



ART IMPRESSIONNISTE ET MODERNE

Paris, 27 mars 2020

CHRISTIE'S











ART IMPRESSIONNISTE ET MODERNE

4 juin 2020 à 17h

9, avenue Matignon
75008 Paris

IMPORTANT NOTICE:

Please note that this saleroom auction is currently under review as part of a necessary global restructuring of Christie's spring auction calendar. Any new sales dates will be communicated as early as possible; please check our dedicated Announcements Page for updates on all COVID-19 related postponements and precautions.

COMMISSAIRES-PRISEURS

Cécile Verdier
Victoire Gineste
Camille de Foresta

CODE ET NUMÉRO DE VENTE

Pour tous renseignements ou ordres d'achats, veuillez rappeler la référence
18501 - LEA (Art Impressionniste et Moderne)

CONDITIONS OF SALE

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

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

Participez à cette vente avec

CHRISTIE'S  LIVE™

Cliqué, Adjudé ! Partout dans le monde.

Enregistrez-vous sur www.christies.com
Jusqu'au 4 juin à 8h30 (Art Impressionniste et moderne)

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

CHRISTIE'S



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

CHRISTIE'S FRANCE SNC

Agrément no. 2001/003

CONSEIL DE GÉRANCE

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

CHRISTIE'S FRANCE



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



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



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



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



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

SERVICES POUR CETTE VENTE, PARIS

ORDRES D'ACHAT
ET ENCHÈRES TÉLÉPHONIQUES
ABSENTEE AND
TELEPHONE BIDS
Tél: +33 (0)1 40 76 84 13
Fax: +33 (0)1 40 76 85 51
christies.com

SERVICES À LA CLIENTÈLE
CLIENTS SERVICES
clientservicesparis@christies.com
Tél: +33 (0)1 40 76 85 85
Fax: +33 (0)1 40 76 85 86

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

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

ABONNEMENT
AUX CATALOGUES
CATALOGUE SUBSCRIPTION
Tél: +33 (0)1 40 76 85 85
Fax: +33 (0)1 40 76 85 86
christies.com

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

INFORMATIONS POUR LES VENTES

Spécialistes et coordinatrices



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



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



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



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



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



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



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

IMPRESSIONIST AND MODERN ART

AMERICAS



Allegra Bettini
*Head of Works on Paper
and Online Sales*



Kelsey Brosnan
Cataloguer



Max Carter
*International Director
Head of Department*



Cyanne Chutkow
Deputy Chairman



Sarah El-Tamer
Head of Day Sale



Jessica Fertig
Head of Evening Sale



Vanessa Fusco
Senior Specialist



Conor Jordan
Deputy Chairman



David Kleiweg de Zwaan
Senior Specialist



Adrien Meyer
Co-Chairman



Margaux Morel
Cataloguer



Vanessa Prill
Cataloguer



Morgan Schoonhoven
Director, Western Region

EUROPE & ASIA



Mariolina Bassetti
*Chairman
Italy*



Lea Bloch
*Associate Specialist
Paris*



Tan Bo
*Senior Director
Beijing*



Tudor Davies
*Senior Specialist
Paris*



María García Yelo
*Business Development
Madrid*



Roni Gilat-Baharaff
*International Senior Director
Tel Aviv*



Anika Guntrum
*Vice President,
International Director
Paris*



Pauline Haon
*Business Development
Brussels*



Valerie Didier
*Specialist, Head of Sale
Paris*



Elaine Holt
*International Director
Hong Kong*



Jetske Homan van der Heide
*Chairman
Amsterdam*



Chie Kawasaki
*Client Relationship Manager
Tokyo*



Hans Peter Keller
*Head of Department
Zurich*



Antoine Lebouteiller
*Head of Department
Paris*



Renato Pennisi
*Senior Specialist
Rome*



Carmen Schjaer
*Managing Director
Spain*



Nadja Scribante
*Head of Department
Geneva*



Adele Zahn
*Business Development
Manager
Zurich*

IMPRESSIONIST AND MODERN ART

LONDON



Albany Bell
Head of Online Sales



Giovanna Bertazzoni
Co-Chairman



Christopher Burge
Honorary Chairman



Olivier Camu
Deputy Chairman



Jason Carey
Head of Department



Micol Flocchini
Associate Specialist



Keith Gill
Head of Evening Sale



Jakob Angner
Cataloguer



Ishbel Gray
Junior Specialist



Imogen Kerr
Specialist



Pepper Li
Cataloguer



John Lumley
Honorary Chairman



Ottavia Marchitelli
Head of Day Sale



Michelle McMullan
Senior Specialist



Anna Povejsilova
Associate Specialist



Jussi Pylkkänen
Global President



Veronica Scarpati
Junior Specialist



Jay Vincze
Senior International Director



Annie Wallington
Head of Works on Paper Sale

λ301

LÉONARD TSUGUHARU FOUJITA (1886-1968)

Chat endormi

signé, signé de nouveau en japonais et daté 'Foujita 1926' (au centre à droite); signé, signé de nouveau en japonais, daté et inscrit 'Paris Foujita 1926' (sur le châssis)

huile sur toile
22 x 26.8 cm.
Peint à Paris en 1926

signed, signed again in Japanese and dated 'Foujita 1926' (centre right); signed, signed again in Japanese, dated and inscribed 'Paris Foujita 1926' (on the stretcher)

oil on canvas
8¾ x 10⅝ in.
Painted in Paris in 1926

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

PROVENANCE

Comte Amaury de Mérode et Princesse de Cröy, Belgique (don de l'ambassadeur du Japon en 1926).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Sylvie Buisson a confirmé l'authenticité de cette œuvre.



Mike et une chatte blanche, vers 1928. Photographie de Foujita.

Mike est le diminutif de *Mike-neko* qui signifie en japonais *chat à trois couleurs*. C'est le nom que Foujita donna à celui qui partagea sa vie et celle de Youki dans leur appartement de Passy, puis leur villa Art déco du Square Montsouris. *Mike* fut le seul être vivant que Foujita toléra dans son atelier lorsqu'il était occupé à y travailler. Il se déplaçait sans bruit avec délicatesse et aucune de ses actions n'échappait au regard du peintre à l'affût de cette beauté vivante qui lui inspirait des lignes, des formes et des couleurs d'une grâce infinie.

Foujita ne cessait de dessiner, de peindre et même de graver *Mike*. *Mike* avait aussi des amis qui envahissaient le domaine des Foujita. Le chat devint une icône de la maison, et bientôt de l'Œuvre, son totem, un être sacré tel qu'on les considère au Japon habités par les esprits surnaturels. Replié sur lui-même par le sommeil, *Mike* est immortalisé sur la toile comme une femme aimée du peintre, un nu féminin avec autant de tendresse et de sensualité, avec douceur et une précision magnifique. Le pelage est voluptueux et l'expression enchante.

Bientôt, ce même chat grimpera sur l'épaule de son maître, le temps d'un autoportrait.

Foujita et l'animal ne font qu'un dans l'atelier, la même complicité, la même souplesse, la même élégance, une agilité, une vivacité et une concentration similaires.

"Je crois que les félins ont été donnés à l'homme pour qu'il fasse auprès d'eux l'apprentissage de la femme", se plut à dire Foujita. "Qui me contredira quand j'affirme que les chats, comme les femmes, acquiert à la lumière artificielle une nouvelle et plus éclatante beauté ?" ajoutait-il.

Sylvie Buisson

For the English version please refer to page 160



嗣治
Woujka
1926

PROVENANT D'UNE COLLECTION PARTICULIÈRE PARISIENNE



λ302

HENRI LAURENS
(1885-1954)

Femme accroupie

terracotta

Hauteur: 20.3 cm.

Conçu en 1928; cette épreuve exécutée ultérieurement dans une édition de 6 exemplaires

terracotta

Height: 8 in.

Conceived in 1928; this terracotta executed at a later date in an edition of 6

€15,000-20,000

US\$17,000-22,000

£13,000-17,000

PROVENANCE

Galerie Louise Leiris, Paris.

Galerie Zlotowski, Paris.

Collection particulière, Paris.

Don de celle-ci au propriétaire actuel.

EXPOSITION

Cologne, Eigelsteintorburg; Crevelt, Kaiser Wilhelm Museum; Hambourg, Kunstverein; Bâle, Kunsthalle et Berlin, Haus am Waldsee, *Henri Laurens*, 1955-1956, no. 19 (illustré).

BIBLIOGRAPHIE

W. Hofmann, *The Sculpture of Henri Laurens*, New York, 1970, p. 123 (une autre épreuve illustrée).

S. Kuthy, *Henri Laurens*, Fribourg, 1985, p. 92, no. 45 (une autre épreuve illustrée).



303

**JEAN (HANS) ARP
(1886-1966)**

Selon les lois du hasard

signé 'Arp' (sur une étiquette au dos)
relief en bois
29.3 x 44.2 x 3.4 cm.
Exécuté en 1951 dans une édition de 3 exemplaires

signed 'Arp' (on a label on the back)
wood relief
11½ x 17½ x 1⅜ in.
Executed in 1951 in an edition of 3

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

PROVENANCE

Maurice Lefebvre-Foinet, Paris.
Collection particulière, Paris.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

B. Rau et M. Seuphor, *Hans Arp, Die reliefs, Œuvre-Katalog*, Stuttgart, 1981, p. 193, no. 402a (un autre exemplaire illustré).

Nous remercions la Fondation Arp pour les informations communiquées à propos de cette œuvre.



λ304

JOAN MIRÓ (1893-1983)

Jeune fille

signé et numéroté 'Miró 2/6' (au dos) et inscrit
'Parellada' (sur le côté gauche de la base)
bronze à patine brun vert et clous
20.4 x 27.8 x 9.8 cm.
Conçu en 1981; cette épreuve fondue
ultérieurement dans une édition de 6 exemplaires

signed and numbered 'Miró 2/6' (on the back) and
inscribed 'Parellada' (on the left side of the base)
bronze with brown and green patina and nails
8 x 10 $\frac{7}{8}$ x 3 $\frac{7}{8}$ in.
Conceived in 1981; this bronze cast at a later date
in an edition of 6

€40,000-60,000
US\$44,000-66,000
£34,000-51,000

PROVENANCE

Galerie Maeght, Barcelone.
Galeria Almirante, Madrid.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel
en 1996.

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

λ305

PABLO PICASSO
(1881-1973)

Tête, profil gauche

os incisé, amulette-pendentif
9 x 5.6 cm.

Exécuté en 1940; cette œuvre est unique

engraved bone, pendant-amulet
3 $\frac{3}{8}$ x 2 $\frac{1}{4}$ in.
Executed in 1940; this work is unique

€50,000-70,000
US\$55,000-76,000
£43,000-59,000

PROVENANCE

Dora Maar, Paris (don de l'artiste); sa vente, Piasa, Paris, 27 octobre 1998, lot 47.

Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

Brassaï et D.-H. Kahnweiler, *Les sculptures de Picasso*, Paris, 1948, no. 103 (illustré).

W. Spies, *Sculpture by Picasso, With a Catalogue of Works*, New York, 1971, p. 305, no. 191 (illustré, p. 278).

W. Spies et C. Piot, *Picasso, Das Plastische Werk*, Berlin et Düsseldorf, 1983, p. 381, no. 191 (illustré, p. 340).

W. Spies et C. Piot, *Picasso, The Sculptures*, Stuttgart, 2000, p. 402, no. 191 (illustré, p. 360).
L'amour fou, Picasso and Marie-Thérèse, cat. exp., Gagosian Gallery, New York, 2011 (illustré, fig. 54).



Taille réelle

1306

VICTOR BRAUNER (1903-1966)

L'Inquiétude

signé et daté 'VICTOR BRAUNER 1939' (en bas à droite); signé, daté et inscrit 'VICTOR BRAUNER 1939 L'INQUIETUDE' (au revers)

huile sur toile

65 x 54 cm.

Peint en 1939

signed and dated 'VICTOR BRAUNER 1939' (lower right); signed, dated and inscribed 'VICTOR BRAUNER 1939 L'INQUIETUDE' (on the reverse)

oil on canvas

25% x 21¼ in.

Painted in 1939

€100,000-150,000

US\$110,000-160,000

£84,000-130,000

PROVENANCE

Laurette Séjourné, Mexique (en 1942).

Julien Levy Gallery, États-Unis (en 1945).

Hugo Gallery, New York (en 1948).

Maurice Lefebvre-Foinet, Paris (avant 1972).

Collection particulière, Paris.

Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITIONS

Mexico, Galeria del Arte Mexicano, *Exposición internacional del surrealismo*, janvier-février 1940, no. 8 (illustré).

Munich, Haus der Kunst et Paris, Musée des Arts Décoratifs, *Der Surrealismus, 1922-1942*, mars-août 1972, p. 46, no. 39 (illustré).

Samy Kinge a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

À l'aube de la Seconde Guerre Mondiale, le titre de la présente œuvre paraît traduire en un mot franc l'état d'esprit dans lequel se trouve l'ensemble de la scène artistique, et particulièrement la communauté d'intellectuels roumains dont Victor Brauner fait partie, face à l'émergence du conflit franco-allemand. La tourmente liée à ce contexte historique se mêle au cheminement personnel de l'artiste, qui déploie d'autant plus son lexique pictural, d'inspiration primitive, et tirant ses influences de différentes traditions culturelles et pratiques ésotériques. Élevé par un père épris de spiritualisme et de mysticisme, Brauner développe lui-même un intérêt certain pour l'occulte, l'art kabbalistique, la mythologie et la magie. Aussi cherche-t-il, à travers ses œuvres, à plonger dans le royaume mystérieux d'un monde au-delà du visible. Dans la présente œuvre, deux personnages féminins, composés d'éléments biomorphiques autant que de symboles relevant du pictogramme, semblent fuir sans but entre d'angoissantes masses sombres qui encadrent la scène.

Victor Brauner s'installe à Paris en 1938, date à laquelle il perd l'usage de son œil lors d'une altercation entre Óscar Domínguez et Esteban Francès. Cet accident marque considérablement son œuvre, et l'on peut imaginer dans la figure sans visage un rappel de la béance laissée par la mutilation que l'artiste a subie. Comme pris dans un goulot d'étranglement, les deux êtres errent, aveugles. La présente toile s'inscrit dans la série des lycanthropes, ou chimères, que Brauner réalise de fin 1938 à fin 1939, et qui mettent en scène des êtres hybrides, composites, évoluant dans un environnement nébuleux et « flou ». Empruntant au registre littéraire du fantastique, où l'association d'éléments connus suscite pourtant un trouble en perturbant la logique,

Brauner fait advenir un espace propre, dans lequel chacun peut s'abandonner au vertige de l'inconnu suggéré.

At the eve of World War II, the title of this work seems to convey with one frank word the state of mind of the entire art scene, especially the Romanian intellectual community to which Victor Brauner belonged, as the Franco-German conflict began. The torment associated with that historical context merges with the artist's personal journey, making him all the more adept at deploying his Primitive-inspired pictorial language and tapping into his influences from different cultural traditions and esoteric practices. Raised by a father infatuated with spiritualism and mysticism, Brauner himself developed a certain interest in the occult, Kabbalistic art, mythology and magic. Thus, in his work, he sought to dive into the mysterious realm of a world beyond the visible. In this work, two female characters composed of biomorphic elements and symbols akin to pictograms seem to flee aimlessly amongst the dark, frightening masses that frame the scene.

Victor Brauner settled in Paris in 1938, when he lost the sight in one eye in an altercation between Óscar Domínguez and Esteban Francès. This accident had a considerable impact on his work and one can imagine in the faceless figure a reminder of the void left by the mutilation the artist suffered. The two beings wander, blinded, as if caught in a bottleneck. The present work at hand is part of the series of lycanthropes, or chimeras, that Brauner created between late 1938 and late 1939 and which depict hybrid, composite beings that exist in a nebulous, "fuzzy" environment. Borrowing from the literary register of fantasy, where the association of known elements has a nonetheless disturbing effect because it disrupts the logic of things, Brauner creates a unique space in which viewers can surrender themselves to the dizzying sensation of the unknown suggested.



307

PABLO GARGALLO (1881-1934)

Petite star

signé et daté 'P Gargallo 27' (au dos)
cuivre
11 x 12.1 x 4.5 cm.
Exécuté en 1927; cette œuvre est unique

signed and dated 'P Gargallo 27' (on the back)
copper
4¼ x 4¾ x 1¾ in.
Executed in 1927; this work is unique

€150,000-200,000

US\$170,000-220,000

£130,000-170,000

PROVENANCE

Paul Fierens, Belgique (don de l'artiste).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITION

Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris,
Pablo Gargallo, décembre 1980-mars 1981, no. 75
(illustré).

BIBLIOGRAPHIE

P. Courthion, *Pablo Gargallo, L'Œuvre complet*,
Paris, 1973, p. 149, no. 107 (illustré).
P. Gargallo-Anguera, *Pablo Gargallo, Catalogue
raisonné*, Paris, 1998, p. 160 (illustré).

