

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^e 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

ESTAMPES



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 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. 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.

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

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 Quimper 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^e 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^e-début XX^e

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.

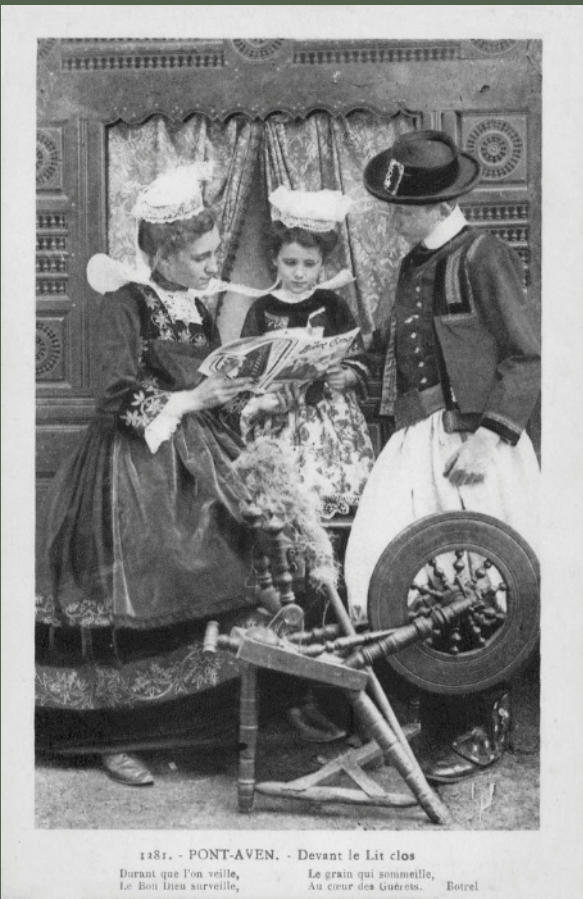
THE RIGHT TO DARE EVERYTHING

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^{er} 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

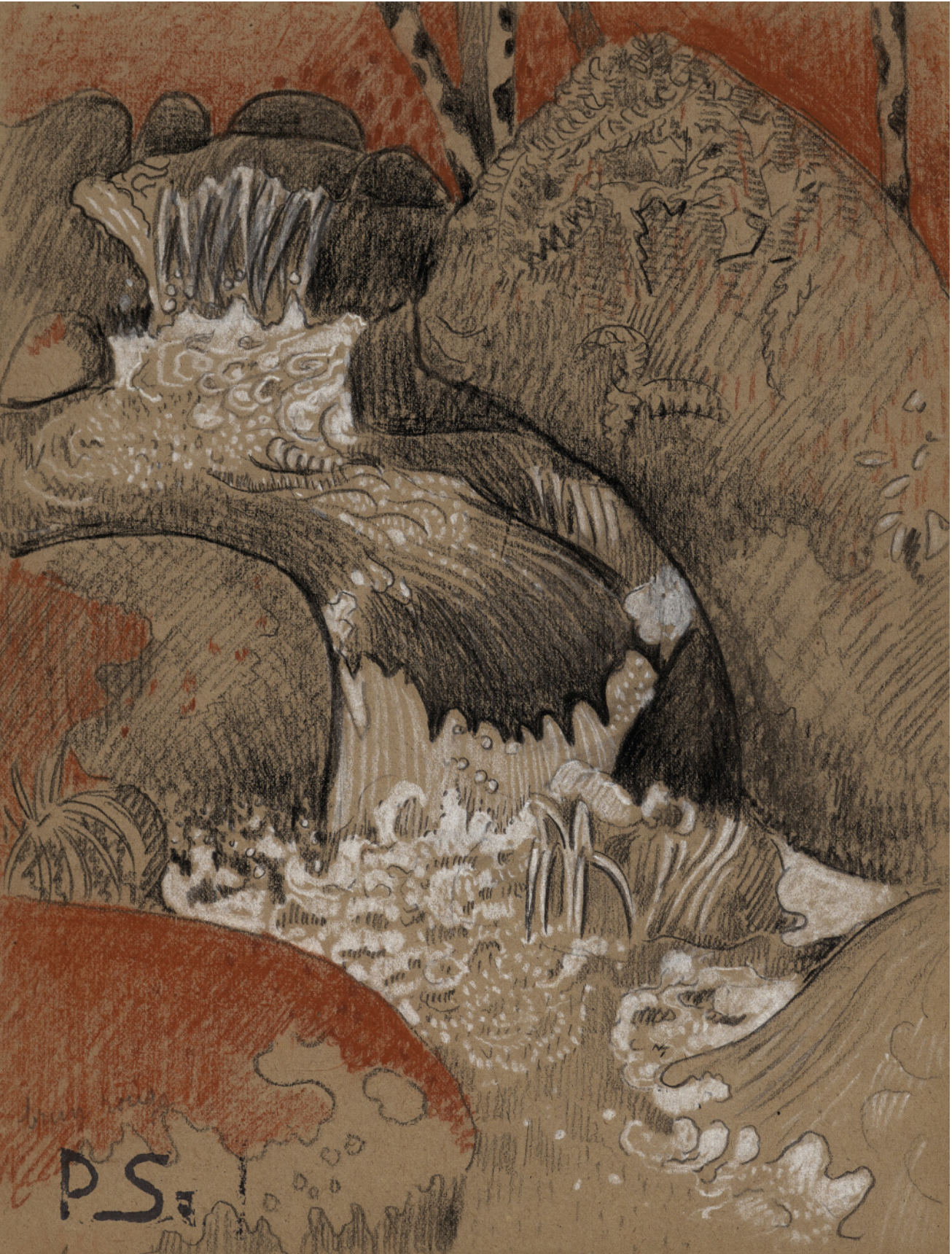
signed with the initials 'PS.' (lower left)
charcoal, *sanguine* and white chalk (*recto*);
charcoal (*verso*) on paper
12¾ x 9¾ in.
Executed *circa* 1892

€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^e 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).

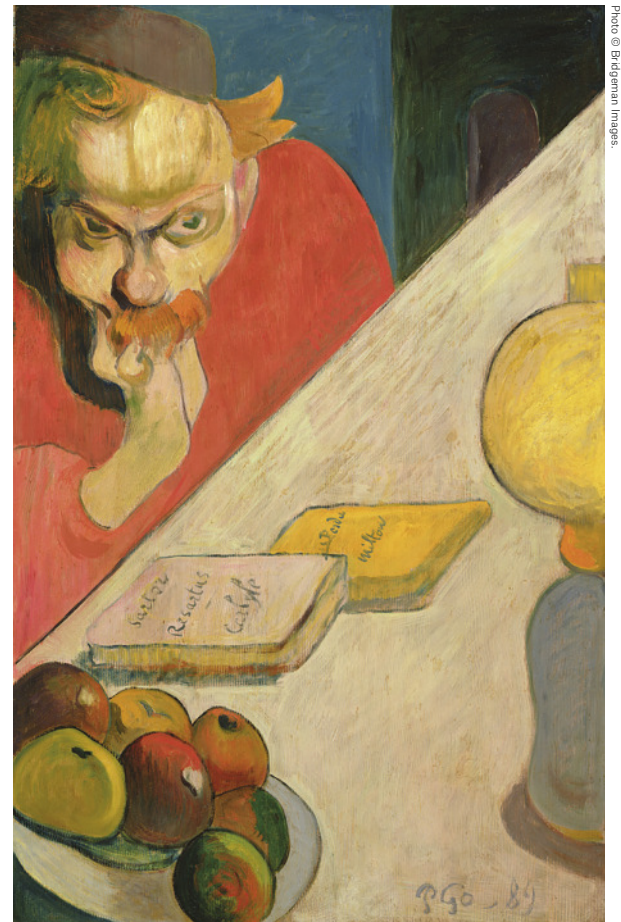
Jacob Meyer de Haan arrived in Paris from Holland in 1888 and shared a flat with Théo Van Gogh, who introduced him to Gauguin. The two artists went to Pont-Aven and then to Le Pouldu to paint together. "In 1889, an eccentric pair turned up in Le Pouldu: the great Gauguin with his Aztec profile and the 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.

