (de 1958 à 1960).  
Galerie de l'Institut, Paris.  
Galerie Jean-Claude et Jacques Bellier, Paris.  
Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celle-ci le 14 juillet 1961).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Bruxelles, Musée des Beaux-Arts, *VIème exposition des Vingt*, février-mars 1889, no. 2 ou 3 (titré 'Soleil d'avril' ou 'Soleil (matin)').  
Anvers, Koninklijk Musum voor Schone Kunsten, *Kunst van Heden*, 1928, no. 46/IV ou 231 (titré 'Wechelderzande').  
Paris, Galerie Bellier, *Les Néo-Impressionnistes*, juin-juillet 1961, p. 17, no. 41 (illustré, p. 16; titré 'Paysanne dans un verger').  
Dallas, Museum of Fine Arts, *The Outline and the Dot, Two Aspects of Post-Impressionism*, mars 1962, no. 38; titré 'Paysanne dans un verger'.  
New York, Hirschl & Adler Galleries, Inc., *Exhibition of Pointillist Paintings*, novembre 1962-décembre 1963, no. 52; titré 'Paysanne dans un verger'.  
La Haye, Gemeentemuseum, *Licht door kleur, Nederlandse luministen*, décembre 1976-février 1977, p. 39, no. 95 (titré 'Vrouw in boomgaard').  
Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten et Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller, *Henry van de Velde, Schilderijen en tekeningen*, décembre 1987-mars 1988, p. 142-144, no. 21 (illustré en couleurs, p. 143; titré 'Paysanne dans un verger').  
Amsterdam, Rijksmuseum Vincent Van Gogh, *Neo-Impressionisten, Seurat tot Struycken*, mai-août 1988, p. 122, no. 54 (illustré en couleurs; titré 'Boerin een boomgaard').  
Washington, D.C., The Phillips Collection, *Neo-Impressionism and the Dream of Realities, Painting, Poetry, Music*, septembre 2014-janvier 2015 (illustré).

**BIBLIOGRAPHIE:**  
A. M. Hammacher, *Le Monde de Henry van de Velde*, Anvers et Paris, 1967, p. 328, no. 14bis (titré 'Paysanne dans un verger').  
J. Sutter, *Les Néo-Impressionnistes*, Neuchâtel, 1970, p. 187 (illustré en couleurs; titré 'Femme dans un verger').  
S. M. Canning, 'The Symbolist Landscapes of Henry Van de Velde', *in Art Journal*, été 1985, p. 133 (illustré, fig. 4; titré 'Peasant in the Orchard').  
M. Palmer, *D'Ensor à Magritte*, Bruxelles, 1998, p. 228, no. 68 (illustré en couleurs, p. 68; titré 'Femme dans un verger').  
R. Dillen, *Henry van de Velde en de Kempen*, Lille, 2013, p. 42.  
C. Homburg, *Neo-Impressionism and the Dream of Realities, Painting, Poetry, Music*, cat. exp., The Phillips Collection, Washington, D.C., 2014-15, p. 134, fig. 96 (illustré en couleurs; titré 'Peasant Woman in an Orchard').  
X. Tricot, *Henry van de Velde, Catalogue raisonné des peintures et des œuvres sur papier*, Bruxelles, 2021, p. 322-323, no. 42 (illustré en couleurs).





# Verger avec paysanne



Photographie anonyme. Photo Domaine Public.

Adrien-Joseph Heymans, vers 1921.

Emblématique du style adopté par van de Velde au tournant des années 1880-90, la présente œuvre n'en est pas pour autant rare. Davantage connu pour son activité architecturale et dans les arts décoratifs, en tant que pionnier de l'Art Nouveau, le belge Henry van de Velde fut par ailleurs l'un des artistes pointillistes les plus en vogue vers 1890. Il joua en effet un rôle primordial dans le développement du courant Néo-Impressionniste en Belgique, au Pays-Bas et en Allemagne. Né à Anvers en 1863 Henry van de Velde se forme à l'Académie de cette même ville, avant de passer quelques mois à Paris. «De 1886 à 1890 il [...] fit de plus longs séjours, dans un demi-isolement, à Wechelderzande, le Barbizon belge, où peignaient Heymans [le premier propriétaire du présent tableau] et d'autres peintres. Ses préoccupations étaient celles de l'école locale : des sujets paysans, les sentiments sociaux s'y rattachant, des paysages ruraux, et de la peinture aux tons agressifs» (J. Sutter, *Les Néo-Impressionnistes*, Neuchâtel, 1970, p. 186). Entre 1887 et 1888, van de Velde fait de rapides progrès ; aux touches impressionnistes, rapides, directionnelles, succèdent maintenant de petits points.

Le présent *Verger avec paysanne* est donc un parfait exemple du style pictural alors pratiqué par van de Velde, inspiré de Pissarro et de Seurat et lui aussi marqué par la vision de *La Grande Jatte* que Seurat exposa au XX à Bruxelles en février 1887.

À peine deux ans après cette révélation artistique, van de Velde expose la présente toile lors de la *Sixième exposition des Vingt*, de février à mars 1889 (titré «Soleil d'avril» ou «Soleil (matin)»). van de Velde recouvre ici une première

composition «impressionniste» d'une pluie de couleurs qui transforment nos premiers repères visuels en un papillonnement lumineux. van de Velde se fait, dans *Récit de ma vie*, l'écho de ces recherches : «Je crois bien ne m'être pas trompé en affirmant dans une étude que je consacrai plus tard à A. J. Heymans qu'il fut le premier [...] à avoir été frappé par le miracle de la lumière absorbant en elle les êtres et les choses au point qu'ils s'associent et se fondent les uns dans les autres.».

«Les contrastes de couleurs encore hésitants des paysages du même été sont maintenant pleinement développés dans les couleurs complémentaires bleu-orange, rouge-vert et jaune-violet. van de Velde utilise également le 'point' pointilliste pour représenter la paysanne travaillant dans un champ dans le plan moyen. Elle porte la jupe bleue, le tablier et le bonnet blancs traditionnels de la paysanne flamande. Contrairement aux peintres réalistes français qui utilisaient des détails descriptifs pour souligner les aspects anecdotiques de la vie paysanne, la paysanne de van de Velde est une figure universelle. Elle se penche pour travailler la terre, représentant ainsi tous les paysans. Figée dans le tourbillon des nuages du ciel et encadrée par le village et le clocher de l'église à l'arrière-plan, elle est une forme intemporelle, son corps étant le pendant visuel et idéaliste des éléments changeants de la nature qui l'entourent (*Henry van de Velde, Schilderijen en tekeningen*, cat. exp., Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers et Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, 1987-88, p. 142-144).



Photo © Art in Flanders / Bridgeman Images © Adagp, Paris, 2023.

Henry van de Velde, *Femme à la fenêtre*, 1889.  
Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

Better known for his architectural work and contributions to the decorative arts as a pioneer of Art Nouveau, the Belgian artist Henry van de Velde was also among the most prominent pointillist artists circa 1890. He played a crucial role in the development of the Neo-Impressionist movement, particularly in Belgium, the Netherlands, and Germany. Born in Antwerp in 1863, Henry van de Velde studied at the Academy of Fine Arts in Antwerp before spending a few months in Paris.

"From 1886 to 1890, he spent [...] longer periods, in semi-isolation, in Wechelderzande, the Belgian Barbizon, where Heymans (the first owner of the present painting) and other artists painted. His concerns were those of the local school: peasant subjects, the social aspects attached to them, rural landscapes, and painting with aggressive tones" (J. Sutter, *Les Néo-Impressionnistes*, Neuchâtel, 1970, p. 186). Between 1887 and 1888, van de Velde made rapid progress; he transitioned from impressionistic, rapid, directional brushwork to using small dots. Therefore, the present *Verger avec paysanne* is a perfect example of the painting style practiced by van de Velde at the time, inspired by Pissarro and Seurat and influenced by Seurat's *La Grande Jatte* which was exhibited at Les XX in Brussels in February 1887.

Just two years after this artistic revelation, van de Velde exhibited the present canvas at the Sixth Exhibition of Les XX, held from February to March 1889

(titled *Soleil d'avril* or *Soleil (matin)*). In this work, van de Velde covers a preexisting "impressionist" composition with a cascade of colors that transform our initial visual references into a luminous flickering. In his *Récit de ma vie* van de Velde echoes these explorations: "I believe I did not make a mistake in affirming in a later study dedicated to A. J. Heymans that he was the first [...] to be struck by the miracle of light absorbing beings and things to the extent that they associate and merge with each other."

"The still hesitant color contrasts of landscapes from the same summer are now fully developed in complementary colors: blue-orange, red-green, and yellow-violet. van de Velde also uses the pointillist touch to depict the peasant woman working in a field in the middle ground. She wears the traditional Flemish peasant attire of a blue skirt, white apron, and bonnet. Unlike French realist painters who used descriptive details to emphasize the anecdotal aspects of peasant life, van de Velde's peasant is a universal figure. She bends over to work the soil, representing all peasants. Frozen in the swirl of the sky's clouds and framed by the village and church steeple in the background, she is a timeless form, her body serving as the visual and idealistic counterpart to the changing elements of nature that surround her" (Henry van de Velde, *Schilderijen en tekeningen*, exh. cat., Royal Museum of Fine Arts, Antwerp, and Kröller-Müller Museum, Otterlo, 1987-88, p. 142-144).



f129

JOHANNES THEODORUS TOOROP (1858-1928)

Uitmonding van den Rijn ou Le Port de Katwijk

signé et daté ‘Toorop 98’ (en bas à gauche)  
huile et graphite sur toile  
25 x 30.8 cm.  
Peint en 1898

signed and dated 'Toorop 98' (lower left)  
oil and pencil on canvas  
9⅞ x 12 in.  
Painted in 1898

€150,000-250,000  
US\$160,000-270,000  
£140,000-220,000

**PROVENANCE:**  
Kunsthandel G. J. Nieuwenhuizen Segaar,  
La Haye.  
Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celle-ci  
vers 1952).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Dallas, Museum of Fine Arts, *The Outline and the  
Dot, Two Aspect of Post-impressionism*, mars 1962,  
no. 40.  
La Haye, Gemeentemuseum, *Licht door kleur,  
Nederlandse luministen*, décembre 1976-février  
1977, p. 39, no. 78 (daté '1892').

**BIBLIOGRAPHIE:**  
J. Sutter, *Les Néo-Impressionnistes*, Neuchâtel,  
1970, p. 183 (illustré en couleurs; daté '1892').  
G. van Wezel, *Jan Toorop, Zang der tijden*, Zwolle,  
2016, p. 130, no. 219 (illustré en couleurs).

Aux côtés de Vincent Van Gogh, de Piet Mondrian et de Kees van Dongen, Jan Toorop fait partie des rares artistes néerlandais du tournant du XXe siècle à jouir d’une réputation et reconnaissance internationale. Né sur l’île de Java, alors colonie du royaume des Pays-Bas, il rejoint le continent dès 1869 pour faire ses études à Leiden, La Haye et Delft. Il suit ensuite, à partir de 1880, les cours de l’Académie Royale des Beaux-Arts d’Amsterdam.

En 1882, Toorop s’installe à Bruxelles qui est alors un centre majeur de développement des mouvements d’Avant-Garde, tant sur le plan des arts plastiques, de la musique que de la littérature. C’est à Bruxelles, en réaction à l’académisme, qu’une poignée d’artistes soucieux de se faire connaître et de pouvoir exposer librement, créent le groupe *Les XX*. Fondé en 1883 par Octave Maus, Théo van Rysselberghe, James Ensor et Fernand Khnopff entre autres, les *XX* réunit, comme son nom l’indique, vingt artistes fondateurs et organisent annuellement une exposition de leurs œuvres tout en prenant soin d’y inviter des artistes des Avant-Gardes étrangères. Toorop se rapproche dès le début de ces artistes et sera officiellement “vingtiste” dès 1885.

Ces nombreux contacts avec les artistes d’avant-garde libèrent chez Toorop une force créatrice importante, lui qui peint alors plus dans un style emprunt à Gustave Courbet et aux autres artistes naturalistes français. C’est au sein des *XX* qu’il découvre la technique divisionniste de Georges Seurat - invité des *XX* en 1887, 1889, 1891 et 1892; technique qu’il fera sienne dès 1888, et ce pendant quelques années, avec une grande habileté. Rapidement, son style évolue à nouveau et se trouve empreint d’une dimension symboliste. Il s’installe alors dans le village de pêcheurs de Katwijk aan Zee. C’est là qu’il peint la présente œuvre.

Pour les pointillistes, dont Toorop fut l’un des pionniers hors France, la mer était un sujet idéal. Les reflets puissants de l’eau, de la lumière et du ciel les ont incités à utiliser de manière optimale leur méthode de pointillisme tant appréciée. Dans ce tableau, Toorop a fait un usage exubérant des jeux de lumière et de couleur qu’il a observés aux écluses de Katwijk. Le bateau se reflète dans l’eau scintillante avec d’innombrables taches de couleur. Dans la technique picturale pointilliste de Toorop, les points servent non seulement à créer de la couleur par un mélange optique, mais aussi à dépeindre une atmosphère particulière et à capturer la lumière.

À partir de 1900, Toorop se tourne vers l’Art nouveau, puis se convertit au catholicisme et commence à produire des œuvres au caractère plus religieuses. Ses œuvres pointillistes, telle cette vue du port de Katwijk, sont ainsi aussi minutieuses que rares.

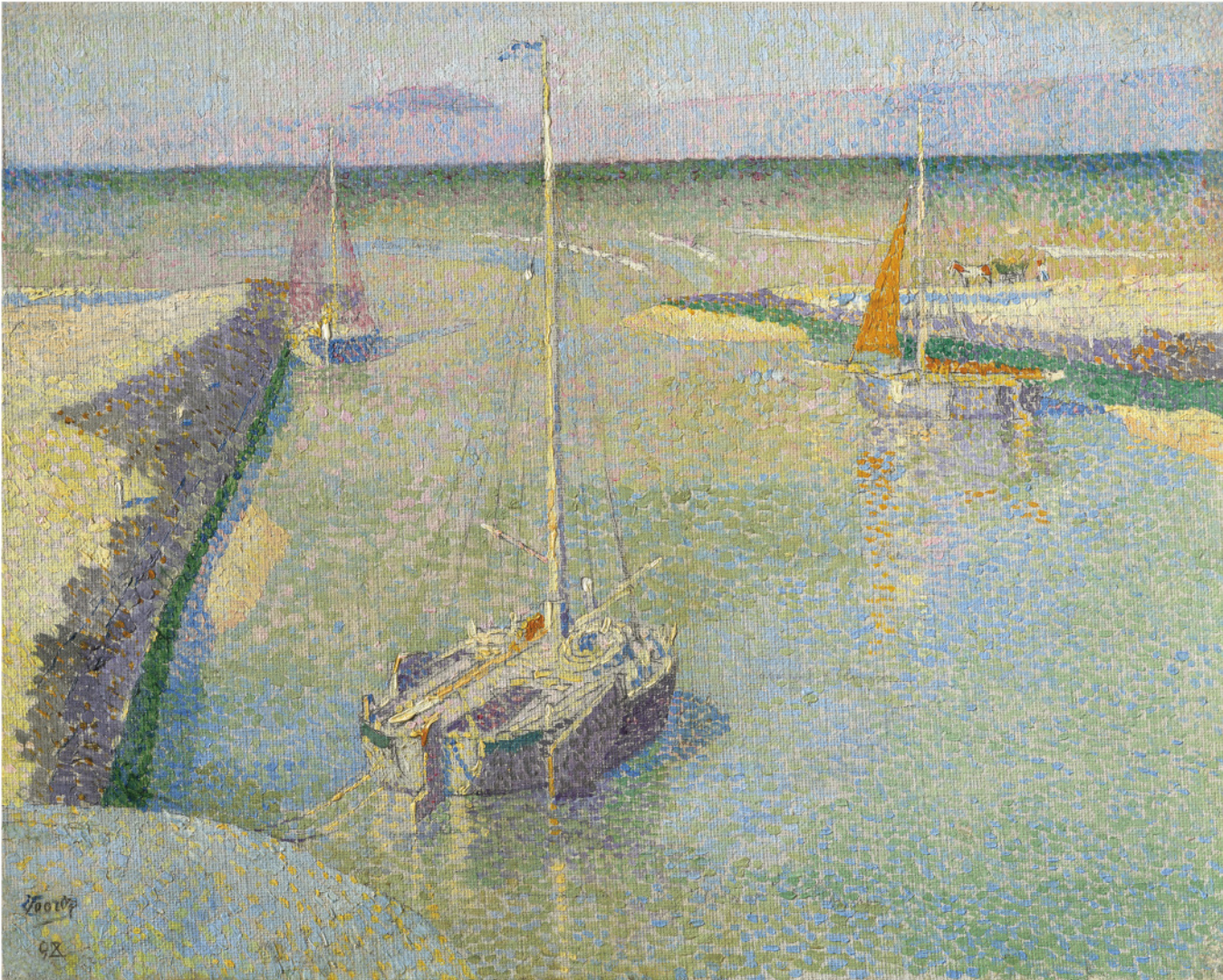
Alongside Vincent Van Gogh, Piet Mondrian and Kees van Dongen, Jan Toorop is one of the few Dutch artists of the turn of the 20th century to enjoy international recognition. Born on the island of Java, then a colony of the Kingdom of the Netherlands, he moved to the mainland in 1869 to study in Leiden, The Hague and Delft. From 1880 onwards, he studied at the Royal Academy of Fine Arts in Amsterdam.

In 1882, Toorop moved to Brussels, a major centre for the development of avant-garde movements in the visual arts, music and literature. It was in Brussels, in reaction to academicism, that a handful of artists, anxious to make themselves known and to be able to exhibit freely, created the group *Les XX*. Founded in 1883 by Octave Maus, Théo van Rysselberghe, James Ensor and Fernand Khnopff among others, *Les XX* brought together, as its name suggests, twenty founding artists and organised an annual exhibition of their work, taking care to invite artists from the foreign avant-garde. Toorop was close to these artists from the outset and was officially a “vingtiste” from 1885 onward.

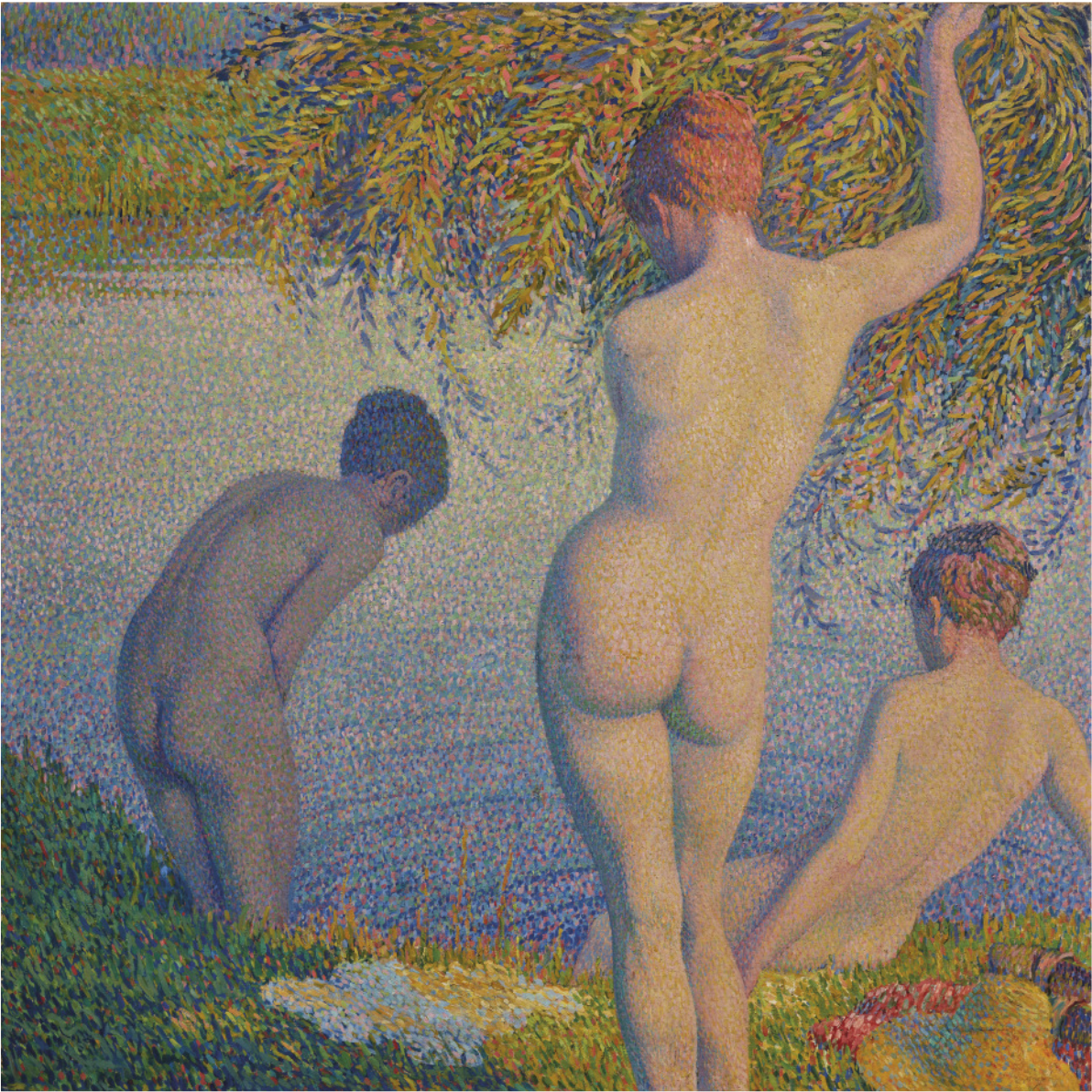
These numerous contacts with the avant-garde gave Toorop a great deal of creative freedom, and he painted more in a style borrowed from Gustave Courbet and other French naturalist artists. It was at the *XX* that he discovered the divisionist technique of Georges Seurat - a guest at the *XX* in 1887, 1889, 1891 and 1892 - it was a technique he adopted with great skill from 1888 onwards. His style soon evolved again, taking on a symbolist dimension. He moved to the fishing village of Katwijk aan Zee. It was here that he painted the present work

For the pointillists, of whom Toorop was one of the pioneers outside France, the sea was an ideal subject. The powerful reflections of water, light and sky encouraged them to make the best use of their much-loved pointillist method. In this painting, Toorop makes exuberant use of the play of light and colour he observed at the Katwijk locks. The boat is reflected in the sparkling water with countless splashes of colour. In Toorop’s pointillist painting technique, the dots serve not only to create colour through optical mixing, but also to depict a particular atmosphere and capture light.

From 1900, Toorop turned to Art Nouveau, then converted to Catholicism and began to produce more religious works. His pointillist works, such as this view of the port of Katwijk, are as meticulous as they are rare.







■f430  
EVARISTE GUSTAVE DE BUCK (1892-1974)  
*Trois Baigneuses*

huile sur toile  
133 x 133 cm.  
Peint vers 1917-18

oil on canvas  
52¾ x 52¾ in.  
Painted circa 1917-18

€70,000-100,000  
US\$75,000-110,000  
£62,000-87,000

**PROVENANCE:**  
Herman Cooper, New York.  
Vente, Galerie Motte, Genève, 3 novembre 1971, lot 509 (attribué à Théo Van Rysselberghe).  
Collection particulière, Stuttgart; vente, Christie's, Londres, 31 mars 1981, lot 152 (attribué à Théo van Rysselberghe).  
Sam Josefowitz, Pully (acquis au cours de cette vente).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**BIBLIOGRAPHIE:**  
R. Feltkamp, *Théo Van Rysselberghe*, Bruxelles, 2003, p. 506, no. 2 de la liste des non van Rysselberghe (illustré en couleurs).



f431  
HENDRICUS PETRUS BREMMER (1871-1956)  
*Vase de Fleurs*

signé des initiales et daté indistinctement  
'PB MRT 9...' (en bas à droite)  
huile sur toile  
46.3 x 35.8 cm.  
Peint en mars dans les années 1890

signed with the initials and indistinctly  
dated 'PB MRT 9...' (lower right)  
oil on canvas  
18¼ x 14¾ in.  
Painted in March in the 1890's

€5,000-7,000  
US\$5,400-7,400  
£4,400-6,100

**PROVENANCE:**  
Kunsthandel G. J. Scherpel BV, Bossum.  
Ellen Melas Kyriazi, Lausanne (acquis auprès de celle-ci).  
Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celle-ci le 27 septembre 1979).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.



■/452

ALFRED WILLIAM FINCH (1854-1950)

Le Faubourg sous la neige ou Scène de rue en hiver

signé ‘W. Finch’ (en bas à droite)  
huile sur toile  
96.6 x 157.1 cm.  
Peint en 1886

signed ‘W. Finch’ (lower right)  
oil on canvas  
38 x 61⅞ in.  
Painted in 1886

€120,000-180,000  
US\$130,000-190,000  
£110,000-160,000

**PROVENANCE:**  
Monica et Hugo Perls, New York; vente, Sotheby's, New York, 22 juin 1983, lot 12.  
Walter F. Brown, Texas.  
Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celui-ci en 1988).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
(probablement) Bruxelles,  
*4<sup>e</sup> exposition des XX*, 1887 (titré 'Mariakerk').  
Helsinki, Musée de l'Ateneum et Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, *Alfred William Finch*, octobre 1991-mars 1992, p. 169, no. 13 (illustré).

Paris, Musée d'Orsay, *Le Néo-Impressionnisme de Seurat à Paul Klee*, mars-juillet 2005, p. 282 (illustré en couleurs, p. 283).  
Milan, Palazzo Reale, *Georges Seurat, Paul Signac e i neoimpressionisti*, octobre 2008-janvier 2009, p. 207-208 (illustré en couleurs, p. 119, no. 14).  
Vienne, Kunsthistorische Museum et Zurich, Kunsthaus, *Winter Märchen, Winter-Darstellungen in der europäischen Kunst von Bruegel bis Beuys*, octobre 2011-avril 2012, p. 370, no. 159 (illustré en couleurs, p. 371).

**BIBLIOGRAPHIE:**  
J. Sutter, *Les Néo-Impressionnistes*, Neuchâtel, 1970, p. 202 (illustré).

Né en Belgique de parents anglais, Alfred William Finch, appelé «Willy», étudie à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, de 1878 à 1880 en même temps que James Ensor. Tous deux figurent parmi les membres fondateurs du fameux cercle artistique Les XX, en 1883. C'est lors des expositions des XX que Finch rencontrera Seurat et Pissarro, maîtres incontestés du pointillisme. En février 1887, Seurat expose à Bruxelles son *Après-midi à la Grande Jatte*, qui fera sensation. Cette toile marquera Finch, qui, dès l'hiver 1887, se tourne vers la technique pointilliste.

Bien que longtemps datée de 1888-89 et considérée comme une œuvre pointilliste, la présente œuvre serait plutôt à dater de 1886, avant même que Finch n'ait vu l'œuvre de Seurat. En effet, la signature ainsi que la touche longue et filamenteuse sont davantage caractéristiques de cette période de l'œuvre de Finch. Ce *Faubourg sous la neige* n'est donc pas, comme l'on pourrait le croire de prime abord, une œuvre pointilliste ou divisionniste. «En effet, le pointillé apparent représente, non pas des touches juxtaposées destinées à produire la couleur par mélange optique, mais tout simplement des flocons de neige. Cette technique minutieuse n'enlève à cette œuvre aucune de ses qualités esthétiques, et lui confère même une réelle originalité» (*Alfred William Finch*, cat. exp., Musée de l'Ateneum, Helsinki et Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 1991-92, p. 169). Ce sujet en particulier (une vue du village de Lombardsijde, en Flandres, d'après Georges Devant, historiographe de la côte belge, accompagnée d'un «traamkar», charrette bâchée à grandes roues typique de la région) est justement un prétexte pour l'artiste qui souhaitait s'essayer à la touche pointilliste «qu'il n'avait pu observer de près mais dont Verhaeren ou Van Rysselberghe l'avaient certainement entrevenu. Ainsi, ce paysage est certainement une toile néo-impressionniste imaginée par un artiste qui aime Seurat avant même d'avoir découvert ses œuvres et qu'il place d'emblée au panthéon des grands artistes.» (E. Amiot-Saulnier, in *Le Néo-Impressionnisme de Seurat à Paul Klee*, cat. exp., Musée d'Orsay, Paris, 2005, p. 282).

Peu après la réalisation de cette toile, et après la révélation visuelle de l'exposition de la *Grande Jatte* au XX, Finch écrivit, dans une lettre à Signac datée de 1887: «J'ai été profondément remué par les toiles de M.M. Seurat et Pissarro, qui étaient aux XX. Je viens vous prier de m'indiquer un livre qui traite de la décomposition des couleurs... Pensez-vous que ce livre me sera utile? Il y a beaucoup de choses que je vois en nature, mais je ne m'explique pas. Je n'aime pas à tâtonner, le point de départ me manque, c'est à dire le côté scientifique." Finch, qui se passionne dès lors pour le mélange optique des couleurs, rend d'ailleurs hommage au peintre français trop tôt disparu dans un article intitulé «Georges Seurat et la technique néo-impressionniste», paru en 1902 à Helsinki dans la revue *Euterpe*.

Born in Belgium to English parents, Alfred William Finch, known as 'Willy', studied at the Academy of Fine Arts in Brussels from 1878 to 1880 at the same time as James Ensor. Both were among the founding members of the famous XX artistic circle in 1883. It was at the XX exhibitions that Finch met Seurat and Pissarro, the undisputed masters of pointillism. In February 1887, Seurat exhibited his *Après-midi à la Grande Jatte in Brussels*, which caused a sensation. This painting made its mark on Finch, who turned to the pointillist technique in the winter of 1887.

Although long dated to 1888-89 and considered to be a pointillist work influenced by Seurat, the present work is more likely to date from 1886, before Finch had even seen Seurat's work. Indeed, the signature and the long, filamentous brushstrokes are more characteristic of this period in Finch's work. This *Faubourg sous la neige* is not, therefore, as one might think at first glance, a pointillist or divisionist work. "Indeed, the apparent stippling does not represent juxtaposed dabs intended to produce colour by optical blending, but quite simply snowflakes. This meticulous technique does not detract from the work's aesthetic qualities, and in fact, gives it real originality." (Alfred William Finch, exh. cat., Atheneum Museum, Helsinki and Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels, 1991-92, p. 169). This particular subject (a view of the village of Lombardsijde in Flanders, according to Georges Devant, a historiographer of the Belgian coast, accompanied by a 'traamkar', a covered cart with large wheels typical of the region) was precisely a pretext for the artist, who wanted to try his hand at the pointillist technique "that he had not been able to observe up close but which he had probably heard about from Verhaeren or Van Rysselberghe. So this landscape is clearly a neo-impressionist painting conceived by an artist who loved Seurat even before he discovered his work and whom he immediately placed in the pantheon of great artists." (E. Amiot-Saulnier, in *Le Néo-Impressionnisme de Seurat à Paul Klee*, exh. cat., Musée d'Orsay, Paris, 2005, p. 282). Shortly after the completion of this painting, and after the visual revelation of the *Grande Jatte* exhibition at the XX, Finch wrote, in a letter to Signac dated 1887: "I was deeply moved by the paintings of Mrs Seurat and Pissarro, which were at the XX. I would like to ask you to recommend a book on how colours are broken down... Do you think such a book would be useful to me? I see a lot of things in nature, but I can't explain them to myself. I don't like groping around in the dark; I need a starting point, that being the scientific side." Finch, who from then on was fascinated by the optical mixing of colours, went on to pay tribute to the French painter who had died too young in an article entitled 'Georges Seurat and the Neo-Impressionist Technique', published in Helsinki in 1902 in the journal *Euterpe*.





f455  
MAURICE DENIS (1870-1945)  
Enfant au tablier rouge

avec le cachet du monogramme (en bas à droite)  
huile sur carton  
30 x 39.7 cm.  
Peint vers 1899

stamped with the monogram (lower right)  
oil on board  
11⅞ x 15¾ in.  
Painted circa 1899

€140,000-180,000  
US\$150,000-190,000  
£130,000-160,000

«Les procédés de la couleur se diversifient [...]. Des points, des hachures, des virgules sont posés par-dessus la teinte de fond. Bien que la touche soit séparée, ce ‘pointillis’ (comme le nomme Denis) n’entretient que peu de rapports avec le néo-impressionnisme de Georges Seurat et Paul Signac, si ce n’est que, comme chez eux, il contribue à renforcer la solidarité des formes dans la lecture à distance. Pour Denis, il s’agit d’unifier les surfaces par un marquage régulier qui va évoluer vers un système plus affirmé de zones carrelées et vermiculées, puis vers de grandes formes ornementales [...].»

"There are different ways in which colour is used [...]. Dots, hatchings and commas are placed on top of the background colour. Although the brushstrokes are separate, this 'pointillis' (as Denis calls it) bears little relation to the Neo-Impressionism of Georges Seurat and Paul Signac, except that, in the same way as them, it helps to reinforce the solidarity of forms in the reading from a distance. For Denis, the idea was to unify the surfaces with regular markings that would evolve into a more assertive system of tiled and vermiculated areas, followed by large ornamental forms [...]."

Catherine Lepdor, quoted in Maurice Denis, *Amour, exh. cat.*, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 2021, p. 52.

**PROVENANCE:**  
Atelier de l’artiste.  
Noële Boulet, France (par descendance).  
Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celle-ci par l’intermédiaire de la Galerie des Beaux-Arts le 19 août 1963).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Paris, Galerie des Beaux-Arts, *Maurice Denis*, avril-mai 1963, no. 48 (titré 'Enfant au tablier').  
New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, *Neo-Impressionism*, février-avril 1968, p. 153, no. 112 (illustré; titré 'Girl in a red dress'; daté '1894').  
Paris, Orangerie des Tuileries, *Maurice Denis*, juin-août 1970, p. 54, no. 136 (titré 'Petite fille en robe rouge').

Brême, Kunsthalle; Zurich, Kunsthauus et Copenhague, Statens Museum for Kunst, *Maurice Denis*, octobre 1971-mai 1972, no. 218.  
Zurich, Kunsthauus et Paris, Galeries nationales du Grand Palais, *Nabis, 1888-1900*, mai 1993-janvier 1994, p. 175, no. 54 (illustré en couleurs, p. 176; titré 'L'Enfant au tablier ou La Petite Fille en robe rouge').  
Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, *Maurice Denis, Amour*, février-mai 2021, p. 149, no. 54 (illustré en couleurs).  
Cleveland, Cleveland Museum of Art et Portland, Portland Art Museum, *Private Lives, Home and Family in the Art of the Nabis, Paris, 1889-1900*, juillet 2021-janvier 2022, p. 213, no. 142 (illustré en couleurs).

**BIBLIOGRAPHIE:**  
S. de Sivry et L. Beccaria, *L'Art de l'Enfance*, Paris, 1999, p. 33 (illustré en couleurs, p. 32; titré 'La Petite Fille à la robe rouge'; daté '1889').  
C. Jeancolas, *La Peinture des Nabis*, Paris, 2002, p. 62 (illustré en couleurs; titré 'L'Enfant au tablier').

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





f154

LUCIEN PISSARRO  
(1863-1944)

Gouvernes, près Lagny

signé et daté ‘Lucien Pissarro - 1888 -’  
(en bas à gauche)  
huile sur toile  
59.8 x 73.3 cm.  
Peint en 1888

signed and dated ‘Lucien Pissarro - 1888 -’  
(lower left)  
oil on canvas  
23½ x 29 in.  
Painted in 1888

€80,000-120,000  
US\$85,000-130,000  
£70,000-100,000

**PROVENANCE:**  
Atelier de l’artiste.  
Ludovic-Rodo Pissarro, Paris (par descendance).  
Galerie André Maurice, Paris.  
Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celle-ci le 7 décembre 1962).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, *Neo-impressionism*, février-avril 1968, p. 94 no. 58 (illustré, p. 93; titré ‘Village by the river’).  
La Haye, Gemeentemuseum, *Licht door kleur*,

*Nederlandse luministen*, décembre 1976- février 1977, p. 36 (no. 42; titré ‘Gezicht op Gouvernes’).  
Lausanne, Fondation de l’Hermitage, *De Cezanne à Picasso dans les collections romandes*, juin-octobre 1985, p. 157, no. 45 (illustré et illustré en couleurs, pl. 45; titré ‘Vue du village de Gouvernes’).

**BIBLIOGRAPHIE:**  
J. Sutter, *Les Néo-Impressionnistes*, Neuchâtel, 1970, p. 101 (illustré en couleurs; titré ‘Vue du village de Gouvernes’).

A. Thorold, *A Catalogue of the Oil Paintings of Lucien Pissarro*, Londres, 1983, p. 50, no. 26 (illustré, p. 51).  
N. Coret, *Les Peintres de la Vallée de la Marne, Autour de l’impressionnisme*, Tournai, 1996, p. 155 (illustré en couleurs; titré ‘Vue du village de Gouvernes’).  
N. Coret, *Autour des Néo-Impressionnistes, Le groupe de Lagny*, cat. exp., Musée Gatién-Bonnet, Lagny-sur-Marne; Petit Palais, Musée d’art moderne, Genève et Musée des Beaux-Arts, Sherbrooke, 1999-2001, p. 73 (illustré en couleurs; titré ‘Vue du village de Gouvernes’).

Fils aîné du célèbre peintre impressionniste Camille Pissarro, Lucien Pissarro joua un rôle majeur dans le mouvement impressionniste et dans les premières années du post-impressionnisme. Un fait qui est souvent négligé compte tenu de sa carrière ultérieure en tant qu’artiste britannique. Lucien, avec son père, et les artistes Seurat et Signac, est l’un des artistes pointillistes ou divisionnistes, qui a provoqué un tumulte populaire lors de la huitième et dernière exposition impressionniste en 1886. Lors de cette exposition, c’est évidemment *Un dimanche après-midi à l’île de la Grande Jatte* de Seurat, qui choqua le public et les artistes. Dans son commentaire sur cette exposition, le critique Félix Fénéon ne manque cependant pas de mentionner Lucien comme membre à part entière de ce nouveau groupe.

La présente vue de *Gouvernes, près Lagny*, peinte deux ans plus tard, est un exemple parfait du style pointilliste alors adopté par Lucien Pissarro. Bien que beaucoup de critiques contemporains aient supposé que Camille Pissarro fut le chef de file de ce groupe, il semble que ce dernier adopta cette nouvelle technique suite à l’enthousiasme de son fils. Celui-ci fut en effet en contact étroit avec la génération des Nouveaux Impressionnistes en France et en Belgique.

Nombre de ces artistes se regroupent alors pour confronter leurs expériences: à Lagny-sur-Marne, à côté de Gouvernes, Maximilien Luce, Léo Gausson, et Cavallo-Peduzzi. Il sont régulièrement rejoints par Lucien Pissarro dont la famille s’est installée à Eragny. Ce petit village, situé à quelques encablures de Lagny, traversé par le ru de la Gondoire qui se jette peu après dans la Marne, est ici magnifié par de patientes touches pointillées. Comme son père Camille, Lucien allie toujours une parfaite transposition de la texture du réel avec une dimension humaine et poétique, incarnée ici par les deux paysannes, l’une venant à notre rencontre, l’autre lavant du linge dans la rivière.

The eldest son of the reknowned Impressionist painter Camille Pissarro, Lucien Pissarro played a major role in the Impressionist movement and in the early years of Post-Impressionism. A fact that is often overlooked given his later career as a British artist. Lucien, along with his father and the artists Seurat and Signac, was one of the Pointillist or Divisionist artists who caused a popular uproar at the eighth and last Impressionist exhibition in 1886. At this exhibition, it was obviously Seurat’s *Un dimanche après-midi à l’île de la Grande Jatte* (*A Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte*) that shocked the public and the artists. In his commentary on the exhibition, the critic Félix Fénéon did not fail to mention Lucien as a full member of this new group.

The present view of Gouvernes, près Lagny, painted two years later, is a perfect example of the pointillist style then adopted by Lucien Pissarro. Although many contemporary critics assumed that Camille Pissarro was the leader of this group, it seems that he adopted this new technique as a result of his son’s enthusiasm. His son was in close contact with the generation of New Impressionists in France and Belgium.