Après un court séjour au Bateau-Lavoir chez son ami Picasso, où il découvre les premières études pour *Les Femmes d'Alger*, Pablo Gargallo devient dès 1907 le premier artiste à mener des recherches cubistes en matière de sculpture. Si la Grande Guerre vient brusquement interrompre ses explorations, son retour en 1924 à Paris, où il renoue d'anciennes amitiés – avec Picasso, Lipchitz, Laurens, Gris, entre autres – marque un regain de créativité. L'atelier que lui laisse le peintre Vincent Monteiro, avenue du Maine, au cœur du Montparnasse effervescent, y contribue grandement. C'est probablement à cette adresse que Gargallo conçoit *Petite Star*.



Vue alternative du présent lot.

Au-delà de son travail révolutionnaire de la feuille de métal et de son rôle essentiel dans la sculpture cubiste, l'un des aspects les plus remarquables de l'œuvre de cet Espagnol demeure son double amour pour le moderne et le classique, qui cohabitent continuellement dans son œuvre. En 1927, notamment, il produit plusieurs sculptures en découpes de fer et de cuivre, parmi lesquelles *Petite Star*, ses masques d'Arlequin et un autoportrait, mais modèle aussi des œuvres plus traditionnelles en ronde-bosse, comme *Maternité* et *Jeune Homme à la marguerite*. Ce paradoxe stylistique est précisément ce qui nourrit son approche inédite de la sculpture moderne. Avec son jeu de formes convexes et concaves, où les vides viennent modeler les volumes, *Petite Star* en constitue un exemple remarquable. Chez Gargallo, la forme s'adapte au fond, la technique et le support se plient aux caprices du sujet. Le sculpteur estime que « la construction métallique s'applique aux portraits, aux figures en mouvement et aux figures symboliques. La terre et la fonte s'appliquent aux figures immobiles et à la nudité, qu'elle soit féminine – le plus souvent – ou masculine ».

Parmi ces portraits se distinguent ceux de Kiki de Montparnasse et de l'actrice suédoise d'Hollywood, Greta Garbo (1905-1990). Ce sont les traits de cette dernière que l'on devine dans *Petite Star*. « Le charme de son visage tient à la coiffure, au dessin des lèvres, au battement des cils, à la douceur des lignes. » Or, d'après Gargallo, la culture populaire aurait tant vampirisé l'humanité de Garbo qu'« elle n'a plus de visage mais seulement de longs cils, des yeux calmes, une bouche parfaite, des boucles. Faire son portrait, ce ne peut être donc que fixer dans le métal ces quelques éléments, distinctifs et suffisants – fixer ces stéréotypes séduisants – ceux de la *Petite Star* et de la *Romantica*. Toutes deux appartiennent à la mythologie du monde contemporain telle que le cinéma et la photographie l'inventent et la répandent ». Ce visage que l'artiste décrit en détail est représenté dans *Petite Star* avec une élégance et une justesse frappantes. On y retrouve ce langage artistique débordant d'ingéniosité qui a fait de Gargallo l'un des grands maîtres de la sculpture d'avant-garde au XX^e siècle.

C'est pour Paul Fierens (1895-1957) que Gargallo réalise cette œuvre. Le critique d'art, poète, écrivain et conservateur belge fait alors partie de son cercle d'amis parisiens au même titre qu'André Warnod, Waldemar George ou Pierre Courthion. Paul Fierens est notamment reconnu pour ses écrits sur l'impressionnisme, l'art flamand et sur James Ensor, dont il a publié une série de dessins dans un ouvrage paru en 1944.

For the English version please refer to page 320



Taille réelle



λ308

ALBERTO MAGNELLI
(1888-1971)

Intersections no. 8

signé et daté 'Magnelli 65' (en bas à droite); signé, daté et inscrit 'MAGNELLI "INTERSECTIONS N°8" BELLEVUE 1965' (au revers)

huile sur toile
92 x 73 cm.

Peint à Bellevue en 1965

signed and dated 'Magnelli 65' (lower right); signed, dated and inscribed 'MAGNELLI "INTERSECTIONS N°8" BELLEVUE 1965' (on the reverse)

oil on canvas
36¼ x 28¾ in.

Painted in Bellevue in 1965

€30,000-50,000
US\$33,000-55,000
£26,000-42,000

PROVENANCE

Maurice Lefebvre-Foinet, Paris.
Collection particulière, Paris.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITION

Rome, Galleria "Il collezionista" d'Arte Contemporanea, *Mostra di Alberto Magnelli, "Opere dal 1914 al 1967"*, mars-avril 1970, p. 79 (hors catalogue).

BIBLIOGRAPHIE

D. Frasnay, *Peintres et sculpteurs, leur monde*, Paris, 1969, p. 45 (illustré en couleurs *in situ* dans l'atelier de l'artiste).
A. Maisonnier, *Alberto Magnelli, L'œuvre peint, Catalogue raisonné*, Paris, 1975, p. 178, no. 894 (illustré, p. 179).



λf309

**GIORGIO DE CHIRICO
(1888-1978)**

Cavaliere arabo (recto ; verso)

signé 'G. de Chirico' (en bas à droite)
huile sur toile
46 x 38 cm.
Peint vers 1935-39

signed 'G. de Chirico' (lower right)
oil on canvas
18 1/8 x 15 in.
Painted circa 1935-39

€50,000-80,000
US\$55,000-86,000
£42,000-67,000

PROVENANCE

Collection particulière, Suisse.

EXPOSITION

Tokyo, The Bunkamura Museum of Art; Ishikawa, Ishikawa Prefectural Museum of Art; Oita, Oita Art Museum et Kyoto, Museum Eki Kyoto, *Giorgio de Chirico, A Metaphysical Life*, novembre 2000-octobre 2001, no. 34 (illustré en couleurs).

Cette œuvre est répertoriée dans les Archives de la Fondazione Giorgio de Chirico sous le numéro 082/11/16 OT.

1310

MAX ERNST (1891-1976)

Les Papillons

signé et daté 'Max Ernst 1930' (au revers)
huile sur carton
22 x 15.6 cm.
Peint en 1930

signed and dated 'Max Ernst 1930' (on the reverse)
oil on board
8 7/8 x 6 1/8 in.
Painted in 1930

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

PROVENANCE

Joë Bousquet, Carcassonne.
Galerie André François Petit, Paris (avant 1962).
Vente, Galerie Motte, Genève, 16-18 juin 1972,
lot 88b.
Collection particulière (acquis au cours de cette
vente); vente, Sotheby's, Londres, 30 novembre
1988, lot 223.
Collection particulière (vers 1990); vente,
Christie's, New York, 3 mai 2006, lot 390.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire
actuel.

EXPOSITION

Paris, Galerie André François Petit, *Bellmer, Brauner, Dalí, Delvaux, Ernst, Magritte, Tanguy*, juin 1962 (illustré).

BIBLIOGRAPHIE

W. Spies, S. Metken et G. Metken, *Max Ernst, Œuvre-Katalog, Werke 1929-1938*, Cologne, 1979, p. 108, no. 1775 (illustré).

En 1926-27, Max Ernst invente sa technique du « grattage », qui consiste à appliquer plusieurs couches de peinture sur une toile, puis à placer celle-ci sur une surface texturée avant de racler la peinture afin d'en révéler les différentes strates de couleurs. Ce procédé lui offre, confie-t-il, « le moyen technique d'augmenter le pouvoir hallucinatoire de l'esprit pour que les 'visions' puissent survenir automatiquement » (W. Hopkins, *Ernst at Surrealism's dawn*, Munich, 1993, p. 157).

Comme pour d'autres méthodes surréalistes telles que l'automatisme ou la décalcomanie, le hasard joue un rôle essentiel dans le grattage et pousse Ernst à redoubler de créativité pour explorer son imagination. Après une première série de travaux consacrés à des motifs de fleurs et de coquillages, l'artiste va mettre le grattage au service de toute une gamme de sujets plus ou moins fantaisistes, employant la technique pour entremêler éléments réels et fantasmés.

Les Papillons constitue un exemple particulièrement lyrique de cette recherche de formes naturelles. Joë Bousquet, l'écrivain et poète français, fondateur de la revue littéraire *Les Cahiers du sud*, en sera le premier propriétaire. Blessé sur le front de la Grande Guerre, à la bataille de Vailly, l'auteur paralysé gère ses affaires depuis son appartement à Carcassonne, dans le Midi. La distance ne l'empêche pas, toutefois, de tisser des liens forts avec les cercles intellectuels parisiens et les grands esprits de son temps. Bousquet noue notamment de grandes amitiés avec Jean Paulhan, Paul Éluard ou Max Ernst, lequel lui fait personnellement cadeau de la présente œuvre.

*Between 1926-27, Max Ernst invented a technique he called grattage, in which he prepared a canvas with layers of paint, laying it over a textured surface and removing paint through scraping to reveal the underlying colours. As Ernst himself stated, the technique gave him "the technical means of augmenting the hallucinatory capacity of the mind so that "visions" could occur automatically" (W. Hopkins, *Ernst at Surrealism's dawn, Munich, 1993, p. 157).**

As with other surrealist techniques, such as decalcomania or automatism, happenstance played a central role in grattage, inspiring Ernst to explore his imagination through the act of creation. Following an initial series of works focusing on flower and shell motifs, Ernst went on to use grattage across a broad range of extant and imagined subject matter, employing the technique itself to unite elements of the real and imaginary.

Les papillons is a particularly lyrical example of Ernst's exploration of natural forms. The first owner of the work was Joë Bousquet, the French poet and writer and founder of the literary review Les cahiers du sud. Paralyzed at the front during the first world war battle of Vailly, Bousquet conducted his affairs from his apartment in the Southern town of Carcassonne. The distance from the intellectual hub of Paris proved little impediment to his ability to develop strong relationships with the leading minds of his time, and he would form close friendships with contemporaries including Jean Paulhan, Paul Éluard and Max Ernst, who gifted him the present work.



Taille réelle

λ311

**FRANCIS PICABIA
(1879-1953)**

Sans titre

signé 'Francis Picabia' (en bas à gauche)
huile sur carton
53.5 x 44 cm.
Peint vers 1938

signed 'Francis Picabia' (lower left)
oil on board
21½ x 17½ in.
Painted *circa* 1938

€100,000-150,000

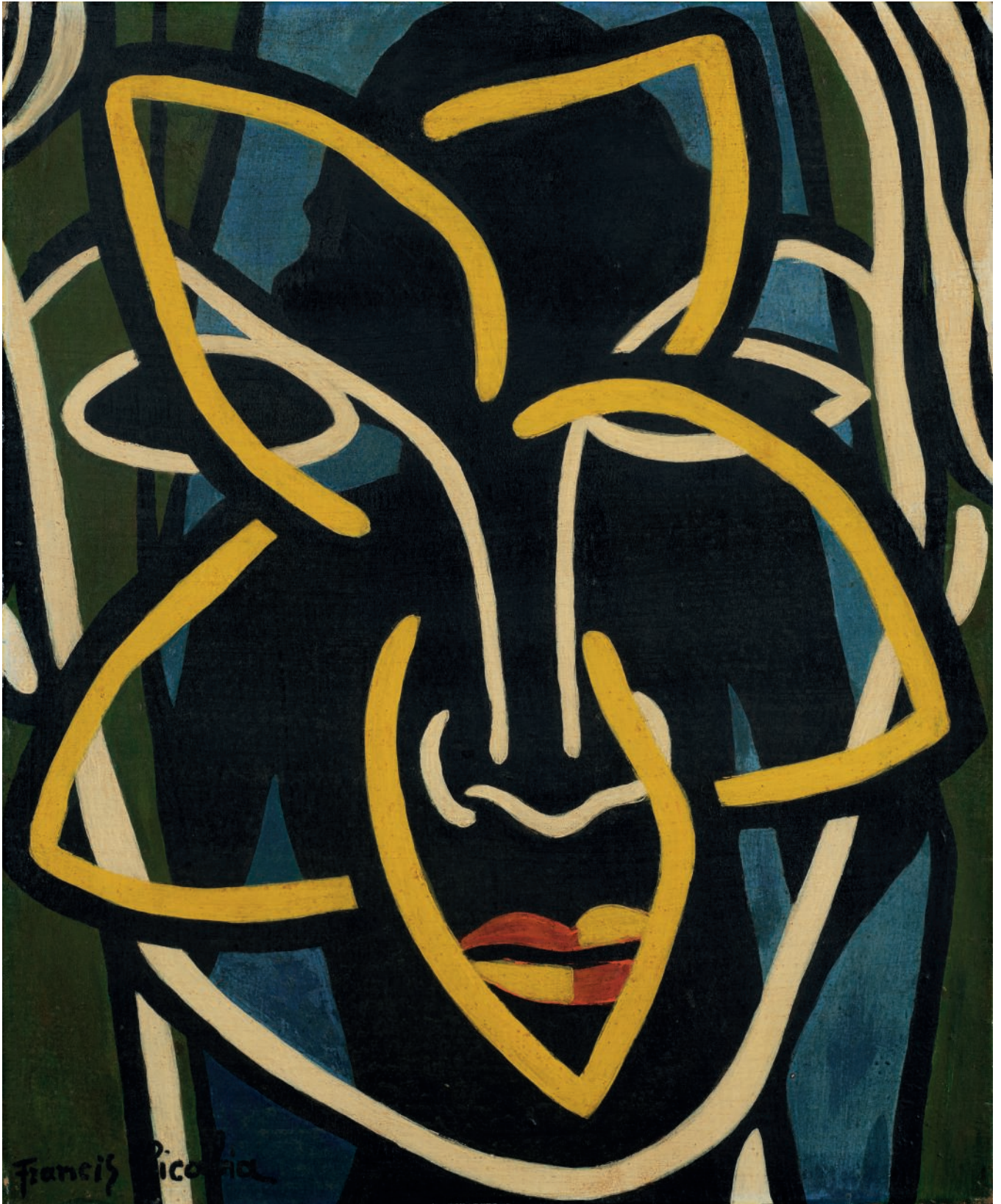
US\$110,000-160,000

£85,000-130,000

PROVENANCE

Galerie Hella Nebelung, Düsseldorf (en 1968-69).
Collection particulière, France (dans les années
1970).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

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



■λ312

**BERNARD BUFFET
(1928-1999)**

Carmen

signé, daté et inscrit 'Bernard Buffet 1962 Carmen'
(en haut à gauche)
huile sur toile
146 x 96.9 cm.
Peint en 1962

signed, dated and inscribed 'Bernard Buffet 1962
Carmen' (upper left)
oil on canvas
57⁷/₈ x 38¹/₈ in.
Painted in 1962

€150,000-250,000

US\$170,000-270,000

£130,000-210,000

PROVENANCE

Galerie Maurice Garnier, Paris.
Collection particulière, Paris (acquis auprès
de celle-ci dans les années 1970).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

**Cette œuvre est répertoriée dans les archives
de la Galerie Maurice Garnier.**



Bernard Buffet
1969 Cannes

■λ313

**OSSIP ZADKINE
(1890-1967)**

Tête d'homme

signé 'O. ZADKINE' (en bas)
granite
Hauteur: 40 cm.
Exécuté vers 1935-37; cette œuvre est unique

signed 'O. ZADKINE' (at the bottom)
granit
Height: 15¾ in.
Executed *circa* 1935-37; this work is unique

€350,000-550,000
US\$390,000-600,000
£300,000-460,000

PROVENANCE

Marc du Plantier, Paris (probablement acquis auprès de l'artiste vers 1935-37).
Collection particulière, Boulogne (avant 1979).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

S. Lecombe, *Ossip Zadkine, L'œuvre sculpté*, Paris, 1994, p. 228, no. 175 (illustré; erronément daté '1927').
Y. Badetz, *Marc du Plantier*, Paris, 2010, p. 96 (illustré *in situ* dans l'appartement de Marc du Plantier).

Valentine Zadkine a confirmé l'authenticité de cette œuvre en 1979.



Vue alternative du présent lot.



Par l'emploi de la taille directe, Zadkine rend hommage à « l'antique tradition de ces tailleurs de pierre et de bois qui, partis de la forêt, chantaient librement leurs rêves d'oiseaux fantastiques et de grands fûts d'arbres » tout en participant au renouveau de la sculpture au début du XX^e siècle. Pierre calcaire, granit, albâtre, marbre, lave sont autant de matériaux divers que Zadkine utilisera pour ses sculptures en pierre. La plus ancienne sculpture et sans doute la première qu'il ait taillée vers 1909, en Russie, « dans un gros morceau de granit jaune et rouge abandonné dans un champ par un glacier arctique » est la *Tête héroïque*, des collections du Musée Zadkine à Paris. Une des particularités de Zadkine réside dans le fait qu'il soit un artiste « complet » et qu'il maîtrise parfaitement les pratiques et techniques artisanales traditionnelles. Il comprend ainsi les matières, et connaît leur pouvoir symbolique et métamorphique. Il peut se livrer à toutes les tentatives de transmutation en bronze, du bois, de la pierre, du marbre, et de la terre cuite et du plâtre.