Émile Bernard est l'un des talents les plus précoces de la génération symboliste. À peine âgé de vingt ans, ce jeune artiste accompli fait preuve d'une connaissance parfaite de la leçon de Cézanne et des grands maîtres, mais aussi d'un tempérament personnel affirmé. Autant pour rendre hommage au maître aixois que pour marquer sa différence, Émile Bernard consacre une grande part de sa carrière au thème de la nature morte. Le choix des couleurs et leurs associations subtiles présents dans cette composition révèlent la sensibilité impressionniste de l'artiste. Cette capacité du jeune artiste à allier modernité et classicisme fait l'admiration de Van Gogh qui, depuis Arles où il était installé, entretenait une relation d'amitié avec Émile Bernard et Paul Gauguin.

Émile Bernard was one of the most precocious talents of the Symbolist generation. At just 20 years old, this accomplished young artist showed a perfect understanding of Cézanne's teachings and that of the great masters, as well as personal self-assurance. Both paying tribute to the Provencal masters and in order to distinguish himself, Émile Bernard chose to focus on still lives during his early career. The colour palette and superb associations achieved by Bernard in this composition reveal his Impressionist sensibility.

The artist's capacity to ally modernity with Classicism had caught the admiration of Van Gogh, who lived in Arles and was very close friends with Émile Bernard and Paul Gauguin during this period.



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^e 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 témoignes 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^e 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*. I solated 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."

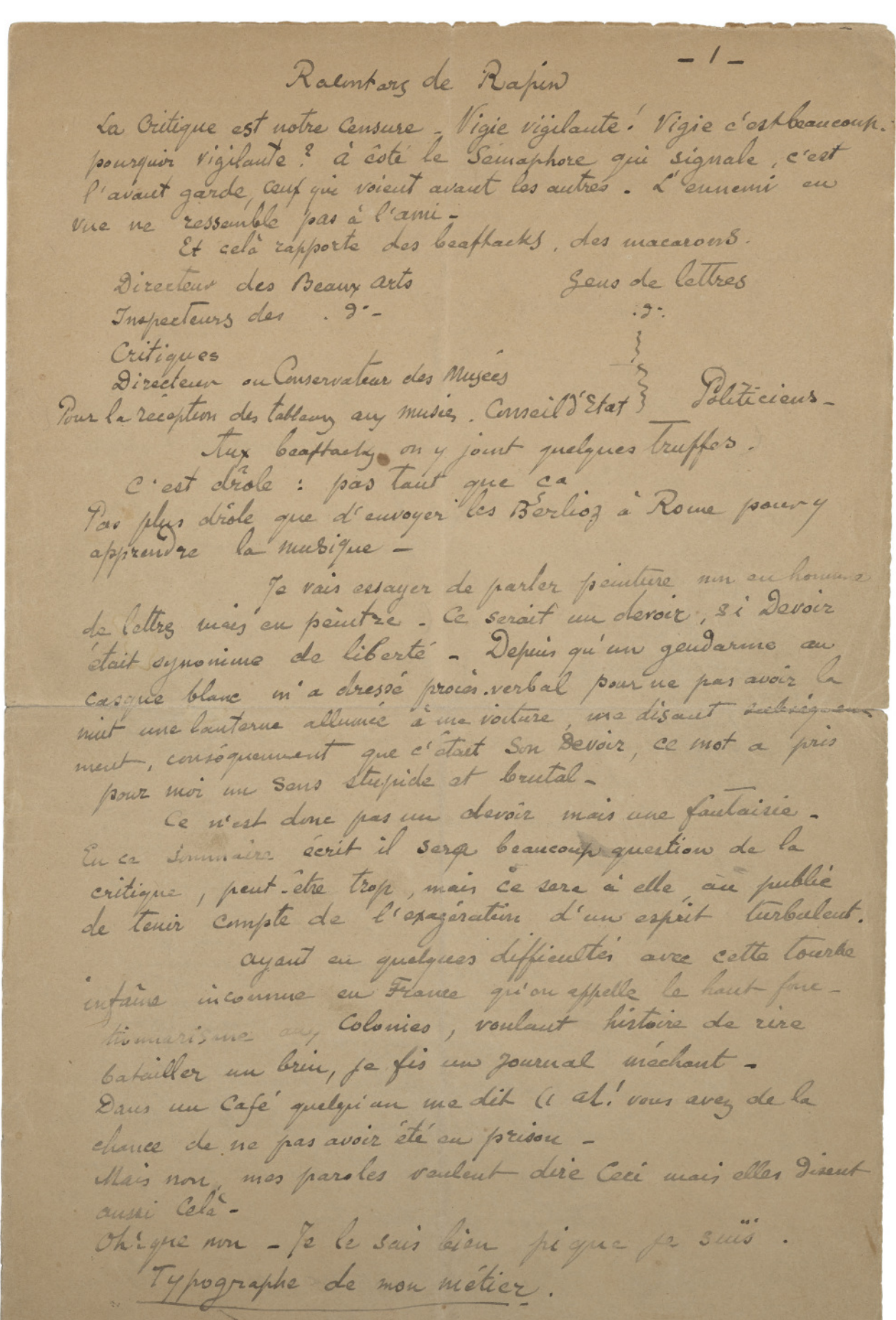
“Ce qui importe, c’est ce qui est aujourd’hui et qui va ouvrir la marche de l’art du XX^e siècle”.