At Lagny-sur-Marne, near Gouvernes, Maximilien Luce, Léo Gausson and Cavallo-Peduzzi gathered together. They were regularly joined by Lucien Pissarro, whose family had settled in Eragny. This small village, just a stone’s throw from Lagny and crossed by the Gondoire river, which flows into the Marne shortly afterwards, is magnified here by patient dotted brushstrokes. Like his father Camille, Lucien always combined a perfect transposition of the texture of reality with a human and poetic dimension, embodied here by the two peasant women, one coming to meet us, the other washing clothes in the river.





f455

THEO VAN RYSSSELBERGHE (1862-1926)

Portrait d'Émile Verhaeren

monogrammé et daté 'Sept. 18 TVR 92' (en haut à gauche); signé, signé des initiales, daté et inscrit 'Emile Verhaeren en septembre 1892 à Hemixem T.V.R.' (au revers du montage).  
fusain sur papier  
54.2 x 41.6 cm.  
Exécuté à Hemixem le 18 septembre 1892

signed with the monogram and dated 'Sept. 18 TVR 92' (upper left); signed, signed with the initials, dated and inscribed 'Emile Verhaeren en septembre 1892 à Hemixem T.V.R.' (on the reverse of the mount)  
charcoal on paper  
21¾ x 16½ in.  
Executed in Hemixem on 18 September 1892

€60,000-80,000  
US\$64,000-85,000  
£53,000-70,000

**PROVENANCE:**  
Atelier de l'artiste.  
Maria van Rysselberghe, Saint-Clair (par succession).  
Élisabeth van Rysselberghe, Paris (par descendance).  
Catherine van Rysselberghe Gide (par descendance); vente, Christie's, Paris, 1<sup>er</sup> décembre 2006, lot 1.  
Sam Josefowitz, Pully (acquis au cours de cette vente).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Bruxelles, Galerie Giroux, *Théo Van Rysselberghe, Exposition d'ensemble*, novembre-décembre 1927, p. 34, no. 9 (illustré, fig. 9).  
Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, *Centenaire de Verhaeren*, mai-juin 1955, p. 75, no. 217.

Gand, Musée des Beaux-Arts, *Rétrospective Théo Van Rysselberghe*, juillet-septembre 1962, p. 61, no. 194 (illustré, pl. LV).  
Luxembourg, Musée d'Histoire et d'Art, *Théo Van Rysselberghe*, octobre-novembre 1962, p. 14, no. 72.  
Le Lavandou, Espace Culturel, *Théo Van Rysselberghe intime*, juillet-septembre 2005, p. 103, no. 48 (illustré en couleurs, p. 77; illustré *in situ*, p. 6).  
Bruxelles, Palais des Beaux-Arts et La Haye, Gemeentemuseum, *Théo Van Rysselberghe*, février-septembre 2006, p. 257 (illustré en couleurs, p. 80).  
Bruxelles, ING Cultural Centre et Indianapolis, Indianapolis Museum of Art, *The Neo-Impressionist Portrait, 1886-1904*, février-septembre 2014, p.192.  
Washington, D. C., The Phillips Collection, *Neo-Impressionism and the Dream of Realities*, Painting, Poetry, Music, septembre 2014-janvier 2015, p.15, fig. 11 (illustré).

**BIBLIOGRAPHIE:**  
E. Verhaeren, *Émile Verhaeren, 1883-1896, Pour les amis du poète*, Bruxelles, 1896 (illustré en quatrième de couverture).  
E. Verhaeren, 'Théo Van Rysselberghe', in *Ver Sacrum, Zeitschrift der Vereinigung Bildender Künstler Oesterreichs*, novembre 1899, No. 11, p. 28 (illustré; daté '1893').  
P. de Mont, 'Zuid- en Noordnederlandse Kunstenaars van nu, Théo Van Rysselberghe' in *Kunst & Leven, Tijdschrify voor Kunst en Bellettrie*, 1903, p. 15 (illustré).  
M. Gauchez, *Émile Verhaeren, Monographie-critique*, Bruxelles, 1908, p. 81.  
*La Lanterne*, Bruxelles, 4 juillet 1962.  
*La Meuse*, Liège, 8 juillet 1962.  
G. Veronesi, 'Neo-impressionnisti, Paul Signac e Théo Van Rysselberghe', in *Emporium*, mars 1964, p. 103 (illustré).  
*Belgian Art, 1880-1914*, cat. exp., The Brooklyn Museum, New York, 1980, p. 45 (illustré).  
R. Feltkamp, *Théo Van Rysselberghe*, Bruxelles, 2003, p. 295, no. 15 (illustré).

Entre 1885 et 1915, Théo Van Rysselberghe portraiture son compatriote et ami le poète symboliste Emile Verhaeren à plus d'une vingtaine de reprises, le plus souvent assis à sa table de travail, en train d'écrire.

C'est Van Rysselberghe qui, comme l'explique Verhaeren en avril 1891 dans *La Société nouvelle*, fit irruption chez lui le 31 mars vers midi pour lui montrer, tout abasourdi, la lettre de Signac annonçant la mort de Seurat ; mais c'est aussi Verhaeren qui, au printemps 1891, fait une relation enthousiaste dans *La Nation* de l'envoi de Rysselberghe aux *Indépendants*, puis admire en 1893 la finesse des portraits présentés aux XX : « L'extérieur, l'enveloppement, la vie d'épiderme leur est spécialement joie et excitation. Et cette vie, ils [Rysselberghe et Signac] la sentent plus subtilement et plus triomphalement qu'on ne la sentit jamais avant eux. Ils sont la résultante de tout le mouvement réaliste et impressionniste de cette dernière moitié de siècle. » (É. Verhaeren, *La Nation*, 12 mars 1893). Ces mots semblent écrits pour le portrait tant ils évoquent l'intensité de la vie intérieure que Rysselberghe traduit ici à travers un très complexe réseau de lignes entremêlées. La lumière qui vient frapper le visage et s'épanouir en une sorte d'orbe semble matérialiser l'inspiration même de l'écrivain. Ce n'est sans doute pas par hasard que ce dessin a été choisi pour illustrer un article consacré à l'artiste, paru en 1899 dans *Ver Sacrum*, la si moderne revue de la *Sécession* viennoise.

Between 1885 and 1915, Théo Van Rysselberghe painted more than twenty portraits of his compatriot and friend, the Symbolist poet Emile Verhaeren, usually sitting at his desk, writing.

It was Van Rysselberghe who, as Verhaeren explained in April 1891 in *La Société nouvelle*, burst into his house at around midday on 31 March to show him, dumbfounded, Signac's letter announcing Seurat's death; but it was also Verhaeren who, in the spring of 1891, wrote an enthusiastic review in *La Nation* of Rysselberghe's submission to the *Indépendants*, and then in 1893 admired the finesse of the portraits presented at the XX: "The exterior, the envelopment, the life of the epidermis is especially joyful and exciting for them. And they [Rysselberghe and Signac] feel this life more subtly and more triumphantly than ever before. They are the result of the whole realist and impressionist movement of the last half-century". (É. Verhaeren, *La Nation*, 12 March 1893). These words seem written for the portrait, so much do they evoke the intensity of the inner life that Rysselberghe translates here through a complex network of intertwined lines. The light that strikes the face and blossoms into a kind of orb seems to materialise the writer's own inspiration. It was no coincidence that this drawing was chosen to illustrate an article devoted to the artist, published in 1899 in *Ver Sacrum*, the very modern journal of the Viennese Secession.





f436

CHARLES ANGRAND (1854-1926)

Le Bon Samaritain

signé et daté 'CH. ANGRAND - 95' (en bas à gauche)  
crayon Conté sur papier  
94.4 x 69.5 cm.  
Exécuté en 1895

signed and dated 'CH. ANGRAND - 95' (lower left)  
Conté crayon on paper  
37¼ x 27¾ in.  
Executed in 1895

€25,000-35,000  
US\$27,000-37,000  
£22,000-31,000

« Angrand – Ses dessins sont des chefs-d’œuvre.  
Il est impossible d’imaginer plus belle disposition de  
blanc et de noir, plus somptueuses arabesques. Ce sont les  
plus beaux dessins de peintre qui soient, des poèmes de  
lumière, bien combinés, bien exécutés, tout à fait réussis. »

“Angrand – His drawings are masterpieces. It's impossible  
to imagine a more beautiful arrangement of black and white,  
and more sumptuous arabesques. These are the most beautiful  
drawings from a painter that could exist, poems of light, well  
combined, well executed, completely successful.”

Paul Signac *in Charles Angrand*, cat. exp.,  
Pontoise, Musée de Pontoise, 2006, p. 53.

PROVENANCE:  
Atelier de l'artiste.  
Pierre Angrand, Paris (par descendance et jusqu'à  
au moins 1965).  
Galerie Nicolas Poussin, Paris.  
Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celui-ci  
le 15 mars 1981).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

EXPOSITION:  
Paris, Palais des Arts Libéraux, *11ème Exposition,  
Salon des Indépendants*, avril-mai 1895, p. 15,  
no. 41.  
Paris, Galerie Le Barc de Boutteville, *10e Exposition  
des peintres impressionnistes et symbolistes*,  
septembre 1895, no. 1.  
Paris, Grand Palais, *Les Premiers Indépendants  
1884-1894*, avril-mai 1965, no. 7.  
Dieppe, Chateaux-Musée de Dieppe, *Charles  
Angrand*, juin-septembre 1976, p. 41, no. 19.  
Amsterdam, Rijksmuseum Vincent Van Gogh,  
*Neo-Impressionisten, Seurat tot Struycken*,  
mai-août 1988, p. 61, no. 18 (illustré).  
Rouen, Musée des Beaux-Arts, *L'École de Rouen,  
De l'impressionnisme à Marcel Duchamp,  
1878-1914*, avril-juillet 1996, p. 175, no. 71 (illustré).  
Cologne, Wallraf-Richartz Museum et Lausanne,  
Fondation de l'Hermitage, *Pointillisme, Sur les  
traces de Georges Seurat*, septembre 1997-juin  
1998, p. 247, no. 9 (illustré, pl. 9).  
Pontoise, Musée de Pontoise, *Charles Angrand*,  
avril-juillet 2006, p. 104, no. 23 (illustré, p. 61).  
Washington, D.C., The Phillips Collection,  
*Neo-Impressionism and the Dream of Realities,  
Painting, Poetry, Music*, septembre 2014-janvier  
2015, p. 39 et 177, no. 33 (illustré en couleurs).

BIBLIOGRAPHIE:  
F. Lespinasse, *L'École de Rouen*, Sotteville-lès-  
Rouen, 1980, p. 35 (illustré).  
F. Lespinasse, *Rétrospective Charles Angrand*,  
Rouen, 1982, p. 47 (illustré).

Pierre Angrand a confirmé l'authenticité de cette  
œuvre en 1981.







f457

## HENDRICUS PETRUS BREMMER (1871-1956)

*Nature morte*

monogrammé (en bas à droite)  
huile sur toile  
80,3 x 93 cm.  
Peint vers 1893

signed with the monogram (lower right)  
oil on canvas  
31% x 36% in.  
Painted *circa* 1893

€12,000-18,000  
US\$13,000-19,000  
£11,000-16,000

**PROVENANCE:**

Atelier de l'artiste.  
Madame A. A. Bremmer-Hollmann, La Haye (par descendance); sa vente, Christie's, Amsterdam, 22 mai 1991, lot 483.  
Sam Josefowitz, Pully (acquis au cours de cette vente).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**

La Haye, Gemeentemuseum, *Verzameling H. P. Bremmer*, mars-avril 1950, p. 8, no. 20.  
(prêt) Assen, Provincial Museum Drenthe (vers 1900 et jusqu'en 1991).  
Cologne, Wallraf-Richartz-Museum et Lausanne, Fondation de l'Hermitage, *Pointillisme, Sur les traces de Seurat*, septembre 1997-juin 1998 (hors catalogue).

f458

## GEORGE MINNE (1866-1941)

*Le Petit Porteur de reliques*

signé et numéroté '3/4 G.MINNE.' (sur le côté gauche de la base); avec le cachet du fondeur 'FOND. VIGNALI & TOMMASI ITALY PIETRASANTA' (à l'arrière de la base)  
bronze à patine brun  
Hauteur: 64.6 cm.  
Conçu en 1897; cette épreuve fondue ultérieurement dans une édition de 4 exemplaires

signed and numbered '3/4 G.MINNE.' (on the left side of the base); and with the foundry mark 'FOND. VIGNALI & TOMMASI ITALY PIETRASANTA' (on the back of the base)  
bronze with brown patina  
Height: 25% in.  
Conceived in 1897; this bronze cast at a later date in an edition of 4

€9,000-12,000  
US\$9,600-13,000  
£7,900-10,000

**PROVENANCE:**

Warrack & Perkins, Oxford.  
Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celle-ci en mai 1987).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**BIBLIOGRAPHIE:**

L. van Puyvelde, *George Minne*, Bruxelles, 1930, p. 77, no. 24 (une autre épreuve illustrée, pl. 22).  
A. de Ridder, *George Minne*, Anvers, 1947, p. 15, no. 9 (la version en plâtre illustrée, pl. 9).  
I. Rossi-Schrimpf, *George Minne, Das Frühwerk und seine Rezeption in Deutschland und Österreich bis zum Ersten Weltkrieg*, Weimar, 2012, p. 369, no. P 16 (la version en plâtre illustrée, et illustrée, p. 78).

**EXPOSITION:**

(prêt) Toronto, Art Gallery of Ontario.





f459

EDGAR DEGAS (1854-1917)

Mary Cassatt au Louvre

verniss mou, eau-forte, pointe-sèche et aquatinte, sur papier Japon vergé fin  
Plaquette: 26.7 x 23.2 cm.  
Feuille: 35.5 x 26.8 cm.  
Exécutée vers 1879-80, très bonne impression de cette importante estampe du neuvième et dernier état, comme décrit par Reed and Shapiro, de ou en dehors de l'édition prévue à cinquante exemplaires imprimée par Alfred Salmon, Paris

softground etching, drypoint, aquatint, and etching, on thin laid Japan paper  
Plate: 10½ x 9¼ in.  
Sheet: 14 x 10½ in.  
Executed in 1879-80, a very good impression of this important print, Reed & Shapiro's ninth, final state, an impression from or aside of the projected edition of fifty printed by Alfred Salmon, Paris

€80,000-120,000  
US\$85,000-130,000  
£70,000-100,000

**PROVENANCE:**  
Succession de l'artiste; probablement dans la vente posthume de son atelier, *Atelier Degas*, Paris, les 22 et 23 novembre 1918, Mes. Dubourg et Delvigne, lot 50 (*Au Louvre: Musée des Antiques-Cinquante-neuf épreuves dont 44 sur papier du Japon./ Ce numéro sera divisé.*)  
Initiales WB non identifiées (non référencées dans Lugt).  
Intials SM non identifiées, dans un ovale (non référencées dans Lugt).  
Sam Josefowitz, Pully.  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Liverpool, Tate Gallery, *Degas Images of Women*, 21 septembre-31 décembre 1989, p. 34, no. 9 (illustrée).  
Boston, Museum of Fine Arts; Philadelphia, Museum of Art; London, Hayward Gallery; *Edgar Degas: The Painter as Printmaker*, novembre 1984-juillet 1985, p. 168, no. 51.ix (illustrée, p. 183).  
Vevey, Cabinet cantonal des estampes; Québec, Musée du Québec; Jérusalem, The Israel Museum, *Degas & Pissarro: alchimie d'une rencontre*, août 1998-octobre 1999, p. 74, no. 46 (illustrée p. 73).

**BIBLIOGRAPHIE:**  
L. Delteil, *Le Peintre-Graveur illustré, Degas*, New York, 1968, vol. IX, no. 30.vi.  
J. Adhemar, F. Cachin, *The complete etchings, lithographs and monotypes*, Londres, 1974, no. 53. vi (une autre épreuve illustrée).  
B. S. Shapiro, S. W. Reed, *Edgar Degas: The Painter as Printmaker, cat. exp.*, Boston, Museum of Fine Arts, Philadelphia Museum of Art, London, Hayward Gallery, Boston, Philadelphia et London, 1984, p. 168-183, no. 51.ix (cette impression citée; illustrée, p. 183).  
S. Lees, R. R. Brettell, *Innovative Impressions, Prints by Cassatt, Degas and Pissarro*, cat. exp., Tulsa, Oklahoma, juin 9-septembre 9, 2018, p. 34, no. 29 (autres impressions illustrées).  
*Degas, en noir et blanc, dessins, estampes, photographies*, cat. exp., Bibliothèque Nationale de France, Paris, 2023, p. 97.

Degas a revisité le thème de Mary Cassatt au Louvre sur différents supports pendant un certain nombre d'années. Avec deux estampes, au moins cinq dessins, une demi-douzaine de pastels et deux peintures, la série marque l'une des méditations les plus intenses et les plus soutenues de Degas sur un seul motif. Cette eau-forte représente l'artiste Mary Cassatt appuyée sur une ombrelle dans la galerie étrusque du Louvre, avec un compagnon assis à sa gauche. L'amitié entre Cassatt et Degas avait débuté quelques années plus tôt, et les artistes étaient très proches vers 1879-80 lorsque cette gravure a été réalisée pour une publication proposée, mais jamais réalisée, *Le Jour et la Nuit*.

La présente impression est probablement l'une des 44 impressions sur papier Japon proposées lors de la vente de l'œuvre imprimée d'Edgar Degas en novembre 1918. Ces impressions étaient listées avec 15 autres (sur un papier différent) comme un seul lot dans le catalogue, mais elles ont probablement été vendues individuellement, puisque l'entrée du catalogue indique que "Ce numéro sera divisé". Reed & Shapiro a pu retrouver une vingtaine d'exemples de cette gravure dans des collections publiques et privées.

Degas revisited the theme of Mary Cassatt at the Louvre in a range of media over a number of years. Encompassing two prints, at least five drawings, a half-dozen pastels, and two paintings, the series marks one of Degas's most intense and sustained meditations upon a single motif. This etching depicts the artist Mary Cassatt leaning on an umbrella in the Etruscan Gallery at the Louvre, with a seated companion to her left. Cassatt's friendship with Degas had blossomed a few years earlier, and the artists were closest around 1879-80 when this etching was made for a proposed, but never realized publication, *Le Jour et la Nuit*.

The present impression is presumably one of the 44 on Japan paper offered in the estate sale of Edgar Degas' own printed works in November 1918. These impressions were listed together with 15 others (on different paper) as one lot in the catalogue, but presumably sold individually, as the catalogue entry states that 'Ce numéro sera divisé'. Reed & Shapiro were able to trace approximately twenty examples of this state of the etching in public and private collections.





f440

EDGAR DEGAS (1854-1917)

*Après le bain*

avec le cachet 'Degas' (en bas à gauche; Lugt 658)  
pastel et fusain sur contre-épreuve sur papier  
52 x 66.8 cm.  
Exécuté vers 1891

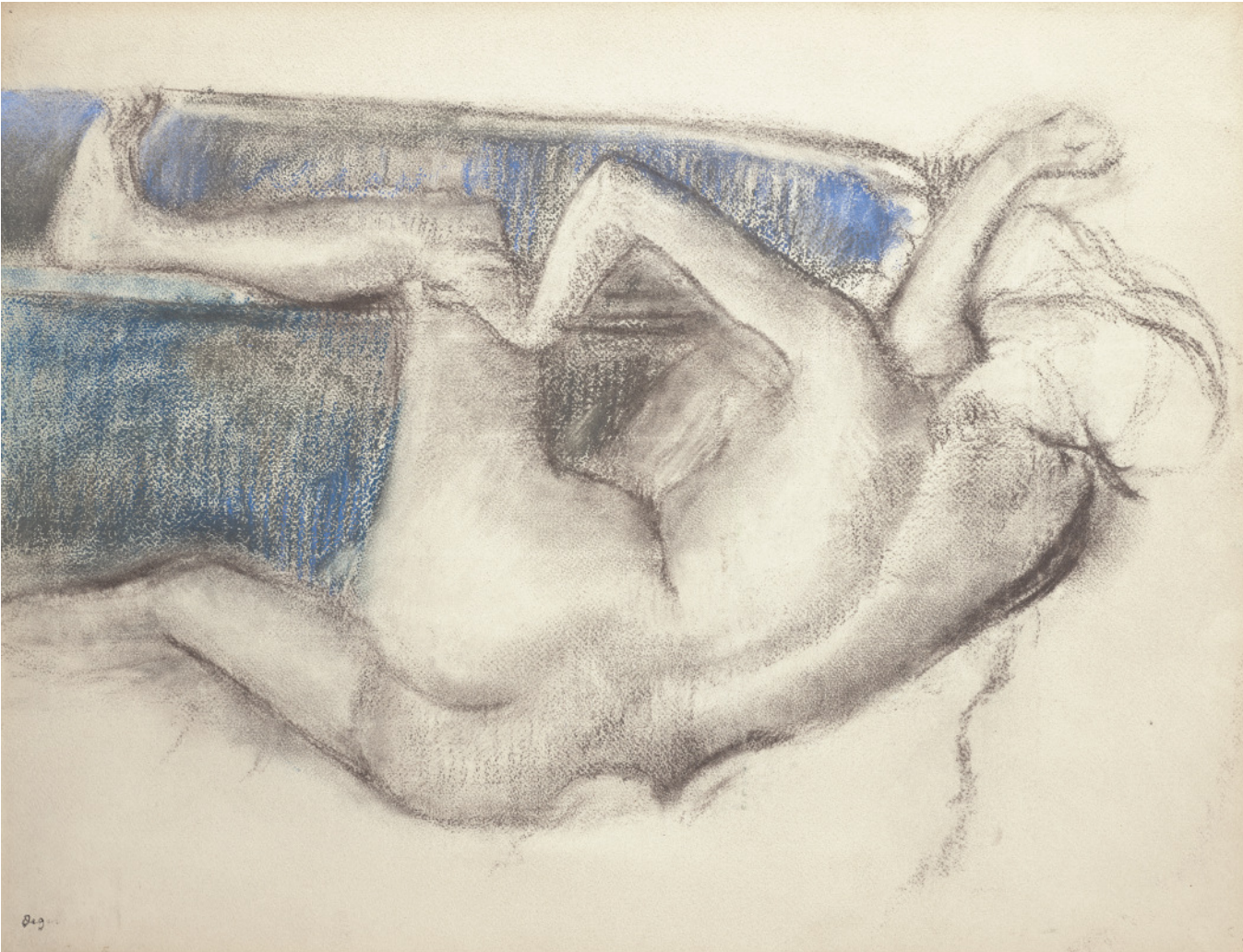
stamped 'Degas' (lower left; Lugt 658)  
pastel and charcoal on counterproof on paper  
20½ x 26¼ in.  
Executed *circa* 1891

€90,000-120,000  
US\$96,000-130,000  
£79,000-100,000

**PROVENANCE:**  
Atelier de l'artiste; sa deuxième vente,  
M<sup>e</sup> Lair-Dubreuil, Galerie Georges Petit, Paris,  
13 décembre 1918, lot 365.  
Galerie Durand-Ruel, Paris (acquis au cours de  
cette vente par l'intermédiaire d'Ambroise Vollard);  
vente, M<sup>e</sup> Picard, Paris, 14 juin 1993, lot 8.  
Sam Josefowitz, Pully (acquis au cours de cette  
vente).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Londres, Royal Academy of Arts, *From Manet  
to Gauguin, Masterpieces from the Swiss Private  
Collections*, juin-octobre 1995, no. 163 (hors  
catalogue).  
Bâle, Fondation Beyeler, *Edgar Degas, The Late  
Work*, septembre 2012-janvier 2013, p. 258 (illustré  
en couleurs, p. 144).  
New York, The Museum of Modern Art, *Edgar  
Degas, A Strange New Beauty*, mars-juillet 2016,  
p. 235, no. 172 (illustré, p. 222).  
Cambridge, The Fitzwilliam Museum et Denver,  
Denver Art Museum, *Degas, A Passion for  
Perfection*, octobre 2017-mai 2018, p. 247, no. 72  
(illustré en couleurs, p. 115, fig. 117).

**BIBLIOGRAPHIE:**  
P.-A. Lemoisne, *Degas et son œuvre*, Londres et  
New York, 1984, vol. III, p. 638, no. 1106 bis (illustré,  
p. 639).







f441

JEANNE GONZALÈS (1849–1883)

Port de Dieppe

huile sur toile  
32.3 x 41.2 cm.

oil on canvas  
12¾ x 16¼ in.

€9,000-12,000  
US\$9,600-13,000  
£7,900-10,000

PROVENANCE:

Atelier de l'artiste.  
Jean-Raymond Guérard, France (par descendance en 1924)  
Collection particulière, Paris (vers 1980).  
Hopkins-Thomas-Custot, Paris.  
Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celle-ci le 21 juin 2000).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

EXPOSITION:

Paris, Galerie Tédesco, *Jeanne Gonzalès*, 1954, no. 19 ou 20.  
Vikersund, Stiftelsen Modums Blaaifarveværk, *Somrene i Normandie, Fra Monet til Strindberg og Thaulow*, avril-octobre 1994, p. 54, no. 38 (illustré, p. 55; daté '1880-82').

BIBLIOGRAPHIE:

J. de Mons et M.-C. Sainsaulieu, *Éva Gonzalès, Étude critique et catalogue raisonné*, Paris, 1990, p. 39 (illustré en couleurs)

Issue d'une famille artistique et littéraire, Jeanne Gonzalès est la fille d'Emmanuel Gonzalès, écrivain proche de Zola réputé de l'époque, et sa mère est musicienne. Eva Gonzalès, la sœur aînée de Jeanne, était également impliquée dans la vie artistique en tant que modèle et élève d'Édouard Manet et peintre à son tour. On pense que Jeanne Gonzalès accompagnait souvent sa sœur à l'atelier de Manet où Eva prenait des leçons de peinture: ces séances ont pu avoir une influence importante dans son choix de devenir peintre.

Born to an artistic and literary family, Jeanne Gonzalès was the daughter of Emmanuel Gonzalès, a well-known writer and friend of Zola, and her mother was a musician. Eva Gonzalès, Jeanne's older sister, was both a model to and pupil of Édouard Manet, as well as becoming a painter in her own right. It is thought that Jeanne Gonzalès often chaperoned her sister to Manet's studio where Eva went for painting lessons: these sessions may have influenced her choice to become a painter.



f442

ARISTIDE MAILLOL (1861-1944)

Les Régates

signé 'MAILLOL' (en bas à gauche)  
huile sur toile  
27 x 46 cm.  
Peint vers 1893

signed 'MAILLOL' (lower left)  
oil on canvas  
10⅞ x 18⅞ in.  
Painted circa 1893

€2,500-3,500  
US\$2,700-3,700  
£2,200-3,100

PROVENANCE:

Roland, Browse & Delbanco, Londres.  
Richard Wilkins, Grande-Bretagne (acquis auprès de celle-ci); vente, Sotheby, Parke, Bernet & Co., Londres, 6 avril 1978, lot 337.  
Sam Josefowitz, Pully (acquis au cours de cette vente).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

EXPOSITION:

Berlin, Georg-Kolbe Museum; Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts; Brême, Gerhard Marcks-Museum et Mannheim, Städtische Kunsthalle, *Artiste Maillol*, janvier 1996-mars 1997, p. 184, no. 7 (illustré).  
(prêt) Toronto, Art Gallery of Ontario (depuis 1998).  
Paris, Fondation Dina Vierny-Musée Maillol, *Maillol peintre*, juin-octobre 2001, p. 46, no. 3 (illustré en couleurs).

Olivier Lorquin a confirmé l'authenticité de cette œuvre.



f445

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC (1864-1901)

Au Moulin Rouge, la Goulue et sa Sœur

signée au crayon ‘HTLautrec’ (en bas à gauche), avec le tampon rouge du monogramme de l'artiste (Lugt 1338, en bas à gauche)  
lithographie en couleurs sur papier vélin  
Image: 46.2 x 34.7 cm.  
Feuille: 65 x 50 cm.  
Exécutée en 1892, épreuve du deuxième et dernier état, comme décrit par Wittrock, imprimée par Ancourt, Paris, probablement une épreuve avant l'édition numérotée à cent exemplaires, publiée par Boussod, Valadon et Cie., Paris

signed 'HTLautrec' in pencil (lower left), with the artist's red monogram stamp (Lugt 1338; lower left)  
lithograph in colours, on wove paper  
Plate: 18¼ x 13¾ in.  
Sheet: 25½ x 19¾ in.  
Executed in 1892, Wittrock's second, final state, printed by Ancourt, Paris, without his stamp, presumably a proof before the stamp numbered edition of one hundred published by Boussod, Valadon et Cie., Paris

€40,000-60,000  
US\$43,000-64,000  
£35,000-52,000

**PROVENANCE:**  
Alice Adam, Chicago.  
Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celle-ci le 30 août 1983)  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**BIBLIOGRAPHIE:**  
*Centenaire de la Lithographie*, cat. exp., Galerie Rapp, Paris, 1895, p. 81.  
L. Delteil, *Le Peintre-Graveur illustré, Toulouse-Lautrec*, New York, 1968, vol. X, no. 11 (une autre épreuve illustrée).  
J. Adhémar, *Toulouse-Lautrec, His Complete Lithographs and Drypoints*, London, 1965, p. 2 (une autre épreuve illustrée).  
W. Wittrock, *Toulouse-Lautrec, catalogue complet des estampes*, Courbevoie, 1985, Vol I, p. 52, no. 1.II (une autre épreuve illustrée).  
Adriani, Götz, *Toulouse-Lautrec, Das Gesamte Graphische Werk*, Cologne, 1986, p. 28-29, no. 6 (une autre épreuve illustrée).  
*Toulouse-Lautrec, The complete graphic works*, cat. exp., The Gerstenberg collection, Royal Academy of Arts, London, 1988, p. 28, no. 6.II (une autre épreuve illustrée en couleurs, p. 29).  
*Toulouse-Lautrec, l'œuvre graphique, collection Charell*, cat.ex., Biennale de Venise, Venise, 1952, p. 45, no. 11a (une autre épreuve illustrée).

La Goulue, née Louise Weber, était une blanchisseuse de campagne ambitieuse, devenue célèbre en dansant le cancan. Son costume se composait d'une robe décolletée, d'une coiffure flamboyante et d'un ruban noir autour de son cou. Son apparence était si particulière et excentrique, qu'il n'était pas nécessaire de la représenter de face, Lautrec la représentait souvent de dos, sa silhouette suffisait pour qu'on la reconnaisse. Cette image fait écho aux gravures sur bois japonaises ukiyo-e, dans lesquelles les sujets sont souvent identifiés par des gestes, des coiffures ou des accessoires plutôt que par une ressemblance traditionnelle

La Goulue, born Louise Weber, was an ambitious country laundress who became famous for dancing the cancan. Her costume consisted of a low-cut dress, a flamboyant hairstyle and a black ribbon around her neck. Her appearance was so distinctive and eccentric that it was not necessary to depict her from the front; Lautrec often depicted her from the back, and her silhouette was enough to make her recognizable. This image echoes Japanese ukiyo-e woodcuts, in which subjects are often identified by gestures, hairstyles or accessories rather than by a traditional likeness.





■ff144

ÉMILE-ANTOINE BOURDELLE (1861-1929)

Tête d'Apollon, Tête définitive sur grande base

signé, daté et inscrit 'EMILE-ANTOINE BOURDELLE 1900 REPRODUCTION INTERDITE' (sur la côté gauche de la base) et avec la marque du fondeur 'ALEXIS RUDIER FONDEUR PARIS' (à l'arrière de la base)  
bronze à patine brun doré  
Hauteur: 67.3 cm.  
Conçu vers 1898-1909; cette épreuve fondue vers 1920-30 dans une édition d'environ 15 exemplaires

signed, dated, inscribed 'EMILE-ANTOINE BOURDELLE 1900 REPRODUCTION INTERDITE' (on the left side of the base) and with the foundry mark 'ALEXIS RUDIER FONDEUR PARIS' (at the back of the base)  
bronze with brown and gold patina  
Height: 26¾ in.  
Conceived in 1898; this bronze cast circa 1920-30 in an edition of approximately 15

€90,000-120,000  
US\$96,000-130,000  
£79,000-100,000

**PROVENANCE:**  
Vente, Mes Bailly-Pommery, Briest et Rieunier, Paris, 19 mars 1996, lot 3.  
Collection particulière, Genève (acquis au cours de cette vente).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**BIBLIOGRAPHIE:**  
M. Gauthier, *Bourdelle*, Paris, 1951, pl. III ( une autre version illustrée).  
I. Jianou et M. Dufet, *Bourdelle*, Paris, 1984, p. 90, no. 259.  
C. Marc Laurillier et M. Dufet, *Bourdelle et la critique de son temps*, Paris, 1992, p. 219, no. 22 (une autre épreuve illsutrée, p. 41; une autre épreuve illustrée en couleurs couverture).  
B. Mantura, *Émile-Antoine Bourdelle*, cat. exp. Palazzo Racani Arroni, Spolète et Palazzo Ducale, Gênes, 1994, p. 158, no. 37 (une autre épreuve illustrée, p. 65).  
C. Lemoine, *Antoine Bourdelle, L'Œuvre à demeure*, Paris, 2009, p. 53, no. 28 (une autre épreuve illustrée en couleurs, p. 52).  
S. Cantarutti, *Bourdelle*, Faenza, 2013, p. 98 à 101 (une autre épreuve illustrée en couleurs, p.101).

**EXPOSITION:**  
(prêt) Toronto, Art Gallery of Ontario.

Bourdelle a passionnément étudié la leçon de l'art grec et sollicité les grandes figures de la mythologie comme une "inépuisable source d'humanité" – *Tête d'Apollon* (1898-1909), *Pénélope* (1905-1912; lot 458), *Héraklès archer* (1910), *Le Centaure mourant* (1911-1914), *La Méditation d'Apollon et les Muses* (1912),...: son œuvre sculpté compte plus d'une quarantaine de sujets antiques. Dieu du soleil qui préside aux jeux des Muses, Apollon inspire poètes et devins. Une inspiration d'autant plus radieuse qu'elle est décochée par la flèche d'or du dieu solaire et guerrier. Modelée vers 1898, abandonnée puis reprise en 1900, la *Tête d'Apollon* trouve sa forme définitive en 1909.

Bourdelle l'a voulue «austère, inquiète, libre de tout passé». Libre de l'emprise de Rodin et des virtuosités de surface. L'architecture du visage aux arêtes si pures, sur une base presque cubiste, porte la trace des crevasses, craquelures, cicatrices du masque originel que Bourdelle a retravaillé «pour chercher le plan permanent». Et mener à bien le combat de la création. Quand l'exigence de l'artiste rejoint le précepte du dieu civilisateur, gravé au temple de Delphes: «rien de trop».

Jérôme Godeau (site du Musée Bourdelle)

Bourdelle learned the lessons of Greek art, and drew on the great mythological figures as an "inexhaustible source of humanity" - *Tête d'Apollon* (1898-1909), *Pénélope* (1905-1912; lot 458), *Héraklès archer* (1910), *Le Centaure mourant* (1911-1914), *La Méditation d'Apollon et les Muses* (1912)... His sculpted work includes over forty subjects inspired by the Antiquity. Apollo was the sun god who presided over the games of the Muses, and inspired poets and soothsayers. This inspiration was all the more radiant for being delivered by the golden arrow of the warrior sun god.

Bourdelle modelled the *Tête d'Apollon* circa 1898, abandoned it and then went back to it in 1900, to complete its final form in 1909. Bourdelle wanted it to be «austere, worried, free of any past". Free from Rodin's influence and superficial virtuosities. The face's structure defined by its very pure edges, stemming from an almost Cubist base, bears the trace of the crevices, cracks and scars of the original mask that Bourdelle reworked "in search of the permanent plane" to win the fight of creation. The artist's demands meet the precept of the civilising god, engraved on the Delphi temple : «nothing too much».

Jérôme Godeau (Musée Bourdelle website)





f445

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC (1864-1901)

Le jockey

lithographie en couleurs sur papier Chine  
Feuille: 51 x 35,5 cm.  
Exécutée en 1899, belle impression du deuxième  
et dernier état, numérotée 'No. 88' au crayon (en  
bas à droite au verso), épreuve issue de l'édition  
à cent exemplaires (il existe également une édition  
à douze exemplaires, tirée sur papier Japon),  
imprimée par H. Stern et publiée par Pierrefort,  
Paris

lithograph in colours, on China paper  
Sheet: 20 x 13¾ in.  
Executed in 1899, a fine impression of the second,  
final state, numbered 'No. 88' in pencil (lower right  
verso), from the edition of one hundred (there were  
also twelve copies on Japan paper), printed by H.  
Stern, published by Pierrefort, Paris

€40,000-60,000  
US\$43,000-64,000  
£35,000-52,000

**PROVENANCE:**  
Sam Josefowitz, Pully.  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**BIBLIOGRAPHIE:**  
*Toulouse-Lautrec, l'œuvre graphique, collection  
Charell, cat.ex.*, Biennale de Venise, Venise, 1952,  
p.123, no. 246 (un autre état illustré, p. 124).  
J. Adhémar, *Toulouse-Lautrec, His Complete  
Lithographs and Drypoints*, London, 1965, p. 365  
(un autre édition illustrée).  
L. Delteil, *Le Peintre-Graveur illustré, Toulouse-  
Lautrec*, New York, 1968, Vol. XI, no. 279 (un autre  
édition illustrée).  
*Post-Impressionist Graphics, original prints by  
French artists 1800-1903*, cat. exp., Arts Council,  
London, 1980, p. 30, no. 82 (une autre édition  
illustrée).  
W. Wittrock, *Toulouse-Lautrec, catalogue complet  
des estampes*, Courbevoie, 1985, Vol. II, p.694,  
no.308.II (une autre épreuve illustrée).  
Adriani, Götz, *Toulouse-Lautrec, Das Gesamte  
Graphische Werk*, Cologne, 1986, no. 345  
(une autre épreuve illustrée).  
*Toulouse-Lautrec, The complete graphic works*, cat.  
exp., The Gerstenberg collection, Royal Academy  
of Arts, London, 1988, p.398, no. 345-II (illustrée,  
p. 399).

Le Jockey est l'une des dernières grandes lithographies de l'artiste,  
née d'un nouvel élan artistique après la maladie nerveuse due à l'alcool  
qui l'a conduit à l'hôpital en février 1899. Pendant sa convalescence,  
l'éditeur Pierrefort, accompagné de son imprimeur Henri Stern, rend visite à  
l'artiste à la clinique de Neuilly et lui propose de réaliser une série de  
lithographies consacrées aux courses de chevaux qui seront publiées dans un  
album intitulé Les Courses. Seules quatre lithographies sont réalisées (Adriani  
345-348), dont seule Le Jockey fait l'objet d'une édition.

Le moulin à vent lointain visible dans Le Jockey identifie le cadre comme étant  
le champ de courses de Longchamp, dans le bois de Boulogne, à Paris.  
Le dynamisme de l'estampe est obtenu grâce au raccourcissement audacieux  
du cheval au premier plan et à l'utilisation dramatique de la perspective,  
des procédés redevables aux œuvres de Degas et de Manet. L'audace de la  
composition est encore renforcée par l'horizon élevé et le recadrage abrupt des  
chevaux à gauche, vus d'une position élevée (un procédé dérivé des estampes  
japonaises), créant l'illusion qu'ils sont en fait suspendus au sol. Les formes en  
écho des chevaux et des jockeys, qui occupent la majeure partie de l'espace de  
l'image et se détachent puissamment sur l'étendue vert clair de l'arrière-plan,  
confèrent à l'œuvre une forte impression de surface. La force irrésistible de ce  
motif est particulièrement évidente dans la présente impression en raison de la  
puissance des couleurs qui ajoutent de la profondeur et du contraste à la scène.

Le Jockey is one of the last great lithographs to be made by the artist,  
arising from a new burst of artistic activity following the alcohol-induced  
nervous illness which led to his hospitalization in February 1899. During  
his convalescence, the publisher Pierrefort, accompanied by his printer Henri  
Stern, visited the artist in the clinic at Neuilly and suggested that he make a  
series of lithographs devoted to horse racing to be published in an album  
entitled Les Courses. Only four lithographs were completed (Adriani 345-348),  
of which only Le Jockey was published in an edition.

The distant windmill visible in Le Jockey identifies the setting as the racing  
course at Longchamp, in the Bois de Boulogne, Paris. The dynamism of the  
print is achieved through the daring foreshortening of the foreground horse and  
dramatic use of perspective, devices indebted to the work of Degas and Manet.  
The boldness of the composition is further heightened by the high horizon and  
abrupt cropping of the horses at the left viewed from an elevated position (a  
device derived from Japanese prints), creating the illusion that they are actually  
suspended from the ground. A strong sense of surface design is achieved by  
the echoing shapes of the horses and jockeys, taking up most of the picture  
space and standing out powerfully against the light green expanse of the  
background. The compelling power of this design is particularly evident in the  
present impression due to the strengths of the colors which add depth and  
contrast to the scene.





ff146  
AUGUSTE RODIN (1840-1917)

Balzac, Étude de nu au gros ventre, bras droit tendu, bras gauche plié dans le dos dit aussi Balzac, étude type A

signé et numéroté 'A. Rodin. N.10' (sur la terrasse); avec la marque du fondeur 'Georges Rudier. Fondateur. Paris.' (à l'arrière de la base); daté et inscrit '© by musée. Rodin. 1962' (sur le côté droit de la base); avec le cachet de la signature en relief 'A. Rodin' (à l'intérieur)  
bronze à patine brun foncé  
Hauteur: 40.7 cm.  
Conçu vers 1894; cette épreuve fondue en 1962 dans une édition de 12 exemplaires

signed and numbered 'A. Rodin N.10' (on the top of the base); with the foundry mark 'Georges Rudier. Fondateur. Paris.' (at the back of the base); dated and inscribed '© by musée. Rodin. 1962' (on the right side of the base); with the raised signature 'A. Rodin' (inside)  
bronze with dark brown patina  
Height: 16 in.  
Conceived circa 1894; this bronze cast in 1962 in an edition of 12

€140,000-180,000  
US\$150,000-190,000  
£130,000-160,000

**PROVENANCE:**  
Musée Rodin, Paris.  
Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celui-ci en juillet 1962).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
(prêt) Toronto, Art Gallery of Ontario (depuis 2009).