Dans *Tête d'homme*, Zadkine semble s'affranchir de la sévérité associée au style cubiste qui, selon l'artiste, laissait trop peu d'espace à l'émotion humaine. Si certains des codes de la géométrie épurée du cubisme restent visibles dans le modelé audacieux qui forme le nez et la courbe des yeux, de cette sculpture émane avant tout une expressivité saisissante. Par la taille directe du granite, l'artiste révèle des plans concaves et convexes, des creux et des saillies distribuant ainsi les zones d'ombre et de lumière. La présente sculpture rappelle en outre la stylisation caractéristique d'Amedeo Modigliani évoquée ici par les yeux en amande du modèle et le caractère imposant du cou ou du rendu capillaire, propre aux caryatides de ce dernier. Si les deux artistes partagent une même passion pour le travail de la pierre et une même curiosité pour la beauté et la noblesse des formes archaïques, cette prédilection pour ce matériau et ce lien intime avec la nature sont venus, pour Zadkine, de son enfance passée sur les bords du Dniepr.

Tête d'homme, réalisé vers 1935-37, fait partie d'un groupe de deux granites rosés réalisés par l'artiste et qui a longtemps été référencé par Sylvain Lecombe comme ayant été exécuté une décennie plus tôt, en 1927. Ce que nous pouvons considérer comme son pendant féminin est aujourd'hui dans les collections de la Fondation Hannema-De-Stuers, à Heino aux Pays-Bas.

Cette *Tête d'homme* a fait partie des collections de Marc du Plantier pendant au moins trente ans, et ce dernier l'avait très certainement acquise auprès de l'artiste pour son appartement de la rue du Belvédère à Boulogne. Le

décorateur, contemporain de Jean-Michel Frank et Max Jacob, cultivait un certain amour pour la production de l'artiste et s'était entouré de plusieurs de ses œuvres, telles que l'*Oiseau d'Or*, plâtre peint à la feuille d'or exécuté en 1924, ou encore le plâtre original de *Rebecca* ou *La grande porteuse d'eau* de 1927, toutes deux aujourd'hui conservées dans les collections du Musée Zadkine à Paris. « L'Homme doit vivre au milieu d'un certain merveilleux » se plaisait à dire Marc du Plantier à propos de l'agencement et de la décoration de son appartement à Boulogne. Le granite fut par la suite, très probablement cédé par le décorateur à la famille du propriétaire actuel dans les années 1970, famille qui résidait également rue du Belvédère à Boulogne, dans l'appartement au-dessus du sien.

In choosing the direct carving technique, Zadkine was honouring the "ancient tradition of stone and wood carvers who went into the woods, heartily singing their dreams of fantastical birds and giant tree trunks" while also reinvigorating sculpture at the dawn of the 20th century. Limestone, granite, alabaster, marble and lava were some of the varied materials Zadkine would use for his stone sculptures. The oldest and undoubtedly the first sculpture he carved – around 1909 in Russia – "in a big hunk of yellow and red granite abandoned in a field by an arctic glacier" was Tête héroïque in the collection of the Zadkine Museum in Paris. One of the characteristics that sets Zadkine apart is that he was an "all-around" artist who had a complete mastery of traditional artisanal practices and techniques. He understood materials and was familiar with their symbolic and metamorphic power. He could experiment with any kind of transmutation in bronze, wood, stone, marble, terracotta or plaster.

In Tête d'homme, Zadkine seems to escape the severity associated with the cubist style which, according to the artist, did not leave enough room for human emotion. While some of the pared down geometric codes of cubism are still apparent in the bold shaping which forms the nose and the curve of the eyes, this sculpture conveys above all a striking expressiveness. By carving directly in granite, the artist uncovers convex and concave planes, with depressions and protrusions creating areas of shadow and light. In addition, this sculpture calls to mind the characteristic stylings of Amedeo Modigliani, evoked here by the model's almond-shaped eyes and the imposing nature of the neck or the rendering of the hair, which was found in Modigliani's caryatids. While the two artists shared the same passion for working with stone and the same curiosity for the beauty and nobleness of archaic forms, Zadkine's predilection for such materials and his intimate relationship with nature came from a childhood spent on the banks of the Dnieper.

Tête d'homme, executed circa 1935-37, is part of a group of two pink granite pieces created by the artist that, for a long time, was listed by Sylvain Lecombe as having been produced a decade earlier, in 1927. What can be considered as its female counterpart is now in the collections of the Hannema-De-Stuers Foundation in Heino (Netherlands).

The present work was in the collection of Marc du Plantier for at least 30 years; it is quite certain that he had acquired it from the artist for his apartment on Rue du Belvédère in Boulogne. The decorator, who was a contemporary of Jean-Michel Frank and Max Jacob, had a certain affection for the artist's output and surrounded himself with several of Zadkine's works, such as Oiseau d'Or, in plaster and gold leaf (1924), the original plaster of Rebecca, and La grande porteuse d'eau (1927), both of which are now held in the collection of the Zadkine Museum in Paris. "Man must live amidst a certain wonder," Marc du Plantier was fond of saying about the interior design and décor of his Boulogne apartment. The granite piece was most likely given by the decorator to the family of the current owner in the 1970s, a family which also lived on Rue du Belvédère in Boulogne in the apartment above his.



Appartement de Marc Du Plantier, rue du Belvédère, le lot *in-situ* sur le bar, Boulogne-Billancourt, 1935.



314

ALEXEJ VON JAWLENSKY (1864-1941)

Abstrakter Kopf: Der Schutzengel

signé des initiales 'A.J.' (en bas à gauche) et daté '33' (en bas à droite)
huile sur carton d'artiste marouflé sur panneau
44 x 34 cm.
Peint en 1933

signed with initials 'A.J.' (lower left) and dated '33' (lower right)
oil on canvasboard laid down on panel
17½ x 13½ in.
Painted in 1933

€220,000-320,000
US\$240,000-350,000
£190,000-270,000

PROVENANCE

Atelier de l'artiste.
Galerie Alex Vömel, Düsseldorf (en 1968).
Samy Chalom, Paris.
Collection particulière, France (avant 1992).

EXPOSITIONS

Düsseldorf, Galerie Wilhelm Grosshennig, *Sonderausstellung Alexej v. Jawlensky*, octobre 1961 (illustré; titré 'Schutzengel').
Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus, *Alexej von Jawlensky*, juillet-septembre 1964, no. 115.
New York, Leonard Hutton Galleries, *A Centennial Exhibition of Paintings by Alexej Jawlensky*, février-mars 1965, no. 57 (titré 'Guardian Angel').

BIBLIOGRAPHIE

C. Weiler, *Alexej Jawlensky*, Cologne, 1959, p. 254, no. 372 (illustré; titré 'Der Schutzengel').
W. Haftmann, *Verfemte Kunst*, Cologne, 1986, p. 329 (illustré; titré 'Der Schutzengel').
M. Jawlensky, L. Pieroni-Jawlensky et A. Jawlensky, *Alexej von Jawlensky, Catalogue Raisonné of the Oil Paintings, 1914-1933*, Londres, 1992, vol. II, p. 505, no. 1443 (illustré en couleurs, p. 500).

Jawlensky peint ses premières *Abstrakte Köpfe* (*Têtes abstraites*) en 1918, à Ascona, en parallèle de son travail sur les *Têtes mystiques* et les *Faces du Sauveur*. Autrement appelé « têtes constructivistes », ce nouveau corpus se distingue par une stylisation plus aplatie et plus géométrique des traits du visage par rapport aux deux séries antérieures. Ici, les yeux auparavant grand ouverts deviennent des lignes ou des barres horizontales; les nez et les bouches sont simplifiés de la même manière. La forme courbe dominante dessine la demie-lune du menton; d'autres lignes arquées, moins longues, prennent naissance dans la raie des cheveux, pour se déployer dans la partie supérieure du tableau.

Si quelques œuvres de la série portent le sous-titre « vision intérieure », l'ensemble des *Abstrakte Köpfe* (*Têtes abstraites*) revêt un caractère profondément introspectif et contemplatif. Lorsque Jawlensky se rend en Russie pour la dernière fois en 1914, peu avant le début de la Première Guerre mondiale, son frère lui prête quelques livres sur la philosophie indienne et le yoga qui ont sans doute contribué à approfondir la dimension toujours plus spirituelle de ses visages. En 1938, le peintre écrit à Dom Willibrord Verkade, un prêtre qui avait été associé au mouvement Nabi pendant sa jeunesse dans les années 1890 : « J'ai fini par comprendre qu'on ne peut peindre du grand art qu'avec un sentiment religieux. Et que je ne pouvais invoquer autre chose que le visage humain. J'ai enfin compris que l'artiste, à travers son art, et par le biais des formes et des couleurs, se doit d'exprimer la divinité qu'il porte en lui. Une œuvre d'art, c'est donc Dieu rendu visible, et l'art est un "désir de Dieu". Je peins des visages depuis des années. Je me suis assis dans mon atelier et j'ai peint, sans avoir à me rapporter à la Nature. Je n'ai eu besoin que de m'immerger, prier, et préparer mon âme à un état de conscience religieuse » (cité in M. Jawlensky, L. Pieroni-Jawlensky et A. Jawlensky, *op. cit.*, p. 14).

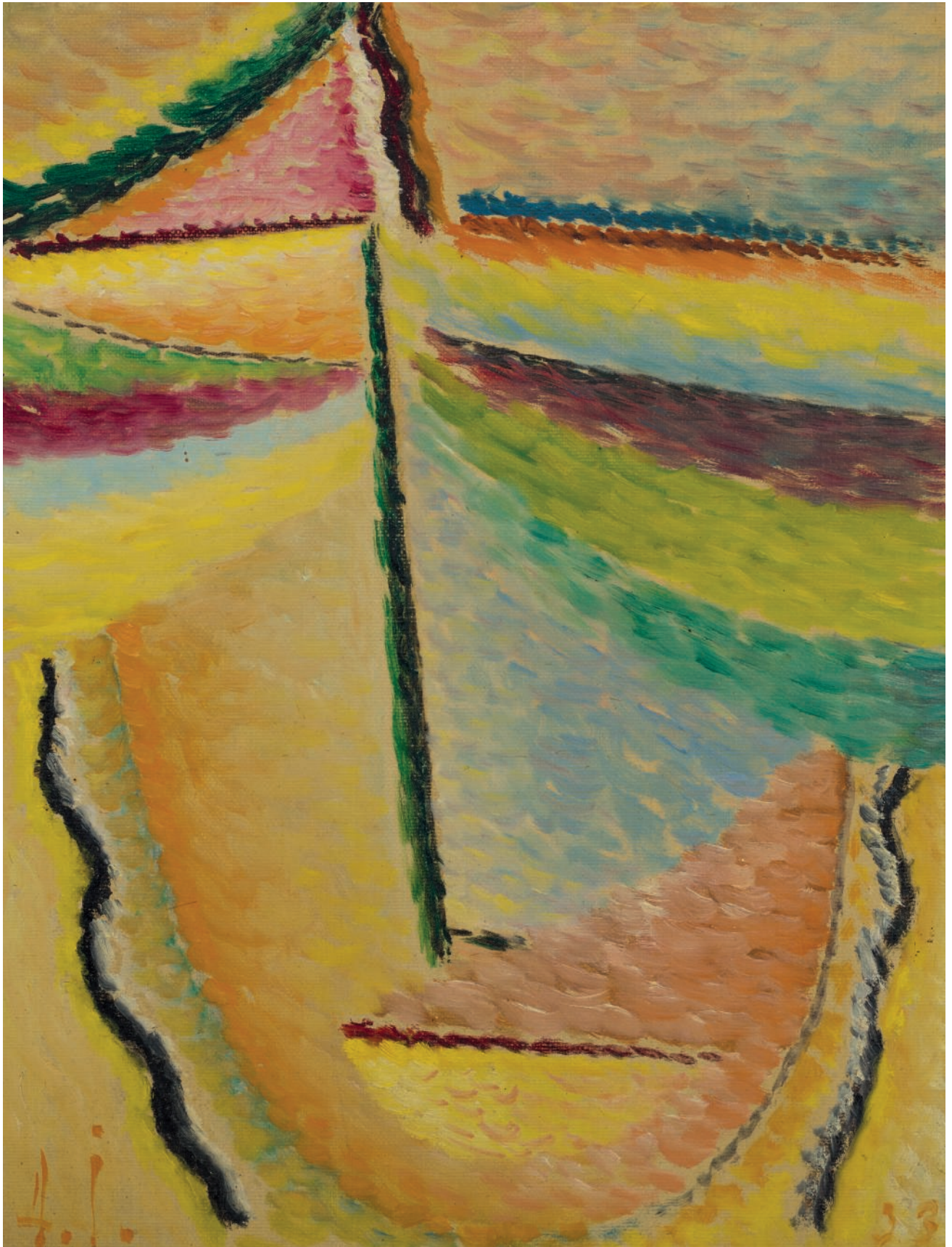
Le rayonnement intérieur qui émane de ces têtes et, en l'occurrence, les tons pastel chauds qui viennent irradier la présente œuvre, deviennent d'autant plus bouleversants à la lumière des problèmes de santé de l'artiste. L'état de Jawlensky se dégrade en effet à partir de 1927, lorsqu'on lui diagnostique une arthrite dégénérative qui finira par le paralyser totalement et provoquer sa mort. En 1933-34, ses mains sont déjà si atteintes par la maladie qu'elles le contraignent à travailler, la plupart du temps, sur des formats très réduits. C'est à cette époque qu'il mène à terme son ensemble de *Têtes abstraites*. S'il peint par la suite quelques fleurs quand son état le lui permet, il se consacre surtout à sa toute dernière série, les *Méditations*. La géométrie des *Têtes abstraites* y est encore simplifiée; dépouillées à l'extrême, les traits du visage sont désormais réduits à un simple motif cruciforme.

Jawlensky painted his earliest Abstrakte Köpfe (Abstract heads) in Ascona in 1918, while working concurrently on his series of Mystical heads and Savior's faces. The series is also referred to as his Constructivist heads, and is characterized by a flatter and more geometrical stylization of the facial features seen in the earlier series. Eyes that were formerly wide open have become horizontal lines or bars; the noses and mouth are reduced in similar fashion. The most prominent curvilinear form is the semi-oval marking the lower part of the face; shorter curving lines delineate the part in the hair in the upper portion of the picture.

A subseries of this group bears the subtitle "inner vision", and the entire series possesses a deeply introspective and contemplative character. During the artist's last visit to Russia in 1914, before the outbreak of the First World War, his brother lent him some books on Indian philosophy and yoga, which may have contributed to the increasingly spiritual nature evident in the three heads series. The artist wrote in 1938 to Dom Willibrord Verkade, a priest who in his youth had been affiliated with the Nabi movement during the 1890s:

*"I had come to understand that great art can only be painted with religious feeling. And that I could only bring to the human face. I understood that the artist must express through his art, in forms and colours, the divine inside him. Therefore a work of art is God made visible, and art is "a longing for God". I have painted faces for many years. I have sat in my studio and painted, and have not needed Nature as a prompter. I have needed only to immerse myself, pray, and prepare my soul for a state of religious awareness" (quoted in M. Jawlensky and L. Pieroni-Jawlensky et A. Jawlensky, *op. cit.*, p. 14).*

The radiant inner light that emanates from these heads, and the warm pastel tones seen in the present work, seem especially poignant when one learns of the artist's health, which deteriorated after 1927 when he was diagnosed with arthritis deformans, a condition that eventually led to total paralysis and caused his death. By 1933-34 his hands had become so arthritic that on most days he could work in only a very small format. The series of Abstract heads came to an end at this time, and although the artist might occasionally paint flowers on less painful days, he turned to his final series of Meditations, in which the geometry of the Abstract heads is further reduced to the most austere essentials of a cruciform design.



f315

RAOUL DUFY (1877-1953)

Sainte-Adresse, la plage

signé 'Raoul Dufy' (en bas à droite)
huile sur toile
46.2 x 55 cm.
Peint en 1909

signed 'Raoul Dufy' (lower right)
oil on canvas
18 1/8 x 21 5/8 in.
Painted in 1909

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



PROVENANCE

Robert Lebel, Paris (avant 1977).
Collection particulière, France; vente, M^{rs} Calmels, Cohen et Desbenoit, Paris, 22 juin 2005, lot 45.
Collection particulière, Allemagne (acquis au cours de cette vente); vente, Sotheby's, Londres, 4 février 2010, lot 139.
Vente, De Vusyt, Lokeren, 27 octobre 2012, lot 114.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

EXPOSITIONS

Paris, Galerie des Beaux-Arts, *Raoul Dufy*, été 1962, no. 16.
Lodève, Musée de Lodève, *Bonnard, Renoir, Vuillard... Chefs-d'œuvre de la collection Arkas*, décembre 2013-mars 2014, p. 144, no. 47 (illustré en couleurs, p. 145).