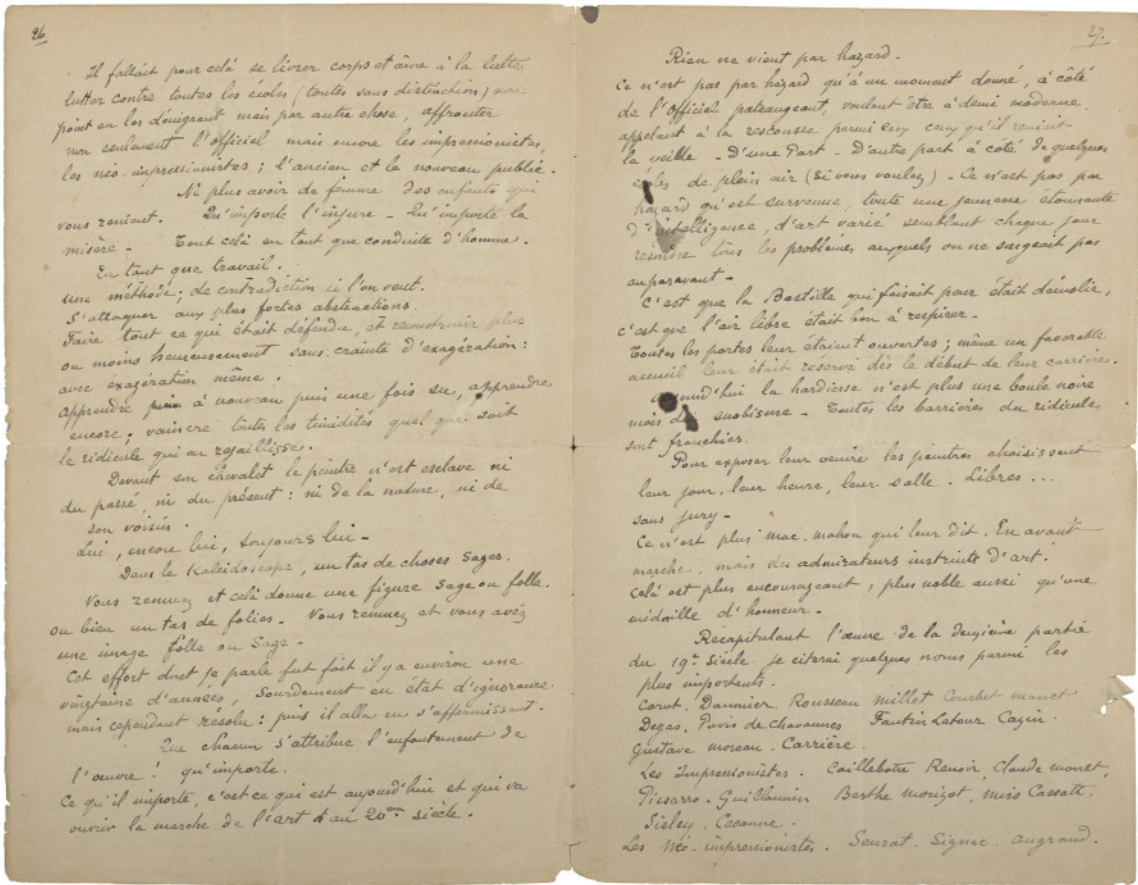
“What’s important is what’s out there today and what’s going to lead the way in twentieth-century art”.

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^e siècle. Rien ne vient par hasard.”





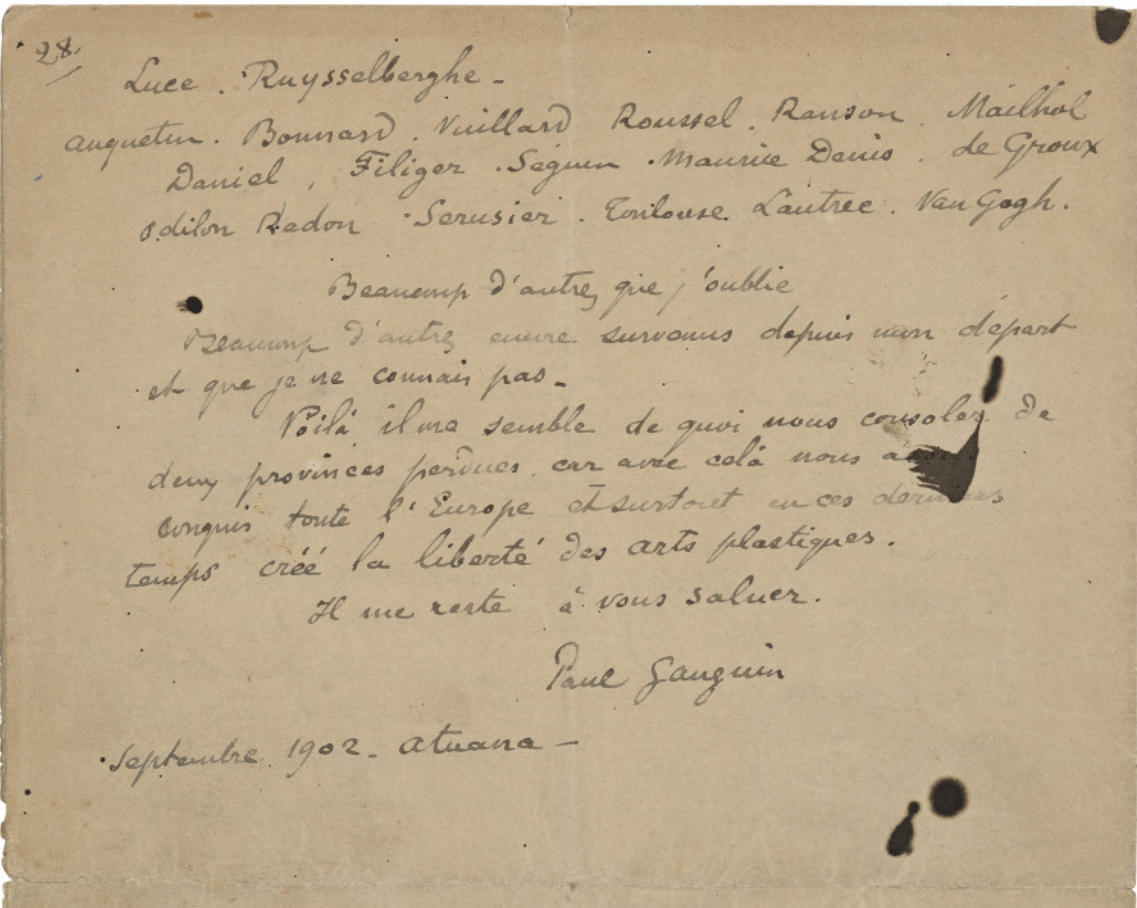
Racontars de Rapin. Autograph manuscript signed, dated "September 1902. Atuana". 28 pages on 7 double leaves. Black ink on paper. Text clean, a few rare corrections and erasures. (Paper uniformly browned, old folds, some torn, without missing, ink stains on the last leaf, reaching 2 words without hindering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

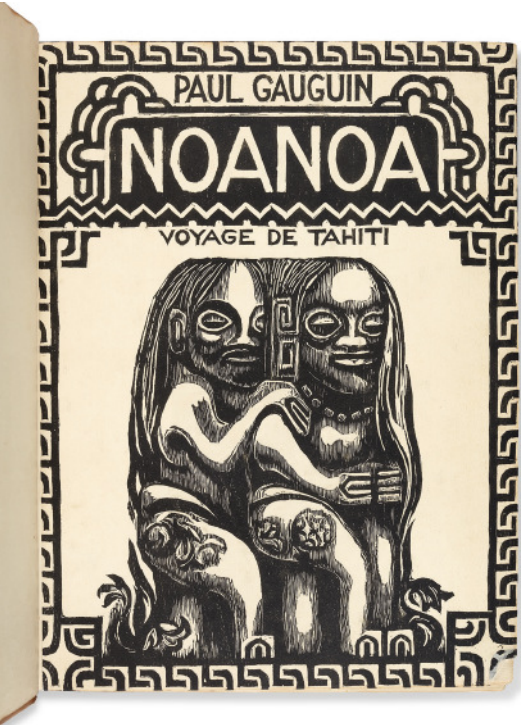
And Gauguin returned to one of his masters, the one who undoubtedly influenced him most, Camille Pissarro: "If we examine Pissarro's art as a whole (...) we find not only an excessive artistic will that never fails, but also an essentially intuitive art of fine breed. No matter how far away the haystack 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]