**BIBLIOGRAPHIE:**  
J. L. Tancock, *The Sculpture of Auguste Rodin, The Collection of the Rodin Museum Philadelphia*, Philadelphie, 1976, p. 458.  
A. E. Elsen, *Rodin's Art, The Rodin collection of the Iris & Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University*, New York, 2003, p. 401, no. 108 (une autre épreuve illustrée).  
A. Le Normand-Romain, *Rodin et le bronze, Catalogue des œuvres conservées au Musée Rodin*, Paris, 2007, vol. I, p. 174, no. S. 585 (une autre épreuve illustrée).

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 2014-4312B.

En juillet 1891, Rodin accepte la commande de la Société des Gens de Lettres pour commémorer Balzac. Le sculpteur déclare à la presse que son sujet est "un créateur qui fait vivre tout ce qu'il voit... et qui sait le peindre avec des traits d'une réalité frappante. Je considère *La Comédie Humaine* comme le plus grand morceau d'humanité véritable jamais couché sur le papier... Balzac est avant tout un créateur et c'est cette idée que je voudrais faire comprendre dans ma statue" (cité dans A. E. Elsen, *Rodin's Art, The Rodin collection of the Iris & Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University*, New York, 2003, p. 353). Rodin s'engage à livrer la sculpture achevée, qui sera érigée sur la place du Palais Royal, dans un délai de dix-huit mois ; ses honoraires s'élèvent à dix mille francs, montant laissé dans les caisses de la Société par la précédente tentative de célébration de Balzac, par le sculpteur Henri Chapu, décédé avant de l'avoir achevée. Rodin se plonge rapidement dans ce projet, dont il dévoile la version finale, controversée, au Salon de Paris de 1898. En visitant l'exposition, Félix Faure, président français, aurait tourné le dos à l'œuvre et se serait éloigné sans rien dire. Bien que Rodin ait d'ardents défenseurs parmi les commentateurs les plus perspicaces, le ridicule est tel que le comité de la Société annonce qu'il ne reconnaîtra pas l'œuvre. Rodin se voit refuser ses honoraires et doit accepter comme une perte irrécupérable les dépenses considérables qu'il a engagées dans le cadre de cette commande. Deux semaines après l'ouverture du Salon, Rodin retire la sculpture et l'emporte dans sa maison de Meudon, où seuls lui et ses amis peuvent la contempler.

Rodin avait l'habitude de modeler des figures nues – comme dans le présent motif – afin de saisir la musculature et l'architecture générale du corps avant de l'habiller. "Aucune tentative n'a été faite pour dissimuler l'impressionnante corpulence de la figure... en fait, la forme qui résulte de l'indulgence gastronomique et de l'indolence physique de Balzac est affichée... C'est l'une des conceptions les plus inspirées, les plus audacieuses et les plus passionnées de Rodin pour son Balzac" (*ibid.*, p. 401).

In July 1891, Rodin accepted the Société des Gens de Lettres's commission to commemorate Balzac. The sculptor told reporters his subject was "a creator who brings to life all that he sees... and knows how to paint it with traits of striking reality. I consider *La Comédie Humaine* as the greatest piece of true humanity ever thrown down on paper... Balzac is before everything a creator and this is the idea that I would wish to convey in my statue" (quoted in A. E. Elsen, *Rodin's Art, The Rodin collection of the Iris & Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University, New York, 2003, p. 353*). Rodin agreed to deliver the completed sculpture, which was to be erected in the square of the Palais Royal, within eighteen months. His fee was ten thousand francs, the amount left in the Société's fund from the previous attempt to celebrate Balzac, by sculptor Henri Chapu, who died before completing it. Rodin soon immersed himself in this project, the final version of which he unveiled, to controversy, in the Paris Salon of 1898. Touring the galleries, Félix Faure, the French President, reportedly turned his back on the work and walked away, saying nothing. While Rodin had ardent defenders among the most perceptive commentators, the ridicule was such that the Société committee announced they would not recognize the work. Rodin was refused his fee, and had to accept as an unrecoverable loss the considerable expenses he had incurred while working on the commission. Two weeks after the opening of the Salon, Rodin withdrew the sculpture and took it to his home in Meudon, where only he and his friends could contemplate it.

It was Rodin's practice to model the figure of clothed subjects in the nude – as in the present motif – in order to grasp the body's muscularity and overall architecture before dressing it. "No attempt was made to disguise the figure's impressive girth... in fact, the shape that resulted from Balzac's gastronomic indulgence and physical indolence is flaunted... This is one of Rodin's most inspired, daring and passionate conceptions for his Balzac" (*ibid.*, p. 401).





HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC (1864-1901)

Aux Ambassadeurs - Chanteuse au Café-concert: quatre épreuves

quatre lithographies en couleurs sur papiers vélins  
Feuilles 57 x 41.4 cm. (et plus petit)  
Exécutées en 1894, ensemble remarquable  
d'épreuves de progression des pierres avant  
l'édition à cent exemplaires publiée par André  
Marty, Paris, comprenant:  
(i) une épreuve de la pierre de trait tirée en vert  
olive sur vélin (Wittrock 58i)  
(ii) une épreuve des pierres de jaune et de gris  
beige et de la pierre avec une partie de la robe,  
la bouche, l'œil et l'oreille tirées en rose saumon  
(Wittrock 58iv)  
(iii) une épreuve de la pierre jaune, de gris beige, de  
rose saumon et de noir et de la pierre avec une  
partie de l'arrière-plan tirée en bleu (Wittrock 58vi)  
(iv) une épreuve de la pierre de trait ainsi que de  
toutes les pierres de couleurs, état définitif avant  
l'édition (Wittrock 58, état définitif)

four lithographs in colours, on wove papers  
Sheets 22½ x 16¾ in. (and smaller)  
Executed in 1894, rare progress proofs before the  
edition of one hundred published by André Marty,  
Paris, comprising:  
(i) the key stone printed in olive green (Wittrock  
58i);  
(ii) the yellow, beige and salmon pink stones, the  
left side of the pillar on the right, and the rings of  
the chandelier filled in by hand (W. 58iv);  
(iii) the yellow, beige, salmon pink, black and blue  
stones (W. 58vi), inscribed 'piece unique' (lower  
left) in pencil;  
(iv) the keystone and all the colour stones in  
completed states, a proof before the edition (W. 58,  
final state)

€80,000-120,000  
US\$85,000-130,000  
£70,000-100,000

Toulouse-Lautrec a été chargé par l'éditeur André Marty de réaliser *Aux Ambassadeurs - Chanteuse au Café-concert* pour le sixième album de L'Estampe originale, une célèbre série présentant de nombreux grands artistes travaillant à Paris dans les années 1890. La lithographie de Lautrec *Aux Ambassadeurs - Chanteuse au Café-concert* est l'une des plus connues de la série et représente une chanteuse sur scène.

Il s'agit d'un groupe important de quatre rares épreuves de progrès - commençant par une épreuve de la clé de voûte seulement (la clé de voûte est la pierre avec les contours de l'image et est la dernière à être imprimée), avec les épreuves suivantes imprimées dans différentes combinaisons de couleurs, traçant l'image au fur et à mesure qu'elle se développe par l'accumulation graduelle de couches d'encre successives. Ces épreuves ont été imprimées en très petit nombre et sont parfois uniques. Les épreuves sont rares dans les ventes aux enchères, et un groupe tel que l'œuvre en question est presque introuvable, aucun autre groupe comparable n'ayant été vendu aux enchères au cours des trente dernières années.

**PROVENANCE:**  
W. 58i: Collection Grossman (pas repris dans Lugt).  
W. 58 iv, vi et état définitif : Maurice Loncle  
(1879-1966), Paris (Lugt 3489); sa vente, Galerie  
Charpentier, le 2 Juin 1959, lots 62, 63, 64.  
N. G. Stogdon, New York.  
Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celui-ci  
le 2 avril 1987).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Londres, Hayward Gallery; Paris, Grand Palais ,  
Toulouse-Lautrec, octobre 1991-juin 1992

**BIBLIOGRAPHIE:**  
*L'Estampe originale*, Paris, 1894, No. 6, pl. 59  
(une autre édition illustrée).  
*Toulouse-Lautrec, l'œuvre graphique, collection  
Charell, cat.ex.*, Biennale de Venise, Venise, 1952,  
p. 62, no. 66 (une autre édition illustrée, p. 63).  
L. Delteil, *Le Peintre-Graveur illustré, Toulouse-  
Lautrec*, New York, 1968, vol. X, no. 68 (une autre  
édition illustrée).  
J. Adhémar, *Toulouse-Lautrec, His Complete  
Lithographs and Drypoints*, London, 1970, p. 73  
(une autre édition illustrée).  
D. Stein, D. Karshan, *L'Estampe originale: a  
Catalogue Raisonné*, New York, 1970, no. 85 (une  
autre édition illustrée, pl. 59).

W. Wittrock, *Toulouse-Lautrec, catalogue complet  
des estampes*, Courbevoie, 1985, Vol. I, p.174, no.  
58 (iv and vi impressions citées; une autre édition  
illustrée, p. 175).  
R. Castleman, W. Wittrock, eds., *Henri de  
Toulouse-Lautrec, Images of the 1890's*, cat. exp.,  
New York, The Museum of Modern Art,  
octobre-janvier 1986, p. 135-137, nos. 73-79  
(une autre série de sept épreuves de  
décomposition des couleurs illustrée, collection  
Bibliothèque Nationale, Paris).  
Adriani, Götz, *Toulouse-Lautrec, Das Gesamte  
Graphische Werk*, Cologne, 1986, no. 70 (une autre  
épreuve illustrée).  
*Toulouse-Lautrec, The complete graphic works*, cat.  
exp., The Gerstenberg collection, Royal Academy  
of Arts, Londres, 1988, p. 112, no. 70 (une autre  
édition illustrée, p. 113).  
P. D. Cate, G. B. Murray, R. Thomson, *Prints  
Abound, Paris in the 1890s, From the Collections  
of Virginia and Ira Jackson and the National Gallery  
of Art*, cat. exp., Washington, The National Gallery  
of Art, 22 octobre 2000-25 février 2000, p. 104,  
no. 31 (une autre épreuve illustrée).

Toulouse-Lautrec was commissioned to make *Aux Ambassadeurs - Chanteuse au Café-concert* by the publisher André Marty for the sixth album of L'Estampe originale, a famous series featuring many of the great artists working in Paris in the 1890's. Lautrec's lithograph *Aux Ambassadeurs - Chanteuse au Café-concert* is one of the best known in the series, and depicts a singer on stage.

*This is an important group of four rare progress proofs – starting with a proof of the key stone only (the keystone is the stone with the delineating outlines of the image and is the last to be printed), with subsequent proofs printed in various combinations of colors, charting the image as it develops through the gradual building up of successive layers of ink. These proofs were printed in very small numbers and in some cases are unique. Proofs are rare at auction, and a group such as the subject work, is almost unobtainable with no other comparable group coming up at auction in the last thirty years.*







•λf448  
MARIE LAURENCIN (1885-1956)  
*Double portrait*

fusain et estompe sur papier  
12.3 x 18 cm.  
Exécuté vers 1904-05

charcoal and *estompe* on paper  
5½ x 7½ in.  
Executed *circa* 1904-05

€800-1,200  
US\$850-1,300  
£700-1,000

**PROVENANCE:**  
Sam Josefowitz, Pully (avant 1983).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Nagoya, Musée Préfectoral d’Aichi; Tokyo, Takashimaya Art Gallery; Osaka, Takashimaya Art Gallery; Utsunomiya, Musée Préfectoral des Beaux-Arts de Tochigi et Kumamoto, Musée Préfectoral des Beaux-Arts de Kumamoto, Kumamoto, *Six femmes peintres*, mars-août 1983, p. 183, no. 100 (illustré).

Osaka, Daimaru Museum; Aomori, Etablissement culturel de la ville d'Aomori; Oïta, Musée d'Oïta; Nagoya, Musée d'Aïchi et Tokyo, Mitsukoshi Gallery, *Marie Laurencin*, octobre 1984-mars 1985, no. 98 (illustré).

**BIBLIOGRAPHIE:**  
D. Marchesseau, *Marie Laurencin, Catalogue raisonné de l’œuvre, Peintures, Céramiques, Œuvres sur papier*, Tokyo, 1999, vol. II, p. 288, no. PP0072 (illustré).

Ce lot sera vendu sans prix de réserve.  
*This lot will be offered without reserve.*



f449  
EDGAR DEGAS (1854-1917)  
*Paysage*

monotype sur papier vélin  
Planche: 16,1 x 21,1 cm.  
Feuille: 20,7 x 26,4 cm.  
Exécuté vers 1878-1880

monotype, on wove paper  
Plate: 6¾ x 8¼ in.  
Sheet: 8½ x 10.3/6 in.

€35,000-45,000  
US\$38,000-48,000  
£31,000-39,000

**PROVENANCE:**  
Collection privée, Paris.  
Vente, Kornfeld et Klipstein, Modern Kunst Auktion, Berne, 9 et 10 juin, 1961, no. 201, lot 5.  
Albert Reese, New York.  
Sotheby's, New York, June, 7 novembre 1995, no. lot 527  
Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celui-ci).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Vevey, Cabinet cantonal des estampes; Quebec, Musée du Québec, Jerusalem, The Israel Museum, *Degas & Pissarro: alchimie d'une rencontre*, août 1998-octobre 1999, p. 139, no. 110 (illustré).

**BIBLIOGRAPHIE:**  
E. P. Janis, *Degas Monotypes, Essay, Catalogue et Checklist*, cat.ex., Fogg Art Museum, Cambridge, 1968, no. 268 (illustré).  
J. Adhémar et F. Cachin, *Edgar Degas, gravures et monotypes*, Paris, 1973, no. 173 (illustré).

Degas utilisait le monotype depuis 1876 pour représenter des intérieurs de théâtre et de maisons closes, mais rarement des paysages. Ce petit monotype fait partie d'un petit groupe de paysages atmosphériques qu'il a exécutés vers 1878-80. Représentant un petit arbuste ou un arbre sur une colline balayée par le vent et dont la silhouette se découpe sur un ciel orageux, le sujet rappelle le chef-d'œuvre gravé de Rembrandt, *Les trois arbres*, 1643. Probablement recréé de mémoire dans l'atelier, l'immédiateté de la technique de Degas est très évidente dans ce magnifique monotype, les marques énergiques du chiffon donnant une impression de turbulence climatique.

Degas had employed the monotype technique since 1876 to depict theatre and brothel interiors but rarely landscapes. This small monotype is one of a small group of atmospheric landscapes which he executed circa 1878-80. Depicting a small shrub or tree on a windswept hillside silhouetted against a stormy sky, the subject is redolent of Rembrandt's etched masterpiece *The Three Trees*, 1643. Probably recreated from memory in the studio, the immediacy of Degas technique is evident in this beautiful monotype, with the energetic wiped marks of the rag conveying a sense of climactic turbulence.



■f150

ÉMILE-ANTOINE BOURDELLE (1861-1929)

*Pénélope, modèle intermédiaire avec pied et sans fuseau*

monogrammé et signé ‘Bourdelle’ (sur le côté droit de la base); signé, numéroté et avec la marque du fondeur ‘MHOH WILLER FONDEUR PARIS © BY BOURDELLE No. IX’ (à l’arrière de la base)  
bronze à patine brun-vert  
Hauteur: 119.5 cm.  
Conçu en 1905-09; cette épreuve fondue vers 1960-70 dans une édition de 10 exemplaires

with the monogram and signed ‘Bourdelle’ (on the right side of the base); signed, numbered and with the foundry mark ‘MHOH WILLER FONDEUR PARIS © BY BOURDELLE No. IX’ (at the back of the base)  
bronze with brown and green patina  
Height : 47 in.  
Conceived in 1905-09; this bronze cast circa 1960-70 in an edition of 10

€100,000-150,000  
US\$110,000-160,000  
£88,000-130,000

**PROVENANCE:**  
Sam Josefowitz, Pully (avant 1965).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**BIBLIOGRAPHIE:**  
P. Descargues, *Bourdelle*, Paris, 1954, p. 27 (une autre épreuve illustrée).  
I. Jianou et M. Dufet, *Bourdelle*, Paris, 1965, p. 85.  
P. Cannon-Brookes, *Émile Antoine Bourdelle, An illustrated commentary*, Londres, 1983, p. 52, no. 78 (une autre épreuve illustrée).  
I. Jianou et M. Dufet, *Bourdelle*, Paris, 1984, p. 96, no. 319.  
C. M. Lavrillier et M. Dufet, *Bourdelle et la critique de son temps*, Paris, 1992, p. 220, no. 76 (une autre épreuve illustrée, p. 76).  
C. Lemoine, *Antoine Bourdelle, L’Œuvre à demeure*, Paris, 2009, p. 59, no. 32 (une autre version illustrée, p. 58).

**EXPOSITION:**  
(prêt) Toronto, Art Gallery of Ontario.



Sam Josefowitz et sa famille vers 1963 avec la présente œuvre.

Pilier vivant de la fidélité, la ‘sage Pénélope’ est le personnage central du poème *L’Odyssée*. La création de *Pénélope* (1905-1912) traduit à la fois la ferveur et la douleur de l’attente de l’être aimé: les yeux fermés, la tête appuyée sur sa main, elle espère. On sait que l’œuvre est ancrée dans l’histoire intime du sculpteur. Les traits du visage sont inspirés de la première femme de l’artiste, Stéphanie Van Parys. La posture est proche de celle de Cléopâtre dans *Sevastos en extase devant les divins hindous* (Londres, British Museum de Londres), où Bourdelle a emmené la jeune élève qui allait devenir sa seconde épouse.

D’abord modelée à petite échelle (42.5 cm.), audacieusement agrandie (240 cm.) dans sa version définitive, Pénélope a l’ampleur d’une belle œuvre architecturale. Tout concourt à créer un effet de ‘masse vitale’. Comme les cannelures d’une colonne dorique, les plis de la tunique s’accrochent aux formes généreuses, contenant l’amplitude des volumes. Et l’étreinte du bras rassemble en elle cette figure de la solitude - ‘une âme qui se tient debout sans tomber’.

Jérôme Godeau (site du Musée Bourdelle)

A living pillar of fidelity, the ‘wise Penelope’ is the central character in the poem *The Odyssey*. The creation of *Pénélope* (1905-1912) conveys both a sense of fervour and the pain of waiting for a loved one: eyes closed, her head resting on her hand, she hopes. It is a well-known fact that the work is rooted in the sculptor’s intimate history. The facial features are inspired by the artist’s first wife, Stéphanie Van Parys. The posture is similar to that of Cléopâtre in *Sevastos en extase devant les divins hindous* (London, British Museum) where Bourdelle took the young pupil who was to become his second wife.

Initially modelled on a small scale (42.5 cm.), boldly enlarged (240 cm.) in its final version, Pénélope has the fullness of a beautiful work of architecture. Everything serves to create an effect of “vital mass”. Like the fluting in a Doric column, the tunic’s folds cling to the voluptuous forms, conveying the amplitude of the volumes. With her arm’s embrace, this figure closes herself in her own solitude - ‘a soul that stands without falling’.

Jérôme Godeau (Musée Bourdelle website)





f451

FÉLIX VALLOTTON (1865-1925)

Fillettes au Bois de Boulogne ou Le Jardin

signé et et daté 'F. VALLOTTON. 03' (en bas à droite)  
huile sur carton monté sur panneau parqueté  
28.6 x 48.2 cm.  
Peint en 1903

signed and dated 'F. VALLOTTON. 03' (lower right)  
oil on board mounted on cradled panel  
11¼ x 19 in.  
Painted in 1903

€90,000-120,000  
US\$96,000-130,000  
£79,000-100,000

« Le Bois de Boulogne, où il aimait se promener, a inspiré à Vallotton toute une série de tableaux qui s’échelonnent depuis l’installation de l’artiste à la rue des Belles-Feuilles en 1903 jusqu’à la dernière œuvre qu’il a peinte peu avant. »

“The Boulogne forest, a place where Vallotton liked to take walks, inspired in him a series of paintings from the very outset of his career when he lived on the rue des Belles Feuilles in 1903 and continued to haunt his memory until his last work executed just before his death”

(M. Ducrey, op.cit., p. 282).



**PROVENANCE:**  
Atelier de l'artiste.  
Galerie Paul Vallotton, Lausanne.  
Marcel Guérin, Paris (en 1937 et jusqu'à au moins 1938).  
Alain Tarica, Paris.  
Sam Josefowitz, Pully (avant 1995).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Bâle, Kunsthalle, *René Auberjonois, Albert Kohler, Alexander Soldenhoff, Félix Vallotton*, mai 1926, no. 162.  
Paris, Galerie Druet, *Vallotton inconnu, Œuvres exécutées par Félix Vallotton entre 1884 et 1909*, avril-mai 1929, no. 50.  
Zurich, Kunsthau, *Ausstellung Félix Vallotton*, novembre-décembre 1938, p. 22, no. 72.  
(probablement) Paris, Galerie Charpentier, *L'enfance*, 1949, no. 198 (titré 'Trois petites filles dans un square').  
Munich, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung et Essen, Folkwang Museum, *Félix Vallotton*, août 1995-février 1996, no. 42 (illustré en couleurs)

**BIBLIOGRAPHIE:**  
F. Vallotton, *Livre de raison*, no. LRZ 506 reproduit in *Ausstellung Félix Vallotton*, cat. exp. Kunsthau, Zurich, 1938, p. 52 (titré 'Séries petites peintures Bois de Boulogne').  
M. Ducrey, *Félix Vallotton, L'Œuvre peint, Catalogue raisonné, Première partie, 1878-1909*, Milan, 2005, vol. II, p. 282-283, no. 456 (illustré en couleurs, p. 282).



# Rêver un monde plus beau; les Nabis et les arts décoratifs

par Gilles Genty

Vers le début de 1890, un cri de guerre fut lancé d'un atelier à l'autre: «Plus de tableaux de chevalets! À bas les meubles inutiles! [...] Des murs, des murs à décorer! À bas la perspective! [...] Il n'y a pas de tableaux, il n'y a que des décorations.» Ce mot d'ordre, rappelé par Jan Verkade l'ami de Mogens Ballin, dans *Le Tourment de Dieu* en 1923, est partagé par de nombreux critiques d'avant-garde; ainsi de Georges-Albert Aurier qui déclare dans le *Mercur*e de France en mars 1891 que «La peinture décorative, c'est la vraie peinture; la peinture n'a pu être créée que pour décorer des pensées, de rêves et d'idées, les murales banalités des édifices humains»; ainsi de Thadée Natanson dans *La Revue Blanche*, du 1er février 1896 pour qui «[...] les besoins nouveaux, les conditions nouvelles d'existence, chaque jour plus radicalement transformées, nécessitent des objets nouveaux. [...]» Dès lors, tout tableau se doit d'assumer, dès l'origine, sa fonction décorative, comme ce fut le cas pour *Baigneuses aux nénuphars* (vers 1889) (lot n°116) d'Émile Bernard, qui, avec *Baigneuses* (anciennement New York, collection Havemeyer) et *Les Baigneuses à la vache rouge* (Paris, Musée d'Orsay) ornaient l'atelier de l'artiste, à Asnières, où ce dernier travaillait avec Vincent Van Gogh. Nous retrouvons cette toile, inversée parce que vue par l'entremise d'un miroir, dans le *Portrait de l'artiste* (1890) (Brest, Musée des Beaux-Arts). Si la touche directionnelle qu'emploie Bernard est héritée de Cézanne, la frontalité de la composition et son déploiement en polyptique évoquent le Japonisme; les robes portées par les jeunes femmes dans *Les Saisons de la vie* (1892) (lot n°107) de Ker-Xavier Roussel, proches de celle peintes par son ami Édouard Vuillard dans *Fillettes se promenant* (vers 1891-1892) (Paris, Musée d'Orsay, donation Spencer Hays) semblent quant à elles directement issues du *Japon Artistique* publié par Siegfried Bing de 1888 à 1891. Roussel incurve la ligne d'horizon à l'arrière-plan comme pour mieux souligner l'étiement panoramique du regard; les visages des jeunes femmes, simplifiés jusqu'à l'abstraction, les aplats de couleurs, la disposition des personnages (souvenirs des théâtres d'avant-garde et des prédelles du Trecento), nous invitent à une lecture symboliste de cette œuvre. L'on comprend dès lors l'enthousiasme d'Albert Aurier en 1892 dans la *Revue Encyclopédique*: «S'il tient les promesses de ses premières études, d'un style si parfait, d'une vision si simple, si calme et si grande, où l'on retrouve comme une parenté intellectuelle avec Puvis de Chavannes, il deviendra un merveilleux décorateur.»

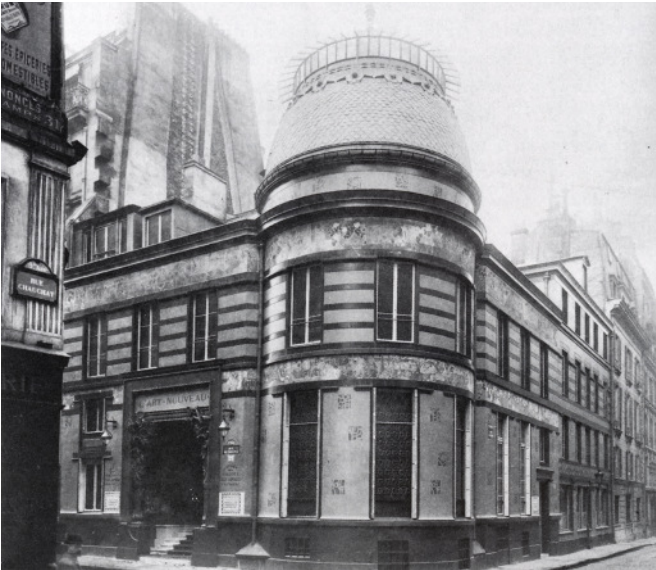
## Les ornements du quotidien

La conquête des murs se décline en de multiples mediums (vitraux, papiers peints, tissus, tapisseries, à l'exemple de celles qu'imagine Paul Ranson et que tisse son épouse France, activité dont témoigne *Trois Femme sous les*

*arbres en fleurs* (lot n°454); il s'agit d'une étude achevée pour la grande tapisserie *Printemps* (1895) (Paris, Musée d'Orsay) exposée en 1897 au Champs-de-Mars puis, en 1898, à Bruxelles à la Ve exposition de *La Libre Esthétique*. Notons plusieurs variantes entre notre aquarelle et le panneau définitif: dans la disposition des feuillages, dans le motif de maison en haut à gauche qui disparaît par la suite, et surtout dans les couleurs (le vert amande des robes des jeunes femmes étant remplacé par un violet-aubergine). Si la multiplication d'un même motif avait déjà été expérimenté par Puvis de Chavannes dans *Jeunes filles au bord de la mer* (1879) (Paris, Musée d'Orsay), le dialogue entre le féminin et le floral place Ranson dans la lignée graphique d'Eugène Grasset et, pour la technique de la tapisserie, dans celle des allemands Otto Eckmann et Hans Christiansen.

L'on assiste, en cette fin du XIX<sup>e</sup> siècle, à un renouveau des arts textiles, dont se fait l'écho Hippolyte Fierens-Gevaert en 1897 dans la revue *Art et Décoration*, reproduisant d'ailleurs dans son article la tapisserie définitive de Ranson. C'est un médium grâce auquel – on songe au cheminement d'Henry van de Velde – les destins s'accomplissent. Très tôt, le jeune Maillol est fasciné par cette technique, passant de longues heures au Musée de Cluny à contempler, comme Vuillard, *La Dame à la Licorne* entrée dans les collections en 1883. Dès 1890-91, il multiplie les études sur de petits cartons, telle *Deux jeunes filles* (1900) (lot n°453). Puis il ouvre en 1893 un atelier à Banyuls, et expose régulièrement, de 1893 à 1899, ses réalisations au salon de la *Société nationale des Beaux-Arts*. Il confiera à sa première biographe, Judith Cladel: «Je n'ai pas trouvé mon expression dans la peinture, je l'ai trouvé dans la tapisserie [...]» (J. Cladel, *Maillol, Sa vie, son œuvre, ses idées*, Paris, 1937)

La destination des œuvres qui nous sont parvenues et conserve parfois une part de mystère, en témoigne *Jalousie* (1896) (lot n°460) de Ranson; réalisée la même année que la lithographie éponyme publiée dans la revue *Le Centaure*, ce dessin a des dimensions bien différentes, non seulement des autres dessins préparatoires connus, mais aussi de la lithographie définitive. Le format étiré en hauteur, nous autorisent à imaginer qu'il s'agit d'un projet destiné à décliner ce motif, comme Ranson en avait coutume, en un autre médium (peinture, marqueterie, broderie, etc.). L'idée est celle de l'abolition des frontières entre les arts «majeurs» et «mineurs», un même motif pouvant avoir plusieurs applications. Maurice Denis réutilise par exemple la gracieuse chorégraphie de *La Lutte de Jacob et de l'Ange* (1893) pour illustrer *L'Imitation de Jésus-Christ* (Chap. XII, Livre 3), publié en 1903 par Ambroise Vollard.



Vue de la façade de la Maison de l'Art Nouveau à Paris en 1895.

## Des odes à la femme

Cette perméabilité entre le pictural et le décoratif se retrouve dans *La Mare aux Canes* (1898) (lot n°452); les jeunes filles se baignant dans la forêt constituant en 1900 la scène centrale du grand *Jeu de volant* (Paris, Musée d'Orsay), peint pour Etienne Moreau-Nélaton, dont Denis fera aussi un carton de tapisserie (1901) (Paris, mobilier national). Mais la grande originalité de *La Mare aux Canes* (1898), prévue pour être un écran de cheminée, réside sans doute dans son encadrement peint; Denis accompagne ce «Bois Sacré» symboliste (autre titre du tableau), de motifs végétaux et de festons qui revisitent, en les modernisant, ceux du XVIII<sup>e</sup> siècle, anticipant ainsi sur les créations «Art Déco» de Paul Véra ou d'André Mare.

Ces objets d'arts se veulent des odes à la féminité dont les éventails constituent l'incarnation idéale. L'on songe à ceux, imaginés par Edouard Manet, Edgar Degas, Berthe Morisot, Camille Pissarro et, plus proche des Nabis, par Stéphane Mallarmé. Les artistes «fin de siècle» affectionnent ce format qui favorise les innovations formelles et s'y essayent régulièrement. Première pensée pour une aquarelle en forme d'éventail qu'il offrit à France Ranson, celui que dessine Maurice Denis en 1890 (lot n°456) surprend par son iconographie. Dans la lignée des éventails imaginés par Paul Gauguin, Denis conçoit ici une scène radicalement symboliste, opposant deux femmes, l'une se dénudant avec sensualité dans une forêt. Les arbres que Denis dessine d'une plume expressive ne sont pas sans rappeler ceux que Vincent Van Gogh, dont l'œuvre est exposée chez Le Barc de Boutteville, peignait dans ses dernières années; ils deviennent les équivalents plastiques des sentiments qui animent les protagonistes de la scène.

## L'art pour tous

L'une des ambitions de ces artistes est la démocratisation de l'art, qu'avaient rêvée, sans l'atteindre, William Morris et les Préraphaélites anglais. L'idée est de produire, des objets utilitaires du quotidien. Le rôle d'un mécène est souvent déterminant pour créer les modèles qui seront ensuite diffusés; ainsi de Jean Schopfer, écrivain sous le pseudonyme de Claude Anet, joueur émérite de tennis (il remporte le championnat de France en 1892) et pour lequel Vuillard crée un service de table (lot n°457 et 458) qui sera réalisé par Haviland & Co à Limoges. Ainsi également du comte Tivadar Andrassy qui commande à Jozsef Rippl-Ronai l'entière décoration de la salle à manger de



Vue de l'intérieur de la Maison de l'Art Nouveau à Paris en 1895.

son hôtel particulier situé à Budapest. La décoration, à laquelle il travaille durant quatre ans à partir d'octobre 1896, comprenait des vitraux exécutés en verre «Tiffany», une cheminée, des meubles, des tapisseries, des verres et un service de table dont nous ne connaissons actuellement que quelques assiettes (lot n°459). Après la mort du comte, la salle à manger fut en effet démontée, partiellement réinstallée, puis finalement dispersée. Rippl-Ronai avait imaginé pour orner les assiettes une série de motifs abstraits de feuilles et de fleurs, qui furent traduits en des couleurs vives par la manufacture dirigée par Vilmos Zsolnay à Pécs.

Les parcours du danois Mogens Ballin est tout aussi passionnant; arrivé à Paris en 1889, muni d'une lettre de recommandation de Mette Gad, l'épouse de Paul Gauguin, il rencontre Camille Pissarro puis intègre rapidement, par l'intermédiaire de Jan Verkade, le cercle des Nabis. Accompagnant ce dernier à Pont-Aven en 1891, il fréquente Paul Sérusier avec lequel il a des discussions passionnées sur l'art et la spiritualité. C'est toutefois dans les arts appliqués que Ballin accomplit ce qu'il considère comme la mission sociale de l'artiste. De retour au Danemark, il fonde, grâce à l'aide financière de son père et aux locaux prêtés par le brasseur Benny Dessau, un atelier de fabrication d'objets en étain, matériaux peu onéreux mais alors tombé en désuétude. Avec l'aide de Siegfried Wagner (1873-1963), qui travaillait auparavant avec Willumsen (lot n°421) dans la manufacture de porcelaine de Bing et Grondahl, Ballin crée bientôt une série d'objets usuels (lot n°462 à 476). Les élégantes sinuosités qui ornent ses objets se rapprochent du «Style viking» que les parisiens découvrent à l'Exposition Universelle de Paris en 1900 avec le *Banc* sculpté (Paris, Musée d'Orsay) du norvégien Johann Borgersen (1863-1930). Devant le succès de ses créations, il s'associe en 1907 avec Heinfetz, un orfèvre de Copenhague. Mais pour Ballin, l'art est un engagement: en 1901, il honore avec passion une grande commande de la communauté juive de Copenhague: des boîtes à aumône (Tsedaka) sur lesquelles il inscrira, en danois et en hébreu, le second verset du Psaume 41 de David: «Heureux celui qui prête attention aux personnes qui sont faibles!»



# Dreaming of a more beautiful world; the Nabis and the decorative arts

by Gilles Genty

Towards the beginning of 1890, a war cry went up from one studio to the next: “No more easel paintings! Down with useless furniture! [...] Walls: walls are there to be decorated! Down with perspective! [...] There are no paintings, there are only decorations.” This slogan, as recalled by Jan Verkade, a friend of Mogens Ballin, in Le Tourment de Dieu of 1923, was shared by a good many avant-garde critics; these included Georges-Albert Aurier, who declared in the Mercure de France in March 1891 that “Decorative painting is true painting; painting could only have been created to decorate thoughts, dreams and ideas, the banal murals of human buildings.” Thus, Thadée Natanson, in La Revue Blanche, February 1st, 1896 wrote: “[...] new needs, new conditions of existence, every day more radically transformed, necessitate new objects. [...]” From there on in, every painting had to fulfil its decorative function right from the outset, as was the case for Baigneuses aux Nénuphars (circa 1889) (lot no. 116), by Émile Bernard, who, along with Baigneuses (formerly in the Havemeyer collection, New York), and Les Baigneuses à la Vache Rouge (Paris, Musée d’Orsay) decorated the artist’s studio in Asnières, where the latter worked with Vincent Van Gogh. And this canvas can also be seen, inverted due to being viewed through a mirror, in the Portrait de l’Artiste (1890) (Brest, Musée des Beaux-Arts). While the directional stroke that Bernard used was inherited from Cezanne, the frontality of the composition, and its polyptych layout, remind us Japonism. The dresses worn by the young women in Les Saisons de la Vie (1892) (lot no. 107) by Ker-Xavier Roussel, similar to those painted by his friend Édouard Vuillard in Fillettes se promenant (circa 1891-1892) (Paris, Musée d’Orsay, donation Hays), seem to come directly from Japon Artistique, published by Siegfried Bing from 1888 to 1891. Roussel curves the horizon line in the background, as if to better emphasise the panoramic range of the viewer; the faces of the young women, simplified to the point of abstraction, the flat areas of colour, the frieze-like arrangement of characters (reminiscent as much of avant-garde theatres as those of the Italian predellas at the Trecento), however, invite us towards a more symbolist reading of this work. So the enthusiasm of Albert Aurier in 1892 in the Revue Encyclopédique is understandable: “If he maintains the promises of his initial studies, of a style that is so perfect, of a vision that is so simple, so calm, and so great, where we find an intellectual kinship with Puvis de Chavannes, then he will become a marvellous decorator.”

## Everyday ornaments

The conquest of walls came in multiple forms (stained glass, wallpaper, fabrics, tapestries, such as those designed by Paul Ranson, and woven by his wife France, a technique demonstrated by Trois Femme sous les arbres en fleurs (lot n°454); this is a completed study for the major Printemps tapestry (1895)

(Paris, Musée d’Orsay), exhibited in 1897 at the Champs-de-Mars and then, in 1898 , in Brussels at the fifth exhibition of La Libre Esthétique. There are several variations between our watercolour and the final panel: in the arrangement of the foliage, in the house motif in the top left which subsequently disappears, and above all in its colours (with the almond green of the young women’s dresses being replaced by an eggplant-purple). While the multiplication of the same motif had already been experimented with by Puvis de Chavannes in Jeunes filles au bord de la mer (1879) (Paris, Musée d’Orsay), the dialogue between the feminine and the floral places Ranson into the graphic lineage of Eugène Grasset, and, for the tapestry technique into that of the German artists Otto Eckmann and Hans Christiansen.

At the end of the 19th century, there was a revival of textile arts, as echoed by Hippolyte Fierens-Gevaert in 1897 in the journal Art et Décoration, reproducing Ranson’s definitive tapestry in his article. It is a medium thanks to which destinies were fulfilled, for example the journey of Henry van de Velde. Very early on, the young Maillol was fascinated by this technique, spending long hours at the Cluny Museum contemplating, as did Vuillard, La Dame à la Licorne, which became part of its collections in 1883. From 1890-91, he made numerous studies on small panels, such as Deux jeunes filles (1900) (lot n°453). Then in 1893 he opened a workshop in Banyuls, and regularly exhibited his creations, from 1893 to 1899, at the salon of the Société nationale des Beaux-Arts. He told to his first biographer, Judith Cladel: “I did not find my expression in painting, I found it in tapestry [...]” (J. Cladel, Maillol, Sa vie, son œuvre, ses idées, Paris, 1937).

The destination of the surviving works is not always clear, and they sometimes still retain an element of mystery, as evidenced by Jalousie (1896) (lot no. 460) by Ranson; produced in the same year as the eponymous lithograph, published in the magazine Le Centaure, this drawing is in very different dimensions, not only from the other known preparatory drawings, but also from the final lithograph. The format is extended out vertically and allows it to be imagined that this is a project designed to use this motif, as Ranson often did, in another medium (painting, marquetry , embroidery, etc.). The idea is the erasing of boundaries between the “major” and the “minor” arts, with the same motif being used in several different applications. Maurice Denis, for example, reuses the graceful choreography of La Lutte de Jacob et de l’Ange (1893) to illustrate L’imitation de Jésus-Christ (Chap. XII, Book 3), published in 1903 by Ambroise Vollard.



Affiche de l'exposition de la Maison de l’Art Nouveau.

## Odes to femininity

This permeability between the pictorial and the decorative can be found in La Mare aux Canes (1898) (lot no. 452); young girls bathing in the forest, produced in 1900, form the central scene of the great Jeu de volant (Paris, Musée d’Orsay), painted for Etienne Moreau-Nélaton, for whom Denis also produced a tapestry panel (1901) (Paris, Mobilier National). However, the great originality of La Mare aux Canes (1898), designed to be a fireplace screen, is undoubtedly its painted frame; Denis accompanied this symbolist “Bois Sacré ” (another title of the painting) with plant motifs and garlands, which revisited, in a modernised form, those of the 18th century, therefore anticipating the “Art Deco” creations of Paul Véra and André Mare.