BIBLIOGRAPHIE

M. Laffaille, *Raoul Dufy, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Genève, 1977, vol. IV, p. 316, no. 1813 (illustré).

Je peignais sur la plage de Sainte-Adresse. Jusqu'alors j'avais fait des plages à la manière des impressionnistes et j'en étais arrivé à un point de saturation, comprenant que, dans cette façon de me calquer sur la nature, celle-ci me menait à l'infini, jusque dans ses méandres et ses détails les plus menus, les plus fugaces. [...] Comment, avec cela, parvenir à rendre non pas ce que je vois, mais ce qui est, ce qui existe pour moi, ma réalité ? [...] Ces éléments, il n'était plus question de les représenter sous leur forme extérieure. >>

R. Dufy, cité in D. Perez-Tibi, *Dufy*, Londres, 1989, p. 22-23.



Georges Braque, *Maisons à l'Estaque*, 1908.
Rupf Foundation, Berne.

Peint en 1909, *Sainte-Adresse, la plage* est une représentation éclatante du front de mer de la station balnéaire normande. Dufy exécute dès 1901-02 plusieurs vues de la plage de Sainte-Adresse à la manière d'Eugène Boudin. C'est en 1904 qu'il découvre pour la première fois la technique divisionniste de Paul Signac, à l'occasion d'une exposition majeure à la Galerie Druet, à Paris. Mais il faut attendre le séminal Salon d'Automne de 1905, lors duquel il est amené à contempler les contributions de Matisse, de Derain et de Vlaminck, pour que son art amorce un tournant radical. L'été suivant, Dufy sillonne la côte normande aux côtés d'Albert Marquet ; les deux artistes y explorent, chacun à sa manière, les possibilités expressives de la forme et de la couleur que leur évoque le spectacle des bords de mer animés du Havre et de Sainte-Adresse. Un voyage particulièrement prolifique au cours duquel Dufy assoit non seulement sa place parmi les Fauves, mais confirme aussi l'importance de Sainte-Adresse dans son œuvre. Avec son littoral aux contours accidentés, rendu avec une énergie pareille à celle de la mer agitée, la présente toile constitue un exemple remarquable du coup de pinceau frénétique et de la palette saisissante que l'artiste privilégie durant cette période. Son rapprochement avec Georges Braque vers la fin des années 1900 amène par ailleurs Dufy à incorporer des éléments proto-cubistes dans son propre travail, comme en témoigne la présente œuvre, dont l'agencement condensé des maisons, de la plage et de la mer ne sont pas sans rappeler la structure des compositions cubistes mettant à mal la perspective conventionnelle.

For the English version please refer to page 320



316

CHAÏM SOUTINE (1893-1943)

Maisons dans un paysage

signé 'Soutine' (en bas à droite)
huile sur toile
50 x 61 cm.
Peint vers 1918-19

signed 'Soutine' (lower right)
oil on canvas
19% x 24 in.
Painted circa 1918-19

€300,000-500,000
US\$330,000-540,000
£250,000-420,000

PROVENANCE

Galerie Georges Aubry, Paris (avant 1925).
Collection Horovitz, France; vente, M^e Ader, Paris,
5 juillet 1933, lot 33 (titré 'Maisons rustiques dans
un paysage').

Acquis au cours de cette vente par la famille du
propriétaire actuel.

**Cette œuvre sera incluse au troisième volume
du catalogue raisonné de l'œuvre de Chaïm
Soutine, actuellement en préparation par Esti
Dunow et Maurice Tuchman.**

Peint vers 1918-19, ce paysage mouvementé de Soutine, encore jamais révélé au public, est une découverte récente, restée entre les mains de la même famille depuis le début des années 1930. Avec son rempart d'arbres impénétrables et noueux, il est assurément représentatif de la patte de l'artiste ; ce style emblématique par lequel Soutine traduit ses angoisses et fait vibrer ses toiles les plus fortes, à l'instar de Van Gogh, artiste qu'il admirait tant. Ici, toutefois, l'anxiété latente semble concentrée sur les maisons clôturées de l'arrière-plan. Soumises à une vue radicale en contreplongée, elles paraissent presque étranglées par la végétation et prisonnières de la colline ; un sentiment d'étouffement qui pourrait bien refléter le mal-être dont souffre alors l'artiste lituanien, rongé par la précarité.

En même temps, le coup de pinceau épais, nerveux, très gestuel, qui galvanise notamment la partie inférieure de la composition, évoque non seulement une certaine liberté artistique mais aussi une délivrance plus intime. Il semble trahir le soulagement que ressent Soutine en 1918, lorsqu'il quitte Paris (pour la première fois sans doute depuis son arrivée en France en 1913 pour visiter Vence et Cagnes – avec le soutien de son mécène Zborowski, et en compagnie de son ami artiste Modigliani. Les toits rouges et la végétation rampante pourraient porter à croire que le présent tableau date de ce voyage durant lequel le peintre se plonge dans la nature et précipite sa palette vers des couleurs plus vives, absentes des portraits et des scènes domestiques qui dominent son œuvre antérieure.

Le mouvement tourbillonnant et l'ardeur palpable que Soutine insuffle à ce paysage préfigure son évolution des années suivantes, ponctuées par les huiles de Céret et les célèbres vues de Cagnes, où il retourne au milieu des années 1920. Ici, on distingue d'ores et déjà l'agitation de ces tableaux du Midi, et même le chemin qui serpente et grimpe le long de tant de ses œuvres à venir. En ce sens, *Maisons dans un paysage* est un prélude rare et captivant du langage visuel, si singulier, que développera Soutine par la suite.

Painted circa 1918-19, this lively landscape by Soutine is a newly discovered work by the artist, having remained in the same family since the early 1930s and having never been publicly exhibited. Without doubt, the massed and tangled trees of the titular forest encompass Soutine's signature style, through which he translates the anxieties that fueled his greatest paintings in a similar way to Van Gogh, an artist he deeply admired. Yet here, the anxiety seems to be concentrated in the houses in the background as they appear to be almost strangled by the trees and trapped on the top of a hill, resulting from the artist's lower viewpoint, looking up towards the fenced houses. To some extent, this sense of suffocation may reflect the artist's own struggles of being condemned to the miseries of poverty.

At the same time, the energy evident in the thick and dynamic brushstrokes with which the present lot has been executed and that animate the lower part of the composition in particular, suggest a certain artistic freedom and a sense of personal relief. They hint to the release that Soutine felt when, in 1918, he finally left Paris, possibly for the first time, encouraged by his dealer Zborowski and accompanied by his friend and fellow artist Modigliani, visiting first Vence and then Cagnes in South of France. The red roofs and the greenery in this painting imply that it may well have been painted on this journey, exposing him to the countryside, which prompted a liberation of his palette, introducing brighter colours that had been absent in the portraits and interiors that had formerly dominated his work.

*The sense of vortex-like movement and palpable life with which Soutine has invested this landscape prefigures the developments of the following few years, when he would paint his Céret oils and then returned once more to Cagnes to paint his celebrated pictures of that town in the mid-1920s. Here already, the landscape has been imbued with the movement and even the snaking, climbing red path of those later pictures. In this way, *Maisons dans un paysage* provides an intriguing prefiguring of the unique landscape idiom that Soutine was already developing.*



■ 317

**PAUL SÉRUSIER
(1864-1927)**

*Libations, Cinq figures dans une forêt
mythique*

avec le cachet 'P.S.' (en bas à droite)
huile sur toile
148.2 x 148.6 cm.
Peint en 1912

stamped 'P.S.' (lower right)
oil on canvas
58¾ x 58½ in.
Painted in 1912

€120,000-180,000
US\$140,000-200,000
£100,000-150,000

PROVENANCE

Atelier de l'artiste.
Henriette Boutaric, France (par succession);
sa vente, M^{es} Ader, Picard et Tajan, Paris, 19 juin
1984, lot 165.
Jean-Louis Gour, Bastia.
Acquis auprès de celui-ci par le propriétaire actuel
en septembre 1998.

BIBLIOGRAPHIE

M. Denis, *ABC de la peinture, Paul Sérusier, Sa vie -
son œuvre*, Paris, 1942 (illustré).
M. Guicheteau, *Paul Sérusier*, Paris, 1976, vol. I,
p. 260, no. 295 (illustré, p. 261).

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



© Photo: Christie's Images Limited (2016)

Paul Sérusier, *Jeune hiérophante tendant sa coupe*, 1912.
Vendu chez Christie's New York le 17 novembre 2016
(lot 296) pour 217,000 \$.





© Photo: Bridgeman Images
Paul Gauguin, *Rupe Rupe (La cueillette des fruits)*, 1899.
Musée Pouchkine, Moscou.

Depuis sa première rencontre avec Paul Gauguin à l'été 1888 à Pont-Aven, Paul Sérusier développe une fascination pour la Bretagne, et ce, tant pour la force de ses paysages naturels que pour ses habitants qui semblent avoir gardé une dimension plus primitive et spirituelle, voire mystique, qui les place à l'opposé des habitants des grandes métropoles industrielles. C'est au Bois d'Amour, proche de Pont-Aven, qu'il réalise, sur les conseils de Gauguin, le fameux tableau *Talisman*, conservé au Musée d'Orsay et qui deviendra une pierre angulaire de la formation du groupe des Nabis et de leurs recherches picturales. Prônant un art libéré des contraintes du naturalisme et de sa volonté d'imitation de la nature, ces artistes souhaitent produire une peinture plus intérieure et spirituelle qui serait ainsi plus proche d'une certaine vérité. Paul Sérusier, appelé le « Nabi à la barbe rutilante » peindra alors dès le début des années 1890 avec ses amis Nabis avec lesquels il échange régulièrement au sujet de leurs théories sur l'art et diverses réflexions spirituelles parfois teintées de christianisme, de symbolisme ou d'ésotérisme. Ils produiront une œuvre singulière qui fait le pont entre l'impressionnisme et les différents mouvements de l'art moderne qui ne tarderont pas à émerger.

Au fil de la décennie, les liens entre les artistes du groupe se distendront pour que chacun prenne un chemin qui lui est propre. Sérusier n'abandonnera pas pour autant la Bretagne qu'il apprécie tant et s'installera à Châteauneuf-du-Faou où il vivra près de trente ans, jusqu'à sa mort.

Sérusier, sur l'invitation de Jan Verkade « le Nabi obéliscal », se rend à plusieurs reprises à l'abbaye bénédictine de Beuron en Allemagne où il fit une expérience esthétique et spirituelle qui le marque profondément. Les moines de Beuron pensaient que la beauté était cachée dans la nature et que l'artiste pouvait s'en rapprocher par l'harmonie des formes et des proportions. Il reprendra ces théories à son compte et, si elles eurent une grande influence sur son art, elles seront partagées avec ses amis sans grand succès.

Sérusier, toujours avide de nourrir son art de diverses influences, étudia également avec intérêt les primitifs italiens, l'art Égyptien ainsi que les tapisseries médiévales.

Libations, Cinq figures dans une forêt mythique peint en 1912 pour décorer sa maison de Châteauneuf-du-Faou, qu'il construit en 1906, évoque en effet la multitude de références à ces arts anciens. Le sujet tout d'abord, la libation, est un acte rituel religieux pratiqué depuis l'antiquité et qui consiste à offrir « en sacrifice » un liquide à une divinité. Ensuite, par son grand format presque

carré et la présence de nombreux feuillages d'où se détachent par contrastes les figures humaines, *Libations, Cinq figures dans une forêt mythique* n'est pas sans rappeler les tapisseries flamandes du XVI^e siècle (fig. 1). Les profils et postures des femmes font quant à eux écho à l'art Égyptien et aux frises antiques. Et finalement, l'exotisme des femmes représentées sur cette scène sacrée dans un cadre idyllique peuvent être rapprochées des compositions tahitiennes de Gauguin (fig. 2), maître de Sérusier à ses débuts. Le présent tableau apparaît donc comme une œuvre synchrétique issue d'un cheminement intellectuel complexe à l'image de la carrière aux multiples facettes de l'artiste.

For the English version please refer to page 320



© Photo: Heritage-Images / CM Dixon / alq-images

Tapisserie flamande, *Le triomphe de la Renommée sur la Mort*, XVI^e siècle.
Victoria and Albert Museum, Londres.





318

PAUL SÉRUSIER
(1864-1927)

Paysanne au champ

signé 'P Sér-' (en bas à gauche)
huile sur toile marouflée sur carton
43.8 x 31.8 cm.

signed 'P Sér-' (lower left)
oil on canvas laid down on board
17¼ x 12½ in.

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

PROVENANCE

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

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



319

**PAUL SÉRUSIER
(1864-1927)**

*Nature morte aux poires et bouquet
de fougères*

signé et daté '24 P Sérusier' (en haut à droite) et
signé de nouveau 'P Sérusier' (en bas à droite)
huile sur toile
71 x 49 cm.
Peint en 1924

signed and dated '24 P Sérusier' (upper right) and
signed again 'P Sérusier' (lower right)
oil on canvas
28 x 19¼ in.
Painted in 1924

€30,000-50,000
US\$33,000-54,000
£25,000-42,000

PROVENANCE

Atelier de l'artiste.
Henriette Boutaric, Pont-Aven (par succession);
sa vente, M^{es} Ader, Picard et Tajan, Paris,
19-20 juin 1984, lot 206.
Vente, Thierry-Lannon & Associés, Brest,
10 décembre 2016, lot 198.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire
actuel.

BIBLIOGRAPHIE

M. Guicheteau, *Paul Sérusier*, Paris, 1989, vol. II,
p. 140, no. 263 (illustré).

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



320

**LOUIS ANQUETIN
(1861-1932)**

Autoportrait au chevalet

huile sur panneau
22 x 15.8 cm.
Peint vers 1892

oil on panel
8 $\frac{5}{8}$ x 6 $\frac{1}{4}$ in.
Painted *circa* 1892

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

PROVENANCE

Collection particulière, France.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

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



321

**LOUIS ANQUETIN
(1861-1932)**

Nature morte aux camélias

huile sur toile
32,7 x 46 cm.
Peint vers 1890

oil on canvas
12⁷/₈ x 18¹/₂ in.
Painted circa 1890

€2,000-3,000
US\$2,200-3,300
£1,700-2,500

PROVENANCE

Collection particulière, France.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

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



322

ACHILLE LAUGÉ
(1861-1944)

Bouquet et étude de fleurs (recto; verso)

avec le cachet 'ATELIER A. LAUGÉ' (au revers)
huile sur panneau
47.5 x 58.8 cm.
Peint en 1900-10

stamped 'ATELIER A. LAUGÉ' (on the reverse)
oil on panel
18¾ x 23¼ in.
Painted in 1900-10

€5,000-7,000
US\$5,500-7,600
£4,300-5,900

PROVENANCE

Atelier de l'artiste.
Collection particulière, France.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

Nicole Tamburini a confirmé l'authenticité de cette œuvre.



Verso



f323

SUZANNE VALADON (1865-1938)

Nature morte à la rose blanche

signé et inscrit 'Au Docteur Gauthier ; En souvenir de conversation inoubliable par sa si juste et lumineuse pensée [*sic*] sur l'Art. Suzanne Valadon' (en haut à droite) et signé de nouveau et daté 'Suzanne Valadon 1936' (en bas à droite)

huile sur toile
35 x 27 cm
Peint en 1936

signed and inscribed 'Au Docteur Gauthier ; En souvenir de conversation inoubliable par sa si juste et lumineuse pensée [*sic*] sur l'Art. Suzanne Valadon' (upper right) and signed again and dated 'Suzanne Valadon 1936' (lower right)

oil on canvas
13 $\frac{3}{8}$ x 10 $\frac{5}{8}$ in.
Painted in 1936

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

PROVENANCE

Dr Gauthier, France (don de l'artiste).
Vente, Palais Galliera, Paris, 17 mars 1969, lot 71 (titré 'La rose blanche').
Comte Guy du Boisrouvray, Suisse (1903-1980).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Cette œuvre a longtemps fait partie des collections exposées à l'Hôtel Bristol, Genève.



324

HENRI ROUART (1833-1912)

Élégante au parc

signé 'H. Rouart.' (en bas à droite)
huile sur toile
73.3 x 91.8 cm.
Peint vers 1880-90

signed 'H. Rouart.' (lower right)
oil on canvas
28 $\frac{3}{8}$ x 36 in.
Painted *circa* 1880-90

€5,000-7,000
US\$5,500-7,600
£4,300-5,900

PROVENANCE

Collection particulière, France.