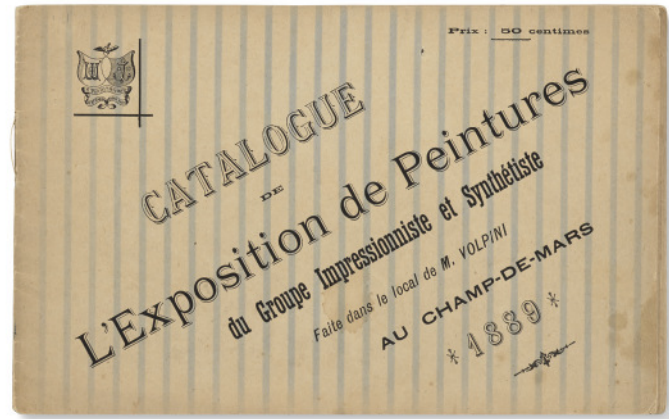
Impression en couleurs
31 x 23 cm
Édition allemande du fac-similée du manuscrit de Paul Gauguin illustré de nombreuses reproductions d'œuvres de l'artiste.
In-4. Tirage à 400 exemplaires. Nombreuses illustrations reproduites. Reliure signée de la Vicomtesse G. de Mentque : maroquin havane, décor floral 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 Faite 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^e 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^e 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^e 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^e 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 19½ 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^e 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^e 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 XVIIe 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 Russeau 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

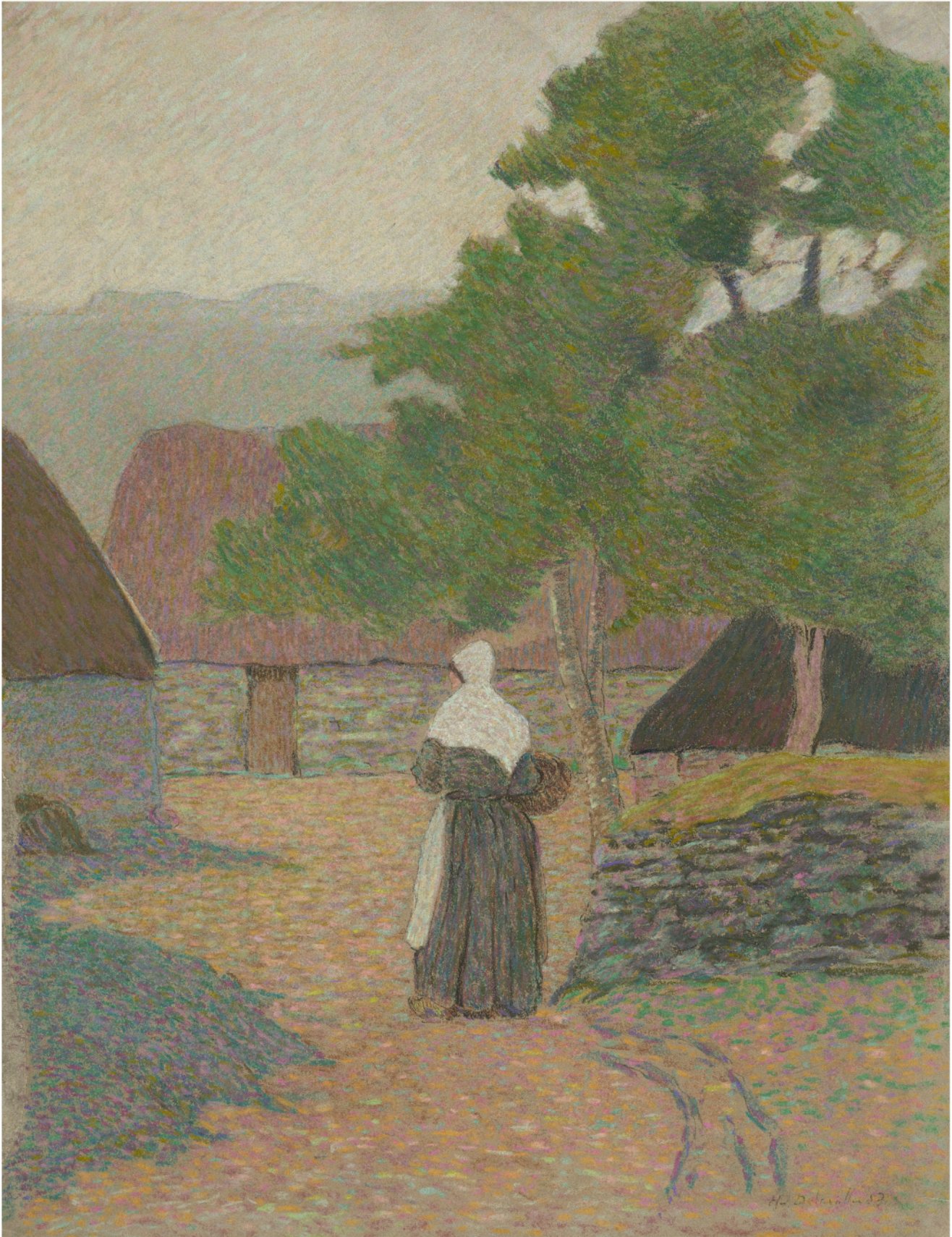
signed and dated 'H. Delavallée 87' (lower right)
pastel on grey paper
12¾ x 9¾ in.
Executed in 1887

€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 © Adapt, 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.