These works of art were intended to be odes to femininity, and fans were the ideal incarnation of this. There are those created by Edouard Manet, Edgar Degas, Berthe Morisot, Camille Pissarro, and, closer to the Nabis, by Stéphane Mallarmé. “Fin de siècle” artists are fond of this format, which favours formal innovations, and use it regularly. First designed as a watercolour that he gave to France Ranson, the fan designed by Maurice Denis in 1890 (lot no. 456) is surprising in its iconography. As with the fans designed by Paul Gauguin, Denis creates a radically symbolist scene, opposing two women, one sensually undressing in a forest. The trees, which Denis drew with an expressive line, are reminiscent of those that Vincent Van Gogh, whose work was exhibited at Le Barc de Boutteville, painted in his final years; they become the plastic equivalents of the feelings that drive the protagonists of the scene.

## Art for all

One of the ambitions of artists was the democratisation of art, that William Morris and the English Pre-Raphaelites had dreamed of, without truly attaining it. The idea was to produce everyday utilitarian objects. The role of a commissioner was often decisive in creating the models that would then be distributed. For example, Jean Schopfer, a writer using the pseudonym of Claude Anet, and a distinguished tennis player (winning the French championship in 1892), for whom Vuillard created a table service (lots no. 457 and 458), which would be produced by Haviland & Co in Limoges. This was also the case for Count Tivadar Andrásy, who commissioned Jozsef Rippl-Ronai to completely decorate the dining room of his private mansion in Budapest. The decoration, which he worked on for four years, from October



Couverture de la revue L’Art Décoratif, Paris, 1905.

1896, included stained glass windows made in Tiffany glass, a fireplace, furniture, tapestries, glasses, and a table service, of which only a few plates are currently known (lot no. 459). After the count’s death, the dining room was dismantled, and was subsequently dispersed. Rippl-Ronai designed a series of abstract motifs of leaves and flowers to decorate the plates, which were translated into bright colours by the factory directed by Vilmos Zsolnay, in Pécs.

The career of the Danish artist Mogens Ballin is just as fascinating. Arriving in Paris in 1889, with a letter of recommendation from Mette Gad, the wife of Paul Gauguin, he met Camille Pissarro and quickly joined the Nabis circle, through Jan Verkade. Accompanying the latter to Pont-Aven in 1891, he met Paul Sérusier, with whom he had passionate discussions about art and spirituality. However, it was in the applied arts that Ballin accomplished what he considered to be the social mission of the artist. Returning to Denmark, thanks to financial assistance from his father, and premises lent to him by the brewer Benny Dessau, he founded a workshop for manufacturing objects out of tin, an inexpensive material that had fallen into disuse. With the help of Siegfried Wagner (1873-1963), who had previously worked with Willumsen (lot no. 421) at the porcelain factory of Bing and Grøndahl, Ballin rapidly created a series of everyday objects (lot no. 462 to 476). The elegant sinuosities that adorn his objects were similar to the “Viking Style” that Parisians had seen at the Paris Universal Exhibition in 1900, with the Banc Sculpté (Paris, Musée d’Orsay), by the Norwegian artist Johann Borgersen (1863-1930). With the success of his creations, in 1907 he joined forces with Heinfetz, a goldsmith in Copenhagen. But for Ballin, art was a social engagement: in 1901, he passionately fulfilled a major commission from the Jewish community of Copenhagen: alms boxes (Tzedaka), on which he inscribed, in Danish and Hebrew, the second verse of the Psalm 41 of David: “Blessed are those who have regard for the weak!”



f452

MAURICE DENIS (1870-1943)

Dans la forêt (carton de tapisserie)

signé des initiales 'MAV.D' (en bas à gauche)  
huile sur carton  
51.5 x 59 cm.  
Peint vers 1899

signed with the initials 'MAV.D' (lower left)  
oil on board  
20½ x 23½ in.  
Painted circa 1899  
MAURICEDENIS(1870-1943)  
€70,000-100,000  
US\$75,000-110,000  
£62,000-87,000

**PROVENANCE:**  
Atelier de l'artiste.  
Pauline Déjan, France (par descendance).  
Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celui-ci le 8 avril 1989).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Lyon, Musée des Beaux-Arts; Cologne, Wallraf-Richartz Museum; Liverpool, Walker Art Gallery et Amsterdam, Van Gogh Museum, *Maurice Denis*, septembre 1994-septembre 1995, p. 162, no. 39 (illustré en couleurs; titré 'The Duckpond Firescreen'; daté 'vers 1900').  
Florence, Palazzo Corsini et Montréal, Montreal Museum of Fine Arts, *The Time of the Nabis*, mars-novembre 1998, p. 101, no. 72 (illustré en couleurs, p. 53; titré 'Duck Pond'; daté 'vers 1900').

Giverny, Musée des impressionnismes, *Maurice Denis, L'Éternel Printemps*, avril-juillet 2012, p. 150, no. 45 (illustré en couleurs, p. 107; titré 'Le Bois sacré ou La Mare aux Canes'; daté 'vers 1898').  
  
Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné de l'œuvre de Maurice Denis actuellement en préparation par Claire Denis et Fabienne Stahl.

Cette célébration arcadienne de la nature a été peinte au tournant du siècle, lorsque Maurice Denis prônait un retour à la simplification traditionnelle et à la pureté des lignes, des couleurs et des formes, telles qu'elles étaient pratiquées par les artistes du Moyen-Âge et du début de la Renaissance, dans sa quête d'une véritable "émotion de la nature". L'harmonie universelle et généralisée est exprimée dans cette œuvre par une composition équilibrée, unifiée par des plans de couleur. Les verticales fortes et profondes des arbres sont soutenues par des bandes horizontales basses de différents tons de vert, sur un fond lumineux de feuillage vert pommelé. La figure féminine en robe bleue allongée au premier plan contraste avec les trois nus pâles à l'arrière-plan, une allusion peut-être au *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, mais sans les connotations érotiques. Les guirlandes qui entourent la composition ovale rappellent au spectateur la fonction décorative du tableau, un principe auquel les Nabis étaient très attachés. Comme le déclarait l'artiste néerlandais Jan Verkade, "le travail du peintre commence là où celui de l'architecte s'achève. C'est pourquoi nous avons des murs, afin de pouvoir les peindre. ...Il n'y a pas de peinture mais seulement de la décoration" (Verkade cité dans *Pierre Bonnard, Observing Nature*, cat. exp., National Gallery of Australia, Canberra, 2003, p. 83). La présente peinture a été transférée sur de la tapisserie, puis assemblée avec des pieds pour servir de pare-feu. La forêt est un thème cher à l'artiste qui a grandi en dessinant les bois voisins de Saint-Germain-en-Laye. En 1900, il reprend ce thème à plusieurs reprises, de manière allégorique dans *Le Jeu du Volant* (Paris, musée d'Orsay) ainsi que dans les *Nymphes aux jacinthes*, une grande composition d'intérieur pour la salle à manger du comte Kessler à Weimar, aujourd'hui détruite. Dans son journal, il raconte l'émerveillement que lui inspiraient les bois. "J'arrive à un endroit luxuriant de la forêt où il y a des arbres, tordus, crochus, hauts, feuillus... certains sont jaunes, d'autres verts, d'autres gris. Pour l'œil de l'artiste, c'est si beau que c'est vertigineux, mais il faut l'étudier avec le pinceau pour bien saisir les effets du soleil, de la lumière, du grand air, de l'ombre, du crépuscule" (*op. cit.*, p. 37).

This arcadian celebration of nature was painted at the turn of the century when Maurice Denis advocated a return to a traditional simplification and purity of line, colour and form, as practised by Medieval and early Renaissance artists in his quest for a true "émotion de nature". Universal and generalized harmony is expressed in the present work through a balanced composition unified by colour planes. The scene is solidly structured by the trees' verticals, which in turn, are grounded by horizontal bands of different tones of greens, set against a luminous background of dappled green foliage. The female figure in a blue dress lying in the foreground contrasts with the three pale nudes in the background, an allusion perhaps to Manet's *Déjeuner sur l'herbe*, yet omitting any erotic overtone. The swags and garlands framing the oval composition remind the viewer of the decorative function, a closely-held tenet of the Nabis. As the Dutch artist Jan Verkade declared "the work of the painter begins where that of the architect is finished. Hence let us have walls, that we may paint them over. ...There are no paintings but only decoration" (Verkade quoted in Pierre Bonnard, *Observing Nature*, exh. cat, National Gallery of Australia, Canberra, 2003, p. 83). The present painting was transferred to tapestry, and then assembled as a fire-screen to which were added feet. Growing up sketching the surrounding woods of Saint-Germain-en-Laye, the forest was one of the artist's favorite themes. In 1900, he revisited this theme many times, in an allegorical fashion in *Le Jeu du Volant* (Paris, Musée d'Orsay) as well as in the now destroyed *Nymphes aux jacinthes*, a large interior composition realised for the dining room of Count Kessler in Weimar. Denis described the wonder of woods in his Journal: "I reached a luscious spot in the forest where there are trees, twisted, crooked, tall, leafy...some yellow, some green, some grey. For the artist's eye, it is so beautiful that it imakes one dizzy, but it needs to be studied with the brush to fully capture the effects of the sun, the light, the open air, the shade, the twilight" (*op. cit.*, p. 37).







f454

# PAUL ELIE RANSON (1861-1909)

*Trois Femmes sous les arbres en fleurs*

gouache et graphite sur papier  
44.5 x 33.9 cm.  
Exécuté en 1895

gouache and pencil on paper  
17½ x 13¾ in.  
Executed in 1895

€28,000-35,000  
US\$30,000-37,000  
£25,000-31,000

## PROVENANCE:

Sam Josefowitz, Pully (probablement acquis auprès de la famille de l'artiste avant 1988). Puis par descendance aux propriétaires actuels.

## EXPOSITION:

New Brunswick, Zimmerli Art Museum, *The Nabis and the Parisian Avant-Garde*, décembre 1988-février 1989, p. 163, no. 91 (illustré en couleurs, pl. 19; titré 'Deux Femmes sous les arbres en fleurs').  
Zurich, Kunsthaus et Paris, Galeries nationales du Grand Palais, *Nabis, 1888-1900*, mai 1993-janvier 1994, p. 383, no. 205 (illustré en couleurs, p. 54, fig. 30.).  
Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental Maurice Denis « Le Prieuré », *Paul Élie Ranson, Du Symbolisme à l'Art Nouveau*, octobre 1997-janvier 1998, p. 124, no. 64 (illustré en couleurs).

## BIBLIOGRAPHIE:

B. R. Bitker et G. Genty, *Paul Ranson, Catalogue raisonné, Japonisme, Symbolisme, Art Nouveau*, Paris, 1999, p. 184, no. 203 (illustré en couleurs).



f455

# ARISTIDE MAILLOL (1861-1944)

*Deux Jeunes Femmes dans un verger, projet de tapisserie*

huile et graphite sur carton monté sur panneau  
parqueté  
25 x 28.1 cm.  
Exécuté vers 1900

oil and pencil on board mounted on cradled panel  
9¾ x 11½ in.  
Executed circa 1900

€9,000-12,000  
US\$9,600-13,000  
£7,900-10,000

## PROVENANCE:

Gotthard Jedlicka, Zurich (avant 1939).  
Galerie Aktuarius, Zurich.  
Vente, Kornfeld und Klipstein, Berne, 9 juin 1977, lot 513.  
Sam Josefowitz, Pully (acquis au cours de cette vente).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

## EXPOSITION:

Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, *Maillol*, juin-septembre 1978, no. 94 (illustré en couleurs; daté '1894-95').  
(prêt) Toronto, Art Gallery of Ontario (depuis octobre 1979).

Berlin, Georg-Kolbe Museum; Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts; Brême, Gerhard Marcks-Museum et Mannheim, Städtische Kunsthalle, *Artiste Maillol*, janvier 1996-mars 1997, p. 184, no. 12 (illustré en couleurs, p. 80).

## BIBLIOGRAPHIE:

J. Rewald, *Maillol*, Paris, 1939, p. 167, no. 140 (illustré, p. 140).

Olivier Lorquin a confirmé l'authenticité de cette œuvre.



Paul-Elie Ranson, *Printemps*, 1895.  
Paris, Musée d'Orsay.

Photo © Josse / Bridgeman Images





•f455  
**PAUL ELIE RANSON (1861-1909)**  
*Nénuphars*

gouache et traces de graphite sur papier  
32 x 48 cm.  
Exécuté vers 1894

gouache and traces of pencil on paper  
13% x 18% in.  
Executed circa 1894

€2,000-3,000  
US\$2,200-3,200  
£1,800-2,600

**PROVENANCE:**  
Sam Josefowitz, Pully (probablement acquis  
auprès  
de la famille de l'artiste dans les années 1960).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**BIBLIOGRAPHIE:**  
*Paul Élie Ranson, Du Symbolisme à l'Art Nouveau*,  
cat. exp., Musée Départemental Maurice Denis  
«Le Prieuré», Saint-Germain-en-Laye, 1997-98,  
p. 150 (illustré fig. 81).  
B. R. Bitker et G. Genty, *Paul Ranson, Catalogue  
raisonné, Japonisme, Symbolisme, Art Nouveau*,  
Paris, 1999, p. 173, no. 179 (illustré en couleurs).

Ce lot sera vendu sans prix de réserve.  
This lot will be offered without reserve.



f456  
**MAURICE DENIS (1870-1943)**  
*Scène symboliste, projet d'éventail*

signé des initiales et daté 'M.D. 90'  
(en bas à gauche)  
aquarelle et pierre noire sur papier  
24.6 x 49.4 cm.  
Exécuté en 1890

signed with initials and dated 'M.D. 90' (lower left)  
watercolour and black chalk on paper  
9% x 19% in.  
Executed in 1890

€40,000-60,000  
US\$43,000-64,000  
£35,000-52,000

**PROVENANCE:**  
Atelier de l'artiste.  
Marie-France Poncet, Suisse (par descendance et  
jusqu'à au moins 1955).  
Galerie Paul Vallotton, Lausanne.  
Sam Josefowitz, Pully.  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

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



# Les assiettes du service Schopfer

par Mathias Chivot

Les Nabis ont activement participé au renouveau des arts décoratifs, dans le sillage des *Arts and Crafts* et sous l’influence de Paul Gauguin qui, lui aussi, avait voulu abolir la distinction hiérarchique entre arts nobles (architecture, peinture, sculpture) et arts appliqués. Comme ses amis Pierre Bonnard, Jozsef Rippl-Ronai ou Ker-Xavier Roussel qui produisent des assiettes à la même époque, Vuillard contribue au même impératif décoratif, en concevant un service de vaisselle en 1895. Son commanditaire, Jean Schopfer, riche mondain élitiste, est proche du cercle de la *Revue blanche*, par lequel il rencontre Vuillard qui réalisera pour lui deux importantes décorations les années suivantes, *Le Jardin du Relais à Villeneuve-sur-Yonne* (1898, collection particulière) et *La Terrasse à Vasouy* (1901, Londres, National Gallery).

Mal cernées pendant longtemps, les circonstances de la commande du service Schopfer ont été désormais éclaircies, grâce aux contributions de Gabriel Weisberg et Gloria Groom et, plus tard, à l’exploitation des documents conservés dans les archives Vuillard. Réalisé entre mai et septembre 1895, on sait par la fille du commanditaire, Leila Mabillean (L. Mabillean, *Claude Anet, mon père*, Paris, 1967, p. 15), que l’ensemble compte 144 pièces au total, non en faïence mais en porcelaine blanche Haviland peinte à la main par l’artiste puis passée au four, et sous la direction technique de Georges Rasetti et non d’André Méthey. Le service a certainement été l’objet d’un cadeau de mariage de Schopfer à son épouse Alice Nye Wetherbee en octobre 1895, un mois après sa livraison et deux mois avant son exposition publique en décembre, dans la galerie de Siegfried Bing, *La Maison de l’Art Nouveau*.

Schopfer a choisi le modèle de mariage *Pompadour* chez Haviland, composé de 116 assiettes, de compotiers et de plats. Pour dégager des séquences et une logique d’utilisation, Vuillard a joué de la multiplicité des décors tout en resserrant sa gamme chromatique à trois couleurs (le bleu du cobalt, le vert du cuivre et le brun rouge du fer). Ainsi, comme l’indique Schopfer lui-même dans un article paru deux ans plus tard, «dans les assiettes à poissons domine le vert sur le blanc au fond, et l’assiette est délicatement claire. Dans les assiettes à légumes, le brun et le bleu clair donne la note prédominante, qui, dans les assiettes à viandes, est indiquée par un bleu profond» (J Schopfer, ‘Modern Decoration’, in *Architectural Record*, janvier-mars 1897, Vol. VI, No. 3, p. 254-255). Des deux assiettes présentées ici, l’une est une assiette à viandes et l’autre, à légumes.

Outre la profusion des décors de fond et de bordure, le motif de la femme en buste, décliné en plusieurs modèles, fonde l’unicité du service. Répondant à quelques gabarits qui, chacun, subissent de légères variations, les figures restent uniques et se détachent sur des millefiori, des mouchetis, des vermicules, des lignes ondoyantes, des variations géométriques ou florales, selon un syncrétisme de traditions iconographiques très maîtrisées. De la femme sur fond fleuri, médiévale (*La Dame à la licorne* que Vuillard admire régulièrement au musée de Cluny), ou italienne (*Portrait d’une princesse de la maison d’Este* de Pisanello dans les salles du Louvre dès cette époque), l’emprunt s’étend aussi aux estampes japonaises que le peintre collectionne, comme cette courtisane de Kuniyoshi pour ses bleus, ses fleurs et son rythme, ou cet acteur du même artiste, pour l’intrication de son décor sinueux avec des motifs géométriques.

Concomitamment, l’association de la femme et des fleurs, ainsi que la dissolution du sujet dans son fond, trouveront chez Vuillard son dénouement ultime dans l’exécution des *Cinq panneaux pour Thadée Natanson*, présentés comme une équivalence poétique, en même temps que le service Schopfer à *La Maison de l’Art Nouveau* en décembre 1895.

The Nabis movement actively participated in the revival of the decorative arts, following in the footsteps of the Arts and Crafts movement, under the influence of Paul Gauguin. He also sought to remove the hierarchical distinction between the noble arts (architecture, painting, and sculpture), and applied arts. Like his friends Pierre Bonnard, Jozsef Rippl-Ronai, and Ker-Xavier Roussel, who also designed plates at the same time, Vuillard contributed to the same decorative movement by designing a tableware service in 1895. The client, Jean Schopfer, a rich elite socialite, was close to the Revue Blanche circle, through which he met Vuillard, who would create two important pieces for him over the following years, Le Jardin du Relais à Villeneuve-sur-Yonne (1898, private collection) and La Terrasse à Vasouy (1901, London, National Gallery).

The circumstances of the Schopfer service commission have only been recently clarified as a result of Gabriel Weisberg and Gloria Groom contributions, and, later, through documents preserved in the Vuillard archives. Created between May and September 1895, the commissioner’s daughter, Leila Mabillean (L. Mabillean, Claude Anet, mon père, Paris, 1967, p. 15), described that the set was comprised of some 144 pieces in total, and was not made of earthenware, but rather from white Haviland porcelain, hand-painted by the artist, and then kiln-fired, under the technical direction of Georges Rasetti, and not of André Méthey. The service was a wedding gift from Schopfer to his wife, Alice Nye Wetherbee, in October 1895, a month after its delivery, and two months before its public display in December, at Siegfried Bing’ gallery, La Maison de l’Art Nouveau.

Schopfer chose the Pompadour wedding model from Haviland, consisting of 116 plates, fruit bowls and platters. To bring out sequences and a rationale for their use, Vuillard played with a multiplicity of decorations, whilst constraining his chromatic range to three colours (the blue of cobalt, the green of copper, and the red-brown of iron). Therefore, as Schopfer indicated in an article published two years later, “for the fish plates green dominates over white at the bottom, and the plate is delicately light. For vegetable plates, brown and light blue are the predominant colour tones, and the meat plates are indicated by a deep blue” (J Schopfer, ‘Modern Decoration’, in Architectural Record, vol. VI, No. 3, January-March 1897, p. 254-255). Of the two plates presented here, one is therefore a meat plate, and the other one, is a vegetable plate.

In addition to the profusion of background and border decorations, the motif of the half-length woman, in various versions, brings out the unique character of the service. Using several templates, each with slight variations, the figures become unique because of the millefiori, speckles, vermicules, undulating lines, and geometric and floral variations, with a deft amalgamation of iconographic traditions. From the woman set against a floral background, medieval (La Dame à la Licorne that Vuillard regularly admired at the Musée de Cluny), to Italian (Portrait d’une princesse de la maison d’Este by Pisanello, in the Louvre during that period), this appropriation also extends to Japanese prints, which the painter collected. His courtesan by Kuniyoshi with its blues, its flowers, and its rhythm, or this actor, by the same artist, with the intricacy of its sinuous decoration and geometric motifs are such example.

At the same time, the association of the woman and the flowers, along with the dissolution of the subject into the background, would find its ultimate conclusion by Vuillard in the Cinq panneaux pour Thadée Natanson, presented as a poetic equivalence, simultaneously as the Schopfer service at La Maison de l’Art Nouveau in December 1895.



•f457

## ÉDOUARD VUILLARD (1868-1940)

Femme au corsage à rayures orages (pièce du service de table commandé par Jean Schopfer)

avec la marque de la manufacture 'H&Co. DEPOSE' (en dessous)  
assiette en porcelaine peinte  
Diamètre: 24.4 cm.  
Exécuté en 1895, cette œuvre est unique

with the manufacture mark 'H&Co. DEPOSE' (underneath)  
painted porcelain plate  
Diameter: 9½ in.  
Executed in 1895; this work is unique

€2,500-3,500  
US\$2,700-3,700  
£2,200-3,100

**PROVENANCE:**  
Jean Schopfer, Paris (acquis auprès de l'artiste en 1895).  
Madame Jean Schopfer, Paris (par descendance).  
Marcel Kapferer, Paris (acquis auprès de celle-ci en 1935).  
Galerie Druet, Paris (probablement en 1938).  
Sam Josefowitz, Pully (auprès de celle-ci vers 1960).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
(probablement) Paris, Galerie Samuel Bing, *Salon de l'Art Nouveau*, décembre 1895-janvier 1896 (hors catalogue).  
Richmond, Virginia Museum of Fine Arts;  
Sarasota, John and Mable Ringling Museum of Art; Omaha; The Joslyn Art Museum et New York, The Cooper-Hewitt Museum of Decorative Arts and Design, *Art Nouveau Bing, Paris Style 1900*, septembre 1986-octobre 1987, p. 94, pl. 17 (illustré en couleurs).  
Washington, D.C., National Gallery of Art;  
Montréal, The Montreal Museum of Fine Arts;  
Paris, Galeries nationales du Grand Palais et Londres, Royal Academy of Arts, *Édouard Vuillard*, janvier 2003-avril 2004, p. 192, no. 134 (illustré en couleurs, p. 193).

Amsterdam, Van Gogh Museum; Munich, Museum Villa Stuck; Barcelone, Caixa Forum et Paris, Musée des Arts décoratifs, *L'Art Nouveau, La Maison Bing*, novembre 2004-juillet 2006, p. 284 (illustré en couleurs, p. 119, fig. 123). (prêt) Indianapolis, Indianapolis Museum of Art (de septembre 2006 à décembre 2018).

**BIBLIOGRAPHIE:**  
J. Schopfer, ‘Modern Decoration’, in *The Architectural Record*, janvier-mars 1897, Vol. VI, No. 3, p. 243-255.  
G. Groom, *Édouard Vuillard, Painter-Decorator, Patrons and Projects, 1892-1912*, Londres et New Haven, 1993, p. 74, no. 120a (illustré en couleurs).  
A. Leduc-Beaulieu, ‘An Art Nouveau Experiment, Édouard Vuillard’s Porcelain Wedding Service for Jean Schopfer, 1895’, in *Studies in the Decorative Arts*, automne-hiver 2005-2006, Vol. XIII, No. 1, p. 77 (illustré en couleurs, fig. 4).

Cette œuvre sera incluse au supplément du catalogue critique de l’œuvre d’Edouard Vuillard actuellement en préparation par Mathias Chivot et les Archives Vuillard.

Ce lot sera vendu sans prix de réserve.  
This lot will be offered without reserve.





•f458  
ÉDOUARD VUILLARD (1868-1940)

Femme assise à la blouse bleue et blanche (pièce du service de table commandé par Jean Schopfer)

avec la marque de la manufacture 'H&Co. L FRANCE' (en dessous)  
assiette en porcelaine peinte  
Diamètre: 24.4 cm.  
Exécuté en 1895; cette œuvre est unique

with the manufacture mark 'H&Co. L FRANCE'  
(underneath)  
painted porcelain plate  
Diameter: 9 7/8 in.  
Executed in 1895; this work is unique

€2,500-3,500  
US\$2,700-3,700  
£2,200-3,100

**PROVENANCE:**  
Jean Schopfer, Paris (acquis auprès de l'artiste, 1895).  
Madame Jean Schopfer, Paris (par descendance).  
Marcel Kapferer, Paris (acquis auprès de celle-ci en 1935).  
Galerie Druet, Paris (probablement en 1938).  
Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celle-ci en 1960).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
(probablement) Paris, Galerie Samuel Bing, *Salon de l'Art Nouveau*, décembre 1895-janvier 1896 (hors catalogue).  
Zurich, Kunsthaus et Paris, Galeries nationales du Grand Palais, *Nabis, 1888-1900*, mai 1993-janvier 1994, p. 397-398, no. 219b (illustré en couleurs, p. 398; image inversée).  
Washington, D.C., National Gallery of Art; Montréal, The Montreal Museum of Fine Arts; Paris, Galeries nationales du Grand Palais et Londres, Royal Academy of Art, *Édouard Vuillard*, janvier 2003-avril 2004, p. 192, no. 132 (illustré en couleurs, p. 193; image inversée).

**BIBLIOGRAPHIE:**  
J. Schopfer, 'Modern Decoration', in *The Architectural Record*, janvier-mars 1897, Vol. VI, No. 3, p. 243-255.  
N. J. Troy, 'Towards a Redefinition of tradition on French design', in *Design Issues*, automne 1984, Vol. I, No. 2, p. 58 (illustré, fig. 6).  
N. J. Troy, *Modernism and the Decorative Arts in France, Art Nouveau to Le Corbusier*, New Haven, 1991, p. 14, no. 3 (illustré en couleurs).  
*József Rippl-Rónai's Collected Works*, cat. exp, Hungarian National Gallery, Budapest, 1998, p. 476, (illustré fig. 1).  
A. Salomon et G. Cogeval, *Vuillard, Le Regard innombrable, Catalogue critique des peintures et pastels*, Paris, 2003, vol. I, p. 451 (illustré en couleurs).  
A. Leduc-Beaulieu, 'An Art Nouveau Experiment, Édouard Vuillard's Porcelain Wedding Service for Jean Schopfer, 1895', in *Studies in the Decorative Arts*, automne-hiver 2005-2006, Vol. XIII, No. 1, p. 74 (illustré en couleurs, fig. 1).

Cette œuvre sera incluse au supplément du catalogue critique de l'œuvre d'Édouard Vuillard actuellement en préparation par Mathias Chivot et les Archives Vuillard.

Ce lot sera vendu sans prix de réserve.  
This lot will be offered without reserve.



f459  
JÓZSEF RIPPL-RÓNAI (1861-1927)

Assiette du service Andrassy (modèle 5300)

monogrammé, avec la marque de la manufacture et inscrit '51.5128.1. ZSOLNAY. PÉCS. 5300 2612' (en dessous)  
assiette en céramique peinte et émaillée  
Diamètre: 23.6 cm  
Conçu en 1898 et manufacturé par Zsolnay vers 1913

signed with the monogram, with the manufacture mark and inscribed '51.5128.1. ZSOLNAY. PÉCS. 5300 2612' (underneath)  
painted glazed ceramic plate  
Diameter: 9 3/8 in.  
Conceived in 1898 and manufactured by Zsolnay circa 1913

€8,000-12,000  
US\$8,500-13,000  
£7,000-10,000

**PROVENANCE:**  
Comte Tivadar Andrassy, Hongrie (acquis auprès de l'artiste).  
Vente, Kieselbach Gallery, Budapest, 11 décembre 1998, lot 1.  
Sam Josefowitz, Pully (acquis au cours de cette vente).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Budapest, Hungarian National Gallery, *József Rippl-Rónai's Collected Works*, mars-septembre 1998, p. 476, no. 226 (illustré en couleurs).  
(prêt) Indianapolis, Indianapolis Museum of Art (de 2006 à juin 2018).  
Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art et Pittsburgh, Carnegie Museum of Art, *Inventing the Modern World, Decorative Arts at the World's Fairs 1851-1939*, avril 2012-février 2013.





f460

**PAUL ELIE RANSON (1861-1909)***Jalousie (Étude pour la lithographie 'Tristesse!')*

pastel et fusain sur papier  
45.6 x 25.3 cm.  
Exécuté en 1896

pastel and charcoal on paper  
18 x 9<sup>7</sup>/<sub>8</sub> in.  
Executed in 1896

€9,000-12,000  
US\$9,600-13,000  
£7,900-10,000

**PROVENANCE:**

Sam Josefowitz, Pully (probablement acquis auprès de la famille de l'artiste avant 1999).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**BIBLIOGRAPHIE:**

B. Ranson Bitker et G. Genty, *Paul Ranson, Catalogue raisonné, Japonisme, Symbolisme, Art Nouveau*, Paris, 1999, p. 214, no. 297 (illustré).

f461

**JOHANNES THEODORUS TOOROP (1858-1928)***Miroir, réalisé par l'atelier Joosstens*

signé 'Jan Toorop' (en bas à droite), estampillé  
'M. JOOSTENS spiegel en lijstenfabrick:  
Molerstraat, no. 181, DEN HAAG' et inscrit  
à la main 'Joosstens' (au revers)  
bois doré et peint, miroir  
59 x 39 cm.  
Réalisé vers 1895

signed 'Jan Toorop' (to the lower right), stamped  
'M. JOOSTENS spiegel en lijstenfabrick:  
Molerstraat, no. 181, DEN HAAG' and inscribed  
'Joosstens' (to the back)  
gild and painted wood, mirrored glass  
23.1/4 x 15.3/8 in.  
Executed circa 1895

€18,000-25,000  
US\$20,000-27,000  
£16,000-22,000

**PROVENANCE:**

Atelier Joosstens, La Haye.  
Galerie Nova Spectra, La Haye.  
Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celle-ci en 1985).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**LITERATURE:**

F. Leidelmeijer, *Art Nouveau en Art Deco in Nederland*, Amsterdam, 1983, p. 32 (pour un modèle comparable).







•f162  
ATELIER MOGENS BALLIN (1900-1908)  
*Miroir*

monogrammé 'MB' (sur la partie inférieure)  
étain, miroir et bois  
58 x 41,5 x 4 cm.  
Réalisé vers 1905

monogrammed 'MB' (to the lower part)  
pewter, mirrored glass and wood  
22¾ x 16¾ x 1½ in.  
Executed *circa* 1905

€800-1,200  
US\$850-1,300  
£700-1,000

**PROVENANCE:**  
Sam Josefowitz, Pully.  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**BIBLIOGRAPHIE:**  
Pour le même modèle :  
C. B., 'Fra Kunstindustrimuseet',  
*Tidsskrift for Industri*, 1901, p. 252.

Ce lot sera vendu sans prix de réserve.  
This lot will be offered without reserve.



•f165  
ATELIER HERTZ BALLIN (1908-1920)  
*Face à main*

monogrammé, numéroté et localisé  
'HB 1719 DANMARK' (au revers)  
étain et miroir  
33 x 18,5 x 2,5 cm.  
Réalisé vers 1915

monogrammed, numbered and located  
'HB 1719 DANMARK' (to the underside)  
tin and mirrored glass  
13 x 7¼ x 1 in.  
Executed *circa* 1915

€450-650  
US\$480-690  
£400-570

**PROVENANCE:**  
Sam Josefowitz, Pully.  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

Ce lot sera vendu sans prix de réserve.  
This lot will be offered without reserve.



•f164  
ATTRIBUÉE À MOGENS BALLIN (1871-1914)  
*Horloge à poser*

étain, verre et laiton  
20 x 14 x 5 cm.  
Réalisée vers 1900

tin, glass and brass  
7⅞ x 5½ x 2 in.  
Executed *circa* 1900

€450-650  
US\$480-690  
£400-570

**PROVENANCE:**  
Sam Josefowitz, Pully.  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

Ce lot sera vendu sans prix de réserve.  
This lot will be offered without reserve.



•f165  
ATELIER HERTZ BALLIN (1908-1920)  
*Baromètre*

monogrammé, numéroté et localisé  
'HB 1919 DANMARK' (au revers)  
étain, verre et laiton  
14 x 13 x 4,5 cm.  
Réalisé vers 1915

monogrammed, numbered and located  
'HB 1919 DANMARK' (to the underside)  
pewter, glass and brass  
5½ x 5⅞ x 1¾ in.  
Executed *circa* 1915

€450-550  
US\$480-580  
£400-480

**PROVENANCE:**  
Sam Josefowitz, Pully.  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

Ce lot sera vendu sans prix de réserve.  
This lot will be offered without reserve.





•f466  
ATELIER HERTZ BALLIN  
(1908-1920)

Paire de coupes à fruits

chacune monogrammée, numérotée et localisée  
'HB 2819 DANMARK' (au revers)  
métal argenté  
12 x 22 cm.  
Réalisées vers 1915

each monogrammed, numbered and located 'HB  
2819 DANMARK' (to the underside)  
silvered metal  
4¾ x 8⅞ in.  
Executed *circa* 1915

€350-550  
US\$380-580  
£310-480

**PROVENANCE:**  
Sam Josefowitz, Pully.  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

Ce lot sera vendu sans prix de réserve.  
This lot will be offered without reserve.



•f467  
ATELIER MOGENS BALLIN  
(1900-1908)

Boîte

monogrammée et numérotée 'MB T71' (au revers)  
étain et laiton  
4,5 x 14,5 x 9,5 cm.  
Réalisée vers 1905

monogrammed and numbered 'MB T71' (to the  
underside)  
tin and brass  
1¾ x 5½ x 3¾ in.  
Executed *circa* 1905

€350-550  
US\$380-580  
£310-480

**PROVENANCE:**  
Sam Josefowitz, Pully.  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

Ce lot sera vendu sans prix de réserve.  
This lot will be offered without reserve.



•f468  
ATELIER HERTZ BALLIN  
(1908-1920)

Vase

monogrammé 'HB' (au revers)  
étain  
18,5 x 13 x 9,5 cm.  
Réalisé vers 1915

monogrammed 'HB' (to the underside)  
tin  
7¼ x 5⅞ x 3¾ in.  
Executed *circa* 1915

€450-650  
US\$480-690  
£400-570

**PROVENANCE:**  
Sam Josefowitz, Pully.  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

Ce lot sera vendu sans prix de réserve.  
This lot will be offered without reserve.



•f469  
ATELIER HERTZ BALLIN  
(1908-1920)

Sucrier

monogrammé, numéroté et localisé 'HB 2819  
DANMARK' (au revers)  
étain  
14 x 9,5 cm.  
Réalisé vers 1915

monogrammed, numbered and located 'HB 2819  
DANMARK' (to the underside)  
tin  
5½ x 3¾ in.  
Executed *circa* 1915

€200-300  
US\$220-320  
£180-260

**PROVENANCE:**  
Sam Josefowitz, Pully.  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

Ce lot sera vendu sans prix de réserve.  
This lot will be offered without reserve.



•f470  
ATELIER HERTZ BALLIN  
(1908-1920)

Coupe

monogrammée et numérotée 'HB T225' (au revers)  
métal argenté et incrustations de nacre  
12 x 12,5 cm.  
Réalisée vers 1915

monogrammed and numbered 'HB T225' (to the  
underside)  
silvered metal and mother-of-pearl inlays  
4¾ x 4⅞ in.  
Executed *circa* 1915

€450-550  
US\$480-580  
£400-480

**PROVENANCE:**  
Sam Josefowitz, Pully.  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

Ce lot sera vendu sans prix de réserve.  
This lot will be offered without reserve.



•f471  
TANKARD, PROBABLEMENT  
ALLEMAGNE, XIX<sup>e</sup> SIECLE

En noyer et loupe moulurés et sculptés,  
le couvercle basculant, la anse et les pieds  
sculptés de figures de loups  
H.: 20,5 cm. ; D.: 20 cm.

A walnut and burr wood tankard, probably  
German, 19th century  
8 in. ; 7¾ in.

€500-700  
US\$530-740  
£440-610

**PROVENANCE:**  
Samuel Josefowitz, Pully.  
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Ce lot sera vendu sans prix de réserve.  
This lot will be offered without reserve.



Ce chope a été acquis par Sam Josefowitz en  
étant le chope-même qui figure dans ce tableau  
peint par Paul Gauguin (vente Josefowitz,  
Londres, 13 octobre 2023, lot 24).  
This stein was acquired by Sam Josefowitz as  
being the exact stein that was represented in  
the painting by Paul Gauguin (Josefowitz sale,  
London, 13 October 2023, lot 24).



•f472

ATELIER HERTZ BALLIN  
(1908-1920)

Boîte

monogrammée, numérotée et localisée 'HB 2219  
DANMARK' (au revers)  
étain  
6 x 11 cm.  
Réalisée vers 1910

monogrammed, numbered and located 'HB 2219  
DANMARK' (to the underside)  
tin  
2¾ x 4¼ in.  
Executed *circa* 1910

€450-550  
US\$480-580  
£400-480

**PROVENANCE:**  
Sam Josefowitz, Pully.  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

Ce lot sera vendu sans prix de réserve.  
This lot will be offered without reserve.



•f474

ATELIER HERTZ BALLIN (1908-1920)

Ensemble de deux assiettes

respectivement monogrammée, numérotée et  
localisée 'HB 1719 DANMARK' et 'HB 2219  
DANMARK' (au revers)  
étain  
la plus grande : 3 x 17 cm.  
Réalisées vers 1915

respectively monogrammed, numbered et located  
'HB 1719 DANMARK' and 'HB 2219 DANMARK' (to  
the underside)  
tin  
the largest : 1¼ x 6¾ in.  
Executed *circa* 1915

€450-550  
US\$480-580  
£400-480

**PROVENANCE:**  
Sam Josefowitz, Pully.  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

Ce lot sera vendu sans prix de réserve.  
This lot will be offered without reserve.



472



•f475

ATELIER MOGENS BALLIN  
(1900-1908) ET ATELIER  
HERTZ BALLIN (1908-1920)

Ensemble de deux soliflores et quatre  
gobelets

respectivement monogrammé, numéroté et  
localisé 'HB', 'HB 1719 DANMARK', 'MB T241', 'HB  
1819 DANMARK', 'HB 1919 DANMARK' et 'HB  
2219 DANMARK' (au revers)  
étain  
soliflore ; chacun : 17 x 11 cm.  
gobelet ; le plus grand : 10,5 x 8,5 cm.  
Réalisés vers 1900-1920

respectively monogrammed, numbered and  
located 'HB', 'HB 1719 DANMARK', 'MB T241', 'HB  
1819 DANMARK', 'HB 1919 DANMARK' and 'HB  
2219 DANMARK' (to the underside)  
tin  
vase ; each : 6¾ x 4¼ in.  
gobelet ; the largest : 4½ x 3¾ in.  
Executed *circa* 1900-1920

€450-550  
US\$480-580  
£400-480

**PROVENANCE:**  
Sam Josefowitz, Pully.  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

Ce lot sera vendu sans prix de réserve.  
This lot will be offered without reserve.



474



•f475

ATELIER HERTZ BALLIN  
(1908-1920)

Boîte

monogrammée, numérotée et localisée 'HB 1919  
DANMARK' (au revers)  
étain  
5 x 11 cm.  
Réalisée vers 1915

monogrammed, numbered and located 'HB 1919  
DANMARK' (to the underside)  
tin  
2 x 4¼ in.  
Executed *circa* 1915

€200-300  
US\$220-320  
£180-260

**PROVENANCE:**  
Sam Josefowitz, Pully.  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

Ce lot sera vendu sans prix de réserve.  
This lot will be offered without reserve.



•f476

ATELIER HERTZ BALLIN  
(1908-1920)

Ensemble de cinq bouteilles

deux respectivement monogrammée, numérotée  
et localisée 'HB 2219 DANMARK' et 'HB 2819  
DANMARK' (sur le pourtour de la lèvre)  
étain, verre teinté et liège  
la plus grande : 23 x 14,5 x 9 cm.  
Réalisées vers 1900-1920

two respectively monogrammed, numbered and  
located 'HB 2219 DANMARK' and 'HB 2819  
DANMARK' (to the edge of the lip)  
tin, stained glass and corkwood  
the largest : 9¼ x 5¼ x 3½ in.  
Executed *circa* 1900-1920

€350-550  
US\$380-580  
£310-480

**PROVENANCE:**  
Sam Josefowitz, Pully.  
Puis par descendance  
aux propriétaires actuels.

Ce lot sera vendu sans prix de réserve.  
This lot will be offered without reserve.