Fils d'Alexis Rouart et père d'Ernest Rouart, Henri se consacre entièrement à la peinture après une carrière d'ingénieur. Ancien élève de Corot et de Millet, ami de jeunesse d'Edgar Degas, son art est proche des impressionnistes et participe à ce titre, aux expositions de ce groupe dès 1874 chez Nadar.

Grand collectionneur des Maîtres Impressionnistes, la vente de sa collection en 1912 marque le commencement de l'envolée des prix pour cette spécialité.

Son of Alexis Rouart and father of Ernest Rouart, Henri dedicated his life to painting after starting a career as an engineer. A student of both Corot and Millet, and a childhood friend of Edgar Degas, his work is close in style to that of the Impressionists. Consequently, he participated to several of their exhibitions at Nadar's from 1874 onwards.

An important collector of Impressionist Masters, Henri Rouart's collection was sold in 1912. This sale was one of the first to reach record prices for Impressionist Art.



325

ERNEST ROUART
(1874-1942)

Scène de ville

huile sur toile
33 x 41 cm.
Peint vers 1900

oil on canvas
13 x 16 1/8 in.
Painted *circa* 1900

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

PROVENANCE

Collection particulière, France.

Fils d'Henri Rouart, il épouse Julie Manet, la fille de Berthe Morisot et d'Eugène Manet, frère du célèbre peintre. Fervent défenseur des impressionnistes, il compte parmi les personnalités ayant continuellement travaillé à la mise en lumière des œuvres de son cercle familiale. On lui doit entre autre l'exposition du Centenaire de Manet à l'Orangerie en 1932, de Degas en 1937 et de Berthe Morisot en 1941.

Son of Henri Rouart, he married Julie Manet, the daughter of Berthe Morisot and of Eugène Manet, the brother of the famous painter. Firmly defending the Impressionists, he was one of the figures who constantly worked towards promoting his family's artworks. For example, he spearheaded the centenary exhibition held for Manet at the Orangerie Museum in 1932, that for Degas in 1937 and for Berthe Morisot in 1941.



326

**LOUIS ANQUETIN
(1861-1932)**

Jument et son poulain

signé 'Anquetin-' (en bas à gauche)
huile sur toile marouflée sur carton
59.7 x 73 cm.
Peint vers 1892-95

signed 'Anquetin-' (lower left)
oil on canvas laid down on board
23 $\frac{3}{8}$ x 28 $\frac{3}{4}$ in.
Painted circa 1892-95

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

PROVENANCE

Gustave Pellet, Paris.
Maud & Maurice Exsteens, Paris (par descendance
avant 1960).
(dépôt) Galerie Kornfeld, Berne (avant 1982).
Collection particulière, Suisse (avant 1993).
Collection particulière, France.

EXPOSITIONS

Albi, Musée d'Albi, *Toulouse-Lautrec, ses Amis
et ses Maîtres*, août-octobre 1951, p. 30, no. 199.
Berne, Klipstein und Kornfeld, *Choix d'une
collection privée, Sammlungen G.P. und M.E.*,
octobre-novembre 1960, p. 6, no. 2 (illustré, p. 7).
Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts,
Fantaisie Équestre, juillet-septembre 1982, p. 154,
no. 24.

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



327

**LOUIS ANQUETIN
(1861-1932)**

Saut d'obstacle

signé 'Anquetin.' (en bas à gauche)
huile sur panneau
22 x 35.1 cm.
Peint en 1895

signed 'Anquetin.' (lower left)
oil on panel
8 $\frac{5}{8}$ x 13 $\frac{3}{4}$ in.
Painted in 1895

€2,000-3,000
US\$2,200-3,300
£1,700-2,500

PROVENANCE

Isidore Verheyden, Anvers (avant 1905).
Galerie Francis Barlier, Paris.
Collection particulière, Paris.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

EXPOSITION

Paris, Galerie Brame & Lorenceau, *Anquetin, La passion d'être peintre*, mars-avril 1991, p. 78, no. 31 (illustré en couleurs).

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



λ328

ANDRÉ LÉVEILLÉ
(1880-1962)

La Locomotive

signé et daté 'A. Lévillé 1904' (en bas à gauche)
huile sur panneau
26.8 x 37 cm.
Peint en 1904

signed and dated 'A. Lévillé 1904' (lower left)
oil on panel
10 $\frac{5}{8}$ x 14 $\frac{5}{8}$ in.
Painted in 1904

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

PROVENANCE

Collection particulière, France.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.



329

LOUIS ROY (1862-1907)

Les Oies

huile sur toile
27 x 35,3 cm.
Peint vers 1890-1900

oil on canvas
10 $\frac{5}{8}$ x 13 $\frac{7}{8}$ in.
Painted *circa* 1890-1900

€2,000-3,000
US\$2,200-3,300
£1,700-2,500

PROVENANCE

Galerie Les Deux Îles, Paris (avant 1976).
Collection particulière, France.



330

**MAXIMILIEN LUCE
(1858-1941)**

*Montmartre, jeune garçon devant
la maison Valadon*

huile sur toile
41 x 28 cm.
Peint vers 1886-87

oil on canvas
16 1/8 x 11 in.
Painted *circa* 1886-87

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

PROVENANCE
Collection particulière, France.

BIBLIOGRAPHIE
D. Bazetoux, *Maximilien Luce, Catalogue raisonné
de l'œuvre peint*, Paris, 2005, vol. III, p. 59, no. 25
(illustré; image inversée).



331

BLANCHE HOSCHEDÉ-MONET (1865-1947)

Les Clématites

signé 'B Hoschede' (en bas à gauche)
huile sur toile
59,6 x 81 cm.
Peint après 1926

signed 'B Hoschede' (lower left)
oil on canvas
23% x 31% in.
Painted after 1926

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

PROVENANCE

Collection particulière, France.
Collection particulière, France (par succession);
vente, Jakobowicz & Associés, Vaux-le-Pénil,
15 juin 2019, lot 148.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire
actuel.

**Philippe Piguet a confirmé l'authenticité de
cette œuvre.**

Au lendemain de la mort de Claude Monet, en 1926, Blanche Hoschedé-Monet reprend ses pinceaux à la surprise générale de la famille. Veuve elle-même, installée dans la maison de son beau-père dont elle assure le gardiennage, elle se saisit notamment de différents motifs du jardin. Ces *Clématites* en disent long sur la singularité d'une peinture qui se distingue de celle de son mentor. Blanche brosse en effet des compositions qui sont fortement construites en plans superposés et qui jouent de la vibration d'une touche ici nettement ponctuée. Elle y utilise par ailleurs un registre chromatique qui s'étage du sol vers le ciel en une palette de tons subtils et lumineux.

The day after Claude Monet's death in 1926, Blanche Hoschedé-Monet (who was both his stepdaughter and daughter-in-law) resumed painting, much to the surprise of the entire family. Herself a widow, living in and looking after Monet's house, she seized in particular on various garden themes. Les Clématites speaks volumes about the individuality of her style of painting, quite distinctive from that of her mentor. Indeed, Blanche Hoschedé-Monet's compositions are sturdy constructions in which foreground, middle ground and background are arranged as strata, and in which the vibrancy of her touch is so much in evidence, as in this picture. In addition to this she uses a chromatic register that ascends in tiers from earth to sky in a palette of subtle, luminous tones.

Philippe Piguet.

PROVENANT D'UNE IMPORTANTE COLLECTION PARTICULIÈRE
LOTS 332-333



f332

HENRY MORET
(1856-1913)

Brûleurs de goémon, Baie d'Audierne, Finistère

signé et daté 'Henry Moret - 1910' (en bas à gauche)
huile sur toile
46.2 x 61.3 cm.
Peint en 1910

signed and dated 'Henry Moret - 1910' (lower left)
oil on canvas
18 $\frac{1}{8}$ x 24 $\frac{1}{8}$ in.
Painted in 1910

€50,000-70,000
US\$55,000-76,000
£42,000-58,000

PROVENANCE

Collection particulière.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel
en juin 2007.

EXPOSITIONS

Izmir, Arkas Sanat Merkezi, *Le Post-Impressionnisme dans la Collection Arkas*, novembre-décembre 2011 (hors catalogue).
Lodève, Musée de Lodève, *Bonnard, Renoir, Vuillard... Chefs-d'œuvre de la collection Arkas*, décembre 2013-mars 2014, p. 106, no. 30 (illustré en couleurs, p. 107; titré 'Ramasseurs de goémons ou La récolte du goémon').

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné de l'œuvre d'Henry Moret actuellement en préparation par Jean-Yves Rolland.



f333

HENRY MORET (1856-1913)

Rivière du Belon, Finistère

signé indistinctement 'Henry Moret -' (en bas à gauche)
huile sur toile
60 x 58 cm.

indistinctly signed 'Henry Moret -' (lower left)
oil on canvas
23% x 22% in.

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

PROVENANCE

Vente, Thierry-Lannon & Associés, Brest,
10 décembre 2011, lot 217.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire
actuel.

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné de l'œuvre d'Henry Moret actuellement en préparation par Jean-Yves Rolland.

La rencontre de Henry Moret et Paul Gauguin remonte à 1888, tandis qu'ils séjournent tous deux à Pont-Aven dans la pension Gloanec. À compter de cette date, Moret s'intègre rapidement au cénacle exaltant des artistes de l'école dite plus tard « de Pont-Aven ». C'est entre ce village et celui du Pouldu, autre lieu d'effervescence artistique, que s'écoule la rivière du Belon dépeinte ici. Sous l'influence du maître Gauguin, Moret exploite allègrement les préconisations du synthétisme, tout en ne se défaisant jamais parfaitement de ses attirances pour l'impressionnisme, qu'il épouse tout à fait autour de 1897-98.

Soumise aux influences de ces deux styles, la présente toile oscille entre facture impressionniste et touche plus verticale, parallèle, héritée des préceptes de Gauguin et Bernard. La toile se

structure en plans horizontaux qui apportent toute leur modernité à l'œuvre, dans un superbe dégradé chromatique, témoignage de l'immense talent de coloriste de Moret : au premier plan, le vert frais de la rive, ponctué de deux personnages ; puis la calme rivière du Belon d'un doux bleu céladon, qui laisse place aux reflets foncés transpercés par la voile rouge du bateau qui file et fait écho à la jupe relevée de la Bretonne attelée au ramassage de coques ; puis la rive opposée aux tons roses et bleus plus profonds ; et enfin le ciel irisé en touches plus étirées. Du synthétisme, Moret conserve la clarté des plans, les couleurs franches et cette touche verticale par endroits, tandis qu'il rend hommage aux effets atmosphériques et au travail de la lumière dont l'impressionnisme se fait le chantre, dans une touche plus virgulée ailleurs dans le ciel ou l'herbe. L'habile mélange des teintes chaudes et froides, caractéristiques de la Bretagne, semble en outre confirmer l'inclination de l'artiste pour les décors de printemps, saison qui magnifie ces paysages qu'il affectionne tant.

For the English version please refer to page 320

HENRY MORET (1856-1913)

Le Château de Keroman

signé, daté et inscrit 'Chateau de Keroman - 1892 - Henry Moret.' (en bas à gauche)

huile sur toile

55 x 46 cm.

Peint à Keroman en 1892

signed, dated and inscribed 'Chateau de Keroman - 1892 - Henry Moret.' (lower left)

oil on canvas

21 $\frac{1}{2}$ x 18 $\frac{1}{8}$ in.

Painted in Keroman in 1892

€150,000-250,000

US\$170,000-270,000

£130,000-210,000

PROVENANCE

Collection particulière, France.

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné de l'œuvre d'Henry Moret actuellement en préparation par Jean-Yves Rolland.



Gauguin Paul, *La vache rouge*, 1889.
Los Angeles County Museum (LACMA), Los Angeles, CA.

À l'image des apôtres qui accompagnent le Christ en écoutant ses préceptes, le peintre Henry Moret - avec Paul Sérusier et d'autres artistes - prend la suite de Paul Gauguin lorsque celui-ci découvre Pont-Aven et ses environs. Dans son sillage, les œuvres de Moret s'imprègnent du synthétisme que Gauguin déploie à cette époque dans ses toiles, lui qui souhaite «abolir l'inutile complication des formes et des tons» (cité in W. Jaworska, *Gauguin et l'Ecole de Pont-Aven*, Neuchâtel, 1971, p. 231) en cernant les éléments d'une ligne conduisant à épurer l'image. Dans la présente œuvre, qui voit se dresser au fond le château de Keroman, à proximité de Lorient en Bretagne, Henry Moret s'inspire en effet de ce cloisonnisme, tout en développant une facture constructive par des touches verticales et de légers aplats de couleurs. Les plans et reliefs, eux aussi, se simplifient. D'autres éléments cependant, comme le feuillage des arbres et le ciel, restent quant eux plus classiques, dans la lignée postimpressionniste dont Moret se fait l'héritier. Ce doux mélange d'influences offre une œuvre particulièrement fraîche, à sa place entre tradition et modernité.

*Like the apostles who followed with Christ, listening to his precepts, the painter Henry Moret – alongside Paul Sérusier and other artists – followed Paul Gauguin when he discovered Pont-Aven and its outlying area. In his stead, Moret's works were anchored in the synthetism Gauguin was then developing in his canvases, as he sought to "abolish the useless complication of shapes and tones" (quoted in W. Jaworska, *Gauguin et l'Ecole de Pont-Aven, Neuchâtel, 1971, p. 231*) by simply outlining elements to purify the image. In this work, with a backdrop featuring the Château de Keroman near Lorient in Brittany, Henry Moret draws inspiration from this cloisonnisme while developing a constructive technique through vertical strokes and light, flat colour blocks. The planes and landscapes are also simplified. Other elements, however, such as the sky and the foliage, are still more classical in the Post-Impressionist tradition that Moret adhered to. This understated blend of influences results in a particularly lively work which fits comfortably between tradition and modernity.*



1335

FRANCIS PICABIA (1879-1953)

Lever du soleil dans la brume, Montigny

signé et daté 'Picabia 1905' (en bas à gauche);
signé, daté et inscrit 'F. Picabia lever de Soleil dans
la brume Montigny 1905' (sur le châssis)
huile sur toile
73 x 91.8 cm.
Peint en 1905

signed and dated 'Picabia 1905' (lower left);
signed, dated and inscribed 'F. Picabia lever de
Soleil dans la brume Montigny 1905' (on the
stretcher)
oil on canvas
28¾ x 36¼ in.
Painted in 1905

€70,000-100,000
US\$77,000-110,000
£59,000-83,000

PROVENANCE

Vente, M^e Lair-Dubreuil, Paris, 8 mars 1909, lot 16.
Galerie Lucien Blanc, Aix-en-Provence.
Galerie Cavalero, Cannes.
René Cavalero, Cannes (acquis auprès de celle-ci
dans les années 1960).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITIONS

Paris, Galerie Haussmann, *Exposition F. Picabia*,
février 1907, no. 46.
New York, The Solomon R. Guggenheim Museum;
Cincinnati, Cincinnati Art Museum; Toronto, Art
Gallery of Ontario et Detroit, The Detroit Institute
of Arts, *Francis Picabia*, septembre 1970-juin 1971,
p. 49, no. 3 (illustré).
Paris, Galeries Nationales du Grand Palais et Paris,
Musée National d'Art Moderne, Centre Georges
Pompidou, *Francis Picabia*, janvier-mars 1976, p. 53,
no. 2 (illustré).

BIBLIOGRAPHIE

W. A. Camfield, *Francis Picabia, His Art, Life and
Times*, Princeton, 1979, p. 11, no. 23 (illustré, p. 13;
titré 'Lever du soleil dans la brume, Montigny I').
M. L. Borràs, *Picabia*, New York, 1985, p. 504,
no. 32 (illustré en couleurs, p. 74, fig. 155).
S. Fauchereau, *Francis Picabia*, Paris, 1996, no. 3
(illustré en couleurs).
A. Pierre, 'La peinture est-elle un art ? Picabia et
la photographie, les sources d'un problème', in
Études photographiques [en ligne], novembre 1998,
p. 3.
W. A. Camfield, B. Calté, C. Clements, A. Pierre
et P. Calté, *Francis Picabia, Catalogue raisonné*,
Bruxelles, 2014, vol. I, p. 228, no. 206 (illustré en
couleurs, p. 229).

L'année 1903 marque un tournant décisif dans la carrière de Francis Picabia, qui expose au Salon des Indépendants, au Salon de Mai, au Salon d'Automne et au Salon Annuel du Cercle Volney. La reconnaissance de la critique et le début de succès financier qui en découle encouragent le peintre à assumer un style plus impressionniste influencé par Camille Pissarro et Alfred Sisley. Choisisant pour ses escapades en dehors de Paris les villages pittoresques de Moret, Villeneuve-sur-Yonne ou, comme ici, Montigny-sur-Loing, il expérimente peu à peu un coup de pinceau plus expressif qu'il adopte afin de traduire une atmosphère spécifique.