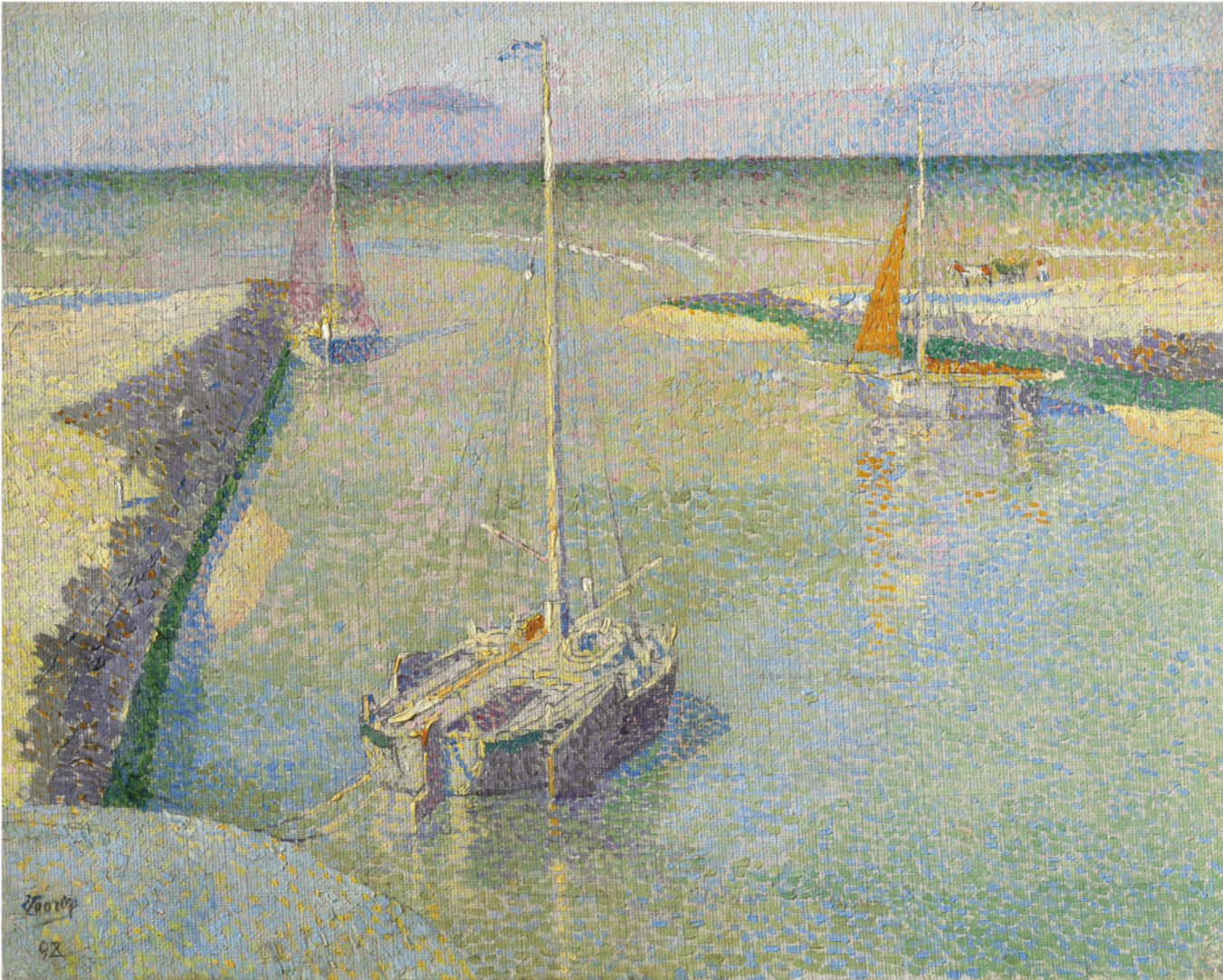
Alongside Vincent Van Gogh, Piet Mondrian and Kees van Dongen, Jan Toorop is one of the few Dutch artists of the turn of the 20th century to enjoy international recognition. Born on the island of Java, then a colony of the Kingdom of the Netherlands, he moved to the mainland in 1869 to study in Leiden, The Hague and Delft. From 1880 onwards, he studied at the Royal Academy of Fine Arts in Amsterdam.

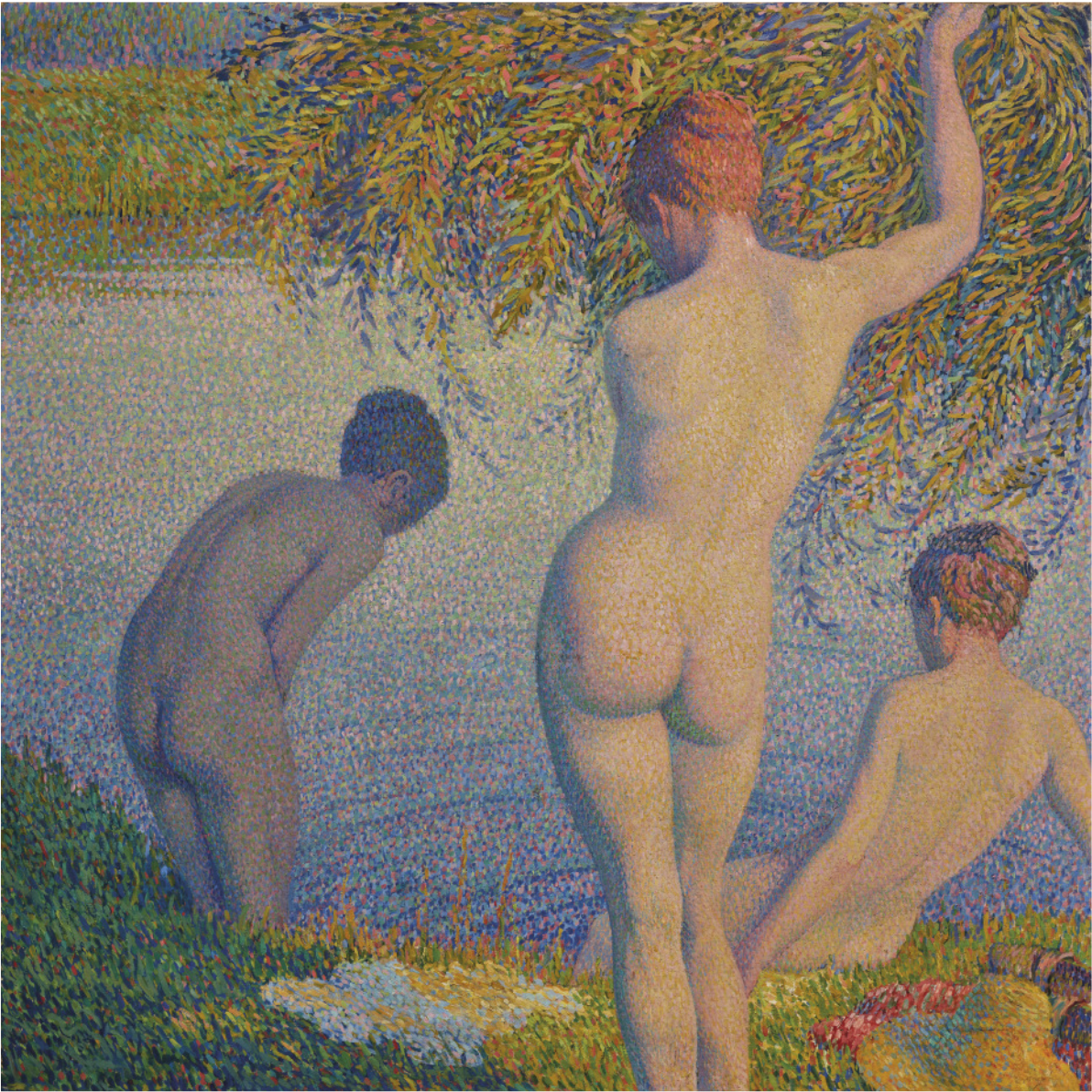
In 1882, Toorop moved to Brussels, a major centre for the development of avant-garde movements in the visual arts, music and literature. It was in Brussels, in reaction to academicism, that a handful of artists, anxious to make themselves known and to be able to exhibit freely, created the group *Les 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.

■f452

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^e 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 entretenu. 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 *Euterge*.

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 Euterge.