# Jules Pascin

## par Rosemarie Napolitano

C'est en 2014 que je rencontrais Sam Josefowitz, grand amateur d'art et collectionneur de Pascin. Il me reçut dans sa maison de Lausanne. Je découvris alors avec enchantement son immense collection. J'étais alors commissaire d'une exposition pour le Japon pour laquelle je m'étais empressée de lui proposer de participer. Je me souviens avoir partagé sa table familiale. Il parlait avec admiration de Pascin, de ses talents de dessinateur, et son génie de peintre. Bien qu'il traversât une dure période de deuil, son fils Paul, collectionneur et mécène comme son père, partageant sa passion pour l'Art, était décédé l'année précédente, il se sentait revivre en parlant de Pascin. Il me raconta comment dans la galerie de peintures que tenait Lucy Krohg, la maîtresse mythique de Pascin, à Paris, Place Saint Augustin, il avait découvert Pascin et le caractère spécial de son ancien modèle. Venant régulièrement à Paris pour des raisons professionnelles en qualité de co-fondateur avec son frère David de la maison de disques «Concert Hall», Sam s'était laissé séduire par les œuvres de Pascin et l'étonnante Lucy Krohg. En plus de Pascin, Lucy exposait des œuvres de jeunes peintres contemporains et lorsqu'un collectionneur s'adressait à elle pour Pascin, elle l'obligeait à acheter d'abord ses jeunes artistes. C'était un préalable de bonne guerre auquel Josefowitz se prêta volontiers tant il était tombé sous le charme des œuvres de Pascin. Il voulait tout acheter: les dessins comme les huiles sur toiles. Lucy émue par la sensibilité artistique de ce véritable amateur, et par le fait qu'il résistait à ses refus de vendre, finissait par céder à ses demandes.

L'histoire de ce peintre juif venu de Bulgarie, via l'Allemagne pour rejoindre la capitale mondiale de tous les arts à l'époque, en devenir l'une des stars et l'un des artistes vedette de «L'Ecole de Paris», était passionnante. Pascin retrouve tous les soirs au Dôme ou à la Rotonde, cafés à la mode de Montparnasse, ses amis peintres, écrivains et poètes. Il participe au Salon d'Automne, Berthe Weil l'expose dans sa galerie en 1910. Son destin fut d'un romantisme achevé... Pascin était arrivé à Paris le soir de Noël en 1905, accueilli par de nombreux Montparnos qui l'acclamèrent à sa descente du train. Il arrivait de Munich où il avait collaboré au journal satirique «Le Simplicissimus» avec d'autres surdoués de son genre, Thomas Heine, Alfred Kubin, Georges Grosz et Paul Klee. Une aisance financière lui avait permis de se rendre à Paris rapidement. Il vécut là sa vie durant, excepté l'intermède en Amérique du Nord entre 1914 et 1920 où avec sa jeune épouse, l'artiste Hermine David, peintre et miniaturiste, il vécut à New-York et circula dans le pays.

De retour à Paris en 1920, avec la nationalité américaine au moment où «Les Années Folles» battaient leur plein, il s'y réinstalle pour son plus grand plaisir, lui pour qui les fêtes, l'alcool et les femmes étaient une source d'inspiration inépuisable.

Toujours vêtu de noir, portant chapeau melon et écharpe de soie blanche, sa figure de dandy fit qu'on le compara à un prince venu d'Orient. Il avait épousé Hermine David certes, mais l'amour de sa vie était Lucy Krohg, femme légitime de Per Krohg, peintre norvégien, lui-même ami de Pascin et installé à Montparnasse. Pascin aima passionnément Lucy jusqu'à sa mort. Il avait fait d'elle son héritière, avantage qui lui permit d'ouvrir sa galerie Place Saint Augustin à Paris.

Chantre de l'érotisme, le peintre s'attachait à décrire la beauté et la sensualité du corps féminin. A son retour les plus grands marchands de Paris, tels que Paul Guillaume et Bernheim-Jeune, lui proposèrent des contrats très intéressants. Mais Pascin refusait ce système de soumission et de compromission, ce que d'autres artistes auraient évidemment accepté avec joie. Pascin voulut rester libre, sans engagement, ni contrainte. Il ne résista pas aux conséquences de ce succès jusqu'à se suicider en juin 1930.

Les historiens de Montmartre et Montparnasse considèrent à juste titre que ce drame qui endeuilla le tout Paris marqua la fin des «Années folles».

*In 2014, I met Sam Josefowitz, a major art lover and collector of Pascin's works. I visited him at his house in Lausanne, where I had the great pleasure of viewing his impressive collection. At that time I was the curator of an exhibition in Japan, to which I quickly asked him to take part. I fondly remember sitting at his family table; he talked about Pascin with great admiration, about his talents as a draftsman, and his genius as a painter. Although he was going through a difficult period of mourning following the recent death of his son Paul, who had shared his passion for art, and had been a collector and patron like his father, he seemed to come alive once again whilst talking about Pascin. He reminisced about how he had discovered Pascin, in the gallery located Place Saint Augustin in Paris, run by Lucy Krohg, Pascin's legendary mistress. He travelled frequently to Paris for professional reasons, being the co-founder with his brother David of the "Concert Hall" record company. Josefowitz was not only captivated by Pascin's works, but also by the astonishing Lucy Krohg. Alongside Pascin, Lucy exhibited works by young contemporary painters, and when collectors approached her for works by Pascin, she made them buy pieces by her young artists first. This was a fine prerequisite, which Josefowitz willingly agreed to, as he had fallen under the charm of Pascin's works. He wanted to purchase everything: his drawings as well as his oil paintings. Lucy, who was moved by the artistic sensitivity of this true art lover, and by the fact that he resisted her refusals to sell, ended up by conceding to his requests.*

*This Jewish painter, originally came from Bulgaria, via Germany, reaching the world capital of all forms of arts at that time, where he became one of the key artists of the Paris School. Every evening, at the Dôme or the Rotonde, the fashionable cafés in Montparnasse, Pascin met up with his friends, who were painters, writers, and poets. He took part in the Salon d'Autonne, and Berthe Weil exhibited his works in her gallery in 1910. His destiny was one of complete romanticism... Pascin arrived in Paris on Christmas Eve, 1905, greeted by several figures from the Montparnasse set, who cheered him as he got off the train. He had arrived from Munich, where he had worked on the satirical newspaper "Le Simplicissimus", with other gifted people like himself, including Thomas Heine, Alfred Kubin, Georges Grosz, and Paul Klee. His comfortable financial situation allowed him to rapidly move to Paris. He spent the rest of his life there, apart from an interlude in North America, between 1914 and 1920, where, along with his young wife, the artist Hermine David, the painter and miniaturist, he lived in New York and travelled around the country.*

*He returned to Paris in 1920, with his American nationality, whilst "The Roaring Twenties" were in full swing. He settled again in Paris to enjoy his greatest pleasures, where parties, alcohol and women were an inexhaustible source of inspiration for him.*

*Always dressed in black, and wearing a bowler hat and a white silk scarf, his dandy image led people to compare him to an oriental prince. Despite marrying Hermine David, the love of his life was Lucy Krohg, the wife of Per Krohg, a Norwegian painter, who was a friend of Pascin, based in Montparnasse. Pascin was passionately in love with Lucy until his death. He named her as his heir, which ultimately allowed her to open her gallery on the Place Saint Augustin, in Paris.*

*A champion of eroticism, Pascin set about describing the beauty and sensuality of the female body. On his return, the greatest dealers in Paris, including Paul Guillaume and Bernheim Jeune, offered him very attractive contracts. However, Pascin refused this system of submission and compromise, which other artists would have readily and gratefully accepted. Pascin wanted to be free, with no commitments or constraints. He could not withstand the consequences of this success, and committed suicide in June, 1930.*

*The historians of Montmartre and Montparnasse quite rightly consider that this tragedy, which plunged all of Paris into mourning, marked the end of the "Roaring Twenties."*







**f477**  
**JULES PASCIN (1885-1950)**  
*Étude cubiste*

avec le cachet 'Pascin' (en bas à droite; Lugt 2014a)  
gouache et graphite sur papier  
49.4 x 39.4 cm.  
Exécuté aux États-Unis en 1918

stamped 'Pascin' (lower right; Lugt 2014a)  
gouache and pencil on paper  
19¾ x 15½ in.  
Executed in the United States in 1918

€8,000-12,000  
US\$8,500-13,000  
£7,000-10,000

**PROVENANCE:**  
Sam Josefowitz, Pully (vers 1989).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**BIBLIOGRAPHIE:**  
Y. Hemin, G. Krohg, K. Perls et A. Rambert, *Pascin, Catalogue raisonné, Peintures, aquarelles, pastels, dessins*, Paris, 1991, vol. IV, p. 208, no. 666 (illustré en couleurs, p. 201).

**f478**  
**JULES PASCIN (1885-1950)**  
*La Princesse persane*

signé 'Pascin' (en bas à droite)  
huile sur papier marouflé sur toile  
104 x 73.6 cm.  
Peint à Paris en 1923-24

signed 'Pascin' (lower right)  
oil on paper laid down on canvas  
40⅞ x 29 in.  
Painted in Paris in 1923-24

€35,000-45,000  
US\$38,000-48,000  
£31,000-39,000

**PROVENANCE:**  
Paul Guillaume, Paris.  
Galerie Marcel Bernheim, Paris.  
Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celle-ci le 16 juin 1960).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
(probablement) New York, Perls Gallery, *Pascin*, novembre-décembre 1962, no. 11.  
Berkeley, University Art Museum; Los Angeles, UCLA Art Galleries; Chapel Hill, Ackland Art Center; Waltham, Rose Art Museum et New York, Whitney Museum of American Art, *Pascin*, novembre 1966-juin 1967, no. 19.  
Munich, Haus der Kunst; Vienne, Wiener Secession; Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts; Nice, Palais de la Méditerranée et Genève, Musée d'art et d'histoire, *Exposition rétrospective, Pascin*, juin 1969-juin 1970, no. 43 (illustré, pl. 43).  
(prêt) Toronto, The Art Gallery of Ontario.  
Tokyo, Grande Galerie Odakyu; Sapporo, Musée d'Art Moderne de Hokkaido; Nagasaki, Musée d'Art de Nagasaki; Yamaguchi, Musée d'Art de Yamaguchi et Osaka, Musée Daimaru, *Pascin, Prince des 1001 nuits*, avril-septembre 1984, p. 131, no. 36 (illustré, pl. 36).

**BIBLIOGRAPHIE:**  
(probablement) M. Regnal, *Modern French Painters*, New York, 1927, p. 254.  
Y. Hemin, G. Krohg, K. Perls et A. Rambert, *Pascin, Catalogue raisonné, Peintures, aquarelles, pastels, dessins*, Paris, 1984, vol. I, p. 246, no. 437 (illustré).





•f479  
JULES PASCIN (1885-1950)  
*Nu assis (La première séance)*

avec le cachet 'ATELIER PASCIN' (en bas à droite; Lugt 2014b); avec les deux cachets 'SUCCESSION PASCIN LE COMMISSAIRE PRISEUR Jules Pascin' (au revers; Lugt 2014c)  
aquarelle et plume et encre de Chine sur papier  
37.7 x 22.2 cm.  
Exécuté à Paris en 1923-24

stamped 'ATELIER PASCIN' (lower right; Lugt 2014b); stamped twice 'SUCCESSION PASCIN LE COMMISSAIRE PRISEUR Jules Pascin' (on the reverse; Lugt 2014c)  
watercolour and pen and India ink on paper  
14⅞ x 8¾ in.  
Executed in Paris in 1923-24

€1,800-2,500  
US\$2,000-2,700  
£1,600-2,200

**PROVENANCE:**  
Atelier de l'artiste.  
Sam Josefowitz, Pully.  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Munich, Haus der Kunst; Vienne, Wiener Secession; Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts; Nice, Palais de la Méditerranée et Genève, Musée d'art et d'histoire, *Exposition rétrospective, Pascin*, juin 1969- juin 1970.  
Paris, Fondation Dina Vierny-Musée Maillol, *Pascin, Le magicien du réel*, février-juin 2007, p. 231 (illustré en couleurs, p. 94).

Rosemarie Napolitano a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

Ce lot sera vendu sans prix de réserve.  
This lot will be offered without reserve.



•f480  
JULES PASCIN (1885-1950)  
*La Danseuse assoupie*

signé 'Pascin' (en bas à droite)  
huile et graphite sur toile  
79.5 x 91.6 cm.  
Peint à Paris en 1929

signed 'Pascin' (lower right)  
oil and pencil on canvas  
31⅞ x 36 in.  
Painted in Paris in 1929

€28,000-35,000  
US\$30,000-37,000  
£25,000-31,000

**PROVENANCE:**  
Atelier de l'artiste.  
Lucy Krohg, Paris (probablement acquis auprès de celui-ci).  
Robert Laurent.  
Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celui-ci le 29 juillet 1959).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
(probablement) New York, Perls Gallery, *Pascin*, novembre-décembre 1962, no. 22.  
Berkeley, University Art Museum; Los Angeles, UCLA Art Galleries; Chapel Hill, Ackland Art Center; Waltham, Rose Art Museum et New York, Whitney Museum of American Art, *Pascin*, novembre 1966-juin 1967, no. 51 (illustré en couleurs, pl. 51).

Munich, Haus der Kunst; Vienne, Wiener Secession; Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts; Nice, Palais de la Méditerranée et Genève, Musée d'art et d'histoire, *Exposition rétrospective, Pascin*, juin 1969- juin 1970, p. 26, no. 58 (illustré, pl. 58).  
Oslo, Nasjonalgalleriet; Bergen, Kunstforening et Trondhjem, Kunstforening, *Pascin, Malerier, Tegninger, Grafikk*, janvier-juin 1980, p. 57, no. 57 (illustré en couleurs, p. 51).  
Lausanne, Fondation de l'Hermitage, *De Cezanne à Picasso dans les collections romandes*, juin-octobre 1985, p. 187, no. 112 (illustré; illustré en couleurs, pl. 112).

**BIBLIOGRAPHIE:**  
Y. Hemin, G. Krohg, K. Perls et A. Rambert, *Pascin, Catalogue raisonné, Peintures, aquarelles, pastels, dessins*, Paris, 1984, vol. I, p. 325, no. 657 (illustré).





•f181  
JULES PASCIN (1885-1930)  
À Tunis

signé 'Pascin' (en bas à droite) et avec les cachets  
'Pascin ATELIER PASCIN' (en bas à gauche; Lugt  
2014a et 2014b)  
huile et plume et encre de Chine sur papier fort  
marouflé sur toile  
33.2 x 50.6 cm.  
Peint en Tunisie en 1921

signed 'Pascin' (lower right) and stamped twice  
'Pascin ATELIER PASCIN' (lower left; Lugt 2014a  
and 2014b)  
oil and pen and India ink on card laid down on  
canvas  
13⅞ x 20 in.  
Painted in Tunisia in 1921

€4,000-6,000  
US\$4,300-6,400  
£3,500-5,200

**PROVENANCE:**  
Galerie Lucy Krohg, Paris.  
Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celle-ci  
le 10 avril 1962).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**BIBLIOGRAPHIE:**  
Y. Hemin, G. Krohg, K. Perls et A. Rambert, *Pascin*,  
*Catalogue raisonné, Peintures, aquarelles, pastels*,  
*dessins*, Paris, 1984, vol. I, p. 239, no. 418 (illustré).

Ce lot sera vendu sans prix de réserve.  
This lot will be offered without reserve.



f182  
JULES PASCIN (1885-1930)  
Hermine David s'habillant

inscrit 'Hermine s'habillant' (au revers)  
huile sur toile  
51 x 43.5 cm.  
Peint aux États-Unis en 1915

inscribed 'Hermine s'habillant' (on the reverse)  
oil on canvas  
20 x 17⅞ in.  
Painted in the United States in 1915

€15,000-25,000  
US\$16,000-27,000  
£14,000-22,000

**PROVENANCE:**  
Galerie Lucy Krohg, Paris.  
Sam Josefowitz, Pully (acquis auprès de celle-ci  
le 29 janvier 1959).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Paris, Fondation Dina Vierny-Musée Maillol,  
*Pascin, Le magicien du réel*, février-juin 2007, p. 231  
(illustré en couleurs, p. 105).

**BIBLIOGRAPHIE:**  
Y. Hemin, G. Krohg, K. Perls et A. Rambert, *Pascin*,  
*Catalogue raisonné, Peintures, aquarelles, pastels*,  
*dessins*, Paris, 1984, vol. I, p. 124, no. 212 (illustré).





•f185  
JULES PASCIN (1885-1930)

*Lazare et le mauvais riche (recto); Joueuse de flûte (verso)*

signé et avec le cachet 'Pascin ATELIER PASCIN'  
(en bas à droite; 2014b)  
plume et encre et aquarelle (*recto*); plume et encre  
(*verso*) sur papier  
49.1 x 63.9 cm.  
Exécuté en 1929

**PROVENANCE:**  
Atelier de l'artiste.  
Galerie Lucy Krogh, Paris.  
Sam Josefowitz, Pully.  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

Rosemarie Napolitano a confirmé l'authenticité  
de cette œuvre.

Ce lot sera vendu sans prix de réserve.  
This lot will be offered without reserve.

signed and stamped 'Pascin ATELIER PASCIN'  
(lower right; 2014b)  
pen and ink and watercolour (*recto*); pen and ink  
(*verso*) on paper  
19¾ x 25¼ in.  
Executed in 1929

€1,800-2,500  
US\$2,000-2,700  
£1,600-2,200



•f184  
JULES PASCIN (1885-1930)

*Au bateau*

signé 'Pascin' (sur le montage)  
aquarelle et plume et encre de Chine sur papier  
marouflé sur papier fort  
20.5 x 21.4 cm.  
Exécuté vers 1910-12

**PROVENANCE:**  
Sam Josefowitz, Pully.  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

Rosemarie Napolitano a confirmé l'authenticité  
de cette œuvre.

signed 'Pascin' (on the mount)  
watercolour and pen and India ink on paper laid  
down on card  
8¼ x 8½ in.  
Executed *circa* 1910-12

€5,000-7,000  
US\$5,400-7,400  
£4,400-6,100





λ/185

### ALBERT GLEIZES (1881-1953)

*Étude pour le portrait de Florent Schmitt ou Florent Schmitt*

signé, daté et inscrit 'à mon cher Florent Schmitt Alb Gleizes. Toul 1914' (en bas à droite)  
gouache et graphite sur papier  
Feuille: 56.5 x 47.5 cm.  
Image: 34.5 x 26.8 cm.  
Exécuté à Toul en 1914

signed, dated and inscribed 'à mon cher Florent Schmitt Alb Gleizes. Toul 1914' (lower right)  
gouache and pencil on paper  
Sheet: 22¼ x 18¾ in.  
Image: 13¾ x 10½ in.  
Executed in Toul in 1914

€12,000-18,000  
US\$13,000-19,000  
£11,000-16,000

**PROVENANCE:**  
Florent Schmitt, France (acquis auprès de l'artiste).  
Galerie Ile-de-France, Paris (avant 1971).  
Vente, Palais Galliera, Paris, 5 mai 1975, lot 130.  
Sam Josefowitz, Pully.  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Courbevoie, Musée Roybet-Fould, *Albert Gleizes*, novembre-décembre 1971, no. 43.

**BIBLIOGRAPHIE:**  
A. Varichon, *Albert Gleizes, Catalogue raisonné*, Paris, 1998, vol. I, p. 198, no. 565 (illustré; dimensions erronées).

Anne Varichon a confirmé l'authenticité de cette œuvre.



λ/186

### AUGUSTE HERBIN (1882-1960)

*Nature morte à la nappe*

signé et daté 'herbin37' (en bas à droite)  
huile sur toile  
80 x 100 cm.  
Peint en 1937

signed and dated 'herbin37' (lower right)  
oil on canvas  
31½ x 39¾ in.  
Painted in 1937

€40,000-60,000  
US\$43,000-64,000  
£35,000-52,000

**PROVENANCE:**  
Galerie Nicolas Poussin, Paris (en 1957).  
Collection particulière, Pays-Bas (avant 1993);  
vente, Christie's, Amsterdam, 10 juin 1999, lot 243.  
Sam Josefowitz, Pully (acquis au cours de cette vente).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**BIBLIOGRAPHIE:**  
G. Claisse, Herbin, *Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Lausanne, 1993, p. 410, no 739 (illustré).



■/f187

## ÉMILE-ANTOINE BOURDELLE (1861-1929)

*Tête de Beethoven aux grands cheveux*

signé 'Bourdelle Sculpt' (sur la coté gauche de la base); inscrit 'moi je suis Bacchus qui pressure pour les hommes le nectar délicieux Beethoven' (à l'avant de la base)

bronze à patine brun vert

58,6 x 52 x 43 cm.

Conçu en 1891; cette épreuve fondue vers 1913

signed 'Bourdelle Sculpt' (on left side of the base); inscrit 'moi je suis Bacchus qui pressure pour les hommes le nectar délicieux Beethoven' (on the front of the base)

bronze with brown and green patina

23¼ x 20½ x 17 in.

Conceived in 1891; this bronze cast circa 1913

€22,000-28,000

US\$24,000-30,000

£20,000-24,000

### PROVENANCE:

Atelier de l'artiste.

Rodhia Dufet Bourdelle, France (par descendance).

Marguerite Long (don de celle-ci vers 1960).

Madame Vacher, Neuilly-sur-Seine (don de celle-ci

en 1966); vente, Boisgirard & Associés, Paris,

15 décembre 2006, lot 118.

Sam Josefowitz, Pully (acquis au cours de cette

vente).

Puis par descendance aux propriétaires actuels.

### BIBLIOGRAPHIE:

M. Dufet, *Le Drame de Beethoven vécu par*

*Bourdelle*, Paris, 1966, p. 14 (illustré, pl 9).

I. Jianou et M. Dufet, *Bourdelle*, Paris, 1984, p. 71,

no. 72.



■/f188

## ÉMILE-ANTOINE BOURDELLE (1861-1929)

*Beethoven, Grand masque tragique*

inscrit '4eme Etude de Beethoven 1901

BOURDELLE' (sur le côté droit); signé, numéroté

et avec la marque du fondeur 'M. HOHWILLER.

FONDEUR. PARIS. No 2. © BY BOURDELLE'

(sur le côté gauche de la base)

bronze à patine brun foncé

Hauteur: 76.7 cm.

Conçu en 1901; cette épreuve fondue après 1929

dans une édition de 10 exemplaires

inscribed '4eme Etude de Beethoven 1901

Bourdelle' (on the right side); signed, numbered

and with the foundry mark 'M. HOHWILLER.

FONDEUR. PARIS. No 2. © BY BOURDELLE'

(on the left side of the base)

bronze with dark brown patina

Height: 30¼ in.

Conceived in 1901; this bronze cast after 1929 in

an edition of 10

€22,000-28,000

US\$24,000-30,000

£20,000-24,000

### PROVENANCE:

Sam Josefowitz, Pully (avant 1966).

Puis par descendance aux propriétaires actuels.

### EXPOSITION:

(prêt) Toronto, Art Gallery of Ontario.

### BIBLIOGRAPHIE:

P. Descargues, *Bourdelle*, Paris, 1954, p. 23

(une autre épreuve illustrée).

M. Dufet, *Le Drame de Beethoven vécu par*

*Bourdelle*, Paris, 1966, p. 14 (illustré, pl. 19 et 20).

I. Jianou et M. Duffet, *Bourdelle*, Paris, 1984, p. 75,

no. 98 (une autre épreuve illustrée, pl. 17).



De 1888 à sa mort en 1929, Bourdelle réalise environ quatre-vingts sculptures, comme autant de variations sur la figure de Beethoven. Très tôt, l'artiste originaire de Montauban s'est identifié au compositeur allemand, tant sur le plan esthétique que physique. Bourdelle n'a donc de cesse de représenter un *alter ego*, tantôt en poursuivant l'idée de ressemblance, tantôt en déformant les traits de son visage, voire en les dénaturant. Ici, au tournant du siècle, l'artiste choisit de livrer une image frontale et statique de Beethoven, déployant sa volumineuse chevelure dans l'espace et structurant son visage impénétrable autour d'une grimace douloureuse. La solennité de l'image est renforcée par une citation de Beethoven, qui figure sur le socle comme une épitaphe: "moi je suis Bacchus qui pressure pour les hommes le nectar délicieux Beethoven" .

Colin Lemoine (site du Musée Bourdelle)

From 1888 to his death in 1929, Bourdelle made around eighty sculptures, like so many variations on the figure of Beethoven. Early on, the artist from Montauban identified with the German composer, aesthetically as well as physically. Bourdelle therefore endlessly depicted his alter ego, sometimes by pursuing the idea of resemblance, sometimes by deforming his facial features, even distorting them. Here, at the turn of the century, the artist chose to deliver a frontal, static image of Beethoven, deploying his voluminous hair in space and structuring his inscrutable face around a pained grimace. The solemnity of the image is reinforced by a quote from Beethoven, which features on the base like an epitaph: 'moi je suis Bacchus qui pressure pour les hommes le nectar délicieux Beethoven' (I am Bacchus who presses out this glorious wine for mankind).

Colin Lemoine (Musée Bourdelle website)

Anecdote ou légende, Bourdelle enfant fut saisi par sa propre ressemblance avec un portrait du compositeur, découvert fortuitement dans la vitrine d'un libraire de Montauban. De cette première rencontre naquit un projet conçu dès l'âge de quinze ans: «dresser le Beethoven que j'entends et que j'admire de toute mon âme». La figure de Beethoven accompagne Bourdelle tout au long de sa carrière, du début des années 1880 - années de formation - jusqu'à sa mort en 1929. [...] En s'identifiant à la figure de Beethoven, Bourdelle assume la condition du créateur en souffrance, les affres du génie confronté à la force de son destin.

Stéphane Ferrand (site du Musée Bourdelle)

Whether it be an anecdote or a legend, Bourdelle, as a child, was struck by his own resemblance to a portrait of the composer, discovered by chance in the window of a Montauban bookseller. From this first encounter was born a project conceived at the age of fifteen: "to draw up the Beethoven that I hear and admire with all my soul». The figure of Beethoven accompanied Bourdelle throughout his career, from the early 1880s - his formative years - until his death in 1929. [...] By identifying himself with the figure of Beethoven, Bourdelle assumed the condition of the suffering creator, the torments of genius confronted with the force of his destiny.

Stéphane Ferrand (Musée Bourdelle website)





λf489  
ISMAEL GONZÁLEZ DE LA SERNA (1897-1968)  
*Nature morte avec fruits (recto); Nature morte au pichet (verso)*

signé et daté 'La Serna 29' (en bas à droite)  
huile (*recto*); gouache et collage (*verso*) sur isorel  
90.3 x 65.4 cm.  
Peint en 1929

signed and dated 'La Serna 29' (lower right)  
oil (*recto*); gouache and collage on Masonite  
35½ x 25¾ in.  
Painted in 1929

€9,000-12,000  
US\$9,600-13,000  
£7,900-10,000

**PROVENANCE:**  
Sam Josefowitz, Pully.  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
(prêt) Toronto, The Art Gallery of Ontario  
(à partir d'octobre 1974).



•ff490  
MANUEL MARTINEZ HUGUÉ  
(DIT MANOLO, 1872-1945)  
*Léda*

numéroté et inscrit 'l KH' (au revers)  
relief en bronze à patine brun foncé  
17.3 x 17.4 cm.  
Conçu en 1912; cette épreuve fondue  
ultérieurement dans une édition de 20 exemplaires

numbered and inscribed 'l KH' (on the reverse)  
bronze relief with dark brown patina  
6¾ x 6¾ in.  
Conceived in 1912; this bronze cast at a later date  
in an edition of 20

€500-700  
US\$540-740  
£440-610

**PROVENANCE:**  
Galerie Louise Leiris, Paris.  
Sam Josefowitz, Pully.  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Paris, Musée national d'art moderne, *Manuel, Martínez Hugué dit Manolo, Sculptures, Gouaches, Dessins*, mai-juin 1961, no. 22 (une autre épreuve illustrée, pl. 22).

Ce lot sera vendu sans prix de réserve.  
This lot will be offered without reserve.



•f491  
MANUEL MARTINEZ HUGUÉ  
(DIT MANOLO, 1872-1945)  
*Femme accroupie*

numéroté 'No. 6' (à l'arrière)  
bronze à patine brune  
Hauteur: 9.4 cm.  
Conçu en 1909; cette épreuve fondue  
ultérieurement dans une édition de 15 exemplaires

numbered 'No. 6' (on the back)  
bronze with brown patina  
Height: 3¾ in.  
Conceived in 1909; this bronze cast at a later date  
in an edition of 15

€600-800  
US\$640-850  
£530-700

**PROVENANCE:**  
Galerie Louise Leiris, Paris.  
Sam Josefowitz, Pully.  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Paris, Musée national d'art moderne, *Manuel, Martínez Hugué dit Manolo, Sculpture, Gouaches, Dessins*, mai-juin 1961, no. 1 (une autre épreuve illustrée, pl. 1).

Ce lot sera vendu sans prix de réserve.  
This lot will be offered without reserve.



λf492  
ISMAEL GONZÁLEZ DE LA SERNA (1897-1968)  
*Nature morte aux raisins*

signé 'La Serna' (en bas à droite)  
huile sur toile  
73.3 x 59.5 cm.

signed 'La Serna' (lower right)  
oil on canvas  
28¾ x 23½ in.

€7,000-10,000  
US\$7,500-11,000  
£6,200-8,700

**PROVENANCE:**  
Sam Josefowitz, Pully.  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.  
Le Cannet, Musée Bonnard, *Inspirantes Inspiratrices*, juillet-novembre 2018.





f493  
ACHILLE ÉMILE OTHON FRIESZ (1879-1949)  
*La Table après le dîner* ou *Nature morte, vase vert*

signé 'E' Othon Friesz' (en bas à droite)  
huile sur toile  
60 x 73.1 cm.  
Peint vers 1910-12

signed 'E' Othon Friesz' (lower right)  
oil on canvas  
23¾ x 28¾ in.  
Painted circa 1910-12

€15,000-20,000  
US\$16,000-21,000  
£14,000-17,000

**PROVENANCE:**  
Léon Pédron, France; sa vente, M<sup>e</sup> Bellier, Paris,  
2 juin 1926, lot 17 (titré 'Table de fruits').  
Galerie Katia Granoff (acquis au cours de cette  
vente).  
Galerie Pétridès, Paris.  
Sam Josefowitz, Pully (en 1966).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**  
Roubaix, La Piscine-Musée d'art et d'industrie  
André Diligent; Céret, Musée d'Art moderne et  
Le Havre, Musée Malraux, *Othon Friesz, Le Fauve  
baroque*, février 2007-janvier 2008, p. 213, no. 136  
(illustré en couleurs).

**BIBLIOGRAPHIE:**  
R. Martin et O. Aittouarès, *Émile Othon Friesz,  
L'œuvre peint*, Paris, 1995, vol. I, p. 258, no. 704  
(illustré).



λf494  
CARMEN LAFFÓN (NÉ EN 1934)  
*Portrait de Madame Natasha Josefowitz*

signé 'CARMEN LAFFON' (en bas à gauche)  
huile sur toile  
60.3 x 73 cm.

signed 'CARMEN LAFFON' (lower left)  
oil on canvas  
23¾ x 28¾ in.

€12,000-18,000  
US\$13,000-19,000  
£11,000-16,000

**PROVENANCE:**  
Sam Josefowitz, Pully (probablement acquis auprès  
de l'artiste).  
Puis par descendance aux propriétaires actuels.





9

# LA COLLECTION SAM JOSEFOWITZ

DE L'ÉCOLE DE PONT-AVEN JUSQU'À L'ART MODERNE

## Dessins et Gravures de l'École de Pont-Aven

Vente en ligne

12-25 octobre 2023

Lots 801 à 939

### ENREGISTREMENT

Enregistrez-vous sur [www.christies.com](http://www.christies.com)  
à partir du 12 octobre 2023

### NUMÉRO DE LA VENTE

22741

### EXPOSITION PUBLIQUE

Jeudi	12 octobre	10h - 18h
Vendredi	13 octobre	10h - 18h
Samedi	14 octobre	10h - 18h
Dimanche	15 octobre	14h - 18h
Lundi	16 octobre	10h - 18h
Mardi	17 octobre	10h - 18h
Mercredi	18 octobre	10h - 18h
Jeudi	19 octobre	10h - 18h
Vendredi	20 octobre	10h - 18h
Samedi	21 octobre	10h - 18h
Dimanche	22 octobre	14h - 18h
Lundi	23 octobre	10h - 18h
Mardi	24 octobre	10h - 18h
Mercredi	25 octobre	10h - 18h



Scannez ce QR Code pour plus d'informations sur la vente

CHRISTIE'S

Ci-contre : lot 864

Tous les lots de cette vente en ligne  
sont proposés sans prix de réserve  
à l'exception des lots suivants : 808, 834,  
843, 847, 885, 906, 910, 912, 932.

*All lots in this online sale are offered  
without reserve, with the exception of the  
following lots: 808, 834, 843, 847, 885,  
906, 910, 912, 932.*

### IMPORTANT

La vente de chaque lot est soumise aux Conditions  
de vente, aux Avis importants et explication des  
pratiques de catalogage, qui figurent sur internet à  
l'adresse [www.christies.com](http://www.christies.com). Veuillez noter que les  
symboles et le catalogage de certains lots peuvent  
changer avant la vente. Afin d'obtenir les informations les  
plus récentes sur la vente d'un lot, vous pouvez vous référer  
à la description complète du lot accessible via la page  
internet de la vente à l'adresse [www.christies.com](http://www.christies.com).

### POST SALE SERVICES

Caroline Badin  
Coordnatrice après-vente  
Paiement, Transport  
et Retrait des lots  
Tél: +33 (0)1 40 76 84 10  
[postsaleParis@christies.com](mailto:postsaleParis@christies.com)





⌘fS01  
CUNO AMIET (1868-1961)  
*Tête de fille et Femme sous un arbre fruitier (Mädchenkopf und Frau unter einem Obstbaum)*  
eau-forte, sur papier Japon  
Plaque: 13 x 8,2 cm.  
Feuille: 33,5 x 24 cm.  
Exécutée en 1895

etching, on Japon paper  
Plate: 5¼ x 3 ½ in.  
Sheet: 13¾ x 9 ½ in.  
Executed in 1895

€250-350 | US\$270-370 | £220-300



⌘fS02  
CUNO AMIET (1868-1961)  
*La future femme de l'artiste avec Geranium, Anna Luder (Die zukünftige Gattin des Künstlers mit Geranium)*  
eau-forte sur papier Japon  
Plaque: 8,5 x 13,8 cm.  
Feuille: 22 x 32,9 cm.  
Exécutée vers 1895

etching on Japon paper  
Plate: 3¾ x 5 3/8 in.  
Sheet: 8¾ x 12 7/8 in.  
Executed circa 1895

€150-250 | US\$160-270 | £130-220



⌘fS05  
CUNO AMIET (1868-1961)  
*La future épouse de l'artiste (Die Zukünftige Gattin des Künstlers)*  
eau-forte sur papier Japon  
Plaque: 15 x 11,6 cm.  
Feuille: 33,4 x 22,6 cm.  
Exécutée en 1895

etching on Japon paper  
Plate: 5 7/8 x 4 5/8 in.  
Sheet: 13 1/8 x 8 7/8 in.  
Executed in 1895

€80-120 | US\$86-130 | £70-100



⌘fS04  
MOGENSBALLIN (1871-1914)  
*Paysage (recto; verso)*  
graphite (*recto*); aquarelle et graphite (*verso*)  
sur papier  
31.4 x 21.8 cm.  
Exécuté vers 1892

pencil (*recto*); watercolour and pencil (*verso*) on paper  
12¾ x 8½ in.  
Executed circa 1892

€900-1,200 | US\$960-1,300 | £780-1,000



⌘fS05  
MOGENSBALLIN (1871-1914)  
*Les Arbres et les rochers (recto); Étude de femmes (verso)*  
fusain sur papier  
31.4 x 21.7 cm.  
Exécuté vers 1892-93

charcoal on paper  
12¾ x 8½ in.  
Executed circa 1892-93

€900-1,200 | US\$970-1,300 | £780-1,000



⌘fS06  
ÉMILE BERNARD (1868-1941)  
*Cinq personnages bretons*  
signé et daté 'Emile Bernard 1888' (en bas à gauche)  
plume et encre et lavis d'encre sur papier  
31.2 x 20.2 cm.  
Exécuté en 1888

signed and dated 'Emile Bernard 1888' (lower left)  
pen and ink and wash and ink on paper  
12¼ x 8 in.  
Executed in 1888

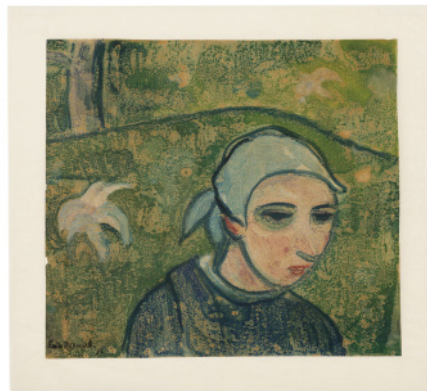
€1,800-2,500 | US\$2,000-2,700 | £1,600-2,200



⌘fS07  
ÉMILE BERNARD (1868-1941)  
*La Cueillette des pommes*  
signé des initiales et daté 'EB 89' (en bas à droite)  
aquarelle sur base zincographique sur papier  
22.5 x 23.9 cm.  
Exécuté en 1889

signed with the initials and dated 'EB 89' (lower right)  
watercolour on zincographic base on paper  
8¾ x 9¾ in.  
Executed in 1889

€1,800-2,500 | US\$2,000-2,700 | £1,600-2,200



⌘fS08  
EMILE BERNARD (1868-1941)  
*Tête d'une jeune bretonne*  
signé 'Emile Bernard' et daté '92' en bas à gauche  
monotype en couleurs sur papier  
30,8 x 34,1 cm.  
Exécuté en 1892

signed 'Emile Bernard' and dated '92' (lower left)  
monotype in colours on wove  
12¾ x 13½ in.

€12,000-18,000  
US\$13,000-19,000  
£11,000-16,000



⌘fS09  
ÉMILE BERNARD (1868-1941)  
*Paysage (recto; verso)*  
signé et daté 'E Bernard 1886' (en bas à droite)  
et daté et inscrit '18 avril 86 Menil Broult' (en haut à gauche; *recto*); daté et inscrit 'fond. bleu absolument. col. d'or et vert. nuages. roses. terrain rouge 18 avril 86.' (en haut à gauche; *verso*)  
fusain sur papier  
19.7 x 31.3 cm.  
Exécuté à Menil-Broût le 18 avril 1886

signed and dated 'E Bernard 1886' (lower right)  
and dated and inscribed '18 avril 86 Marcel Broult' (upper left; *recto*); dated and inscribed 'fond. bleu absolument. col. d'or et vert. nuages. roses. terrain rouge 18 avril 86.' (upper left; *verso*)  
charcoal on paper  
7¾ x 12¾ in.  
Executed on 18 April 1886

€800-1,200 | US\$860-1,300 | £700-1,000



⌘fS10  
ÉMILE BERNARD (1868-1941)  
*Scène de "La Chanson de Roland"*  
avec le cachet 'Emile Bernard' (en bas à droite)  
plume et encre sur papier  
31.2 x 20 cm.  
Exécuté vers 1891

stamped 'Emile Bernard' (lower right)  
pen and ink on paper  
12¼ x 7¾ in.  
Executed circa 1891

€800-1,200 | US\$860-1,300 | £700-1,000



⌘fS11  
ÉMILE BERNARD (1868-1941)  
*La Conversation*  
avec le cachet 'Emile Bernard' (en bas à droite)  
plume et encre sur papier  
19.3 x 14.6 cm.  
Exécuté vers 1888-89

stamped 'Emile Bernard' (lower right)  
pen and ink on paper  
7¾ x 5¾ in.  
Executed circa 1888-89

€700-1,000 | US\$750-1,100 | £610-870



⌘fS12  
EMILE BERNARD (1868-1941)  
*Bretons dans une barque ou Le retour du pardon*  
lithographie avec quelques rehauts sur vélin crème  
Image: 31,4 x 24,9 cm.  
Feuille: 32,7 x 25,2 cm  
Exécutée en 1889

lithograph with some handcolouring on wove cream paper  
Image: 12¾ x 9¾ in.  
Feuille: 12¾ x 10 in.  
Executed in 1889

€1,800-2,500 | US\$2,000-2,700 | £1,600-2,200





⌘•fS15

**ÉMILE BERNARD (1868-1941)**

*La Croix aux Saintes Femmes*

lithographie en noir sur papier vélin fin  
Image: 48,5 x 31 cm  
Feuille: 56,9 x 38,5 cm  
Exécutée en 1894

lithograph in black on thin wove paper  
Image: 19 1/8 x 12 ¼ in.  
Sheet: 22 3/8 x 15 1/8 in.  
Executed in 1894

€600-900 | US\$640-960 | £520-780



⌘•fS14

**ÉMILE BERNARD (1868-1941)**

*Saint François d'Assise*

lithographie en noir, sur papier vélin très fin  
Feuille: 46,7 x 59,8 cm.  
Exécutée vers 1894-1897, épreuve avec de part et d'autre de l'image une colonne de texte, *la Complainte sur l'air du juif errant* et à gauche à mi-hauteur de l'image *Celui-là s'est fait pauvre pour être riche d'amour*

lithograph in black, on thin wove paper  
Feuille: 18 3/8 x 23 ½ in.  
Executed *circa* 1894-1897, a proof with at right and left a column of texts, *la Complainte sur l'air du juif errant* and at left in the middle of the image *Celui-là s'est fait pauvre pour être riche d'amour*

€700-1,000 | US\$750-1,100 | £610-870



⌘•fS15

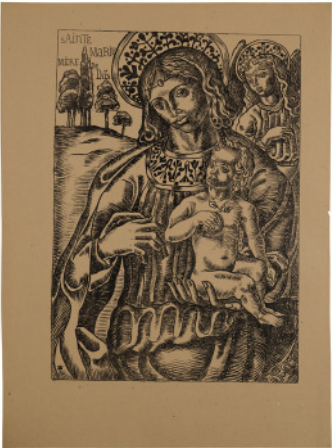
**EMILE BERNARD (1869-1941)**

*La lessive*

avec le tampon rouge des initiales de l'artiste (en bas à droite)  
bois gravé rehaussé en couleurs, sur papier simili Japon  
Image:10,7 x 39,4 cm.  
Feuille: 18,5 x 46,5 cm.  
Exécuté en 1888

with the red artist's initials stamp (lower right)  
woodcut handcoloured on simili Japon paper  
Image: 4¼ x 15½ in.  
Sheet: 7½ x 18½ in.