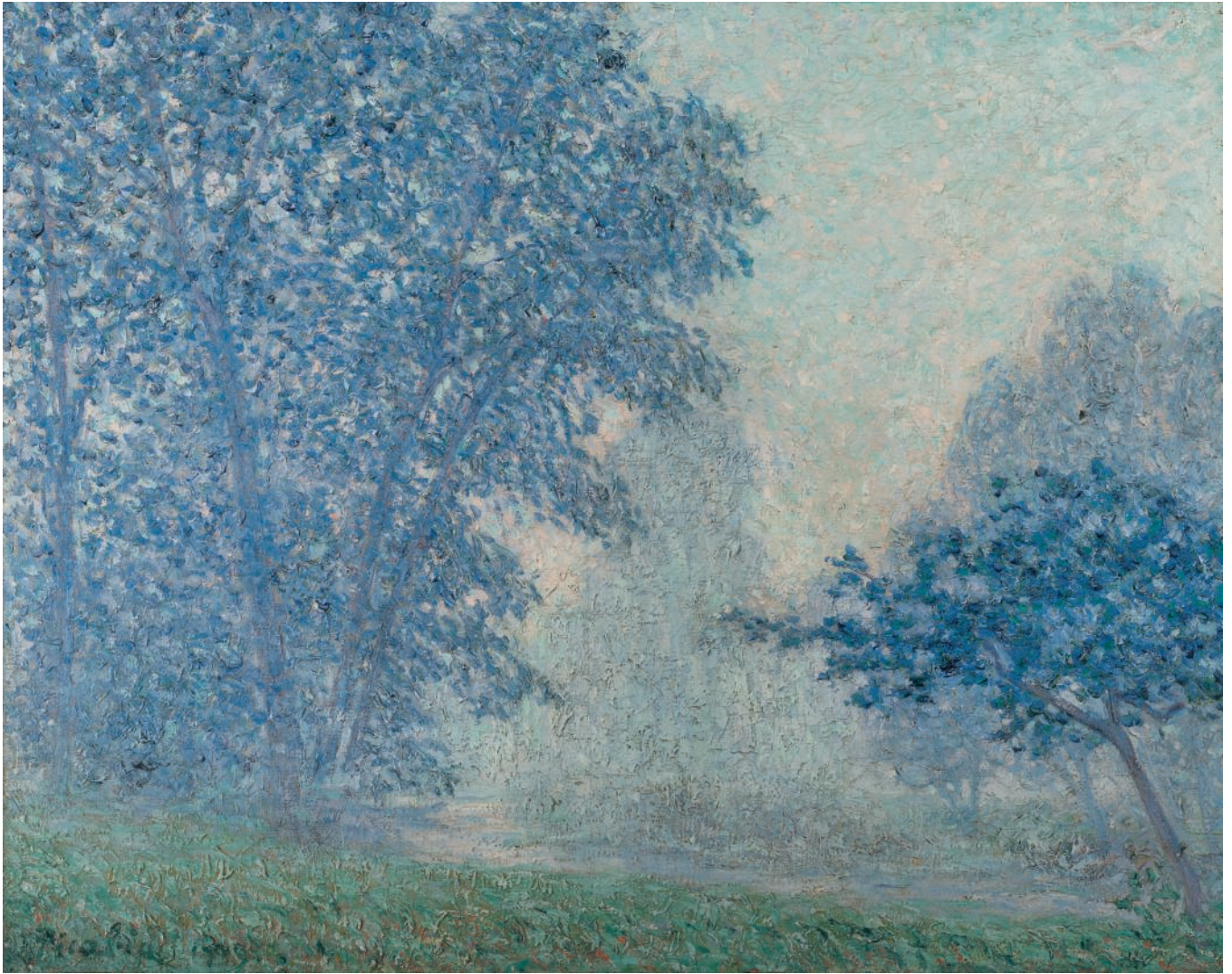
Comme les maîtres impressionnistes, Picabia s'intéresse aux effets de la lumière sur le climat pour rendre sur la toile ses sensations visuelles face à une nature versatile, plutôt que de simplement étudier et restituer fidèlement les jeux optiques de la lumière sur les couleurs. Il parvient aussi à se libérer d'une certaine rigidité formelle au profit de l'expression d'une émotion plus grande, sans pour autant négliger la construction de ses compositions.

Dans *Lever du soleil dans la brume, Montigny*, Picabia joue sur une harmonie de couleurs et des empâtements pour restituer l'ambiance si particulière d'une matinée où le soleil peine à percer un ciel lacté. Les arbres, qui frissonnent sous une épaisse couche de brume, sont rendus par de minuscules touches denses et mouvementées tandis que le ciel et la brume sont révélés par coups de pinceau longs et lisses. La variété des touches du pinceau donne à ce tableau, qui peut sembler de prime abord calme et serein, une surface extraordinairement vibrante qui correspond parfaitement à la traduction d'une atmosphère nébuleuse.

1903, the year when Francis Picabia exhibited at the Salon des Indépendants, the Salon de Mai, the Salon d'Automne and the Salon Annuel du Cercle Volney, was a turning point in the artist's career and one which was to lead him to critical acclaim and financial success. Finally able to consider himself a professional artist, Picabia became profoundly influenced by Pissarro and Sisley and adopted a more Impressionist style. Choosing for his escape from the city the picturesque villages of Moret, Villeneuve-sur-Yonne, or, as in the present painting the environs of Montigny-sur-Loing, Picabia began to experiment with a freer, more expressive brushstroke which he employed in his search to translate a specific atmospheric effect.

As had Pissarro and Sisley, Picabia explored the possibilities of light and atmosphere to express a closer affinity to nature itself, rather than merely describing the technical play of light and colour. He was able to liberate himself also from his strict, self-imposed compositional rigors in order to express a deeper emotion in his art, while still maintaining an overriding interest in form and composition.

In Lever du soleil dans la brume, Montigny, Picabia plays on colour harmonies and surface variance in order to recreate the distinctive atmosphere of a morning where the sun struggles to pierce the milky sky overhead. The trees, which shimmer under their thick layer of morning mist, are rendered via a myriad of tiny, densely-packed strokes, whereas the sky and swirling mist is conjured up through more regular, controlled brushstrokes. A scene which would otherwise be calm and peaceful, is hereby transformed through a variety of surface treatments which are astonishingly lively and agitated and perfectly invoke the hazy morning scene.



336

**ODILON REDON
(1840-1916)**

La Voile grise

signé 'ODILON REDON' (en bas à droite)
huile sur toile
35.3 x 38.2 cm.
Peint vers 1900-05

signed 'ODILON REDON' (lower right)
oil on canvas
13⁷/₈ x 15¹/₈ in.
Painted circa 1900-05

€350,000-550,000
US\$390,000-600,000
£300,000-460,000

PROVENANCE

Félix Fénéon, Paris (acquis auprès de l'artiste en mai 1907).
Gustave Fayet, Béziers (avant 1926).
Collection A. d'Andoque, Béziers (par descendance).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITIONS

Paris, Musée des Arts Décoratifs, *Odilon Redon, Exposition rétrospective de son œuvre*, mars 1926, p. 10, no. 30 (daté 'vers 1910').
Paris, Grand Palais, Galeries nationales et Montpellier, Musée Fabre, *Odilon Redon, Prince du Rêve*, mars-octobre 2011, p. 318, no. 116 (illustré en couleurs; titré 'Barque (voile grise)').

BIBLIOGRAPHIE

O. Redon, *Livre de Raison*, no. 858.
R. Bacou, *Odilon Redon*, Genève, 1956, vol. I, p. 156 (illustré, fig. 92).
K. Berger, *Odilon Redon, Fantasy and Colour*, Cologne, 1964, p. 197, no. 221 (titré 'The Gray Sail with Nimbus, Four People' et daté 'circa 1908').
A. Wildenstein, *Odilon Redon, Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné, Fleurs et paysages*, Paris, 1996, vol. III, p. 350, no. 1949 (illustré).



© Photo: Christie's Images Limited (2018)

Odilon Redon, *La Barque aux deux femmes blanches*.
Vendu chez Christie's New York le 10 mai 2018 (lot 507) pour 3,123,500 \$.

BELLES ET DOCILES BARQUES, SI CHÈRES AU
MATELOT, QUE PORTEZ-VOUS AU FOND DE LA
NACELLE? DU SEIN DE L'OcéAN, À LA SOURCE
IMMORTELLE, LA PÊCHE, LE TRÉSOR, LA PRISE
ÉTAIT SI BELLE. ET LE SOUFFLE DES AIRS ET
LE RYTHME DES FLOTS BERCENT L'ESPRIT
COMME UNE DOUCE HARMONIE. Ô MER, Ô
GRANDE AMIE! »

Odilon Redon, *À soi-même*, cité in
A. Wildenstein, *Odilon Redon, Catalogue
raisonné de l'œuvre peint et dessiné, Fleurs et
paysages*, Paris, 1996, vol. III, p. 325.



"Tu n'as pas tort", écrit Edgar Allan Poe, "Tiens! toi qui juges que mes jours ont été un rêve... Tout ce que nous voyons ou paraissions n'est qu'un rêve dans un rêve" (cité in *Un rêve dans un rêve*, publié en 1849). En 1882, Odilon Redon expose un album de dessins, gravures et lithographies qu'il intitule *À Edgar Poe* et dédie au poète; quelques années plus tard, l'écrivain Joris-Karl Huysmans qui admire ces deux artistes, publie un commentaire où il confère à Redon l'honneur d'être devenu par son travail "le prince des rêves mystérieux" (cité in *Odilon Redon*, cat. exp., The Art Institute, Chicago, 1994, p. 145).

Lorsque vers 1893 Redon adopte la couleur, l'aspect macabre et cauchemardesque de ses visions qui domine jusqu'alors son travail graphique, dans des œuvres qu'il appelle ses *Noirs*, laisse place à une révélation plus épanouie du monde.

La Voile grise est ainsi emblématique des poésies marines d'Odilon Redon dans lesquelles il compose des barques échouées, thème qu'il reprendra dans plusieurs dizaines de tableaux et de pastels.

Dans ces œuvres enchanteresses où des « voiliers glissent sur des eaux bouillonnantes, où des chaloupes dansent au sommet de vagues chargées d'écume sous un ciel marbré de cristaux roses » (A. Wildenstein, in *ibid.* p. 325), les personnages représentés dans l'embarcation encombrée de cordages ne sont pas sans évoquer certains épisodes de la vie des saints. Dans la présente œuvre, l'on peut notamment songer au récit dans lequel Marie-Jacobé et Marie-Salomé, accompagnées de Sara leur servante, sont chassées de Judée et trouvent refuge en Camargue ou encore celui du débarquement miraculeux de Marie-Madeleine, Marthe et Lazare à Marseille.

Si ces sources légendaires et religieuses sont suggérées en filigrane de cette composition dans laquelle l'étendue d'eau brumeuse se confond avec un ciel fluorescent de couleurs surnaturelles, Redon renonce pourtant à une peinture qui serait essentiellement illustrative en cela qu'elle risquerait de limiter la portée symbolique de son œuvre.

Comme en témoigne le ciel percé par un arc-en-ciel de rayons multicolores éclatants, l'artiste partage avec Mallarmé et les poètes symbolistes une même conception de l'art selon laquelle il ne doit pas décrire l'objet lui-même mais plutôt l'effet qu'il produit. "Il savait suggérer des atmosphères sans être précis", note John Rewald, "indiquer les choses sans les définir, tout en créant une impression profonde mais indescriptible, comme celle provoquée par la musique" (J. Rewald, *Post-Impressionism, from Van Gogh to Gauguin*, New York, 1956, p. 162).

L'aspect délicatement contemplatif, si prééminent dans l'œuvre de Redon, naît de son penchant pour l'exploration de la dimension mystique des aspirations humaines, une affirmation de l'idéalisme devenu un questionnement central dans les milieux intellectuels en France à la fin du siècle, ce phénomène venant en contrepoint spirituel à l'attaque incessante du matérialisme positiviste de la science et de l'économie capitaliste. À l'instar des personnages qu'il représente dans cette barque, l'artiste navigue lui-même adroitement dans le milieu antinaturaliste qui a donné naissance au mouvement symboliste, apparu dans un contexte de résurgence du catholicisme, d'émergence d'un intérêt pour les religions, la littérature et la pensée orientales.

Il est à l'origine de toutes les innovations ou renaissances esthétiques, de toutes les révolutions du goût dont nous avons été témoins [depuis 1890], écrit Maurice Denis à propos de Redon en 1912. "Il les prévoyait, il aimait même leurs excès. À l'opposé des pesants systèmes qui masquent en fait l'absence de sensibilité de la plupart des jeunes artistes, la leçon de Redon est son incapacité à peindre quelque chose qui ne représente pas un état de l'âme, qui ne se traduit pas par une vision intérieure". Dix ans plus tard, les Surréalistes adopteront Redon comme précurseur. Matisse admire "la pureté et l'ardeur des tonalités de sa palette". Même Marcel Duchamp, dont les recherches ont tant influencé l'art de notre époque, rend hommage au "prince des rêves mystérieux" - "Si je devais dire où se situe mon propre point de départ", déclare-t-il, "je dirais que c'est l'art d'Odilon Redon" (cité in J. Rewald, in *ibid.*, p. 223-224 et 240).

Acquise par Félix Fénéon auprès de l'artiste en mai 1907, *La Voile grise* entre ensuite dans la prestigieuse collection de Gustave Fayet. Elle est restée dans la famille de ce dernier jusqu'à aujourd'hui, où elle est présentée sur le marché pour la première fois.

"You are not wrong, who deem that my days have been a dream," wrote Edgar Allan Poe. "All that we see or seem is but a dream within a dream" (quoted in *A Dream Within a Dream*, published in 1849). In 1882, Odilon Redon exhibited an album of drawings, engravings and lithographs which he entitled *À Edgar Poe* and dedicated to the poet; a few years later, the writer Joris-Karl Huysmans, who admired both these artists, published a commentary in which he paid tribute to Redon by saying his work had made him "the prince of mysterious dreams" (in *Odilon Redon*, exh. cat., The Art Institute, Chicago, 1994, p. 145).

When, in 1893, Redon began to use colour, the nightmarish and macabre visions that had previously predominated in the drawings he called his *Noirs* gave way to a brighter vision of the world.

La Voile grise is thus emblematic of Redon's lyrical seascapes in which he depicted small stranded boats, a theme he would later return to in dozens of paintings and pastels.

In these enchanting works in which "sailboats glide across turbulent waters, and rowboats dance atop the foaming waves under a sky marbled with pink crystals" (A. Wildenstein, in *ibid.* p. 325), the people depicted in the small, rigging-encumbered boat are somewhat evocative of certain episodes in the lives of the saints. They bring to mind in particular in the present work the tale according to which Mary Jacobe and Mary Salome, together with their maidservant Sara, were driven out of Judea and found refuge in the Camargue, and also that of the miraculous landing of Mary Magdalene, Martha and Lazarus at Marseille.

Although these religious legends are hinted at in this composition, in which the expanse of misty water merges with a fluorescent sky lit with unearthly colours, Redon avoids producing a painting that would be essentially illustrative and would thus limit the symbolic significance of his work.

As indicated by the sky shot through by a rainbow of dazzling multicoloured stripes, Redon shares with Mallarmé and the Symbolist poets the idea that Art should not describe the subject itself but rather the effect the subject produces. "He knew how to suggest an ambiance without spelling it out," notes John Rewald, "how to indicate things without defining them, while at the same time creating a profound but indescribable impression, like that brought about by music" (J. Rewald, *Post-Impressionism, from Van Gogh to Gauguin*, New York, 1956, p. 162).

The gently contemplative air that is so predominant in Redon's work is born of his penchant for exploring the mystical dimension of human aspirations, an affirmation of the idealism that had become a central question in French intellectual circles towards the close of the century, this phenomenon being the spiritual counterpoint to the ceaseless onslaught of scientific positivist materialism and the capitalist economy. Like the people he depicts in this little boat, Redon himself adroitly navigated the anti-naturalist milieu that gave rise to the Symbolist movement, which appeared in the context of the resurgence of Catholicism and in the emerging interest in the religions, literature and thinking of the East.

"He was behind every innovation and aesthetic renaissance, every revolution in taste that we have witnessed [since 1890]," wrote Maurice Denis about Redon in 1912. "He anticipated them, he even loved their excesses. Unlike the ponderous systems that actually mask the absence of sensitivity in most young artists, Redon is instructive in his inability to paint something that does not depict a state of the soul, that is not conveyed by an internal vision." Ten years later, the Surrealists would adopt Redon as their precursor. Matisse admired "the purity and ardour of the shades of his palette." Even Marcel Duchamp, whose explorations have had such a great influence on the art of our own era, paid tribute to the "prince of mysterious dreams" by declaring: "If I had to say where my own starting point is, I would say it's the art of Odilon Redon" (quoted in J. Rewald, *ibid.*, p. 223-224 and 240).