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, Kunsthau et Copenhague, Statens Museum for Kunst, *Maurice Denis*, octobre 1971-mai 1972, no. 218.
Zurich, Kunsthau 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^{er} 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, 10^e 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

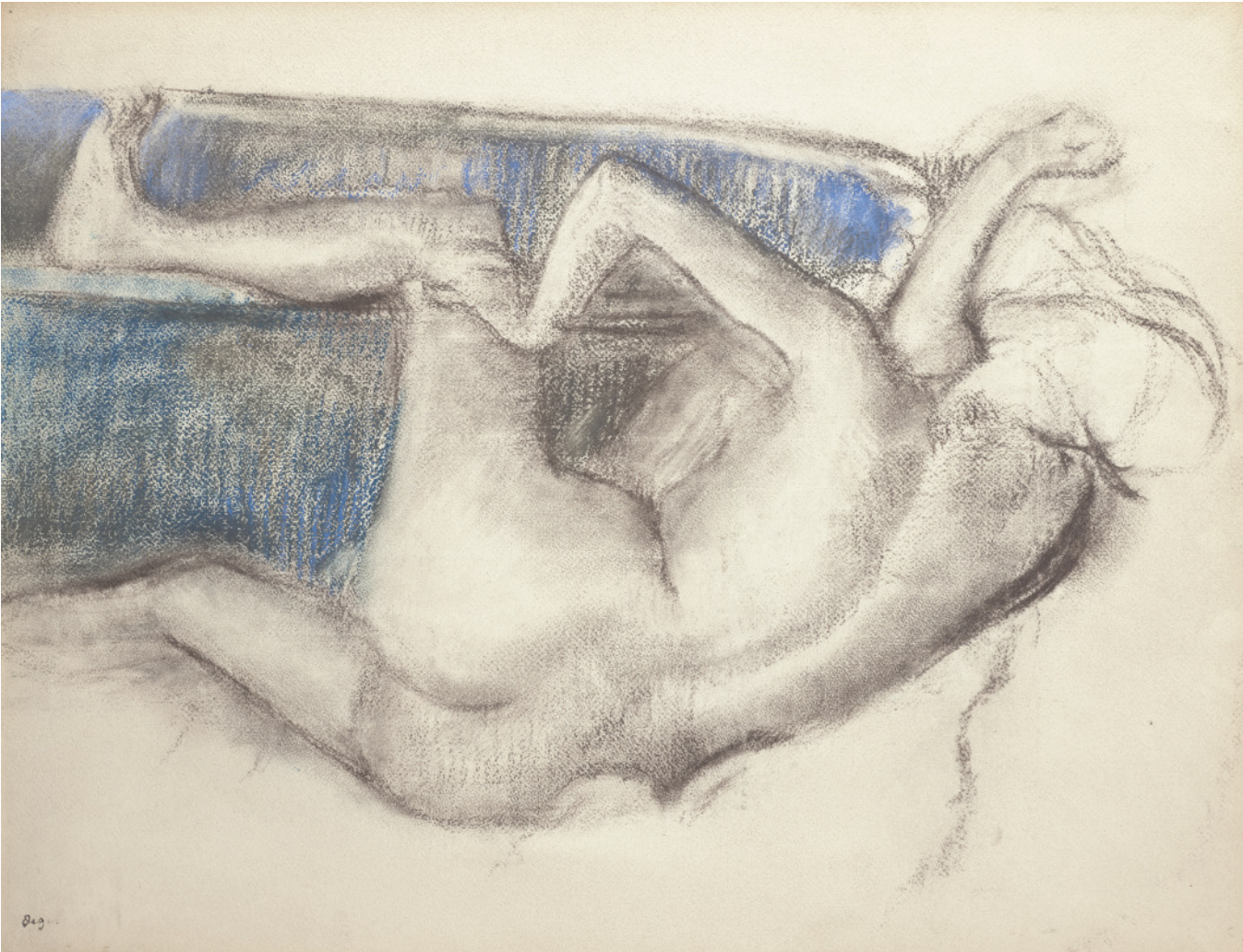
stamped 'Degas' (lower left; Lugt 658)
pastel and charcoal on counterproof on paper
20½ x 26¼ in.
Executed *circa* 1891

€90,000-120,000
US\$96,000-130,000
£79,000-100,000

PROVENANCE:
Atelier de l'artiste; sa deuxième vente,
M^e 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^e 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 Blaafarveværk, *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, *Artistide 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

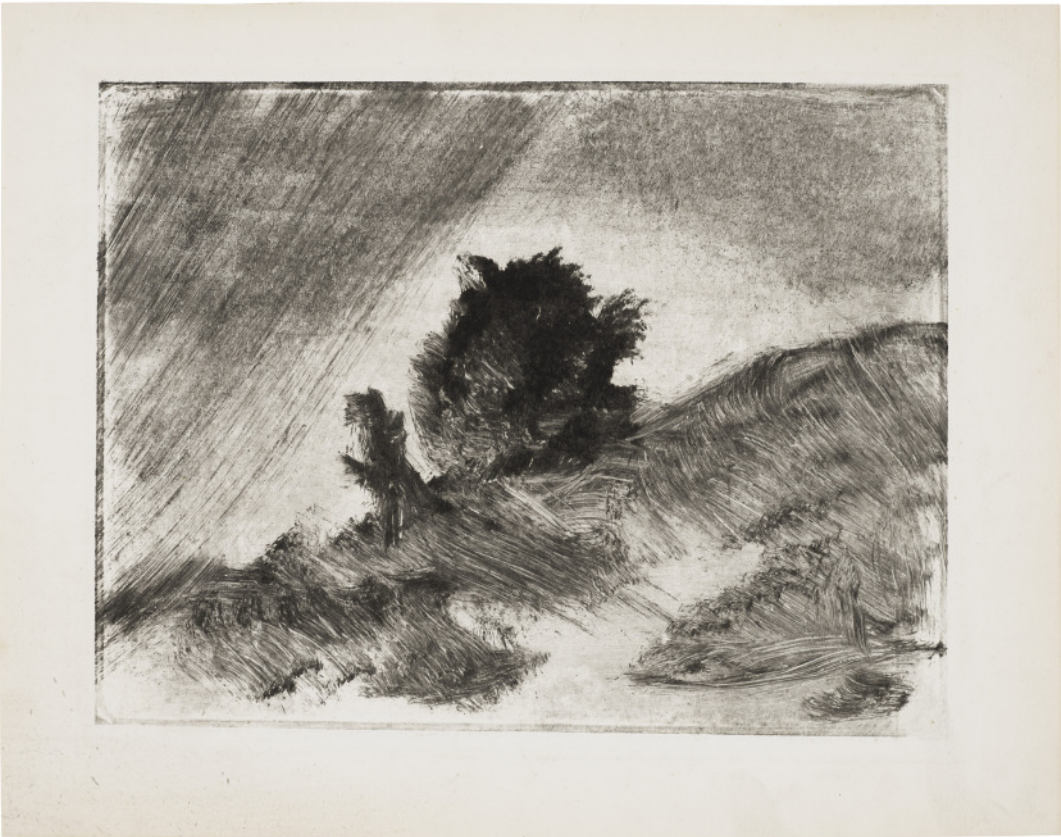
PROVENANCE:
Sam Josefowitz, Pully (avant 1983).
Puis par descendance aux propriétaires actuels.