€600-800 | US\$640-850 | £520-690



⌘•S16

**ÉMILE BERNARD (1868-1941)**

*Sainte Marie, Mère de Dieu*

lithographie en noir sur papier Chine brun  
Image: 46,5 x 33 cm.  
Feuille: 59,5 x 43,8 cm.  
Exécutée en 1895

lithograph in black on brown Chine paper  
Image: 18 ¼ x 13 in.  
Sheet: 23 3/8 x 17 ½ in.  
Executed in 1895

€500-700 | US\$540-750 | £440-610



⌘•fS17

**ÉMILE BERNARD (1868-1941)**

*Bretonne nourrissant les cochons*

lithographie réhaussée à la main sur papier vélin crème  
Image et feuille: 24.5 x 32 cm  
Executée en 1889

lithograph hancoloured, on wove cream paper  
Image 10 x 12¾ in.  
Executed in 1889

€4,000-6,000 | US\$4,300-6,400 | £3,500-5,200



⌘•fS18

**EMILE BERNARD (1868-1941)**

*Bretonne étendant le linge, planche issue de Bretonnerie*

lithographie réhaussée à la main sur papier vélin crème  
Image: 24,8 x 31,5 cm.  
Feuille: 25 x 32.7 cm.  
Exécutée en 1889

lithograph handcoloured on wove cream paper  
Image: 9¾ x 12¾ in.  
Feuille: 9¾ x 12¾ in.  
Executed in 1889

€4,000-6,000 | US\$4,300-6,400 | £3,500-5,200



⌘•++S19

**EMILE BERNARD (1868-1941)**

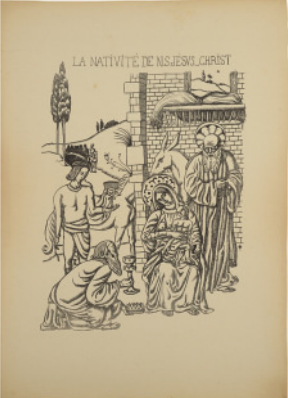
**ET ALFRED JARRY (1875-1907)**

*Perhinderion. Paris : Imprimerie C. Renaudie, mars - juin 1896.*

Collection complète de la revue créée par Alfred Jarry et illustrée par Emile Bernard. L'exemplaire est aussi exceptionnellement enrichi de 10 estampes supplémentaires d'Emile Bernard, dont 4 aquarellées ; soit un total de 12 lithographies originales d'Emile Bernard.  
- L'Annonciation. Lithographie aquarellée. (Morane, 57) ; La nativité de N. S. Jésus Christ. Lithographie en noir. (Morane, 53) ; Sainte Marie Mère de Dieu. 1895. Lithographie en noir. (Morane, 42) ; La Sainte Famille. Lithographie aquarellée. (Morane, 44) ; Le Chemin de croix. Lithographie aquarellée. (Morane, 41) ; La Passion. 1895. Lithographie aquarellée, 1er état pour l'Ymagier. (Morane, 40) ; La croix aux saintes femmes. 1894. Lithographie en noir. (Morane, 38) ; Saint François d'Assise. Lithographie en noir, épreuve avec texte. (Morane, 51) ; Saint Georges. Lithographie en noir. (Morane, 52) ; Hérodiade ou la décollation de Saint Jean-Baptiste. Lithographie en noir. (Morane, 50).

2 numéros in-folio. Le second et dernier numéro comprend ici une seconde lithographie d'Emile Bernard, La Sainte Famille (Morane, 44), couvertures. Reliure légèrement postérieure : bradel cartonnage de papier dominoté, dos lisse, pièce de titre en maroquin brun. 44,2 x 32 cm.

€2,500-3,500 | US\$ 270-370 | £ 220-300



⌘•fS20

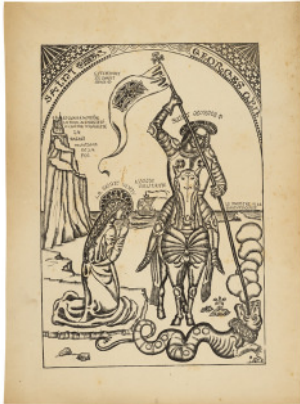
**ÉMILE BERNARD (1868-1941)**

*La Nativité de N.S. Jésus-Christ*

lithographie en noir sur papier vélin fin  
Image: 43,4 x 32 cm.  
Feuille: 63,2 x 45,8 cm  
Exécutée vers 1895-1896

lithograph in black on thin wove paper  
Image: 17 1/8 x 12 3/4 in.  
Sheet: 24 7/8 x 18 in.  
Executed *circa* 1895-1896

€500-700 | US\$540-750 | £440-610



⌘•fS21

**ÉMILE BERNARD (1868-1941)**

*Saint Georges*

lithographie en noir sur papier vélin fin  
Image: 47,2 x 32,8 cm.  
Feuille: 59 x 43,4 cm.  
Exécutée vers 1895-1897

lithograph in black on thin wove paper  
Image: 18 5/8 x 12 7/8 in.  
Sheet: 23 ¼ x 17 1/8 in.  
Executed *circa* 1895-1897

€250-350 | US\$270-370 | £220-300



⌘•fS22

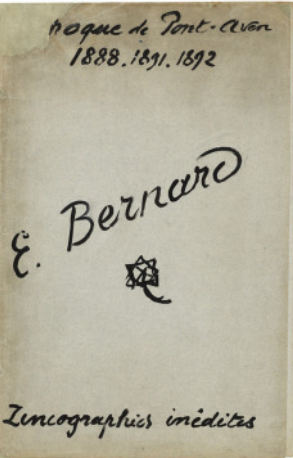
**ÉMILE BERNARD (1868-1941)**

*Hérodiade ou la Décollation de Saint Jean-Baptiste*

lithographie en noir sur papier vélin fin  
Image: 31 x 47 cm.  
Feuille: 44 x 62,8 cm.  
Exécutée vers 1895-1897

lithograph in black on thin wove paper  
Image: 12 ¼ x 18 ½ in.  
Sheet: 17 ¼ x 24 ¾ in.  
Executed circa 1895-1897

€350-450 | US\$380-480 | £310-390



⌘•fS25

**ÉMILE BERNARD (1868-1941)**

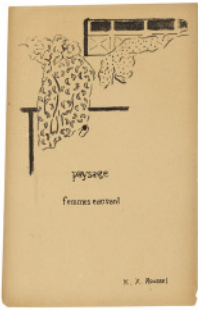
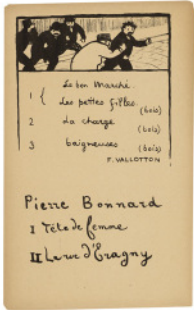
*Chemise de la série Epoque de Pont-Aven 1888.1891.1892, Zincographies inédites*

lithographie sur papier vélin bleu  
Feuille : 50,1 x 65 cm.  
Exécutée vers 1892

lithograph on blue wove paper  
Sheet : 19 ¾ x 25 5/8 in.  
Executed circa 1892

€70-100 | US\$75-110 | £61-87





ð•fS27

**ROBERT POLHILL BEVAN (1865-1925)**

*Hoeing, Pont-Aven*

avec le cachet du monogramme (en bas à gauche)  
fusain et aquarelle sur papier  
25.7 x 35.3 cm.  
Exécuté vers 1893

stamped with the monogram (lower left)  
charcoal and watercolour on paper  
10⅞ x 13⅞ in.  
Executed *circa* 1893

€900-1,200 | US\$960-1,300 | £780-1,000



ð•fS28

**HENRI DELAVALLÉE (1862-1945)**

*Le Grand Chemin*

signé et daté 'H. Delavallée 87' (en bas à gauche)  
pastel sur papier bleu  
35 x 29.6 cm.  
Exécuté en 1887

signed and dated 'H. Delavallée 87' (lower left)  
pastel on paper  
13⅞ x 11⅞ in.  
Executed in 1887

€1,400-1,800 | US\$1,500-1,900 | £1,300-1,600



ð•fS29

**HENRI DELAVALLÉE (1862-1945)**

*Le Ramasseur de châtaignes*

signé des initiales 'H.D.' (en bas à gauche)  
fusain sur papier bleu  
31 x 24 cm.

signed with the initials 'H.D.' (lower left)  
charcoal on blue paper  
12¼ x 9½ in.

€350-450 | US\$380-480 | £310-390



ð•fS30

**HENRI DELAVALLÉE (1862-1945)**

*Maison de pêcheurs*

signée au crayon 'H. Delavallée' (en bas à droite) et  
numérotée 'no 43' (en bas à gauche)  
eau-forte sur papier vélin  
Plaque: 12 x 16 cm.  
Feuille: 18,6 x 28,2 cm  
Exécutée en 1890, cette épreuve est issue d'un  
tirage à cinquante exemplaires.

signed in pencil 'H. Delavallée' (lower lft) and  
numbered 'no 43' (lower right)  
etching on wove paper  
Plate: 4 ¾ x 6 3/8 in.  
Sheet: 7 ¼ x 11 1/8 in.  
Executed in 1890, this proof is from an edition of  
fifty copies.

€80-120 | US\$86-130 | £70-100



ð•fS31

**HENRI DELAVALLÉE (1862-1945)**

*Paysage breton*

signé et daté 'H Delavallée 86' (en bas à gauche)  
pastel sur papier  
28 x 41.7 cm.  
Exécuté en 1886

signed and dated 'H Delavallée 86' (lower left)  
pastel on paper  
11⅞ x 16⅞ in.  
Executed in 1886

€1,200-1,800 | US\$1,300-1,900 | £1,100-1,600



ð•fS32

**MAURICE DENIS (1870-1945)**

*Dessin pour "Le Bouquet matinal, les larmes"*

inscrit 'le bouquet matinal, les larmes' (en bas à  
gauche)  
crayons de couleurs et graphite sur papier  
47.8 x 32.4 cm.  
Exécuté vers 1897-98

inscribed 'le bouquet matinal, les larmes' (lower  
left)  
coloured crayons and pencil on paper  
18⅞ x 12¾ in.  
Executed *circa* 1897-98

€1,800-2,500 | US\$2,000-2,700 | £1,600-2,200



ð•fS33

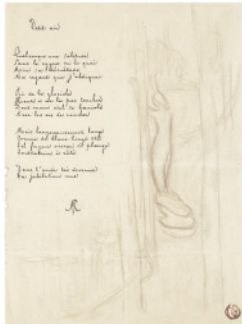
**MAURICE DENIS (1870-1945)**

*Affiche pour La Dépêche de Toulouse*

signée au crayon 'Maurice Denis' (en bas à droite)  
lithographie en noir sur papier vélin fin  
Feuille: 56 x 44 cm.  
Exécutée en 1892, cette affiche est issue d'une  
édition dont la taille n'est pas connue, avant  
l'édition imprimée en couleur sur papier de plus  
grande dimension

signed 'Maurice Denis' in pencil (lower right)  
lithograph in black, on thin wove paper  
Sheet: 22 1/16 x 17 ¼ in.  
Executed in 1892, this is a proof of the key stone  
printed in black, before the edition in colours on a  
larger paper

€700-1,000 | US\$750-1,100 | £610-870



ðfS34

**MAURICE DENIS (1870-1945)**

**ET STÉPHANE MALLARMÉ (1842-1898)**

*Esquisse de l'encadrement lithographié  
pour "Petit air" de Stéphane Mallarmé*

avec le cachet du monogramme de Maurice Denis  
(en bas à droite) et signé des initiales de Stéphane  
Mallarmé (au centre)  
plume et encre et fusain sur papier  
37.8 x 28 cm.  
Exécuté en 1894

stamped with Maurice Denis' monogram (lower  
right) and signed with Stéphane Mallarmé initials'  
(at centre)  
pen and ink and charcoal on paper  
14⅞ x 11 in.  
Executed in 1894

€10,000-15,000  
US\$11,000-16,000  
£8,700-13,000





∞ƒ855

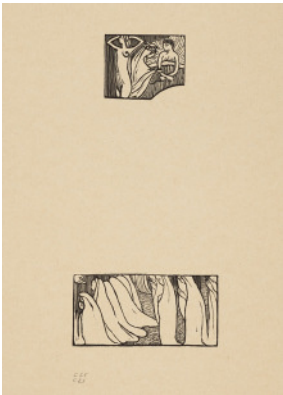
**MAURICE DENIS (1870-1945)**

*Saint-Tropez*

monogrammé et daté '1913' (en bas à droite) et inscrit 'St. Tropez' (en bas au centre) aquarelle et crayon de couleurs sur papier 13.6 x 21.6 cm. Exécuté à Saint-Tropez en 1906

signed with the monogram and dated '1913' (lower right) and inscribed 'St. Tropez' (lower center) watercolour and coloured crayon on paper 5¾ x 8½ in. Executed in Saint-Tropez in 1906

€4,000-6,000 | US\$4,300-6,400 | £3,500-5,200



∞ƒ856

**MAURICE DENIS (1870-1945)**

*Sagesse (ensemble de sept essais pour l'ouvrage Sagesse de Paul Verlaine)*

ensemble de sept bois gravés sur papier simili Japon, imprimés sur trois feuilles séparées (i, ii, iii) Feuilles: 27,7 x 34,4 cm.; 37,8 x 28 cm.; 38 x 28 cm. Exécutés entre 1889-1890, ces bois ont été publiés dans la revue *l'Épreuve* en 1895.

Set of seven woodcuts on simili Japon paper, printed in three separated sheets (i, ii, iii) Sheets: 10 7/8 x 13 ½ in.; 14 7/8 x 11 in.; 15 x 11 in. Executed *circa* 1889-90, these woodcuts were published in the revue *l'Épreuve* in 1895 (9)

€800-1,200 | US\$860-1,300 | £700-1,000



∞ƒ857

**MAURICE DENIS (1870-1945)**

*La Lecture*

avec le cachet 'MAVD' (en bas à gauche) graphite sur papier 17.8 x 25.6 cm.

stamped with the initials 'MAVD' (lower left) pencil on paper 7 x 10 in.

€800-1,200 | US\$860-1,300 | £700-1,000



∞ƒ858

**MAURICE DENIS (1870-1945)**

*Jeune fille à la fontaine, ou Jeune fille à sa toilette, ou Jeune fille se coiffant*

lithographie imprimée en quatre couleurs sur papier vélin filigrané Image: 52,9 x 32,5 cm Feuille: 65,6 x 45,4 cm. Exécutée en 1895, lithographie éditée à cent exemplaires par Ambroise Vollard, Paris

lithograph printed in four colours, on wove paper with watermark Image: 20 7/8 x 12 ¾ in. Sheet: 25 ¾ x 17 7/8 in. Executed in 1895, lithograph from an edition of one hundred copies edited by Ambroise Vollard, Paris

€700-1,000 | US\$750-1,100 | £610-870



∞ƒ859

**JAMES HENRY DONALDSON (1865-1955)**

*Le Port de Pont-Aven*

signé, daté et inscrit 'J.H. Donaldson Pont Aven / 1889.' (en bas à gauche) aquarelle sur papier 17.2 x 25.5 cm. Exécuté en 1889

signed, dated and inscribed 'J.H. Donaldson Pont Aven / 1889.' (lower left) watercolour on paper 6¾ x 10 in. Executed in 1889

€450-650 | US\$480-690 | £390-560



∞ƒ840

**ERIC FORBES-ROBERTSON (1865-1955)**

*Études d'animaux, de paysages et de modèles (certains recto;verso)*

graphite, crayons de couleurs et fusain sur papier de 31.9 x 24.2 cm. à 10.7 x 14.3 cm.

pencil, coloured pencils and charcoal on paper from 12½ x 9½ to 4¼ x 5½ in. 18 (19)

€4,000-6,000 | US\$4,300-6,400 | £3,500-5,200



∞ƒ841

**JAMES HENRY DONALDSON (1865-1955)**

*Jeune Bretonne assise*

porte la signature, la date et l'inscription 'By Donaldson Pont-Aven 1890.' (en bas à droite) graphite sur papier 17.7 x 12.7 cm. Exécuté en 1890

bears signature, date and inscription 'By Donaldson Pont-Aven 1890.' (lower right) pencil on paper 7 x 5 in. Executed in 1890

€250-350 | US\$270-370 | £220-300



∞ƒ842

**ERIC FORBES-ROBERTSON (1865–1955)**

*La Vie à Paris, Journal du Grand Hôtel*

signé des initiales 'E.F.R.' (en bas à gauche); signé et inscrit 'Eric Forbes-Robertson 153. Avenue de Neuilly. Neuilly sur Seine' (au revers) aquarelle, gouache et plume et encre de Chine sur papier 39.9 x 31.5 cm. Exécuté en 1893

signed with the initials 'E.F.R.' (lower left); signed and inscribed 'Eric Forbes-Robertson 153. Avenue de Neuilly. Neuilly sur Seine' (on the reverse) watercolour, gouache and pen and India ink on paper 15¾ x 12¾ in. Executed in 1893

€1,800-2,500 | US\$2,000-2,700 | £1,600-2,200



∞ƒ845

**HENRI GABRIEL IBELS (1867-1956)**

*Les Forains (album)*

suite complète de quinze eaux fortes, avec la couverture comprenant deux eaux fortes et le titre gravé, sur papier vergé, le tout compris dans une chemise verte cartonnée. L'ensemble: 34,2 x 26,5 cm. Exécutée vers 1895.

the complete suite of fifteen etchings, with the cover including two etchings and the title printed, on laid paper, together in a green cardboard portfolio. 13 ½ x 10 3/8 in. Executed *circa* 1895. (15)

€6,000-8,000 | US\$6,400-8,500 | £5,200-6,900



∞ƒ844

**PAUL GAUGUIN (1848-1905)**

*La femme aux figes*

numérotée au crayon '21' (en bas à droite) eau-forte sur papier simili Japon Plaque: 27 x 44,5 cm Feuille: 38,5 x 56,5 cm Exécutée en 1894, épreuve du premier état de trois, imprimée en vert foncé, édition à cent exemplaires, publiée par Julius Meier-Graefe pour l'album *Germinal* et éditée par La Maison Moderne, Paris.

numbered in pencil '21' (lower right) etching on simili Japon paper Plate: 10¾ x 17½ in. Sheet: 15½ x 22¼ in. Executed in 1894, proof from the first state of three, printed in dark green, edition of one hundred copies published by Julius Meier-Graefe for the album *Germinal* and edited by La Maison Moderne, Paris.

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



∞ƒ845

**GEORGES LACOMBE (1868-1916)**

*Portrait de Sérusier et études diverses*

monogrammé (en bas à gauche); avec les cachet du monogramme et avec le cachet 'Atelier Georges LACOMBE' (au revers; Lugt 4390 et 4391) fusain sur papier 49.4 x 32.5 cm. Exécuté vers 1893-94

signed with the monogram (lower left); stamped with the monogram and stamp 'Atelier Georges LACOMBE' (on the reverse; Lugt 4390 et 4391) charcoal on paper 19½ x 12¾ in. Executed *circa* 1893-94

€1,800-2,500 | US\$2,000-2,700 | £1,600-2,200



∞ƒ846

**GEORGES LACOMBE (1868-1916)**

*Sylvie*

daté '8 avril 99' (en haut à droite) pierre noire sur papier 48.2 x 31.9 cm. Exécuté le 8 avril 1899

dated '8 avril 99' (upper right) black chalk on paper 19 x 12¾ in. Executed on 8 April 1899

€350-450 | US\$380-480 | £310-390





ð•fS47

**GEORGES LACOMBE (1868-1916)**

*Caricatures de Paul Sérusier, Marguerite-Claude Sérusier, Ker-Xavier Roussel, Pierre Bonnard et Édouard Vuillard*

graphite et crayon de couleur sur papier  
40 x 31.2 cm.  
Exécuté en 1913

pencil and coloured crayon on paper  
15¾ x 12¼ in.  
Executed in 1913

€12,000-18,000  
US\$13,000-19,000  
£11,000-16,000



ð•fS48

**CHARLES LAVAL (1862-1894)**

*La Martinique*

signé et inscrit 'bien à toi - Ch' (en bas à droite)  
et daté et inscrit 'La Martinique 1887'  
(en haut à droite)  
aquarelle sur papier quadrillé  
22.3 x 34.3 cm.  
Exécuté en 1887

signed and inscribed 'bien à toi - Ch' (lower right)  
and dated and inscribed 'La Martinique 1887'  
(upper right)  
watercolour on graph paper  
8¾ x 13½ in.  
Executed in 1887

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



ð•fS49

**GEORGES LEMMEN (1865-1916)**

*Jeune fille assise*

daté '4Nov.92.' (en haut à droite)  
plume et encre de Chine sur papiers bleus joints  
26.9 x 21.7 cm.  
Exécuté le 4 novembre 1892

dated '4Nov.92.' (upper right)  
brush and India ink on blue joined paper  
10% x 8% in.  
Executed on 4 November 1892

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



ð•fS50

**GEORGES LEMMEN (1865-1916)**

*Nu assis*

monogrammé et daté '1896' (en haut à gauche),  
daté à nouveau '26 nov 96.' (en bas à gauche)  
pastel sur papier  
30.7 x 23.8 cm.  
Exécuté le 26 novembre 1896

signed with the monogram and dated '1896'  
(upper left), dated again '26 nov 96.' (lower left)  
pastel on paper  
12 x 9% in.  
Executed on 26 November 1896

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



ð•fS51

**GEORGES LEMMEN (1865-1916)**

*Études de pesonnages lisants*

avec le cachet du mongramme (en bas à droite)  
et daté et numéroté '27 juin 90. 1.' (en haut à droite)  
fusain sur papier  
60.8 x 46 cm.  
Exécuté le 27 juin 1890

stamped with the monogram (lower right) and  
dated and inscribed '27 juin 90. 1.' (upper right)  
charcoal on paper  
24 x 18% in.  
Executed on 27 June 1890

€1,800-2,500 | US\$1,900-2,600 | £1,600-2,200



ð•fS52

**ARISTIDE MAILLOL (1861-1944)**

*Femme demi-vêtue de dos (recto);  
Études de jambes (verso)*

monogrammé (en bas à droite)  
fusain et estompe sur papier  
32.6 x 21.5 cm.

signed with the monogram (lower right)  
charcoal and *estompe* on paper  
12% x 8½ in.

€1,800-2,500 | US\$2,000-2,600 | £1,600-2,200



ð•fS55

**MAXIME MAUFRA (1861-1918)**

*L'anse de Biflot*

eau-forte et aquatinte sur papier vergé  
Plaque: 28.9 x 35 cm  
Feuille: 30,1 x 44 cm  
Exécutée en 1893, épreuve du premier état  
sur deux

etching and aquatint on laid paper  
Plate: 11 3/8 x 13 ¾ cm.  
Sheet: 11 7/8 x 17 3/8 cm  
Executed in 1892, proof of the first state of two

€700-1,000 | US\$750-1,100 | £610-870



ð•fS54

**MAXIME MAUFRA (1861-1918)**

*Les Voiliers rouges, Douarnenez*

signé et daté 'Maufra. 96.' (en bas à droite)  
aquarelle et fusain sur papier  
32.3 x 40.1 cm.  
Exécuté en 1896

signed and dated 'Maufra. 96.' (lower right)  
watercolour and charcoal on paper  
12% x 15% in.  
Executed in 1896

€2,800-3,500 | US\$3,000-3,700 | £2,500-3,000



ð•fS55

**MAXIME MAUFRA (1861-1918)**

*Les falaises de Plougasnou*

avec le tampon de la signature de l'artiste  
(en bas à droite)  
eau-forte et aquatinte sur papier vélin  
Plaque: 32,6 x 47,2 cm.  
Feuille: 50 x 61,9 cm.  
Exécutée en 1894, épreuve de l'état intermédiaire  
comme décrit par Daniel Morane dans le  
catalogue raisonné de l'œuvre gravé de Maufra,

signed with the stamp of the artist's signature  
(lower right)  
etching with aquatint on wove paper  
Plate: 12 ¾ x 18 5/8 in.  
Sheet: 19 5/8 x 24 3/8 in.  
Executed in 1894, a proof from the intermediary  
state as described by Daniel Morane in the  
catalogue raisonné de l'oeuvre grave de Maufra

€2,000-3,000 | US\$2,200-3,200 | £1,800-2,600



ð•fS56

**MAXIME MAUFRA (1861-1918)**

*L'entrée du port*

signée au crayon bleu 'Maufra' (en bas à droite)  
eau-forte et pointe-sèche sur papier vélin  
Plaque: 29,8 x 35,5 cm.  
Feuille: 40,9 x 50 cm.  
Exécutée en 1894

signed in blue pencil 'Maufra' (lower right)  
etching and drypoint on wove paper  
Plate: 11 3/4 x 14 in  
Sheet: 16 1/8 x 19 ¾ in  
Executed in 1894

€1,800-2,500 | US\$2,000-2,700 | £1,600-2,200



ð•fS57

**MAXIME MAUFFRA (1861-1918)**

*(i), Le cimetière – Plougasnou; (ii), La chapelle Saint-Fiacre – Le Faouët; (iii), Notre Dame de la clarté et (iv) Tonquédec*

(i) signée au crayon 'Maufra' et numéroté '24/50'  
(en bas à gauche)  
(ii) signée au crayon 'Maufra' et daté '1914'  
(en bas à droite), titré 'La chapelle St Fiacre,  
Le faouet' (en bas à gauche)  
(iii) signée au crayon 'Maufra' et numéroté '6' (en  
bas à droite)  
(iv) signée au crayon bleu 'Maufra' et numéroté '6'  
(en bas à droite)  
(i et iii) lithographies en couleurs sur papiers vélin  
(ii et iv) eaux fortes sur papiers vélin  
(i) Image: 39,6 x 31 cm, Feuille: 53,5 x 42,8 cm  
(ii) Plaque: 33,5 x 23,5 cm, Feuille: 51,7 x 31,7 cm  
(iii et iv) l'ensemble: 61,3 x 45,4 cm.  
(i) Exécutée en 1894, épreuve imprimée par  
Edw. Ancourt, Paris  
(ii) Exécutée en 1914  
(iii) Exécutée en 1894, éditée à cent épreuves en  
couleurs par l'*Estampe Originale*, comprise dans  
une chemise intitulée *En Bretagne* avec la  
couverture gravée par Eugene Delâtre avec son  
cachet (Lugt 5183) et le cachet de son père  
Auguste Delâtre (Lugt.105) et accompagnées de  
trois pages de texte par Gustave Babin.  
(iv) Exécutée en 1894, deuxième et dernier état,  
éditée à cent épreuves par l'*Estampe Originale*,  
comprise dans la même chemise que l'estampe  
précédente (iii).

(i) signed in pencil 'Maufra' and numbered '24/50'  
(lower left)  
(ii) signed in pencil 'Maufra', dated '1914' (lower  
right) and titled 'La chapelle St Fiacre, Le faouet'  
(lower left)  
(iii) signed in blue pencil 'Maufra' and numbered '6'  
(lower right)  
(i) colour lithograph  
(ii and iii) etchings  
(i) Plate: 15 5/8 x 12 ¼ in., Sheet: 21 1/8 x 16 ¾ in.  
(ii) Plate: 13 1/8 x 9 ¼ in., Sheet: 20 ¼ x 12 ½ in.  
(iii-iv) Overall: 24 1/8 x 17 3/4 in.  
(i) Executed in 1894, proof printed by Edw.  
Ancourt, Paris.  
(ii) Executed in 1914  
(iii) Executed in 1894, one hundred copies in  
coulours edited by l'*Estampe Originale*, in a  
portfolio titled *En Bretagne* with the cover printed  
by Eugène Delâtre with his stamp (Lugt 5183) and  
his father's Auguste Delâtre (Lugt 105) with three  
pages of texts.  
(iv) Executed in 1894, second and final state, one  
hundred copies edited by l'Estampe Originale, in  
the same portfolio described above. (4)

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





⊲•f858

**MAXIME MAUFRA (IS61-I91S)**

*Les falaises de Plougasnou*

signée au crayon 'Maufra' (en bas à droite)  
eau-forte et aquatinte sur papier vélin  
Plaque: 31,3 x 45,4 cm.  
Feuille: 37,5 x 52,7 cm.  
Exécutée en 1894, épreuve du premier état avant l'état intermédiaire

signed in pencil 'Maufra' (lower right)  
etching with aquatint on wove paper  
Plate: 12 ¼ x 17 7/8 in.  
Sheet: 14 ¾ x 20 ¾ in.  
Executed in 1894, first state before the intermediary state

€1,800-2,500 | US\$2,000-2,700 | £1,600-2,200



⊲•f859

**MAXIME MAUFRA (IS61-I91S)**

*La mer ou Coucher de Soleil*

signée au crayon 'Maufra' (en bas à droite)  
eau-forte et pointe-sèche sur papier vélin  
Plaque: 29,7 x 35,5 cm.  
Feuille: 35,9 x 43 cm.  
Exécutée vers 1890-1895

signed in pencil 'Maufra' (lower right)  
etching and drypoint on wove paper  
Plate: 11 6/8 x 14 in.  
Sheet: 14½ x 16½ in.  
Executed circa 1890-1895

€1,200-1,800 | US\$1,300-1,900 | £1,100-1,600



⊲•f860

**MAXIME MAUFRA (IS61-I91S)**

*La route après l'orage*

signée au crayon 'Maufra' (en bas à droite)  
eau-forte et pointe-sèche sur papier vélin  
Plaque: 24,4 x 32,9 cm.  
Feuille: 32,5 x 50,6 cm.  
Exécutée en 1893

signed in pencil 'Maufra' (lower left)  
etching and drypoint on wove paper  
Plate: 9 5/8 x 13 in  
Sheet: 12 3/4 x 19 7/8 in.  
Executed in 1893

€1,800-2,500 | US\$2,000-2,700 | £1,600-2,200



⊲•f861

**MAXIME MAUFRA (IS61-I91S)**

*Le viaduc de Saint-Brieuc*

annotée au crayon 'épreuve nature N...D...' (en bas à droite)  
eau-forte avec rehaut de crayon sur papier vergé  
Arches  
Plaque: 29,4 x 35 cm  
Feuille: 30,7 x 44,4 cm  
Exécutée en 1892, épreuve de travail du deuxième état sur trois, annotée au crayon 'épreuve nature N...D...' (en bas à droite)

etching with pencil addition on laid paper  
Arches  
Plate: 11 ½ x 13 ¾ in  
Sheet: 12 1/16 x 17 ½ in  
Executed in 1892, second state of three, inscribed in pencil 'épreuve nature N...D...' (lower right)

€700-1,000 | US\$750-1,100 | £610-870



⊲•f862

**MAXIME MAUFRA (IS61-I91S)**

*La route de Gaud*

signée au crayon 'Maufra' (en bas à droite)  
lithographie en couleur sur papier vélin  
Plaque: 19,7 x 29 cm.  
Feuille: 24,9 x 33,7 cm  
Exécutée en 1893, lithographie du deuxième et dernier état, en dehors de l'édition numérotée à cent exemplaires, publiée dans L'*Estampe originale*.

signed in pencil (lower right)  
lithograph printed in colours on wove paper  
Plate: 7 ¾ x 11 3/8 in.  
Sheet: 9 7/8 x 13 ¼ in.  
Executed in 1893, final state of two, outside of the numbered edition of hundred copies, published in L'*Estampe originale*.

€1,800-2,500 | US\$2,000-2,700 | £1,600-2,200



⊲•f865

**MAXIME MAUFRA (IS61-I91S)**

*Le bateau de pêche*

signée au crayon 'Maufra' (en bas à droite)  
eau-forte et pointe-sèche sur papier vélin  
Plaque: 29,8 x 35,6 cm.  
Feuille: 35,5 x 41,6 cm.  
Exécutée en 1894

signed in pencil 'Maufra' (lower right)  
etching and drypoint on wove paper  
Plate: 11 ¾ x 14 in.  
Sheet: 14½ x 16½ in.  
Executed in 1894

€700-1,000 | US\$750-1,100 | £610-870



⊲•f864

**MAXIME MAUFFRA (IS61-I91S)**

*La Vague*

signée au crayon 'Maufra' et annotée 'La Vague' (en bas à droite)  
eau-forte et aquatinte sur papier vergé filigrane Eugène Delâtre  
Plaque: 34,4 x 53,5 cm.  
Feuille: 42 x 63,7 cm.  
Exécutée en 1894, belle épreuve du cinquième état sur huit

signed in pencil 'Maufra' and inscribed 'La Vague' (lower right)  
etching and aquatint on laid paper watermarked Eugene Delâtre  
Plate: 13 ½ x 21 in.  
Sheet: 16 ½ x 25 1/16 in.  
Executed in 1894, a fine proof from the fifth state of eight.

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



⊲•f865

**MAXIME MAUFRA (IS61-I91S)**

*La Vague*

signée au crayon 'Maufra' (en bas à droite)  
eau-forte et aquatinte sur papier vergé Arches  
Plaque: 34,7 x 54 cm.  
Feuille: 40,3 x 57 cm.  
Exécutée en 1894, belle épreuve du huitième et dernier état avec le cachet de la collection Roger Marx (RMx) en bas à droite (Lugt 2229)

signed in pencil 'Maufra' (lower right)  
etching and aquatint on wove paper  
Plate: 13 6/8 x 21 ¼ in.  
Sheet: 15 7/8 x 22 3/8 in.  
Executed in 1894, a fine proof from the eighth and final state, with the collection's stamp Roger Marx (RM) lower right (Lugt 2229)

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



⊲•f866

**MAXIME MAUFRA (IS61-I91S)**

*Clair de lune ou Vue de Paimpol*

signée au crayon 'Maufra' (en bas à droite)  
eau-forte sur papier vélin  
Plaque: 24,7 x 20,1 cm.  
Feuille: 30 x 24,3 cm  
Exécutée en 1893, cette eau-forte a probablement été tirée à dix épreuves (selon le catalogue de l'exposition de la Dépêche de Toulouse en mai 1894)

signed in pencil 'Maufra' (lower right)  
etching on wove paper  
Plate: 9 ¾ x 7 7/8 in  
Sheet: 11 7/8 x 9 6/8 in  
Executed in 1893, this etching is presumably from an editon about ten proofs (cf. the exhibition catalogue of la Dépêche de Toulouse in May 1894)

€1,000-1,500 | US\$1,100-1,600 | £870-1,300



⊲•f867

**MAXIME MAUFRA (IS61-I91S)**

*La vallée de Tonquédec*

lithographie sur papier vélin  
Image: 27,4 x 31,7 cm.  
Feuille: 38,7 x 57,5 cm.  
Exécutée en 1895

lithograph on wove paper  
Plate: 10 ¾ x 12 1/8 in.  
Sheet: 15 ¼ x 22 5/8 in.  
Executed in 1895

€500-700€US\$540-750 | £440-610



⊲•f868

**MAXIME MAUFRA (IS61-I91S)**

*Le vieux bassin du port de Concarneau*

eau-forte et aquatinte sur papier vergé  
Plaque: 15,8 x 22,7 cm.  
Feuille: 25 x 32,7 cm.  
Exécutée en 1898, épreuve du deuxième et dernier état

etching and aquatint on laid paper  
Plate: 6 2/8 x 9 in.  
Sheet: 9 7/8 x 12 7/8 in.  
Executed in 1898, a proof from the second and final state

€600-900 | US\$640-960 | £520-780



⊲•f869

**XAVIER MELLERY (IS45-I921)**

*Le Port de Nieuport, Belgique*

monogrammé (en bas à gauche)  
fusain sur papier  
21.5 x 28.2 cm.

signed with the monogram (lower left)  
charcoal on paper  
8½ x 11½ in.

€1,800-2,500 | US\$2,000-2,600 | £1,600-2,200





☹️f870

**HENRY MORET (1856-1915)**

*Les Ramasseurs de Goémon (i et ii)*

(i) eau-forte sur papier vélin de couleur crème  
(ii) eau-forte et aquatinte sur papier vélin de couleur crème  
(i) Plaque: 29,5 x 35,5 cm., Feuille: 50 x 64,5 cm.  
(ii) Plaque: 29,5 x 35,5 cm., Feuille: 49,3 x 54 cm.  
Exécutées vers 1895, ces rares épreuves du premier, et du troisième et dernier état sont vraisemblablement des épreuves uniques, l'artiste ayant abandonné la gravure après cette expérience.

(i) etching on cream wove paper  
(ii) etching and aquatint on cream wove paper  
(i) Plate: 11 ½ x 14 in., Sheet: 19 5/8 x 25 3/8 in.,  
(ii) Plate: 11 ½ x 14 in., Sheet: 19 3/8 x 21 ¼ in.,  
Executed *circa* 1895, these rare proofs from the first, and the third and last state are presumably unique, the artist has decided to stop the printmaking after this experience. (2)

€800-1,200 | US\$860-1,300 | £700-1,000



☹️f871

**RODERIC O'CONOR (1860-1940)**

*Effet du soleil dans un nuage*

eau-forte sur papier vélin épais  
Plaque: 26,5 x 34 cm  
Feuille: 46,7 x 55 cm.  
Exécutée en 1893

etching on strong wove paper  
Plate: 10½ x 13% in.  
Sheet: 18% x 21% in.  
Executed in 1893

€800-1,200 | US\$860-1,300 | £700-1,000



☹️ff872

**GEORGE-DANIEL DE MONFREID (1856-1929)**

*Portrait de Gauguin*

numérotée à l'encre bleue '10/28' (en bas à gauche) et porte une dédicace à Samuel Josefowitz par 'AHM' bois gravé, sur papier vélin  
Plaque: 17,4 x 12,3 cm  
Feuille: 30 x 20,7 cm  
Exécutée en 1924, cette épreuve est une édition posthume réalisée en juin 1958 pour le Musée Hyacinthe Rigaud à Perpignan, avec le cachet du musée au dos de la feuille.

numbered in blue ink '10/28' (lower left) with a dedication 'à Samuel Josfowitz , AHM' woodcut on paper  
Plate: 6 7/8 x 4 7/8 cm  
Sheet: 11 ¾ x 8 1/8 cm  
Executed in 1924, this proof is a posthumous edition realized in June 1958 for the Hyacinthe Rigaud Museum in Perpignan with its stamp on the reverse of the sheet

€250-350 | US\$270-370 | £220-300



☹️ff873

**RODERIC O'CONOR (1860-1940)**

*Le Verger*

eau-forte et pointe sèche sur papier vélin épais de couleur crème  
Plaque: 25,7 x 33 cm  
Feuille: 47,7 x 62,5 cm  
Exécutée en 1893

etching and drypoint on strong cream wove paper  
Plate: 10 1/8 x 13 in  
Sheet: 18 ¾ x 24 5/8 in  
Executed in 1893

€400-600 | US\$430-640 | £350-520



☹️f874

**RODERIC O'CONOR (1860-1940)**

*Portrait of a Breton woman (recto); Eye study (verso)*

pierre noire sur papier  
31.3 x 24 cm.  
Exécuté vers 1890-92

black chalk on paper  
12¼ x 9 in.  
Executed *circa* 1890-92

€350-550 | US\$380-590 | £310-480



☹️f875

**RODERIC O'CONOR (1860-1940)**

*La falaise*

Eau-forte et pointe sèche  
Plaque: 25 x 39 cm.  
Feuille: 52 x 64,7 cm.  
Exécutée en 1893, épreuve tardive réimprimée en 1981 avec la signature et la date imprimées dans la plaque.

etching and drypoint  
Plate: 9.6/8 x 15% in  
Sheet: 20½ x 25½ in.  
Executed in 1893, later impression reprinted in 1981 with the signature and the date printed in the plate.