Acquired by Félix Fénéon from the artist in May 1907, *La Voile grise* later entered Gustave Fayet's prestigious collection. It has remained in the latter's family until now, when it is appearing on the market for the first time.



//

BEAUTIFUL AND DOCILE BOATS, THAT SAILORS
CHERISH SO MUCH, WHAT DO YOU BEAR AT
THE BOTTOM OF YOUR WHERRY? FROM THE
HEART OF THE OCEAN TO THE IMMORTAL
SOURCE, THE TREASURE, THE CATCH WAS SO
BEAUTIFUL. AND THE WIND BREATHING AND
THE WAVES' RHYTHM ROCK THE SOUL LIKE A
SOFT LULLABY. OH SEA, OH DEAR FRIEND! "

*Odilon Redon, À soi-même, quoted in
A. Wildenstein, Odilon Redon, Catalogue
raisonné de l'œuvre peint et dessiné, Fleurs et
paysages, Paris, 1996, vol. III, p. 325.*

f337

PIERRE-AUGUSTE RENOIR (1841-1919)

*Étude pour le bébé à la cuiller ou
Portrait de Coco*

monogrammé (en haut à gauche)
huile sur toile
16.3 x 13.5 cm.
Peint vers 1903-04

signed with monogram (upper left)
oil on canvas
6½ x 5⅝ in.
Painted *circa* 1903-04

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

PROVENANCE

Maurice Gangnat, Paris (acquis auprès de l'artiste en 1908); sa vente, M^e Lair-Dubreuil, Paris, 24-25 juin 1925, lot 101.
Philippe Gangnat, France (acquis au cours de cette vente); vente, M^e Rheims, Paris, 14 juin 1957, lot 89. Galerie Durand-Ruel, Paris.
Wildenstein & Co. Inc., New York.
Florence J. Gould, New York; sa vente, Sotheby's, New York, 24 avril 1985, lot 47.
Vente, Sotheby's, New York, 10 mai 1989, lot 318.
Vente, Christie's, New York, 14 novembre 1996, lot 247.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

G. et M. Dauberville, *Renoir, Catalogue raisonné des tableaux, pastels, dessins et aquarelles, 1903-1910*, Paris, 2012, vol. IV, p. 461, no. 3466 (illustré).

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

Le fils cadet de Renoir, Claude, d'abord surnommé « Cloclo » puis « Coco », est né le 4 août 1901 – dans la présente œuvre, son père le représente donc en poupon âgé d'un ou deux ans à peine. À soixante ans, Renoir est inspiré et comblé par l'arrivée de ce petit dernier à l'automne de sa vie. Le peintre voue une grande tendresse à son troisième fils, qu'il drolote ouvertement et dont il passe des heures à dépeindre scrupuleusement le visage angélique. Cet enfant en pleine santé qui grandit sous ses yeux devient pour Renoir – déjà affaibli par les affres de son grand âge – l'expression parfaite de la jeunesse et de la vie. Le présent portrait respire la fraîcheur et l'innocence de ce bébé aux joues roses et potelées, rendues plus lumineuses encore par le rouge des lèvres et l'éclat des touches de blanc, copieuses, qui énoncent le bavoir à volants et le tissu moelleux du vêtement. Apposé sur un fond bleu-vert et rendu avec des coups de pinceau extrêmement vifs, le minois de « Coco » irradie la toile, créant une image pleine d'espoir et de vie.

Comme le laisse deviner ce portrait, « Coco » devient bientôt le modèle préféré de son père, prenant la place de son aîné, Jean Renoir. Celui-ci s'en souvient : « L'époque de la rue Caulaincourt est celle où j'ai posé le plus. Je devais, après quelques années, être relayé par mon frère Claude, de sept ans plus jeune que moi. Coco fut certainement l'un des modèles les plus prolifiques de Renoir. » (J. Renoir, *Pierre-Auguste Renoir, mon père*, Paris, 1958, p. 364).

Pierre-Auguste Renoir's youngest son Claude, originally nicknamed "Cloclo" and later referred to as "Coco", was born on 4 August 1901 – hence his father portrayed him in the present work as a young toddler, aged no more than one or two years old. Renoir was then sixty years old and having another child at the autumn of his life brought him great joy and inspiration. Renoir deeply cherished his third son, openly doting upon the boy and devoting hours of labour to capturing his cherubic likeness. He looked upon his infant son's health and growth as an affirmation of youth and life, for Renoir was now suffering from the ailments of old age. The child's freshness and innocence emanate from the present portrait, with his rosy chubby cheeks enhanced by his red lips and with the thick white brushstrokes full of luminosity building up the baby's frilly bib and plush robe. Set against a blue-green background and executed with such vivid brushstrokes, "Coco"'s cute face illuminates the surface and breathes life and hope through the painting. As suggested by this intimate portrait,

*"Coco" became almost immediately his father's favourite model, replacing his elder brother Jean. As Jean Renoir recalled: "it was while we were living in the rue Caulaincourt that my father had me pose for him most often. A few years later my brother Claude, who was seven years younger than I, was to take my place in the studio. Coco certainly proved one of the most prolific inspirations my father ever had" (J. Renoir, *Pierre-Auguste Renoir, my father*, New York, 1958, p. 364).*



Taille réelle

f338

PIERRE-AUGUSTE RENOIR (1841-1919)

Portrait de Claude Renoir, fils de Pierre Renoir

avec le cachet 'Renoir.' (en bas à droite; Lugt 2137b)
huile sur toile
34.7 x 30.1 cm.
Peint vers 1918

stamped 'Renoir.' (lower right; Lugt 2137b)
oil on canvas
13 $\frac{5}{8}$ x 11 $\frac{7}{8}$ in.
Painted *circa* 1918

€220,000-320,000
US\$240,000-350,000
£190,000-270,000

PROVENANCE

Atelier de l'artiste.
Pierre Renoir, Paris (par descendance).
Claude Renoir, Cagnes (par descendance).
Vente, M^{es} Ader, Ader et Picard, Paris, 5 décembre 1968, lot 70.
Vente, Sotheby & Co., Londres, 28 juin 1978, lot 15.
Collection particulière; vente, Christie's, New York, 3 novembre 1981, lot 27.
Acquis au cours de cette vente par la famille du propriétaire actuel.

EXPOSITIONS

Paris, Galerie Bernheim-Jeune et Cie., *Exposition de Renoir, portraitiste*, juin-juillet 1938, no. 41.
Cagnes, Les Collettes, *Cinquantenaire de Renoir*, décembre 1969, no. 29.

BIBLIOGRAPHIE

G.-P. et M. Dauberville, *Renoir, Catalogue raisonné des tableaux, pastels, dessins et aquarelles, 1911-1919 & 1er supplément*, Paris, 2014, vol. V, p. 382, no. 4273 (illustré).

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

Renoir se voue au portrait tout au long de sa carrière, soumettant son pinceau aguerrri à toute une panoplie de formats et de supports. En 1878, Théodore Duret affirme que « Renoir excelle dans le portrait. Non seulement il saisit les traits extérieurs, mais sur les traits il fixe le caractère et la manière d'être intime du modèle. [...] Son pinceau rapide et léger donne la grâce, la souplesse, l'abandon, rend la chair transparente, colore les joues et les lèvres d'un brillant incarnat » (cité in B.E. White, *Renoir, His Life, Art, and Letters*, New York, 1984, p. 277).

La présente œuvre rappelle les portraits des années 1870, qui ont tendance à représenter un personnage isolé, de face ou de trois-quarts. Or dans ses toiles plus tardives, comme celle-ci, les personnages sont souvent représentés de plus près encore, un resserrement qui suscite davantage d'intimité – ici, Renoir omet tout indice de lieu, instillant aussi une dimension intemporelle dans sa toile. L'intimité du portrait est d'autant plus forte que l'artiste jouit d'un rapport privilégié avec son modèle : Claude, son petit-fils (1913-1993). Si Renoir s'était délecté à peindre ses enfants au début de sa carrière, l'arrivée de cette nouvelle couvée marque un regain de vitalité, palpable, dans son œuvre mature. Contrairement à Claude Monet et à Edgar Degas, dans son grand âge la vue de Renoir s'avère plus perçante que jamais. Malgré l'arthrite qui le ronge et le confine à un fauteuil roulant, il peint tous les jours, sauf le dimanche. Lui ayant rendu visite fin 1917 et début 1918, Henri Matisse est stupéfait de le voir créer « toutes ses meilleures œuvres ». Il confiera plus tard que « Son âme profonde semblait toujours plus forte et s'exprimait avec une aisance rayonnante » (cité in F. Harris, *Contemporary Portraits, Fourth Series*, New York, 1923, p. 125).

En père puis en grand-père attentif et dévoué, Renoir compile un véritable album de famille au fil de ses portraits, de génération en génération. Comme un précieux souvenir familial, la présente œuvre est restée dans la collection de l'artiste avant d'être léguée à son fils aîné, Pierre, puis à son petit-fils, Claude, le protagoniste du tableau.

Renoir was occupied with portraiture throughout his career and the numerous examples of his practiced production embrace a variety of formats and media. In 1878 Théodore Duret stated: "Renoir excels at portraits. Not only does he catch the external features, but through them he pinpoints the model's character and inner self... the deft and lively touches of Renoir's brush are charming, supple and unrestrained, making flesh transparent and tinting the cheeks with a perfect living hue" (quoted in B.E. White, Renoir, His Life, Art, and Letters, New York, 1984, p. 277).

The present work recalls the artists' paintings of the 1870s, in which a single sitter is presented in three-quarter or full profile. In the later works, as seen here, the sitter is most often shown from a closer vantage point, a re-orientation that allows a heightened intimacy—Renoir removes any hint of the sitter's location, instilling a timeless quality. Indeed, the intimacy of the present portrait is further enhanced by the artist's relationship to the subject; his grandson Claude (1913-1993). Renoir reveled in painting his children earlier in his career and with the arrival of grandchildren one can sense a renewed vitality in his works. Unlike Claude Monet and Edgar Degas in their old age, Renoir's eyesight was as keen as ever. Although he suffered from painful rheumatoid arthritis, which confined him to a wheelchair, Renoir painted every day except Sunday. After visiting the artist during late 1917 and early 1918, Henri Matisse was astonished to see him creating "all his best work!" as he later declared. "The soul in him seemed to grow continually stronger and express itself with radiant ease" (quoted in F. Harris, Contemporary Portraits, Fourth Series, New York, 1923, p. 125).

An attentive and doting father, and later grandfather, Renoir compiled a veritable family album through his portraits depicting multiple generations. Much like a family heirloom, the present work remained in the artist's collection and would eventually be passed down to his eldest son, Pierre and later his grandson, the sitter, Claude.



339

PIERRE-AUGUSTE RENOIR (1841-1919)

Maisons à Essoyes

signé 'Renoir.' (en bas à gauche)
huile sur toile
21 x 32.3 cm.
Peint vers 1890

signed 'Renoir.' (lower left)
oil on canvas
8% x 12% in.
Painted *circa* 1890

€140,000-180,000
US\$160,000-190,000
£120,000-150,000

PROVENANCE

Collection particulière.
Adolphe Friedmann, France (avant 1938).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

G.-P. et M. Dauberville, *Renoir, Catalogue raisonné des tableaux, pastels, dessins et aquarelles*, Paris, 2009, vol. II, p. 15, no. 904 (illustré; daté '1888').

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

« Essoyes, le pays natal de ma mère est un village assez pur. Pour moi, il n'existe pas de village comparable dans le monde entier. J'y ai vécu les plus belles années de mon enfance. Venant de Paris, l'enchantement commençait quinze kilomètres avant, lorsque le train dépassait les plaines de Champagne et arrivait parmi les collines couvertes de vignobles [...] Mon père se portait bien à Essoyes, et, tout en couvrant sa toile de couleurs, il s'amusa de notre compagnie et de celle des villageois » (*Renoir, My Father*, New York, 1958, p. 319-321 et 325).

Bien qu'il loue un appartement à Paris tout au long de sa vie, à partir des années 1880 Renoir séjourne le plus souvent possible à la campagne. Le monde rural devient pour l'artiste le théâtre de visions idylliques, d'un paradis terrestre qu'il traduit en peinture. Il se rend probablement à Essoyes pour la première fois en 1885, six mois après la naissance de son fils aîné, Pierre, et y retourne fréquemment au cours des dix années suivantes. Petit village situé à la lisière de la Champagne et de la Bourgogne, Essoyes est aussi la terre natale d'Aline Charigot, la compagne de longue date que Renoir épouse enfin en 1890. « Je suis en train de paysanner en Champagne pour fuir les modèles coûteux de Paris, écrit-il en 1888 à Eugène Manet et Berthe Morisot, lors d'une étape de trois mois à Essoyes. Je deviens de plus en plus campagnard » (cité in *Renoir*, cat. exp., Hayward Gallery, Londres, 1985, p. 253).

Sans doute sous l'impulsion d'Aline, Renoir achète une maison dans le village en 1895-1896 ; sa toute première propriété. Il s'y sent bientôt à l'aise et prend goût à la douceur de vivre champenoise, peignant de nombreux paysages – parmi lesquels la présente toile ensoleillée – au fil des étés et des automnes qu'il passe dans la région.

Ambroise Vollard confie que « Renoir avait à Essoyes, pays natal de sa femme, une petite habitation où il passait les mois les plus chauds de l'été. Quels bons moments j'ai connus dans cette demeure qui était une vieille maison de paysan, aux murs épais, entourée d'un jardin planté d'arbres fruitiers ! »

"Essoyes, where my mother and Gabrielle were born, has remained more or less unspoiled," Renoir's middle son Jean, born in 1894, later wrote with great nostalgia. "There is no other place like it in the whole wide world. There I spent the best years of my childhood. My enchantment used to begin as soon as I got within ten miles of the village, when the train from Paris had passed the flat plain of Champagne and entered the hilly region covered with vineyards [...] My father felt well whenever he was at Essoyes; and as he covered his canvases with color, he would enjoy having us around as well as the villagers" (*Renoir, My Father*, New York, 1958, p. 319-321 and 325). Although Renoir kept a rented apartment in Paris throughout his life, from the late 1880s onward he spent as much time as possible in the countryside, which became the site for his idealized pictorial vision of an earthly paradise. The artist probably made his first trip to Essoyes in September 1885, six months after the birth of his eldest son Pierre, and he returned frequently during the ensuing decade. Essoyes was a rural village on the border of Champagne and Bourgogne and was also where Renoir's long-time partner, Aline Charigot, whom he finally married in 1890, came from.

"I'm playing peasant in Champagne in order to escape the expensive models of Paris," he wrote to Eugène Manet and Berthe Morisot during a three-month sojourn in 1888. "I'm becoming more and more of a rustic" (quoted in *Renoir*, exh. cat., Hayward Gallery, London, 1985, p. 253).

Probably under pressure from Aline, Renoir bought a house there in 1895-1896; the first house he had ever owned. Renoir soon felt settled in Essoyes and enjoyed the rural life of the south, producing numerous landscapes of the area – such as the present sun-lit painting – frequently spending the summers and autumns in this charming area of France. Ambroise Vollard said,

"Renoir had at Essoyes, the birthplace of his wife, a small house where he would spend the warmest months of the summer. What wonderful memories I have of my time there with him, in this little old country house, with thick walls, surrounded by a flower garden and fruit trees!"



f340

CAMILLE PISSARRO (1830-1903)

*Le Jardin des Tuileries, matinée
de printemps, temps gris*

signé et daté 'C. Pissarro. 1899' (en bas à droite)
huile sur toile
65.8 x 93 cm.
Peint en 1899

signed and dated 'C. Pissarro. 1899' (lower right)
oil on canvas
25 $\frac{7}{8}$ x 36 $\frac{5}{8}$ in.
Painted in 1899

€900,000-1,200,000
US\$980,000-1,300,000
£760,000-1,000,000

PROVENANCE

Galerie Durand-Ruel et Cie., Paris (acquis auprès de l'artiste le 18 mai 1899).
Paul Cassirer, Berlin (acquis auprès de celle-ci en 1910).
Georg Caspari, Munich (acquis auprès de celui-ci le 26 juillet 1917).
Galeries Georges Petit, Paris.
Galerie Bernheim-Jeune et Cie., Paris (acquis auprès de celles-ci le 24 février 1926).
Galerie Durand-Ruel et Cie., Paris (acquis auprès de celle-ci le 23 juin 1926).
Chester Beatty, Londres (acquis auprès de celle-ci le 17 janvier 1929 et jusqu'à au moins 1955).
Wildenstein & Co., Inc., New York (en février 1968).
Harry W. Anderson, Atherton, Californie (acquis auprès de celui-ci en janvier 1969).
Marlborough Gallery, Inc., New York.
Acquis auprès de celle-ci par la famille du propriétaire actuel en mars 1973.