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 *Mercure 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.»

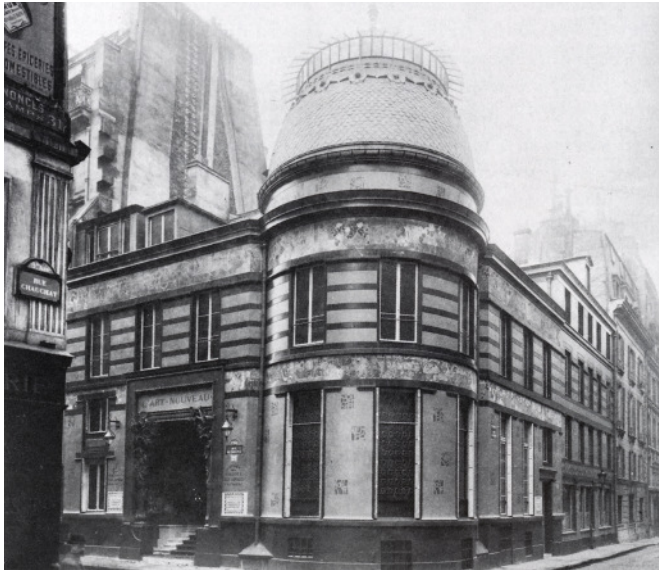
Les ornements du quotidien

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^e 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^e 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 créer 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-Rónai 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-Rónai 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 (1870-1945)
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’s 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 9⁷/₈ 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 8¾ 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 5½ 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 4¾ 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^e 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 (1885-1950)
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 (1885-1950)
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
 19½ x 25½ 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
 8½ 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 'I 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 'I 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^e 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
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. 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.

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



⌘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

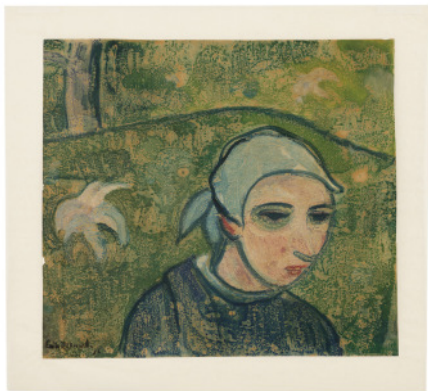
€1,800-2,500 | US\$2,000-2,700 | £1,600-2,200



⌘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

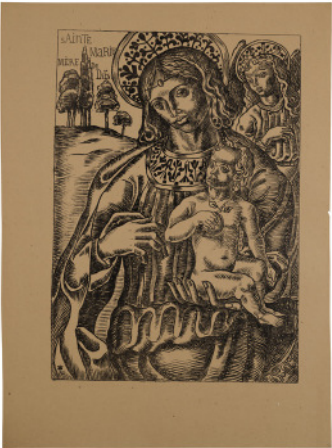
EMILE BERNARD (1869-1941)

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.
Exécuted 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)

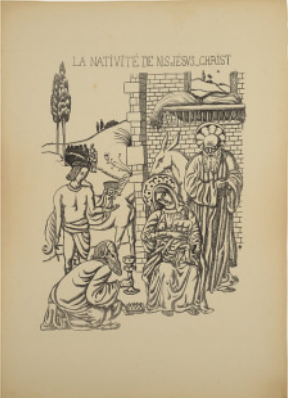
ET ALFRED JARRY (1875-1907)

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

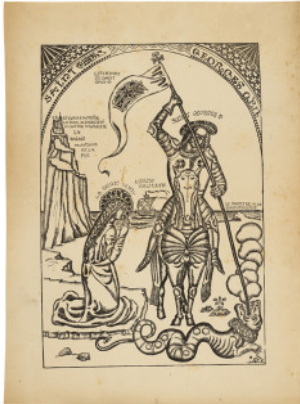
ÉMILE BERNARD (1868-1941)

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

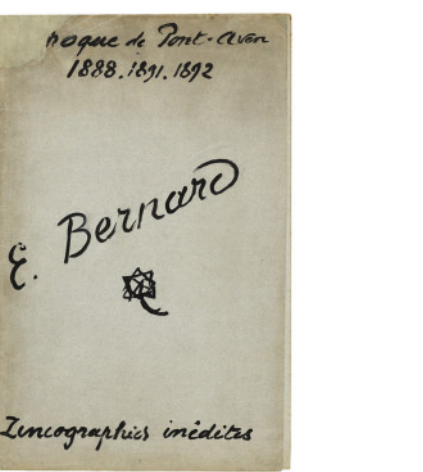
ÉMILE BERNARD (1868-1941)

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

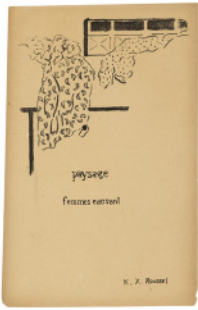
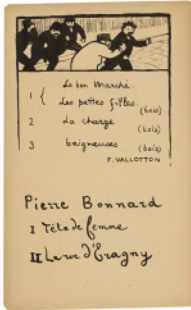
ÉMILE BERNARD (1868-1941)

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

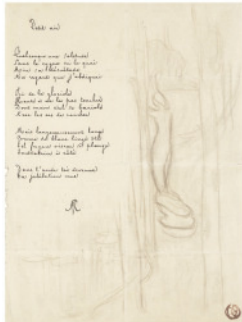
MAURICE DENIS (1870-1945)

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

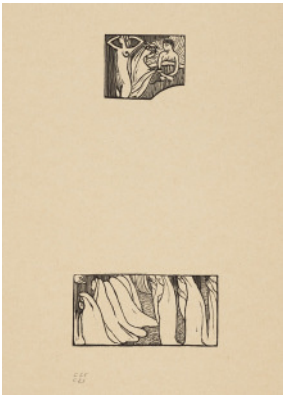
€10,000-15,000
US\$11,000-16,000
£8,700-13,000



∅•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. (15)
Executed *circa* 1895.

€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



ð•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: 11¾ x 17 in.
 Executed in 1893

€350-450 | US\$380-480 | £310-390



ð•f883
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



ð•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



ðf885
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



ð•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

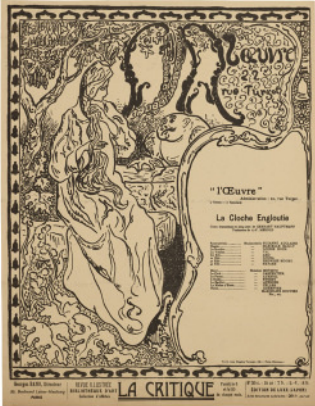
€150-250 | US\$160-270 | £130-220



ð•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



ð•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



ð•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



ð•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



ð•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.