€400-600 | US\$430-640 | £350-520



☹️f876

**RODERIC O'CONOR (1860-1940)**

*Dune et maison au Pouldu*

eau-forte sur papier vergé  
Plaque: 19 x 19,6 cm.  
Feuille: 29,5 x 28,6 cm.  
Exécutée en 1893

etching on laid paper  
Plate: 7 ½ x 7 ¾ in  
Sheet: 11 5/8 x 11 ¼ in  
Executed in 1893

€700-1,000 | US\$750-1,100 | £610-870



☹️f877

**RODERIC O'CONOR (1860-1940)**

*Paysage sur la côte*

eau-forte et pointe-sèche avec roulette sur papier vergé Arches  
Plaque: 20 x 28,5 cm.  
Feuille: 30,2 x 44,5 cm.  
Exécutée en 1893, épreuve d'essai avant le timbre de l'Atelier

etching and drypoint with roulette on laid Arches paper  
Plate: 8% x 11¼ in  
Sheet: 11% x 17¼ in  
Executed in 1893, trial proof before the studio's stamp

€350-450 | US\$380-480 | £310-390



☹️f878

**RODERIC O'CONOR (1860-1940)**

*La falaise*

eau-forte et pointe-sèche sur papier vélin épais  
Plaque: 24,8 x 39 cm.  
Feuille: 46,8 x 54,8 cm.  
Exécutée en 1893, cette epreuve porte au dos une inscription à l'encre: 'gravures épreuves. Monsieur Georges Chaudet. 7, rue Rodier Paris. Envoi de M. O'Conor' avec une etiquette de colis postal 'no. 9181 Nemours-Paris P.L.M.' et au crayon '6 mars 1895'.

etching and drypoint on strong wove paper  
Plate: 9¾ x 15% in  
Sheet: 18% x 21% in  
Executed in 1893, a proof with an inscription in ink verso: 'gravures épreuves. Monsieur Georges Chaudet. 7, rue Rodier Paris. Envoi de M. O'Conor' with a post label 'no. 9181 Nemours-Paris P.L.M.' and in pencil '6 mars 1895'.

€400-600 | US\$430-640 | £350-520



☹️f879

**RODERIC O'CONOR (1860-1940)**

*Paysage avec des arbres sombres et une rivière*

eau-forte sur papier vélin  
Plaque: 15 x 24.8 cm.  
Feuille: 36 x 42.1 cm.  
Exécutée en 1893

etching on wove paper  
Plate: 5% x 9% in.  
Sheet: 14.2/8 x 16½ in.  
Executed in 1893

€250-350 | US\$270-370 | £220-300



☹️f880

**RODERIC O'CONOR (1860-1940)**

*Paysage avec des arbres près d'un aber*

avec le cachet de l'atelier O'Conor (en bas à droite)  
eau-forte sur vélin épais  
Plaque: 19,3 x 27,4 cm.  
Feuille: 35 x 50,5 cm.  
Exécutée en 1893, épreuve issue de l'édition à 100 exemplaires réimprimée en 1981 par Paul Prouté S.A, Paris

with the stamp Atelier O'Conor (in the lower right margin)  
etching  
Plate: 7% x 10% in.  
Sheet: 13% x 19% in.  
Executed in 1893, a proof from the edition of 100 copies reprint in 1981 by Paul Prouté S.A, Paris

€350-450 | US\$380-480 | £310-390



☹️f881

**RODERIC O'CONOR (1860-1940)**

*Deux femmes de profil dans un paysage*

lithographie sur vélin  
Plaque: 19, x 16,4 cm.  
Feuille: 32,5 x 25 cm  
Executée en 1898

lithograph on wove paper  
Plate: 7½ x 6½ in  
Sheet: 12¾ x 9% in  
Executed in 1898

€150-250 | US\$160-270 | £130-220





⌚f882

**RODERIC O'CONOR (1860-1940)**

*Paysage vallonné*

eau-forte sur papier vélin  
 Plaque: 14,2 x 28,2 cm.  
 Feuille: 30 x 43,2 cm.  
 Exécutée en 1893

etching on wove paper  
 Plate: 5½ x 11½ in.  
 Sheet: 11½ x 17 in.  
 Executed in 1893

€350-450 | US\$380-480 | £310-390



⌚f885

**RODERIC O'CONOR (1860-1940)**

*Paysanne bretonne*

avec le timbre de l'atelier O' Conor (en bas à droite)  
 eau-forte sur papier vergé  
 Plaque: 20 x 14,4 cm  
 Feuille: 30,5 x 22,3 cm  
 Exécutée en 1893, il existe seulement deux épreuves connues

with the Atelier O'Conor stamp  
 etching on laid paper  
 Executed in 1893, there are only two known proofs  
 Plate: 7¾ x 5½ in  
 Sheet: 12 x 8¾ in

€250-350 | US\$270-370 | £220-300



⌚f884

**RODERIC O'CONOR (1860-1940)**

*Paysage avec des arbres*

avec le timbre de l'atelier O' Conor (en bas à droite)  
 eau-forte sur papier vélin  
 Plaque: 14 x 19,7 cm.  
 Feuille: 27,5 x 36,6 cm  
 Executée en 1897-1898

with the atelier stamp O'Conor  
 etching on wove paper  
 Plate: 5½ x 7¾ in  
 Sheet: 10¾ x 14¾ in  
 Executed in 1897-1898

€250-350 | US\$270-370 | £220-300



⌚f885

**LUDOVIC PIETTE (1826-1878)**

*Dans le jardin à l'Hermitage, Pontoise*

signé 'L. Piette' (en bas à droite)  
 gouache sur papier fort  
 31.8 x 50.1 cm.  
 Exécuté vers 1877

signed 'L. Piette' (lower right)  
 gouache on card  
 12½ x 19½ in.  
 Executed *circa* 1877

€\$8,000-12,000  
 US\$8,500-13,000  
 £7,000-10,000



⌚f886

**RODERIC O'CONOR (1860-1940)**

*Nu couché dans un paysage*

avec tampon de l'Atelier O'Conor (en bas à droite)  
 eau-forte sur papier vergé  
 Plaque: 9 x 13,4 cm  
 Feuille: 22 x 30.4 cm  
 Executée vers 1895

with the Atelier stamp O'Conor (lower right)  
 etching on laid paper  
 Plate: 7½ x 5¼ in  
 Sheet:8¾ x 12 in  
 Executed circa 1895

€150-250 | US\$160-270 | £130-220



⌚f887

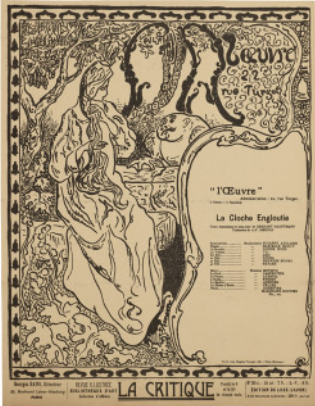
**ODILON REDON (1840-1916)**

*Portrait de Paul Sérusier*

lithographie sur papier Chine  
 Image : 16 x 15,5 cm  
 Feuille: 31.6 x 23.3 cm.  
 Exécutée en 1903, épreuve issue de l'édition à douze exemplaires, imprimée par Blanchard à Paris.

lithograph on Chine paper  
 image : 6¼ x 6½ in.  
 Sheet: 12½ x 9½ in.  
 Executed in 1903, a proof from the edition of twelve copies, printed by Blanchard in Paris.

€500-700 | US\$540-750 | £440-610



⌚f888

**PAUL ELIE RANSON (1861-1909)**

*Théâtre de l'Œuvre : La Cloche Engloutie*

lithographie sur papier vélin  
 Feuille: 31.7 x 24.4 cm  
 Exécutée en mars 1897.

Lithograph on wove paper  
 Sheet: 12½ x 9½ in.  
 Executed in March 1897

€250-350 | US\$270-370 | £220-300



⌚f889

**ODILON REDON (1840-1916)**

*Portrait de Maurice Denis*

lithographie sur papier Chine  
 Image : 15,3 x 13,5 cm  
 Feuille: 33,5 x 22 cm  
 Exécutée en 1903, épreuve issue de l'édition à vingt-cinq exemplaires, imprimée par Blanchard à Paris

lithograph on Chine paper  
 Image : 6 x 5¼ in  
 Feuille: 13¼ x 8½ in  
 Executed in 1903, a proof from the edition of twenty five copies, printed by Blanchard in Paris

€350-450 | US\$380-480 | £310-390



⌚f890

**ODILON REDON (1840-1916)**

*Les Yeux clos*

lithographie sur papier Chine appliqué sur vélin  
 papier Chine : 31.4 x 24,2 cm  
 papier vélin: 36,3 x 28,2 cm  
 Exécutée en 1890, belle épreuve imprimée par Becquet à Paris avec imprimés sur le papier vélin le titre 'Les yeux clos' (en bas à gauche) et l'inscription 'à 50 exemplaires' (en bas à droite)

lithograph on Chine paper laid on wove paper  
 Chine paper : 12¾ x 9½ in.  
 wove paper: 14¼ x 11½ in.  
 Executed in 1890, fine proof printed by Becquet in Paris, with the title 'Les yeux clos' (lower left) and the inscription 'à 50 exemplaires' (lower right) printed on the wove paper.

€4,500-5,500 | US\$4,800-5,900 | £3,900-4,800



⌚f891

**HENRI RIVIERE (1864-1951)**

*Le Soir*

lithographie en couleurs sur papier vélin fin  
 Image: 23,1 x 59,7 cm.  
 Feuille: 31,8 x 67,5 cm.  
 Exécutée en 1906, cette lithographie originale, imprimée par Verneau à Paris, a servi à promouvoir l'ensemble des séries des lithographies de l'artiste.

lithograph in colours on wove thin wove paper  
 Image: 9½ x 23½ in.  
 Sheet: 12½ x 26½ in.  
 Executed in 1906, this original lithograph, printed by Verneau à Paris, was used to promote the artist's entire series of lithographs.

€400-600 | US\$430-640 | £350-520



⌚f892

**HENRI RIVIERE (1864-1951)**

*Paris en hiver, Programme pour le Théâtre Libre*

lithographie en couleurs, sur papier vélin, imprimée recto-verso  
 Image: 20 x 29.7 cm.  
 Feuille: 21,7 x 31,2 cm.  
 Exécutée en 1889, épreuve imprimée par Eugène Verneau, 108 rue de la Folie-Mericourt, Paris

lithograph in colours, on wove paper, printed recto-verso  
 Image: 7¾ x 11.6/8 in.  
 Sheet: 8½ x 12¼ in.  
 Executed in 1889, proof printed by Eugène Verneau, 108 rue de la Folie-Mericourt, Paris

€120-180 | US\$130-190 | £110-160



⌚f895

**KER-XAVIER ROUSSEL (1867-1944)**

*Théâtre de l'œuvre : Le Volant*

lithographie sur papier vélin  
 Image: 30 x 18 cm.  
 Feuille: 32 x 22 cm.  
 Exécutée en 1894

lithograph on wove paper  
 Image: 11½ x 7½ in.  
 Sheet: 12½ x 8½ in.  
 Executed in 1894

€150-250 | US\$160-270 | £130-220





☞•f894  
**PIERRE ROY (1880-1950)**  
*Bretonne assise dans un pré*  
avec le cachet 'P. Roy' (en bas à droite)  
aquarelle et graphite sur papier  
15,8 x 23,2 cm.  
Exécuté vers 1900-05

stamped 'P. Roy' (lower right)  
watercolour and pencil on paper  
6¼ x 9½ in.  
Executed *circa* 1900-05

€150-250 | US\$160-270 | £130-220



☞•f895  
**CLAUDE-ÉMILE SCHUFFENECKER (1951-1954)**  
*Étang dans la forêt*  
avec le cachet indistinct du monogramme (en bas à droit); avec le cachet du monogramme et signé par la fille de l'artiste 'J. Schuff' (au revers)  
pastel sur papier  
38,7 x 56,5 cm.  
Exécuté vers 1890

indistinctly stamped with the monogram (lower right); stamped with the monogram and signed by the artist's daughter 'J. Schuff' (on the reverse)  
pastel on paper  
15¼ x 22¼ in.  
Executed *circa* 1890

€1,800-2,500 | US\$2,000-2,700 | £1,600-2,200



☞•f896  
**CLAUDE-ÉMILE SCHUFFENECKER (1951-1954)**  
*Portrait d'Eugénie de la Rochefoucauld*  
avec le cachet du monogramme (en bas à droite); signé par la fille de l'artiste 'J. Schuffenecker' (au revers)  
pastel sur papier  
48 x 62,8 cm.  
Exécuté vers 1893

stamped with the monogram (lower right); signed by the artist's daughter 'J. Schuffenecker' (on the reverse)  
pastel on paper  
19 x 24¾ in.  
Executed *circa* 1893

€1,000-1,500 | US\$1,100-1,600 | £870-1,300



☞•f897  
**CLAUDE-EMILE SCHUFFENECKER (1851-1954)**  
*La Maison de Rodin à Meudon*  
avec le cachet du monogramme indistinct et signé par la fille de l'artiste 'J. Schuffenecker' (en bas à droite)  
pastel sur papier  
47,5 x 61,5 cm.  
  
signed 'Schuffenecker' (lower right)  
indistinctly stamped with the monogram and signed by the artist's daughter 'J. Schuffenecker' (lower right)  
pastel on paper  
18¾ x 24¼ in.  
€5,000-7,000 | US\$5,300-7,400 | £4,400-6,100



☞•f898  
**CLAUDE-ÉMILE SCHUFFENECKER (1851-1954)**  
*Paysage*  
avec le cachet indistinct du monogramme et signé par la fille de l'artiste 'J. Schuffenecker' (en bas à droite)  
pastel sur papier  
30,3 x 48,5 cm.  
Exécuté vers 1890

stamped with the monogram and signed by the artist's daughter 'J. Schuffenecker' (lower right)  
pastel on paper  
12 x 19½ in.  
Executed *circa* 1890

€800-1,200 | US\$860-1,300 | £700-1,000



☞•f899  
**CLAUDE-ÉMILE SCHUFFENECKER (1951-1954)**  
*Portrait de Paul Gauguin*  
avec le cachet du monogramme (en bas à droite)  
graphite sur papier bleu  
21,9 x 16,7 cm.  
Exécuté vers 1895

stamped with the monogram (lower right)  
pencil on blue paper  
8¾ x 6¾ in.  
Executed *circa* 1895

€1,200-1,800 | US\$1,300-1,900 | £1,100-1,600



☞•f900  
**ARMAND SEGUIN (1869-1904)**  
*Pêcheurs de goemons (Seaweed Gatherers and Bathing Women)*  
lithographie sur papier vélin  
Plaque: 20,2 x 28,8 cm.  
Feuille: 27,7 x 35,8 cm.  
Exécutée vers 1895

lithographie on wove paper  
Plate : 7⅞ x 11¼ in.  
Sheet: 10⅞ x 141 in.  
Executed *circa* 1895

€700-1,000 | US\$750-1,100 | £610-870



☞•f901  
**ARMAND SEGUIN (1869-1904)**  
*Arbres au-dessus d'un estuaire (Trees above the Estuary)*  
eau-forte, aquatinte sur papier vélin  
Plaque: 24,6 x 21,7 cm.  
Feuille: 31,5 x 25,3 cm.  
Exécutée vers 1892

etching and aquatint on wove paper  
Plate: 9¾ x 8½ in.  
Sheet: 12¾ x 10 in.  
Executed *circa* 1892

€700-1,000 | US\$750-1,100 | £610-870



☞•f902  
**ARMAND SEGUIN (1869-1904)**  
*Les lieuses de gerbes*  
avec le cachet de l'Atelier O'Connor (en bas à droite)  
eau-forte, pointe-sèche et aquatinte sur papier vélin  
Plaque: 20 x 26,1 cm.  
Feuille: 32,6 x 50 cm.  
Exécutée vers 1894

with the Atelier O'Connor stamp (lower right)  
etching, drypoint and aquatint on wove paper  
Plate: 7⅞ x 10¼ in.  
Sheet: 12⅞ x 19¾ in.  
Executed *circa* 1894

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



☞•f905  
**ARMAND SEGUIN (1869-1904)**  
*L'orage (The Billowing Trees)*  
avec les cachets bruns des initiales de l'artiste (en bas à droite)  
eau-forte et pointe-sèche sur papier vergé Arches  
Plaque: 18,1 x 29,7 cm  
Feuille: 32,7 x 50,8 cm  
Exécutée en 1893.

with the brown artist stamps initials (lower right)  
etching and drypoint on Arches laid paper  
Plate: 7⅞ x 11¾ in.  
Sheet: 12⅞ x 20 in.  
Executed in 1893

€2,000-3,000 | US\$2,200-3,200 | £1,800-2,600



☞•f904  
**ARMAND SEGUIN (1869-1904)**  
*(i) Caricature de Forbes-Robertson avec une bouteille*  
*(ii) Portrait de Forbes-Robertson au veston à carreaux*  
(i) signé et daté 'Seguin 92' (au revers)  
(ii) signé et daté indistinctement 'Seguin ... 92' (au revers)  
fusain sur papier  
(i) 19,6 x 12 cm.  
(ii) 19,9 x 10,1 cm.  
Exécuté en 1892

(i) signed and dated 'Seguin 92' (on the reverse)  
(ii) signed and indistinctly dated 'Seguin ... 92' (on the reverse)  
charcoal on paper  
(i) 7¼ x 4¾ in.  
(ii) 7⅞ x 4 in.  
Executed in 1892

2 (2)

€1,400-1,800 | US\$1,500-1,900 | £1,300-1,600



☞•f905  
**ARMAND SEGUIN (1869-1904)**  
*Décoration de Bretagne*  
avec le tampon vert des initiales de l'artiste dans la marge inférieure à droite et le tampon rouge des initiales de l'artiste visible dans l'angle inférieur droit dans l'image  
eau-forte sur papier vergé Arches  
Plaque: 18,3 x 34,8 cm  
Feuille: 24 x 45 cm  
Exécutée vers 1894

with the green artist's initials stamp in the lower right margin and the red artist's initials stamp visible in the lower right corner in the image  
etching on laid Arches paper  
Plate: 7.2/8 x 13¾ in.  
Sheet: 9½ x 17¾ in  
Executed *circa* 1894

€2,000-3,000 | US\$2,200-3,200 | £1,800-2,600





⌘f906  
**ARMAND SEGUIN (1869-1904)**  
*Au nouveau cirque*  
signé 'Seguin' (en bas à gauche) et porte l'inscription 'Au Nouveau Cirque' (en bas à droite) encre de Chine, lavis d'encre de Chine et fusain sur papier  
38 x 23.6 cm.

signed 'Seguin' (lower left) and bears the inscription 'Au Nouveau Cirque' (lower right) India ink, wash and India ink and charcoal on paper  
15 x 9¼ in.

€7,000-10,000 | US\$7,500-11,000 | £6,100-8,700



⌘f907  
**ARMAND SEGUIN (1869-1904)**  
*Portrait de Forbes-Robertson tourné vers la droite*  
pierre noire sur papier  
16.4 x 12.9 cm.  
Exécuté au printemps de 1892

black chalk on paper  
6½ x 5½ in.  
Executed in spring 1892  
€900-1,200 | US\$960-1,300 | £780-1,000



⌘f908  
**ARMAND SEGUIN (1869-1904)**  
*Le bar*  
eau-forte, vernis mou et roulette sur papier vergé, avec le cachet vert des initiales de l'artiste (en bas à droite)  
Plaque: 38,6 x 22 cm.  
Feuille: 44 x 30,5 cm.  
Exécutée en 1893, rare épreuve du premier état sur deux, non répertoriée, avant l'ajout de l'aquatinte

etching, soft ground etching and roulette on laid paper with the green artist stamp initials (lower right)  
Plate: 15.2/8 x 8% in.  
Sheet: 17¼ x 12d in.  
Executed in 1893, rare proof from the first state of two, unrecorded, before the aquatint

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



⌘f909  
**ARMAND SEGUIN (1869-1904)**  
*Nu à la chauve-souris (Nude in a shadow of a Bat)*  
signée au crayon 'A. Seguin' et avec le cachet du monogramme de l'artiste (en bas à droite) eau-forte, pointe-sèche et roulette sur papier vélin  
Plaque: 11 x 21,5 cm  
Feuille: 22 x 31 cm.  
Exécutée en 1890

signed in pencil 'A. Seguin' and with the artist's stamp monogram (lower right) etching, drypoint and roulette on wove paper  
Plate: 4¼ x 8½ in.  
Sheet: 8% x 12¼ in.  
Executed in 1890

€4,000-6,000  
US\$4,300-6,400  
£3,500-5,200



⌘f910  
**ARMAND SEGUIN (1869-1904)**  
*L'ouragan (The Hurricane)*  
dédiacée au crayon 'à l'ami Maufra 94 AS' (en bas à droite), avec deux cachets du monogramme de l'artiste superposés 'A S' à l'encre rouge et 'A S' à l'encre brune (en bas droite) eau-forte, pointe-sèche et roulette sur papier vélin  
Plaque: 35,1 x 59,1 cm  
Feuille: 48 x 64,4 cm  
Exécutée vers 1893, épreuve éditée à quinze exemplaires

dedicated in pencil 'à l'ami Maufra 94 AS' (lower right), with two overlaid artist's stamps monograms, a red ink one and a black ink one (lower right) etching, drypoint and roulette on wove paper  
Plate: 13.6/8 x 23¼ in.  
Sheet: 18% x 25% in.  
Executed circa 1893, proof published in fifteen copies

€8,000-12,000  
US\$8,600-13,000  
£7,000-10,000



⌘f911  
**ARMAND SEGUIN (1869-1904)**  
*Portrait présumé d'Émile Bernard*  
sanguine sur papier  
25.7 x 34.7 cm.  
Exécuté le 26 novembre 1892

sanguine on paper  
10½ x 13% in.  
Executed on 26 November 1892

€500-650 | US\$540-690 | £440-560



⌘f912  
**ARMAND SEGUIN (1869-1904)**  
*Deux cygnes volant au-dessus de la mer (Two swans Flying over sea)*  
eau-forte sur papier vélin  
Plaque: 19,3 x 26,3 cm.  
Feuille: 25,5 x 31,7 cm  
Exécutée vers 1892

etching on wove paper  
Plate: 7% x 10% in.  
Sheet: 10 x 12½ in.  
Executed circa 1892

€8,000-12,000  
US\$8,600-13,000  
£7,000-10,000



⌘f915  
**ARMAND SEGUIN (1869-1904)**  
*Comorans volant au-dessus des vagues (Swan flying over crashing waves)*  
Eau-forte et lavis gris, sur vélin crème  
Plaque: 22,3 x 22,7 cm.  
Feuille: 24,5 x 27,1 cm.  
Executée en 1892

etching, with grey wash  
Plate: 8¾ x 8% in.  
Sheet: 9% x 10% in.  
Executed in 1892

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



⌘f914  
**ARMAND SEGUIN (1869-1904)**  
*Buste de fillette bretonne (Young Breton Woman adjusting her hat)*  
Avec le cachet bleu des initiales de l'artiste (en bas à droite) eau-forte sur papier vergé  
Plaque: 16,6 x 17,7 cm.  
Feuille: 22,1 x 30,5 cm  
Exécutée en 1893-1894

with the blue artist's stamp initials etching on laid paper  
Plate: 6½ x 6% in.  
Sheet: 8.6/8 x 12 in.  
Executed in 1893-1894

€2,000-3,000 | US\$2,200-3,200 | £1,800-2,600



⌘f915  
**ARMAND SEGUIN (1869-1904)**  
*La Glaneuse (The Harvester)*  
eau-forte sur papier vergé  
Plaque: 18,2 x 17,4 cm  
Feuille: 32 x 22,5 cm  
Exécutée vers 1893-94, épreuve tardive éditée par Malingue Restrike Edition

etching on laid paper  
Plate: 7% x 6% in.  
Sheet: 12½ x 8.7/ in.  
Executed circa 1893-94, later impression edited by Malingue Restrike Edition

€1,200-1,800 | US\$1,300-1,900 | £1,100-1,600



⌘f916  
**ARMAND SEGUIN (1869-1904)**  
*Les arbres derrière la route au Pouldu (The Trees beyond the Road at le Poldu)*  
avec le cachet vert amande des initiales de l'artiste et le cachet rouge cerise des initiales de l'artiste (en bas à droite) eau-forte et roulette sur papier vergé Arches  
Plaque: 18 x 20 cm.  
Feuille: 30,8 x 49,5 cm  
Exécutée en 1893, belle et rare épreuve

with the green artist's stamp initials and the red artist's stamp initials (lower right) etching and roulette printed on Arches laid paper  
Plate: 71 x 77% in.  
Sheet: 12¼ x 19½ in.  
Executed in 1893, fine and rare proof

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



⌘f917  
**ARMAND SEGUIN (1869-1904)**  
*Paysage avec chevaux et bateaux*  
avec le cachet rouge des initiales de l'artiste et le cachet bleu des initiales de l'artiste (en bas à droite) eau-forte sur papier vergé  
Plaque: 18,3 x 29,4 cm.  
Feuille : 30,5 x 44,2 cm.  
Exécutée 1893

with the red artist's initials stamp and the blue artist's initials stamp (lower right) etching on laid paper  
Plate: 7.2/8 x 11½ in.  
Sheet: 12 x 17% in.  
Executed in 1893

€700-1,000 | US\$750-1,100 | £610-870





☺•f918

**ARMAND SEGUIN (1869-1904)**  
*Le chemin de halage, Valmondois*  
(*The Tow Path, Valmondois*)

avec le tampon vert des initiales de l'artiste  
eau-forte sur papier vergé Arches  
Plaque: 16 x 27,8 cm  
Feuille: 30,5 x 44,5 cm  
Exécutée en 1893

with the green artist's initials stamp  
etching on Arches laid paper  
Plate: 6¼ x 11 in  
Sheet: 12 x 17½ in  
Executed in 1893

€1,800-2,500 | US\$2,000-2,700 | £1,600-2,200



☺•f919

**ARMAND SEGUIN (1869-1904)**  
*La Plaine* (*The Plain*)

avec le tampon vert des initiales de l'artiste  
(en bas à droite)  
lithographie sur papier vélin  
Image: 22,5 x 30 cm.  
Feuille: 27,8 x 32,2 cm.  
Exécutée en 1893

with the green artist's initials stamp (lower right)  
lithograph on wove paper  
Image: 8¾ x 11¾ in.  
Sheet: 11 x 12½ in.  
Executed in 1893

€1,800-2,500 | US\$2,000-2,700 | £1,600-2,200



☺•f920

**ARMAND SEGUIN (1869-1904)**  
*Profil de deux Bretonnes*  
(*Profiles of two Breton Women*)

avec le tampon rouge des initiales de l'artiste  
(en bas à droite)  
eau-forte sur papier vergé  
Plaque: 11,4 x 16,9 cm  
Feuille: 23,5 x 31,2 cm  
Exécutée vers 1893-94

with the red artist's initials stamp (lower right)  
etching on laid paper  
Plate: 4½ x 7¾ in  
Sheet: 9¼ x 12¼ in  
Executed circa 1893-94

€1,800-2,500 | US\$2,000-2,700 | £1,600-2,200



☺•f921

**ARMAND SEGUIN (1869-1904)**  
*Deux Bretonnes au travail*

avec le cachet rouge des initiales de l'artiste  
et le cachet bleu des initiales de l'artiste  
(en bas à droite)  
eau-forte sur papier vergé Arches  
Plaque: 13,8 x 25 cm.  
Feuille : 30 x 44,5 cm.  
Exécutée 1893-1894

with the red artist's initials stamp and the blue  
artist's initials stamp (lower right)  
etching on laid Arches paper  
Plate: 5¾ x 9¾ in.  
Sheet: 11¾ x 17½ in.  
Executed in 1893-1894

with the red artist's initials stamp and the blue  
artist's initials stamp (lower right)  
etching on laid Arches paper  
Plate: 5¾ x 9¾ in.  
Sheet: 11¾ x 17½ in.  
Executed in 1893-1894

€800-1,200 | US\$860-1,300 | £700-1,000



☺•f922

**ARMAND SEGUIN (1869-1904)**  
*La Primavera* (*Femme Couchée*)  
(*Breton woman reclining by the sea*)

lithographie sur papier vélin contrecollé sur papier  
vélin de présentation tel que publiée  
Image: 21,4 x 31,2 cm.  
Feuille: 38,3 x 49,2 cm.  
Exécutée en 1894-1895, épreuve avec une  
inscription au crayon, 'Seguin-La Sieste (Bretonne  
couchée)/ Elève de Gauguin'.

lithograph on wove paper laid on wove  
presentation paper as issued  
image : 8¾ x 12.4/8 in.  
Sheet: 15 x 19¾ in.  
Executed in 1894-1895, proof with an inscription  
in pencil, 'Seguin-La Sieste (Bretonne couchée)/  
Elève de Gauguin'.

€1,800-2,500 | US\$2,000-2,700 | £1,600-2,200



☺•f925

**ARMAND SEGUIN (1869-1904)**  
*La pêche* (*Fishing*)

avec le cachet ocre des initiales de l'artiste  
et le cachet rouge des initiales de l'artiste  
(en bas à droite)  
eau-forte et roulette sur papier vergé Arches  
Plaque: 17,5 x 30 cm.  
Feuille: 32,5 x 48,3 cm.  
Exécutée en 1893

with ochre artist's initials stamp and red artist's  
initials stamp (lower right)  
etching and roulette on Arches laid paper  
Plate: 6¾ x 11¼ in.  
Sheet: 12¾ x 19 in.  
Executed in 1893

€700-1,000 | US\$750-1,100 | £610-870



☺•f924

**ARMAND SEGUIN (1869-1904)**  
*Portrait de Maurice Froment*

avec le cachet vert des initiales de l'artiste  
(en bas à droite)  
eau-forte et aquatinte sur papier vergé Arches  
Plaque: 32 x 18,2 cm.  
Feuille: 37,2 x 20,4 cm.  
Exécutée en 1891, épreuve du deuxième état  
sur trois

with the green artist's initials stamp (lower right)  
etching and aquatint on Arches laid paper  
Plate: 12¾ x 7¼ in.  
Sheet: 14¾ x 8 in.  
Executed in 1891, a proof from the second sate  
of three

€800-1,200 | US\$860-1,300 | £700-1,000



☺•f925

**ARMAND SEGUIN (1869-1904)**  
*Le Café* (*The Café*)

avec le tampon rouge des initiales de l'artiste  
(en bas à droite) et signé 'A. Séguin.93' (au dos)  
eau-forte et roulette sur papier vergé crème  
Image : 40 x 23,4 cm  
Feuille: 54 x 36,3 cm  
Exécutée en 1893

with the red artist's initials stamp (lower right)  
and signed 'A. Séguin.93' (on reverse)  
etching and roulette on cream laid paper  
Plate: 15¾ x 9¼ in.  
Feuille: 21¼ x 14¼ in.  
Executed in 1893

€1,800-2,500 | US\$2,000-2,700 | £1,600-2,200



☺•f926

**ARMAND SEGUIN (1869-1904)**  
*Portrait de Maurice Froment*

avec le cachet vert des initiales de l'artiste  
(en bas à droite)  
eau-forte et aquatinte sur papier vergé  
Plaque: 31,5 x 18,4 cm.  
Feuille: 36,4 x 20,6 cm  
Exécutée en 1892, épreuve du troisième et dernier  
état, avec la fumée de la cigarette et le coussin en  
bas à droite de nouveau visibles

with the green artist's initials stamp (lower right)  
etching and aquatint on laid paper  
Plate: 12¾ x 7¼ in  
Sheet: 14¾ x 8½ in  
Executed in 1892, final state from three, with  
the smoke from the cigarette and the cushion  
on the bottom right visible again

€1,200-1,800 | US\$1,300-1,900 | £1,100-1,600



☺•f927

**ARMAND SEGUIN (1869-1904)**  
*Ramasseurs de chanvre*

avec le cachet vert des initiales de l'artiste  
(en bas à droite)  
eau-forte sur papier vergé  
Plaque: 9 x 14,5 cm.  
Feuille: 27,3 x 35,7 cm.  
Exécutée en 1894-1895

with the green artist's initials stamp (lower right)  
etching on laid paper  
Plate: 3½ x 5¾ cm.  
Sheet: 10¾ x 14 cm.  
Executed in 1894-1895

€1,200-1,800 | US\$1,300-1,900 | £1,100-1,600



☺•f928

**ARMAND SEGUIN (1869-1904)**  
*Portrait de Maurice Froment*

signée au crayon 'Seguin' et datée '92'  
(en bas à droite)  
eau-forte, largement rehaussée au lavis d'encre  
sur papier vergé  
Plaque: 31,3 x 18,2 cm.  
Feuille: 36,7 x 20,5 cm  
Exécutée en 1891, belle et rare épreuve

etching extensively reworked with brush  
and ink on laid paper  
Plate: 12¼ x 7¼ in.  
Sheet: 10½ x 8 in.  
Executed in 1891, fine and rare proof

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



☺•f929

**PAUL SÉRUSIER (1865-1927)**  
*La Marchande de bonbons*

bois gravé sur papier vélin fin brun plié comme  
édité  
Plaque: 22,1 x 13,5 cm.  
Feuille: 24,5 x 31,5 cm.  
Exécuté en 1894

woodcut on a folded sheet of brown paper  
as originally issued  
Plate: 8.6/8 x 5¼ in.  
Sheet: 9¾ x 12¾ in.  
Executed in 1894

€150-250 | US\$160-270 | £130-220





⌕f950

PAUL SÉRUSIER (1865-1927)

*Vieille bretonne dans la lande*

lithographie sur papier simili Japon  
Image: 14,4 x 9,5 cm.  
Feuille: 24,9 x 17,3 cm.  
Exécutée vers 1895

lithograph on simili Japon paper  
Plate: 5⅝ x 3.6/8 in.  
Sheet: 9¾ x 6¾ in.  
Executed circa 1895

€400-600 | US\$430-640 | £350-520



⌕f951

PAUL SÉRUSIER (1865-1927)

*Affiche pour la pièce Hérakléa de Auguste Villeroy au Théâtre de l'Œuvre dans la revue 'Revue encyclopédique Larousse' paru le 17 mars 1896*

lithographie en brun sur papier vélin crème  
Image: 29,6 x 48 cm.  
Feuille: 37,5 x 55,9 cm.  
Exécutée en 1896, épreuve avant le texte dans la partie gauche de l'image et dans la partie droite de l'image

lithograph in brown on cream wove paper  
Image: 10⅝ x 18⅞ in.  
Sheet: 14¾ x 22 in.  
Executed in 1896, proof before the text in the left part of the image and in the right part of the image

€150-250 | US\$160-270 | £130-220



⌕f952

PAUL SÉRUSIER (1865-1927)

*Côte de Bretagne avec trois sardiniers (recto); Étude de sardinier (verso)*

signé des initiales 'PS' (en bas à droite)  
plume et encre, pastel et fusain (*recto*); pastel et fusain (*verso*) sur papier brun  
24.2 x 31.4 cm.  
Exécuté vers 1892

signed with initials 'PS' (lower right)  
pen and ink, pastel and charcoal (*recto*); pastel and charcoal (*verso*) on toned paper  
9½ x 12⅜ in.  
Executed *circa* 1892

€14,000-18,000  
US\$15,000-19,000  
£13,000-16,000



⌕f955

PAUL SÉRUSIER (1865-1927)

*Affiche pour la pièce Hérakléa de Auguste Villeroy au Théâtre de l'Œuvre dans la revue 'Revue encyclopédique Larousse' parue le 17 mars 1896*

lithographie en brun sur papier vert  
Image: 29,6 x 48 cm.  
Feuille: 33 x 50,5 cm.  
Exécutée en 1896, épreuve avec le texte dans la partie gauche de l'image et dans la partie droite de l'image

lithograph in brown on green wove paper  
Image: 10⅝ x 18⅞ in.  
Sheet: 13 x 19⅞ in.  
Executed in 1896, proof with the text in the left part of the image and in the right part of the image

€150-250 | US\$160-270 | £130-220



⌕f954

JANVERKADE (1868-1946)

*Les Maisons à Saint-Nolff*

signé et daté 'Jan Verkade. 1892' (en bas à droite)  
encre de Chine sur papier  
21.9 x 17.8 cm.  
Exécuté en 1892

signed and dated 'Jan Verkade. 1892' (lower right)  
India ink on paper  
8⅞ x 7 in.  
Executed in 1892

€1,800-2,500 | US\$2,000-2,700 | £1,600-2,200



⌕f955

JANVERKADE (1868-1946)

*Paysage de Bretagne*

signé et daté 'JAN Verkade. 91.' (en bas à droite)  
fusain sur papier  
22.8 x 26.8 cm.  
Exécuté en 1891

signed and dated 'JAN Verkade. 91.' (lower right)  
charcoal on paper  
9 x 10⅞ in.  
Executed in 1891

€1,800-2,500 | US\$2,000-2,700 | £1,600-2,200



⌕f956

JANVERKADE (1868-1946)

*Bretonne de profil (recto); Étude de visage (verso)*

signé et daté 'Jan. Verkade. 92' (en bas à droite)  
fusain sur papier  
29.3 x 21.8 cm.  
Exécuté en 1892

signed and dated 'Jan. Verkade. 92' (lower right)  
charcoal on paper  
11½ x 8½ in.  
Executed in 1892

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



⌕f957

JANVERKADE (1868-1946)

*Fille bretonne le dimanche ou Marie Julienne*

pierre noire sur papier  
42.8 x 31.4 cm.  
Exécuté à Saint-Nolff en 1892

black chalk on paper  
16⅞ x 12⅞ in.  
Executed in Saint-Nolff in 1892

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



⌕f958

JENS FERDINAND WILLUMSEN (1863-1958)

*Études de paysannes bretonnes*

inscrit indistinctement (en haut à droite);  
signé des initiales, daté et inscrit 'EW 1890 Pont-Aven' (au revers)  
graphite sur papier  
47.4 x 62.5 cm.  
Exécuté in 1890

inditinctly inscribed (upper right); signed with the initials, dated and inscribed 'EW 1890 Pont-Aven' (on the reverse)  
pencil on paper  
18⅞ x 24½ in.  
Executed in 1890

€600-900 | US\$640-960 | £520-780



⌕f959

JENS FERDINAND WILLUMSEN (1863-1958)

*Trois études pour "Fertilité" (Juliette)*

inscrit 'Juliette W. Fost Meyer. Frugtbarhed' (en bas à gauche); avec le cachet 'J.F. WILLUMSENS DODSBO' et inscrit indistinctement '3 [...] til Frugtbarhed' (au revers)  
plume et encre et lavis d'encre sur papier brun  
32.7 x 24.9 cm.  
Exécuté in 1890

inscribed 'Juliette W. Fost Meyer. Frugtbarhed' (lower left); stamped 'J.F. WILLUMSENS DODSBO' and indistinctly inscribed '3 [...] til Frugtbarhed' (on the reverse)  
pen and ink and wash and ink on brown paper  
12⅞ x 9⅞ in.  
Executed in 1890

€600-900 | US\$640-960 | £520-780



# THE SAM JOSEFOWITZ COLLECTION

A LIFETIME OF DISCOVERY AND SCHOLARSHIP



REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJN (1606-1669)  
*THE SHELL (CONUS MARMOREUS)*  
etching, engraving and drypoint  
1650  
on laid paper, partial watermark Foolscap  
a fine impression of this very rare print, second state (of three)  
£ 80,000 – 120,000

## THE SAM JOSEFOWITZ COLLECTION: GRAPHIC MASTERPIECES BY REMBRANDT VAN RIJN

*London, 7 December 2023*

### VIEWING

1-6 December 2023  
8 King Street  
London SW1Y 6QT

### CONTACTS

Tim Schmelcher  
tschmelcher@christies.com  
+44 (0) 7795 665 999

Stefano Franceschi  
sfranceschi@christies.com  
+44 (0) 7880 424 001

CHRISTIE'S

# THE SAM JOSEFOWITZ COLLECTION

A LIFETIME OF DISCOVERY AND SCHOLARSHIP



REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJN (1606-1669)  
*SAINT JEROME READING IN AN ITALIAN LANDSCAPE*  
etching and drypoint  
circa 1653  
on firm, warm-toned Japan paper  
a superb, atmospheric impression of the extremely rare first state (of two)  
£500,000-700,000

## THE SAM JOSEFOWITZ COLLECTION: GRAPHIC MASTERPIECES BY REMBRANDT VAN RIJN

*London, 7 December 2023*

### VIEWING

1-6 December 2023  
8 King Street  
London SW1Y 6QT

### CONTACTS

Tim Schmelcher  
tschmelcher@christies.com  
+44 (0) 7795 665 999

Stefano Franceschi  
sfranceschi@christies.com  
+44 (0) 7880 424 001

CHRISTIE'S



# CONDITIONS DE VENTE PARIS Acheter chez Christie’s (vente live)

## CONDITIONS DE VENTE

Les présentes Conditions de vente et les Avis importants et explication des pratiques de catalogue 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 Δ), Christie's France SNC, 9 avenue Matignon 75008 Paris, France (et à laquelle il est fait référence par Christie's, 'nous', 'notre', 'nous-même' dans ces Conditions de Vente) agit comme mandataire pour le vendeur. Cela signifie que nous fournissons des services au vendeur pour l'aider à vendre son **lot** et que Christie's vend le **lot** au nom et pour le compte du **vendeur**. Lorsque Christie's agit en tant que mandataire du **vendeur**, le contrat de vente créé par l'adjudication d'un **lot** en votre faveur est formé directement entre vous et le **vendeur**, et non entre vous et Christie's.

### 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 catalogue», 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. État 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. Dans l'hypothèse où les locaux de Christie's France seraient fermés au public, l'exposition préalable des lots sera réalisée par voie dématérialisée depuis le site christies.com.

#### 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 acheteur** 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 régulier, 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 Service Client au +33 (0)1 40 76 83 79.

#### 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 ;

#### 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 pourrions 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/buying-services/buying-guide/register-and-bid/ 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 https://www.christies.com/LiveBidding/OnlineTermsOfUse.aspx.
- (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 ou, si celle-ci est inférieure, au montant de votre enchère. Dans le cas où deux offres écrites étaient soumises au même prix, la priorité sera donnée 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** ont un **prix de réserve**. Les **lots** proposés sans **prix de réserve** sont identifiés par le symbole • à côté du numéro du **lot**. Le **prix de réserve** ne peut pas 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 reposer 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

Nous 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. FRAIS ACHETEUR ET TAXES

#### 1. Frais acheteur

Pour tous les **lots** à l'exception du vin, nous facturons à l'adjudicataire 26 % HT du **prix d'adjudication** (soit 27.43 % T.T.C. pour les livres et

31,20 % T.T.C. pour les autres **lots**) jusqu'à € 800.000 ; 21 % H.T. (soit 22.16 % T.T.C. pour les livres et 25,20 % T.T.C. pour les autres lots) au-delà de € 800.001 et jusqu'à € 4.000.000 et 15 % H.T. (soit 15,83 % T.T.C. pour les livres et 18 % T.T.C. pour les autres **lots**) sur toute somme au-delà de € 4.000.001.

Pour les ventes de vin, les **frais acheteur** sont calculés sur la base d'un taux forfaitaire de 25 % HT (soit 30 % 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.

#### TAXE SUR LES VENTES EN CAS D'EXPORTATION AUX ÉTATS-UNIS

Pour les **lots** que Christie's expédie aux États-Unis, une taxe d'État ou taxe d'utilisation peut être due sur le prix d'adjudication ainsi que des **frais acheteur** 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'État, 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 États 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 État. 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. 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**, à 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 catalogue». Par exemple, l'emploi du terme «ATT RIBUÉ A…» 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**



## CONDITIONS DE VENTE Acheter chez Christie's (vente live)

### 1. Acheter chez Christie's (vente live)

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 (h) (2) ci-dessus et le **lot** doit être retourné au lieu indiqué au paragraphe E2 (h) (3) ci-dessus. Les alinéas E2 (b), (c), (d), (e), (f), (g) et (i) s'appliquent également à une réclamation dans ces catégories.

#### 3. Garanties données par nous

(a) Vous garantisiez que les fonds servant au règlement ne proviennent pas d'une activité criminelle, y compris l'évasion fiscale, et que vous ne faites pas l'objet d'une enquête ni n'avez été accusé ou condamné pour blanchiment de capitaux, activités terroristes ou autres crimes.

(b) Lorsque vous enchérissiez en tant que mandataire pour le compte de tout acheteur final que vous remettiez les fonds avant que vous ne payez Christie's pour le(s) **lot(s)**, vous garantissiez que :

(i) vous avez procédé aux vérifications appropriées à l'égard de l'acheteur final ou des acheteurs finaux et avez respecté toutes les lois applicables en matière de lutte contre le blanchiment de capitaux, contre le financement du terrorisme et en matière de sanctions ;

(ii) vous nous fournirez l'identité de l'acheteur final ou des acheteurs finaux (y compris des dirigeants et bénéficiaires effectifs de l'acheteur final ou des acheteurs finaux et de toute personne agissant pour son/leur compte) et, à notre demande, vous nous remettrez les documents permettant de vérifier leur identité ;

(iii) les accords entre vous et l'acheteur final ou les acheteurs finaux concernant le lot ou autre n'ont pas pour effet de favoriser, en tout ou en partie, la délinquance fiscale ;

(iv) vous ne savez pas, et n'avez aucune raison de suspecter que l'acheteur final ou les acheteurs finaux (ou ses/leurs dirigeants, bénéficiaires effectifs ou toute personne agissant pour son/leur compte) figurent sur une liste de sanctions, font l'objet d'une enquête ou sont accusés ou ont été condamnés pour des faits de blanchiment de capitaux, d'activités terroristes ou d'autres faits criminels, ou que les fonds servant au règlement proviennent d'une activité criminelle, y compris l'évasion fiscale ; et

(v) si vous êtes une personne réglementée assujettie au contrôle en matière de lutte contre le blanchiment de capitaux en vertu des lois de l'EEE ou d'une autre juridiction dont les exigences sont équivalentes à celles de la 4e directive européenne sur le blanchiment de capitaux, et que nous ne demandons pas de documents pour vérifier l'identité de l'acheteur final au moment de l'enregistrement, vous acceptiez que nous nous fondions sur les vérifications que vous déclarez avoir effectuées vis-à-vis de l'acheteur final et vous vous engagiez à conserver les preuves de son identification et de ces vérifications pendant au moins 5 ans après la date de la transaction. Vous mettrez cette documentation à disposition pour inspection immédiate à notre demande.

### 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-dessus :

(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.

(iii) *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 pourrions émettre des conditions supplémentaires pour accepter ce type de paiement.

(v) *Par chèque* :

Vous devez 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** même dans les cas où nous vous avons remis le **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 événements 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 réitération des enchères 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 (réitération des enchères), 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 au premier paragraphe ci-dessus (réitération des enchères).

(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 pourrions 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 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 restituons 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 83 79

#### 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.

### H. TRANSPORT ET ACHEMINEMENT DES LOTS

#### 1. Transport et acheminement des lots

Nous incluons 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

(a) 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.

(b) 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](http://www.christies.com/shipping) ou nous contacter à l'adresse [shippingparis@christies.com](mailto:shippingparis@christies.com).

(c) Vous êtes seul responsable du paiement de toute taxe, droits de douane, ou autres frais imposés par l'État, 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'État, vous acceptez de rembourser ce montant à Christie's.

(d) **Lots** d'espèces protégées

Les **lots** faits à partir de ou comprenant (quel qu'en soit le pourcentage) des espèces menacées d'extinction et autres espèces végétales ou animales protégées sont marqués par le symbole « » dans le catalogue. Ces matières incluent, entre autres, l'ivoire, l'écaille de tortue, l'os de baleine, certaines espèces de corail, le bois de rose brésilien, les peaux de crocodile, d'alligator et d'autruche. Vous devez vérifier les lois et réglementations douanières qui s'appliquent avant d'enchérir sur tout **lot** contenant des matériaux d'origine végétale ou animale si vous envisagez d'exporter le **lot** hors du pays dans lequel le **lot** est vendu et de l'importer dans un autre pays car une licence peut être exigée. Dans certains cas, le **lot** ne peut être transporté qu'assorti d'une confirmation par un expert scientifique, à vos propres frais, de l'espèce et/ou de l'âge du spécimen concerné. Plusieurs pays ont imposé des restrictions sur le commerce de l'ivoire d'éléphant, qui inclut notamment i) l'interdiction totale d'importer de l'ivoire d'éléphant d'Afrique aux États-Unis et ii) la soumission à des mesures strictes relatives à l'importation, l'exportation et à la vente dans d'autres pays. Le Royaume-Uni et l'Union européenne ont tous deux mis en place des réglementations sur la vente, l'exportation et l'importation d'ivoire d'éléphant. Pour nos ventes à Paris, les **lots** constitués ou comprenant de l'ivoire d'éléphant sont marqués du symbole « » et avec leur certificat intracommunautaire obtenu avant la vente, ne peuvent être exportés qu'à l'intérieur de l'Union européenne. Ces **lots** ne peuvent être exportés hors de l'Union européenne que si l'acheteur est un musée ou si le **lot** est un instrument de musique. Les sacs à main contenant des éléments d'espèces menacées ou protégées sont marqués du symbole « » et de plus amples informations sont disponibles au paragraphe H2(ii) ci-dessous. Nous ne serons pas tenus d'annuler votre achat et de rembourser le prix d'achat si votre **lot** ne peut pas être exporté, importé ou s'il est saisi pour une raison quelconque par une autorité. Il est de votre responsabilité de déterminer et de satisfaire aux exigences légales et réglementaires applicables relatives à l'exportation ou à l'importation de biens contenant ces matières protégées ou réglementées.

(e) **Lots** d'origine iranienn

À l'attention des acheteurs, Christie's indique sous le titre des **lots** s'ils proviennent d'Iran (Perse). Certains pays interdisent ou imposent des restrictions à l'achat et/ou à l'importation de tout bien d'origine iranienn. Il vous appartient de veiller à ne pas acheter ou importer un **lot** en violation des sanctions, des embargos commerciaux ou tout autres lois qui s'appliquent à vous. Par exemple, les États-Unis interdisent l'importation d'« œuvres d'artisanat traditionnel » (tels que des tapis, des textiles, des objets décoratifs, et des instruments scientifiques) et leur achat sans avoir obtenu une licence adéquate. Christie's dispose d'une licence OFAC générale qui, sous réserve de se conformer à certaines règles, peut permettre à un acheteur d'importer ce type de **lot** aux États-Unis. Si vous utilisez la licence OFAC générale de Christie's à cette fin, vous acceptez de vous conformer aux condition de la licence et de fournir à Christie's toutes les informations pertinentes. Vous reconnaissez également que Christie's dévoilera vos informations personnelles et votre utilisation de la licence à OFAC.

(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  
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.

#### (i) Sacs à main

Un **lot** marqué du symbole « » contient des éléments d'espèces menacées ou protégées et est soumis à la réglementation de la CITES. Ce **lot** peut seulement être expédié à une adresse située dans le pays du site de vente ou retiré personnellement dans notre salle de 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 RESPONSABILITÉ 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 ; et  
(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, d'autres dommages ou de dépenses.

### J. AUTRES STIPULATIONS

#### 1. Annuler une vente

Outre les cas de 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, illégal 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 réglementation 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).

Si vous êtes résident de Californie, vous pouvez consulter une copie de notre déclaration sur le California Consumer Privacy Act à <https://www.christies.com/about-us/contact/ccpa>

#### 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 L.321-17 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. Prémption

Dans certains cas, l'État français peut exercer un droit de prémption sur les œuvres d'art mises en vente publique, conformément aux dispositions des articles L123-1 et L123-2 du Code du Patrimoine. L'État se substitue alors au dernier enchérisseur. En pareil cas, le représentant de l'État 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 prémption doit ensuite être confirmée dans un délai de quinze jours. Christie's n'est pas responsable du fait des décisions administratives de



**CONDITIONS DE VENTE**
Acheter chez Christie’s (vente live)

## AVIS IMPORTANTS et explication des pratiques de catalogage

• 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) 1.500 €
- Objets archéologiques de plus de 100 ans d’âge ne provenant pas directement de fouilles 1.500 €
- Éléments faisant partie intégrante de monuments artistiques, historiques ou religieux (ayant plus de 100 ans d’âge) (1) 300 €
- Archives de plus de 50 ans d’âge (UE : quelle que soit la valeur)

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 d’adjudication** plus les **frais acheteur** 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, 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.

**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.

**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 ».

**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.

**commissaire-priseur** : le commissaire-priseur individuel et/ou Christie’s. **date d’échéance** : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe F1(a).

**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**

**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.

**état** : l’**état** physique d’un **lot**. **frais acheteur** : les frais que nous paie l’acheteur en plus du **prix d’adjudication**, comme décrit au paragraphe D. **garantie** : une affirmation ou déclaration dans laquelle la personne qui en est l’auteur garantit que les faits qui y sont exposés sont exacts.

**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.

**Groupe Christie’s** : Christie’s International Plc, ses filiales et d’autres sociétés au sein de son groupe d’entreprises.

**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).

**MAJUSCULES** : désigne un mot ou un passage dont toutes les lettres sont en **MAJUSCULES**.

**prix d’achat** : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe F1(a).

**prix d’adjudication** : le montant de l’enchère la plus élevée que le commissaire-priseur accepte pour la vente d’un **lot**. **prix de réserve** : le montant confidentiel en dessous duquel nous ne vendrons pas un **lot**.

**provenance** : l’historique de propriété d’un **lot**.

**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**. **vendeur** : le propriétaire d’un lot; il peut s’agir soit de Christie’s, soit d’un autre propriétaire pour lequel Christie’s agit en qualité de mandataire.

◊ ♦ **Garanties de Tiers/Enchères irrévocables :**

Lorsque **Christie’s** a fourni une Garantie de Prix Minimal, elle risque d’encourir une perte, qui peut être significative, si le **lot** ne se vend pas. Par conséquent, **Christie’s** choisit parfois de partager ce risque avec un tiers qui accepte avant la vente aux enchères de placer une enchère écrite irrévocable sur le **lot**. S’il n’y a pas d’autre enchère plus élevée, le tiers s’engage à acheter le **lot** au niveau de son enchère écrite irrévocable. Ce faisant, le tiers assume tout ou partie du risque que le **lot** ne soit pas vendu. Les **lots** qui font l’objet d’un accord de garantie de tiers sont identifiés par le symbole ◊ ♦.

Dans la plupart des cas, **Christie’s** indemnise le tiers en échange de l’acceptation de ce risque. Lorsque le tiers est l’adjudicataire, sa rémunération est basée sur une commission de financement fixe. Si le tiers n’est pas l’adjudicataire, la rémunération peut être soit basée sur une redevance fixe, soit sur un montant calculé par rapport au **prix d’adjudication** final. Le tiers peut également placer une enchère sur le **lot** supérieure à l’enchère écrite irrévocable. Lorsque le tiers est l’adjudicataire, **Christie’s** reportera le prix d’achat net de la commission de financement fixe.

Nous imposons aux tiers garants de divulguer à toute personne qu’ils conseillent leur intérêt financier dans tous les **lots** qu’ils garantissent. Toutefois, pour dissiper tout doute, si vous êtes conseillé par un mandataire ou que vous enchérissez par l’intermédiaire d’un mandataire sur un **lot** identifié comme faisant l’objet d’une garantie de tiers, vous devez toujours demander à votre mandataire de confirmer s’il détient ou non un intérêt financier à l’égard du **lot**.

◊ ♦ **Bien propriété de Christie’s en tout ou partie et Garantie de Tiers / Enchères Irrévocable :**

Lorsque Christie’s ou une autre société du **Groupe Christie’s** est propriétaire en tout ou partie d’un **lot** et que celui-ci ne se vend pas, Christie’s risque de subir une perte. Christie’s peut donc choisir de partager ce risque avec un tiers, qui accepte contractuellement, avant la vente aux enchères, de placer une enchère écrite irrévocable sur le **lot**. Ce **lot** est identifié dans les Conditions de vente par le symbole ◊ ♦

◊ ♦ **Bien propriété de Christie’s en tout ou partie et Garantie de Tiers / Enchères Irrévocable :**

Lorsque Christie’s ou une autre société du **Groupe Christie’s** est propriétaire en tout ou partie d’un **lot** et que celui-ci ne se vend pas, Christie’s risque de subir une perte. Christie’s peut donc choisir de partager ce risque avec un tiers, qui accepte contractuellement, avant la vente aux enchères, de placer une enchère écrite irrévocable sur le **lot**. Ce **lot** est identifié dans les Conditions de vente par le symbole ◊ ♦

◊ ♦ **Bien propriété de Christie’s en tout ou partie et Garantie de Tiers / Enchères Irrévocable :**

Lorsque le tiers est l’adjudicataire du **lot**, il ne recevra pas d’indemnité en contrepartie de l’acceptation de ce risque. Si le tiers n’est pas l’adjudicataire du **lot**, Christie’s peut l’indemniser. Le tiers est tenu par Christie’s de divulguer à toute personne qu’il conseille son intérêt financier dans tout **lot** dans lequel Christie’s a un intérêt financier. Si vous êtes conseillé par un agent ou si vous enchérissez par son intermédiaire sur un **lot** dans lequel Christie’s a un intérêt financier et qui fait l’objet d’une enchère écrite contractuelle, vous devez toujours demander à votre agent de confirmer s’il a ou non un intérêt financier en relation avec le **lot**.

✂ **Enchères par les parties détenant un intérêt**

Lorsqu’une partie qui a un intérêt direct ou indirect dans le **lot** qui peut avoir connaissance du **prix de réserve** du **lot** ou d’autres informations importantes est autorisée à enchérir sur le **lot**, nous marquerons le **lot** par le symbole « ». Cet intérêt peut comprendre les bénéficiaires d’une succession qui ont consigné le **lot** ou un copropriétaire d’un **lot**. Toute partie intéressée qui devient adjudicataire d’un **lot** doit se conformer aux **Conditions de Vente de Christie’s**, y compris le paiement intégral des **frais acheteur** sur le **lot** majoré des taxes applicables.

**Notifications post-catalogue**

Dans certains cas, après la publication du catalogue, **Christie’s** peut conclure un accord ou prendre connaissance d’ordres d’achat qui auraient nécessité un symbole dans le catalogue. Dans ces cas-là, une annonce sera faite avant la vente du **lot**.

**Autres accords**

**Christie’s** peut conclure d’autres accords n’impliquant pas d’enchères. Il s’agit notamment d’accords par lesquels **Christie’s** a donné au **vendeur** une avance sur le produit de la vente du **lot** ou **Christie’s** a partagé le risque d’une garantie avec un partenaire sans que le partenaire soit tenu de déposer une enchère écrite irrévocable ou de participer autrement à la vente aux enchères du **lot**. Étant donné que ces accords ne sont pas liés au processus d’enchères, ils ne sont pas marqués par un symbole dans le catalogue.

#### EXPLICATION DES PRATIQUES DE CATALOGAGE

Les termes utilisés dans le catalogue ou dans la description d’un **lot** ont la signification qui leur est attribuée ci-dessous. Veuillez noter que toutes les déclarations figurant dans le catalogue ou dans la description d’un **lot** relatives à l’identification de l’auteur sont soumises aux dispositions des **Conditions de Vente**, y compris la **garantie d’authenticité**. Notre utilisation de ces expressions ne tient pas compte de l’état du **lot** ou de l’étendue de toute restauration. Les rapports de condition écrits sont habituellement disponibles sur demande.

Un terme et sa définition figurant dans la rubrique « **avec réserve** » sont une déclaration avec réserve quant à l’identification de l’auteur. Bien que l’utilisation de ce terme repose sur une étude minutieuse et représente l’opinion des spécialistes, **Christie’s** et le **vendeur** n’assument aucun risque, ni aucune responsabilité quant à l’authenticité de l’auteur d’un **lot** décrit par ce terme dans ce catalogue, et la **garantie d’authenticité** ne couvrira pas les **lots** décrits à l’aide de ce terme.

##### PHOTOGRAPHIES, DESSINS, ESTAMPES, MINIATURES ET SCULPTURES

Une œuvre décrite avec le(s) nom(s) ou la désignation reconnue d’un artiste, sans aucune qualification, est, selon **Christie’s**, une œuvre de l’artiste.

INTITULÉS AVEC RÉSERVE

- « Attribué à » : selon l’avis de **Christie’s**, vraisemblablement une œuvre de l’artiste en tout ou en partie.
- « Studio de » / « Atelier de » : selon l’avis de **Christie’s**, une œuvre exécutée dans le studio ou l’atelier de l’artiste, éventuellement sous sa supervision.
- « Cercle de » : selon l’avis de **Christie’s**, une œuvre de la période de l’artiste et montrant son influence.
- « Suiveur de » : selon l’avis de **Christie’s**, une œuvre exécutée dans le style de l’artiste mais pas nécessairement par son élève.
- « Goût de » : selon l’avis de **Christie’s**, une œuvre exécutée dans le style de l’artiste mais exécutée à une date ultérieure à sa vie.
- « D’après » : selon l’avis de **Christie’s**, une copie (quelle qu’en soit la date) d’une œuvre de l’artiste.
- « Signé » / « Daté » / « Inscrit » : selon l’avis de **Christie’s**, il s’agit d’une œuvre qui a été signée/datée par l’artiste ou sur laquelle il a inscrit son nom.
- « Porte une signature »/« Porte une date »/« Porte une inscription » : selon l’avis qualifié de **Christie’s**, la signature/date/inscription semble être d’une autre main que celle de l’artiste.

La date donnée pour les Estampes Anciennes, Modernes et Contemporaines est la date (ou la date approximative lorsqu’elle est précédée de « circa ») à laquelle la matrice a été réalisée et pas nécessairement la date à laquelle l’estampe a été imprimée ou publiée.

##### 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 **lots** 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 COMPOSÉS DE MATÉRIAUX PROVENANT D’ESPÈCES EN VOIE DE DISPARITION ET AUTRES ESPÈCES PROTÉGÉES

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 purementement 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.

Les lots soumis aux règles de la Cites ne peuvent pas être exportés au delà d’un bordereau de détaxe.

Veuillez contacter notre service de transport d’œuvres d’art pour l’exporter.

##### 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 ACHÉTEURS 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 boîtier 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.

##### CÉRAMIQUES CHINOISES ET ŒUVRES D’ART

Lorsqu’une œuvre est d’une certaine période, règne ou dynastie, selon l’avis de **Christie’s**, son attribution figure en lettre majuscule directement sous l’intitulé de la description du lot.

Ex. : BOL BLEU ET BLANC

18<sup>e</sup> SIÈCLE

Si la date, l’époque ou la marque de règne sont mentionné(e)s en lettres majuscules dans les deux premières lignes cela signifie que l’objet date, selon l’avis de **Christie’s**, bien de cette date, cette époque ou ce règne.

Ex. : BOL BLEU ET BLANC

MARQUE KANGXI À SIX CARACTÈRES EN BLEU SOUS GLAÇURE ET DE L’ÉPOQUE (1662-1722)

Si aucune date, période ou marque de règne n’est mentionnée en lettres majuscules après la description en caractère gras, il s’agit, selon l’avis de **Christie’s** d’une date incertaine ou d’une fabrication récente.

Ex. : BOL BLEU ET BLANC

##### TITRES AVEC RÉSERVE

Lorsqu’une œuvre n’est pas de la période à laquelle elle serait normalement attribuée pour des raisons de style, selon l’avis de **Christie’s**, elle sera incorporée à la première ligne ou au corps du texte de la description.

Ex. : un BOL BLEU ET BLANC STYLE MING ; ou

Le bol style Ming est décoré de parchemins de lotus...

Selon l’avis de **Christie’s**, cet objet date très probablement de la période Kangxi, mais il reste possible qu’il soit daté différemment.

Ex. : MARQUE KANGXI SIX CARACTÈRES EN BLEU SOUS VERRE ET PROBABLEMENT DE LA PÉRIODE

Selon l’avis de **Christie’s**, cet objet pourrait être daté de la période Kangxi, mais il y a un fort élément de doute.

Ex. : MARQUE KANGXI SIX CARACTÈRES EN BLEU SOUS PLACE ET POSSIBLEMENT DE LA PÉRIODE

##### POUR LA JOAILLERIE

« Boucheron » : Quand le nom du créateur apparaît dans le titre cela signifie, selon l’opinion de **Christie’s**, que le bijou est de ce fabricant. « Monté par Boucheron » : selon l’opinion de **Christie’s**, cela signifie que le sertissage a été créé par le joaillier qui a utilisé des pierres initialement fournies par son client.

##### TITRES AVEC RÉSERVE

« Signé Boucheron / Signature Boucheron » : Le bijou porte une signature du joaillier, selon l’avis de **Christie’s**.

« Avec le nom du créateur pour Boucheron » : Le bijou revêt une marque mentionnant un fabricant, selon l’avis de **Christie’s**.

##### PÉRIODES

ART NOUVEAU - 1895-1910

BELLE ÉPOQUE - 1895-1914

ART DÉCO - 1915-1935

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** territoriale 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.

##### SACS À MAIN

RAPPORTS DE CONDITION

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. Les rapports de condition et les niveaux de rapport de condition sont fournis gratuitement, par souci de commodité, pour nos acheteurs et sont fournis à titre d’information uniquement. Ils offrent une opinion de bonne foi de **Christie’s** mais peuvent ne pas indiquer tous les défauts, restaurations, altérations ou adaptations. Ils ne constituent en aucun cas une alternative à l’examen du lot en personne ou à l’obtention d’un avis professionnel. 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**.

##### LES NIVEAUX DE RAPPORT DE CONDITION DES LOTS

Nous fournissons un rapport général d’état des lots sous forme numérisée. Veuillez prendre connaissance des rapports d’état des lots spécifiques et les images supplémentaires pour chaque lot avant de placer une enchère. **Niveau 1** : cet article ne présente aucun signe d’utilisation ou d’usure et pourrait être considéré comme neuf. Il n’y a pas de défauts. L’emballage d’origine et le plastique de protection sont vraisemblablement intacts, comme indiqué dans la description du lot.

**Niveau 2** : cet article présente des défauts mineurs et pourrait être considéré comme presque neuf. Il se peut qu’il n’ait jamais été utilisé, ou qu’il ait été utilisé peu de fois. Il n’y a que des remarques mineures sur l’état, qui peuvent être trouvées dans le rapport de condition spécifique.

**Niveau 3** : cet article présente des signes visibles d’utilisation. Tous les signes d’utilisation ou d’usure sont mineurs. Cet article est en bon état.

**Niveau 4** : cet article présente des signes normaux d’usure dus à un usage fréquent. Cet article présente soit une légère usure générale, soit de petites zones d’usure importante. L’article est considéré comme étant en bon état.

**Niveau 5** : cet article présente des signes d’usure dus à un usage régulier ou intensif. L’article est en bon état, utilisable, mais il est accompagné de remarques sur l’état.

**Niveau 6**: l’article est endommagé et nécessite une réparation. Il est considéré comme étant en bon état.

Toute référence à l’état dans une entrée de catalogue ne constitue pas une description complète de l’état et les images peuvent ne pas montrer clairement l’état d’un lot. Les couleurs et les nuances peuvent sembler différentes sur papier ou à l’écran de ce qu’elles sont dans la vie réelle. Il est de votre responsabilité de vous assurer que vous avez reçu et pris en compte tout rapport de condition et toute annotation.

##### TERME « FINITION »

Le terme « finition » désigne les parties métalliques du sac à main, telles que la finition de l’attache, des tiges de base, du cadenas et des clés et/ou de la sangle, qui sont plaqués d’une finition colorée (p. ex. de l’or, de l’argent, du palladium). Les termes « Finition or », « Finition argent », « Finition palladium



# Entreposage et Enlèvement des Lots

## Storage and Collection

Les lots marqués d'un carré ■ seront transférés et stockés après la vente dans un entrepôt spécialisé, situé à l'extérieur de nos locaux de l'avenue Matignon.

Christie's se réserve néanmoins, à sa seule et entière discrétion, le droit de transférer tout lot après-vente vers un autre de ses espaces de stockage.

Les lots seront transférés chez Société Chenue et seront disponibles à partir du :

jeudi 2 novembre 2023

Société Chenue est ouvert du lundi au vendredi, de 9h00 à 12h00 et 13h30 à 17h00.

Accès piéton	Accès voiture/transporteur
11 boulevard Ney 75018 Paris	215 rue d'Aubervilliers 1 <sup>er</sup> niveau quai 11 75018 Paris

### 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](mailto:ClientServicesParis@christies.com) ou au +33 (0)1 40 76 83 79 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)

Specified lots marked with a filled square ■ will be transferred to a specialised storage warehouse after the sale, located outside our main office on Avenue Matignon.

Nevertheless, Christie's reserves the right, in its sole and absolute discretion, to transfer any lot after the sale to another of its offsite storage.

The lots will be sent to Société Chenue and will be available on:

Thursday 2 November 2023

Chenue Company is open Monday to Friday, 9.00 am to 12.00 pm and 1.30 pm to 5.00 pm.

Pedestrian access	Car/carrier access
11 boulevard Ney 75018 Paris	215 rue d'Aubervilliers 1st level Dock 11 75018 Paris

### 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](mailto:ClientServicesParis@christies.com) or call +33 (0)1 40 76 83 79 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

## LA COLLECTION SAM JOSEFOWITZ

9, avenue Matignon, 75008 Paris

**VENTE DU SOIR**  
VENDREDI 20 OCTOBRE 2023  
17H

**VENTE DU JOUR**  
SAMEDI 21 OCTOBRE 2023  
10H30

**NUMÉROS & CODES DE VENTES**  
22739 - MATHIS  
22740 - AVEN

**VENTE EN LIGNE**  
22740  
12-25 OCTOBRE 2023

(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

**INCRÉMENTS**  
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.

- Je demande à Christie's d'enchérir sur les lots indiqués jusqu'à l'enchère maximale que j'ai indiquée pour chaque lot.
- En plus du prix d'adjudication (« prix marteau ») l'acheteur accepte de nous payer des frais acheteur de 26 % H.T. (soit 27,43 % T.T.C. pour les livres et 31,20 % T.T.C. pour les autres lots) sur les premiers € 800.000 ; 21 % H.T. (soit 22,16 % T.T.C. pour les livres et 25,20 % T.T.C. pour les autres lots) au-delà de € 800.001 et jusqu'à € 4.000.000 et 15 % H.T. (soit 15,83 % T.T.C. pour les livres et 18 % T.T.C. pour les autres lots) sur toute somme au-delà de € 4.000.001. Pour les ventes de vin, les frais à la charge de l'acquéreur s'élèvent à 25 % H.T. (soit 30 % T.T.C.).
- J'accepte d'être lié par les Conditions de vente imprimées dans le catalogue.
- 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.
- 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 - Email : [bidsparis@christies.com](mailto:bidsparis@christies.com)

22739-22740

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

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 :





SALLES DE VENTES INTERNATIONALES, BUREAUX DE REPRÉSENTATION EUROPÉENS,  
CONSULTANTS ET AUTRES SERVICES DE CHRISTIE’S

**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

**ARGENTINE  
BUENOS AIRES**  
+54 11 43 93 42 22  
Cristina Carlisle

**AUTRICHE  
VIENNE**  
+43 (0)1 533 881214  
Angela Baillou

**BELGIQUE  
BRUXELLES**  
+32 (0)2 512 88 30  
Astrid Centner-d'Oultremont

**BRÉSIL  
SÃO PAULO**  
+55 21 3500 8944  
Marina Bertoldi

**CANADA  
TORONTO**  
+1 647 519 0957  
Brett Sherlock (Consultant)

**CHILI  
SANTIAGO**  
+56 2 2 2631642  
Denise Ratinoff de Lira

**COLOMBIE  
BOGOTA**  
+571 635 54 00  
Juanita Madrinan  
(Consultant)

**CORÉE DU SUD  
SÉOUL**  
+82 2 720 5266  
Jun Lee

**DANEMARK  
COPENHAGUE**  
+ 45 2612 0092  
Rikke Juel Brandt (Consultant)

**ÉMIRATS ARABES UNIS  
-DUBAI**  
+971 (0)4 425 5647

**ESPAGNE  
MADRID**  
+34 (0)91 532 6626  
María García Yelo

**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

**PALM BEACH**  
+1 561 777 4275  
David G. Ober (Consultant)

**SAN FRANCISCO**  
+1 415 982 0982  
Ellanor Notides

**FRANCE ET  
DÉLÉGUES RÉGIONAUX  
-PARIS**  
+33 (0)1 40 76 85 85

**CENTRE, AUVERGNE,  
BRETAGNE, PAYS DE  
LA LOIRE & NORMANDIE**  
+33 (0)6 09 44 90 78  
Virginie Gregory

**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

**GRANDE-BRETAGNE  
-LONDRES**  
+44 (0)20 7839 9060

**NORD**  
+44 (0)20 7104 5702  
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)

**INDE  
MUMBAI**  
+91 (22) 2280 7905  
Sonal Singh

**INDONESIE  
JAKARTA**  
+62 (0)21 7278 6268  
Charmie Hamami

**ISRAËL  
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  
(Consultant)

**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)

**FLORENCE**  
+39 335 704 8823  
Alessandra Niccolini di  
Camugliano (Consultant)

**CENTRE &  
ITALIE DU SUD**  
+39 348 520 2974  
Alessandra Allaria  
(Consultant)

**JAPON  
TOKYO**  
+81 (0)3 6267 1766  
Katsura Yamaguchi

**MALAISIE  
KUALA LUMPUR**  
+62 (0)21 7278 6268  
Charmie Hamami

**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)

**PORTUGAL  
LISBONNE**  
+351 919 317 233  
Mafalda Pereira Coutinho  
(Consultant)

**QATAR**  
+974 7731 3615  
Farah Rahim Ismail  
(Consultant)

**RÉPUBLIQUE POPULAIRE  
DE CHINE  
PÉKIN**  
+86 (0)10 8583 1766  
Julia Hu

**-HONG KONG**  
+852 2760 1766

**-SHANGHAI**  
+86 (0)21 6355 1766  
Julia Hu

**SINGAPOUR**  
+65 6735 1766  
Kim Chuan Mok

**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) 2 252 3685  
Prapavadee Sophonpanich

**TURQUIE  
ISTANBUL**  
+90 (532) 558 7514  
Eda Kehale Argün  
(Consultant)

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

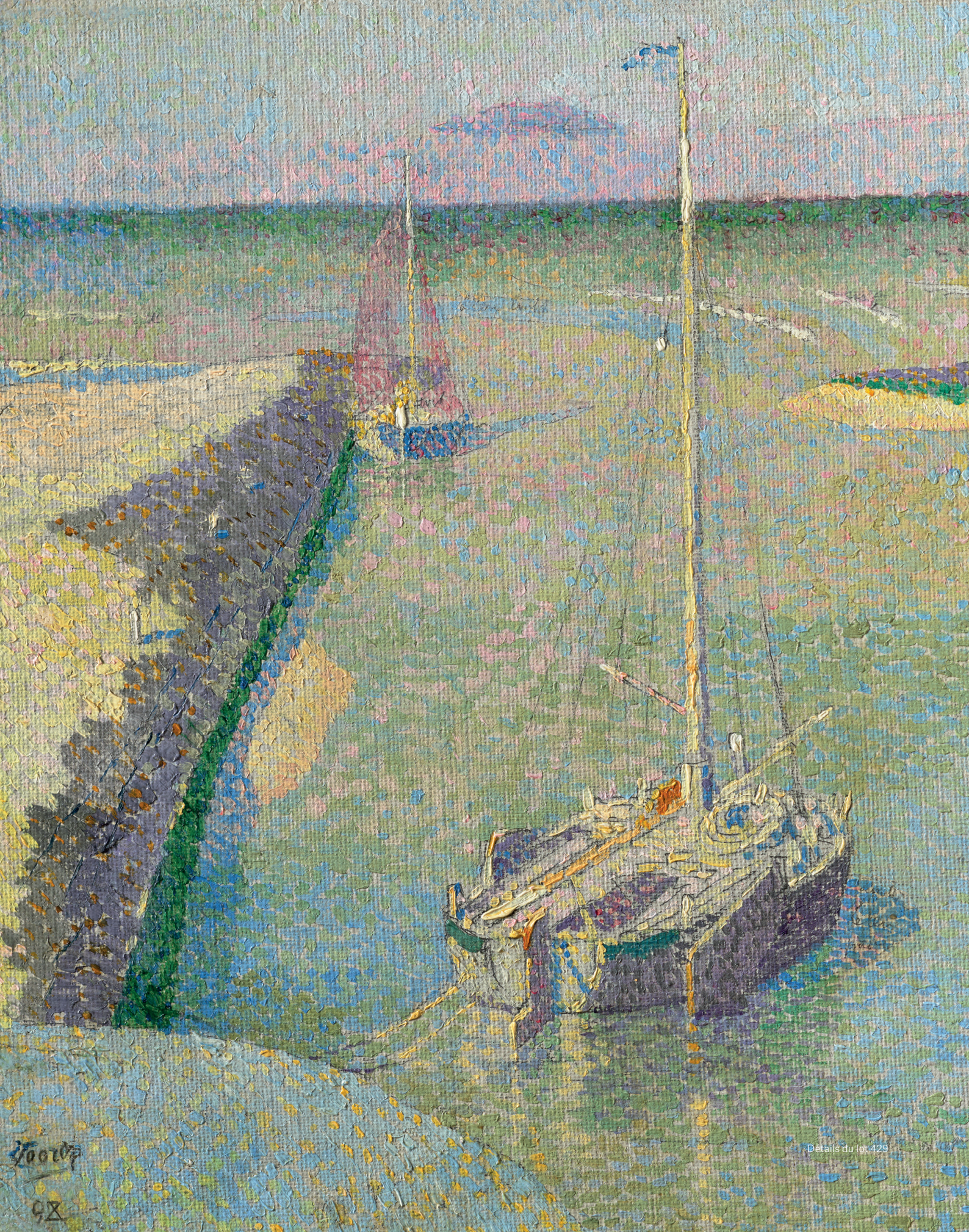
**CHRISTIE'S FINE ART STORAGE  
SERVICES  
NEW YORK**  
+1 212 974 4570  
Email: newyork@cfass.com

**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



Détails du lot 429



# Index

## A

Anquetin, L. 102  
Angrand, C. 436  
Amiet, C. 801, 802, 803

## B

Bernard, É. 118, 406, 407, 419, 806, 807 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 820, 821, 822, 823  
Ballin, M. 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 472, 473, 474, 475, 476, 804, 805  
Bourdelle, A.-É. 444, 450, 487, 488  
Bremmer, H. 426, 431, 437  
Bevan, R.-P. 826, 827

## C

Caillebotte, G. 121, 124

## D

de Monfreid, G. 103, 872  
Degas, E. 119, 120, 128, 439, 440, 449  
Delavallée, H. 12, 427, 828, 829, 830, 831  
Denis, M. 106, 108 . 405, 416, 418, 423, 433, 452, 456. 832, 833,834, 835, 836, 837,838  
Donaldson, J. H. 839, 841

## F

Finch, A. W. 432  
Friesz, A. É. 493  
Forbes-Robertson, E. 840, 842

## G

Gauguin, P. 104, 117, 414, 844  
Giacometti, D. 129  
Gleizes, A. 485  
Gonzalès, J. 441  
Gonzalez de la Serna, I. 489, 492

## H

Hassam, C. 114  
Hayet, L. 424  
Herbin, A. 486  
Hugué, M. M. 490, 491

## I

Ibels, Henri Gabriel. 843

## L

Léger, F. 115  
Lacombe, G. 404, 845, 846, 847  
Laffón, C. 494  
Laurencin, M. 448  
Laval, C. 848  
Lemmen, G. 849, 850, 851

## M

Maillol, A. 422, 442, 453, 852  
Minne, G. 438  
Maufra, M. 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868  
Mellery, X. 869  
Moret, H. 870

## O

O’Conor, R. 111, 415, 871, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 886

## P

Pascin, J. 101, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484  
Petitjean, H. 425  
Pissarro, L. 434  
Piette, L. 885  
Polhill Bevan, R. 825

## R

Ranson, P. 105, 454, 455, 460, 888  
Roussel, K.-X. 107  
Rippl-Rónai, J. 459  
Rivière, H. 401, 891, 892  
Rodin, A. 446  
Roussel, K.X. 893  
Roy, P. 894

## S

Seguin, A. 109, 113, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928  
Slewinski, W. 112, 420  
Sérusier, P. 110, 116, 402, 408, 410, 417, 929, 930, 931, 932, 933  
Schuffenecker, C.-É. 895, 896, 897, 898, 899

## T

Toorop, J.T. 429, 461  
Toulouse-Lautrec, H. de 443, 445, 447

## V

Vallotton, F. 125, 127, 451  
Van Dongen, K. 122  
Van de Velde, H. 428  
Van Rysselberghe, T. 435  
Vuillard, É. 457, 458  
Verkade, J. 934, 935, 936, 937

## W

Willumsen, J. 421  
Wright, R. M. 409, . 938, 939







CHRISTIE'S

9 AVENUE MATIGNON 75008 PARIS

MAD 98