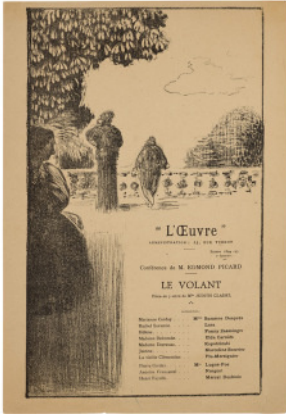
€400-600 | US\$430-640 | £350-520



ð•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



ð•f893
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: 11¾ 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

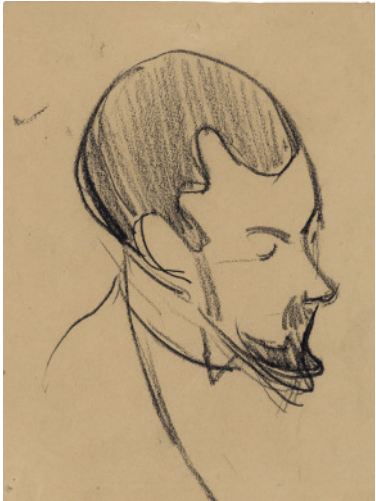
€2,000-3,000 | US\$2,200-3,200 | £1,800-2,600



⌘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 8¾ 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: 8¾ 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: 18¾ x 25¾ 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 13¾ 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: 7¾ x 10¾ 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 8¾ in.
Sheet: 9¾ x 10¾ 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 6¾ 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: 7¾ x 6¾ 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 Pouldu)
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 77½ 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 17¾ 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

(2)

€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

€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
8⅝ 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



PAUL GAUGUIN (1848-1903)
CLOVIS ENDORMI
signed and dated 'p Gauguin 84' (upper left)
oil on canvas
18 $\frac{1}{8}$ x 21 $\frac{7}{8}$ in. (46 x 55,5 cm.)
Painted in Rouen in 1884
£3,000,000-5,000,000

MASTERPIECES OF THE COLLECTION OF SAM JOSEFOWITZ:
A LIFETIME OF DISCOVERY AND SCHOLARSHIP

London, 13th October 2023

VIEWING
6th-12th October
8 King Street
London SW1Y 6Q

CONTACTS
Benedetta Fusco
bfusco@christies.com
+44 (0) 20 7752 3218

CHRISTIE'S

YOUR
CAREER
IN THE
ART
WORLD
STARTS
HERE

LEARN MORE AT CHRISTIES.EDU

LONDON | NEW YORK | HONG KONG

CHRISTIE'S
EDUCATION

CONTINUING EDUCATION • ONLINE COURSES

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 Foolscape
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)
THE THREE TREES
etching with engraving and drypoint
1643
on laid paper, watermark Foolscape with five-pointed Collar
a superb, early impression
£300,000 - 500,000

OLD MASTERS PART I

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 mandat 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 auez 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** («**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** s'applique à l'**intitulé** tel que modifié par des **avis en salle de vente**.
- (e) La **garantie d'authenticité** ne s'applique pas lorsque les connaissances se sont développées depuis la vente aux enchères entraînant un changement dans l'opinion généralement admise. En outre, elle ne s'applique pas si l'**intitulé** correspondait à l'opinion généralement admise des experts à la date de la vente ou a attiré l'attention sur un conflit d'opinion.
- (f) La **garantie d'authenticité**

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 11 boulevard Ney 75018 Paris	Accès voiture/transporteur 215 rue d'Aubervilliers 1 ^{er} 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 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 11 boulevard Ney 75018 Paris	Car/carrier access 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 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

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
DÉLÉGÉS 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

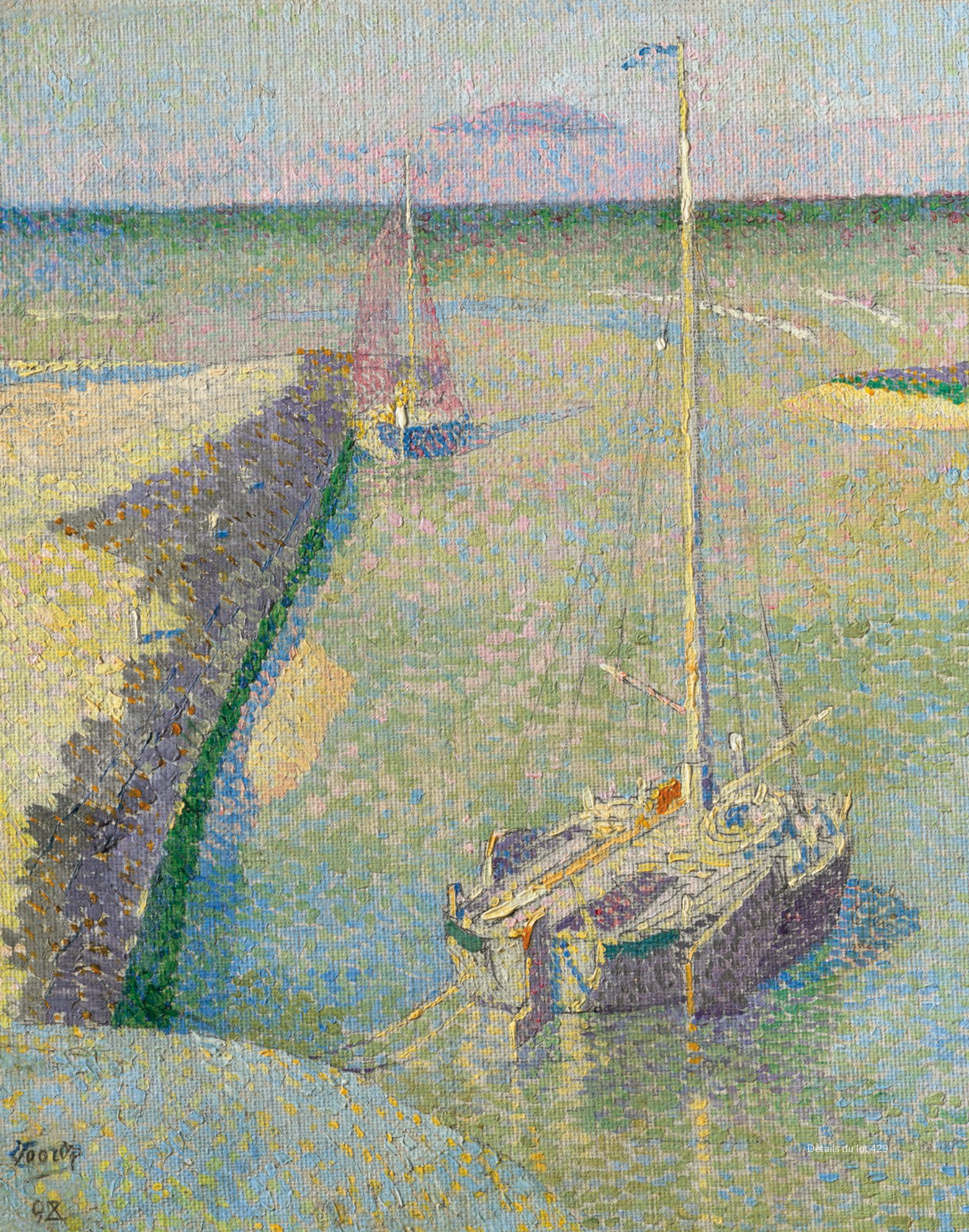
**CHRISTIE'S FINE ART STORAGE
SERVICES
NEW YORK**
+1 212 974 4570
Email: newyork@cfass.com

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



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





SCTA MARTHA

CHRISTIE'S

9 AVENUE MATIGNON 75008 PARIS

MAD
98