EXPOSITIONS

(probablement) Paris, Galerie Durand-Ruel et Cie., *C. Pissarro*, janvier-février 1901, no. 9.
Bruxelles, *Catalogue de la Huitième Exposition de La Libre Esthétique*, mars 1901, p. 36, no. 371.
Venise, Palazzo dell'Esposizione, *L'Arte mondiale alla V esposizione di Venezia*, avril-octobre 1903 (illustré).
Helsinki, *Exposition d'artistes français et belges*, janvier 1904, p. 12, no. 42.
Vienne, Galerie Arnot, *Französische Impressionisten*, octobre-novembre 1911, no. 12 (titré 'Les Tuileries').

Bâle, Kunsthalle, *Französische Impressionisten*, janvier 1912, no. 104.
Berlin, Galerie Paul Cassirer, *Camille Pissarro*, mars 1914, no. 33.
Paris, Galeries Durand-Ruel, *Tableaux par Camille Pissarro*, février-mars 1928, no. 88.
Londres, Royal Academy of Arts, *Exhibition of French Art, 1200-1900*, janvier-mars 1932, p. 234, no. 510 (titré 'Les Tuileries').

BIBLIOGRAPHIE

L'Etoile belge, 'L'Exposition de la libre esthétique', 1 mars 1901.
J. Leclercq, 'Correspondance de Belgique. Salon de la Libre Esthétique', in *La Chronique des arts et de la curiosité*, 6 avril 1901, p. 109.
C. Kunstler, 'Camille Pissarro', in *Le Figaro artistique*, 8 mars 1928, p. 324 (illustré).
'The Illustrated London News', 2 janvier 1932 (illustré).
L.R. Pissarro et L. Venturi, *Camille Pissarro: son art—son œuvre*, Paris, 1939, vol. I, p. 234, no. 1100 (illustré, vol. II, pl. 219).
C. Kunstler, *Camille Pissarro*, Milan, 1974, p. 63 (illustré en couleurs).
R.R. Brettell et J. Pissarro, *The Impressionist and the City, Pissarro's Series Paintings*, cat. exp., Dallas Museum of Art, Dallas, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie et Londres, Royal Academy of Arts, 1992, p. 213, no. 1100.
J. Pissarro et C. Durand-Ruel Snollaerts, *Pissarro, Catalogue critique des peintures*, Paris, 2005, vol. III, p. 785, no. 1262 (illustré en couleurs).



Claude Monet, *Vue du jardin des Tuileries*, 1876. Musée Marmottan-Monet, Paris.



Au milieu des années 1890, après avoir passé dix longues années à peindre presque exclusivement le monde rural d'Eragny, Pissarro est pris d'une soif de paysages d'un nouveau genre. « Je travaille dur, regrette-t-il, sans trouver ce que je recherche. Manifestement, il manque aux motifs de prairie la distance qui fait tout le charme du paysage ; c'est trop fragmenté, trop fermé » (cité in J. Pissarro et C. Durand-Ruel Snollaerts, *op. cit.*, 2005, p. 270). S'étant durablement imposé comme le peintre moderne par excellence de la campagne française, Pissarro, la soixantaine avancée, va désormais se réinventer en chroniqueur infatigable de la métropole contemporaine, sujet pour lequel il n'a jusqu'alors présenté qu'un intérêt occasionnel. Durant les dernières années de sa vie, qu'il partage essentiellement entre Paris et les grands ports industriels normands, il signe une contribution au paysage urbain jamais encore égalée depuis Canaletto. « Ce ne fut que lorsque Robert Delaunay décida, en 1910, d'ériger de manière compulsive Paris en symbole visuel de la modernité, écrit Richard Brettell, que la place de Pissarro en maître absolu des aspects modernes de la ville française fut enfin remise en cause » (*op. cit.*, 1992, p. xviii).

Pissarro se lance dans sa première série parisienne en janvier 1897. Il occupe alors une chambre à l'Hôtel Garnier, depuis laquelle il peint la vue des rues Saint-Lazare et d'Amsterdam qui s'étendent sous sa fenêtre. En février, il déménage à l'Hôtel de Russie, où l'attend une perspective plongeante sur le boulevard Montmartre ; s'ensuit une troisième série parisienne en janvier-avril 1898, réalisée depuis une fenêtre de l'Hôtel du Louvre qui donne sur l'avenue de l'Opéra. Pissarro est alors pleinement dévoué à ses nouveaux sujets urbains et à sa méthode séquentielle inédite. Au lieu de partir à la quête d'une nouvelle chambre d'hôtel, il décide donc de louer un appartement qui lui permette de passer l'hiver et le printemps dans la capitale auprès de sa famille. « Je vais acheter des meubles pour que nous puissions venir à Paris chaque hiver quand vient le mauvais temps, confie-t-il à son fils Lucien. J'espère aussi que ta mère, Cocotte, et Paul, s'y ennuieront moins que s'ils restaient seuls à Eragny, qui n'est franchement pas bien gai en hiver » (cité in *ibid.*, p. 103).

Après de longues recherches, Pissarro trouve finalement un domicile qui répond à ses critères – coûteux, certes – au 204, rue de Rivoli. Il est suffisamment spacieux pour accueillir son épouse, Julie, et leurs deux cadets, Jeanne, dix-huit ans, et Paul-Émile, quinze ans. Son orientation plein sud offre au peintre un formidable éventail de motifs « pleins de caractère parisien », comme il l'avait souhaité. « Nous avons décroché un appartement en face des Tuileries, écrit-il à Lucien en décembre 1898, avec une magnifique vue sur le jardin, le Louvre sur la gauche, le dôme des Invalides sur la droite, les flèches de Sainte-Clotilde derrière le bouquet de châtaigniers – c'est tout à fait charmant. Je vais pouvoir travailler sur une belle série » (cité in *ibid.*)

Ce panorama devient le théâtre de la série urbaine la plus longue et la plus variée que Pissarro ait réalisé jusqu'alors, avec vingt-huit toiles créées en deux temps (de janvier à juin 1899 puis de novembre 1899 à mai 1900). Face à sa fenêtre, l'artiste peint le Grand Bassin des Tuileries, jouant sur les inépuisables variations des saisons, du climat et des moments de la journée, pour faire de chacune de ses quinze œuvres sur ce thème une réalisation tout à fait unique. Le présent tableau figure le Grand Bassin baigné dans la lumière délicate et diffuse d'une paisible matinée de printemps, à peine constellée de quelques passants. Deux petites séries concomitantes, dans lesquelles le peintre tourne plus ou moins obliquement son regard vers la gauche, donnent à voir le Pavillon de Flore et le Jardin du Carrousel, invariablement surplombés par l'imposante façade du Louvre. « Cette diversité accrue de formats, de motifs, de techniques et d'effets découlait du fait que Pissarro pouvait désormais prendre le temps de méditer sur son travail et de l'assimiler », écrit Joachim Pissarro (*ibid.*, p. 103).

Contrairement à ses toiles parisiennes antérieures, qui s'attardent sur les boulevards grouillant de piétons et de voitures, ces nouvelles scènes se concentrent sur les aspects non-urbains de l'espace métropolitain. « Pissarro cherchait à présent de nouveaux contrastes, de nouvelles oppositions thématiques - les parcs où la ville se renie elle-même, s'ouvre à la nature » (*ibid.*, p. 104). La composition de la présente œuvre repose sur l'enchevêtrement des motifs circulaires et rectilignes des Tuileries de Le Nôtre, qui viennent sous-tendre l'ensemble de leur force solide et architectonique. La somptueuse symétrie des jardins tirés au cordeau est néanmoins fragmentée et perturbée par endroits – en écho, sans doute, au flux perpétuel de la ville moderne. Ici, les formes organiques des arbres touffus viennent notamment hérisser la linéarité des jardins sculptés, tandis qu'à l'horizon, les clochers de Sainte-Clotilde ponctuent la vaste étendue de ciel.

Pissarro achève ce paysage printanier à la douce lumière avant le 17 mai 1899, date où il l'inscrit sur une liste de onze tableaux qu'il propose de vendre à Durand-Ruel. Le marchand d'art acquiert l'ensemble des pièces dès le lendemain, pour un total de 27 000 francs. Aussi, en janvier 1901, cette toile est présentée dans le cadre d'une exposition personnelle de Pissarro à la galerie Durand-Ruel, où ses nouvelles vues de Paris font particulièrement sensation. « Voici les Tuileries sous un ciel clément ; les revoici un après-midi de la même saison sous un beau crépuscule aux nuances violacées », écrit Jules de Saint-Hilaire dans *Le Journal des Arts*. « Mais voilà que le givre fait son apparition, teignant la scène d'un voile rosé. Après le givre vient à son tour la neige qui recouvre tout. Et quand fond la neige arrive la renaissance du printemps » (cité in J. Pissarro, C. Durand-Ruel Snollaerts, *op. cit.*, 2005, p. 783).

François Thiébaud-Sisson, dans un article pour *Le Temps*, en fait une éloge plus succincte : « Il traduit les délicates modulations de ses vues des Tuileries avec une maîtrise absolue. Là, il triomphe véritablement » (cité in *ibid.*, p. 299).

In the mid-1890s, after more than a decade of painting almost exclusively at rural Eragny, Pissarro found himself craving a new type of landscape. "I toil away," he lamented, "without finding what I'm looking for. Manifestly, meadow motifs lack that distance which gives so much charm to a landscape; it's too much of a fragment, too closed!" (quoted in J. Pissarro and C. Durand-Ruel Snollaerts, op. cit., 2005, p. 270). Long since established as the preeminent modern painter of agrarian life in France, he now—in his mid-sixties—re-invented himself as a tireless chronicler of the contemporary metropolis, a subject in which he had previously shown only occasional interest. During the few years that remained to him, working chiefly in Paris and also in the industrial Norman port cities, he made the most sustained contribution to urban view painting by any great artist since Canaletto. "Not until Robert Delaunay became obsessed with Paris as a visual emblem of modernity in 1910," Richard Brettell has written, "was Pissarro's role as the primary painter of the modern dimensions of French cities challenged" (op. cit., 1992, p. xviii).

Pissarro undertook his first systematic campaign in Paris in January 1897, renting a room at the Hôtel Garnier and painting the view from his window over the rue Saint-Lazare and the rue d'Amsterdam. He re-located in February to the Hôtel de Russie, which offered a plunging perspective on the Boulevard Montmartre; a third Parisian series followed in January-April 1898, painted from the Hôtel du Louvre overlooking the Avenue de l'Opéra. By this time, Pissarro was firmly committed to his new urban motifs and innovative serial methodology. Instead of scouting out yet another hotel room, he now decided to rent an apartment in Paris, enabling him to stay for the entire winter and







Vue du Jardin des Tuileries et du Louvre depuis la fenêtre de Pissarro au 204, rue de Rivoli, Paris. Photographie anonyme.

© Photo : tous droits réservés

spring and to bring his family with him. "I am going to buy some furniture so that we can go to Paris every winter as soon as the bad weather returns," he reported to his son Lucien. "I am also hoping that your mother, Cocotte, and Paul will be less bored than if they stayed on their own in Eragny, which is really not very jolly in winter" (quoted in *ibid.*, p. 103).

After an extended search, Pissarro finally found a flat at 204, rue de Rivoli that suited his criteria, though it did not come cheaply. It was spacious enough for his wife Julie and their two youngest children Jeanne and Paul-Émile, ages eighteen and fifteen, and its south-facing windows offered him a splendid variety of pictorial motifs—"with plenty of Parisian character," as he had sought. "We have secured an apartment opposite the Tuileries," he wrote to Lucien in December 1898, "with a magnificent view of the garden, the Louvre to the left, the houses at the bottom, the embankments behind the trees in the garden, the dome of the Invalides to the right, the spires of Sainte-Clothilde behind the clump of chestnut trees—it's most attractive. I shall have a beautiful series to work on" (quoted in *ibid.*).

This panorama formed the basis for Pissarro's longest and most varied urban series to date, consisting of twenty-eight canvases created during two separate campaigns (January-June 1899 and November 1899-May 1900). Looking directly out his window, he painted the Grand Bassin of the Tuileries, playing on the manifold variations of season, weather, and time of day to impart a unique character to each of the fifteen works on this theme. The present painting depicts the Grand Bassin on a tranquil, mid-spring morning under delicate, diffuse light, with just a few people strolling to and fro. Turning obliquely and then more sharply to the left, Pissarro created two smaller sub-series focusing on the Pavillon de Flore and the Jardin du Carrousel, each with the venerable façade of the Louvre in the middle distance. "The greater diversity of formats, motifs, techniques, and effects was a result of the fact that Pissarro could now take more time," Joachim Pissarro has written, "to meditate on and absorb his work" (*ibid.*, p. 103).

Unlike the artist's earlier Parisian series, which treated city streets teeming with pedestrians and carriages, these new views develop the non-urban aspect of the metropolitan space. "Pissarro was now looking for new contrasts, new oppositions of themes—the parks where the city negates itself, opens itself on to nature" (*ibid.*, p. 104). The compositional basis for the present painting is found in the interlocking circular and rectilinear patterns of Le Nôtre's Tuileries, which confer on the view a solid, architectonic strength. The magnificently symmetrical layout of the formally planned gardens, however, is fragmented and disrupted here—forever in flux, like the modern metropolis itself. The organic forms of the trees in full leaf counterbalance the linearity of the sculpted gardens, while the twin steeples of Sainte-Clothilde in the distance punctuate the vast expanse of sky.

Pissarro completed this quietly luminous springtime scene by 17 May 1899, when he included it on a list of eleven paintings that he offered to Durand-Ruel for purchase. The dealer bought the whole lot the following day for a lump sum of 27,000 francs. In January 1901, this canvas was featured in a solo show of Pissarro's work at Durand-Ruel's gallery, where his new views of Paris attracted particular enthusiasm. "Here are the Tuileries Gardens under a mild sky; here they are again on an afternoon in the same season with a pretty twilight sky filled with purplish tones," wrote Jules de Saint-Hilaire for *Le Journal des Arts*. "But now hoar-frost makes its appearance, tinging the scene with a luminous pink transparency. Succeeding hoar-frost, it's the turn of snow which shrouds everything. And when the snow melts there comes the rebirth of spring" (quoted in J. Pissarro, C. Durand-Ruel Snollaerts, *op. cit.*, 2005, p. 783).

François Thiébauld-Sisson, writing in *Le Temps*, was more succinct in his praise. "He renders the delicate modulations in his views of the Tuileries Gardens with absolute mastery. Here, truly, he triumphs" (quoted in *ibid.*, p. 299).

λ341

LOUIS VALTAT (1869-1952)*La Lecture du journal, Marguerite et Victor Valtat*

huile sur toile
97 x 129,8 cm.
Peint vers 1899

oil on canvas
38 $\frac{3}{8}$ x 51 $\frac{1}{2}$ in.
Painted circa 1899

€100,000-150,000
US\$110,000-160,000
£84,000-120,000

PROVENANCE

Atelier de l'artiste.
Collection particulière, France (par succession).
Collection particulière, France (acquis auprès de celle-ci dans les années 1960).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné de l'œuvre de Louis Valtat actuellement en préparation par les Amis de Louis Valtat.

Si son œuvre a été associée à de nombreux mouvements, Valtat n'a jamais souscrit à l'un d'entre eux, préférant plutôt les aborder comme autant de tremplins pour formuler son propre langage visuel et sa propre version du post-impressionnisme. Peint vers 1899, *La Lecture au journal, Marguerite et Victor Valtat* atteste de l'interprétation libre qu'il fait du genre « intimiste » développé par ses confrères Édouard Vuillard et Pierre Bonnard durant leurs années « Nabi » (1888-1900). Les portraits de lecteurs, dans des intérieurs domestiques foisonnant de motifs, sont l'un des sujets de prédilection des peintres Nabi ; en témoigne notamment un chef-d'œuvre que Vuillard réalise pendant les années 1890, *Le Journal*, aujourd'hui abrité par la Collection Philips, à Washington D.C.

L'atmosphère générale de la présente toile dégage bien, elle aussi, un profond sentiment d'intimité, de douceur et de sérénité. À la place d'un intérieur bourgeois Nabi, Valtat choisit toutefois de poser sa scène dans un décor extérieur de jardin. Jouant sur une riche gamme de verts et de bleus, les vêtements et les chaises se fondent dans les volutes verdoyantes de l'arrière-plan, sans doute pour souligner la luxuriance de la végétation. L'homme et la femme représentés sont les parents de l'artiste, François-Victor, armateur et artiste à ses heures, et Marguerite Valtat. Le peintre flanque celle-ci de deux chats, l'un blotti entre les deux modèles, l'autre allongé sur une table, les yeux jaunes aux aguets, regardant par-delà la toile. Seul ce chat noir semble conscient de la présence du peintre et du spectateur, tandis que l'autre félin somnole et que les personnages, complètement absorbés, ont le nez dans leurs journaux respectifs. L'année de la conception de *La Lecture au journal*,

1899 donc, marque à la fois un tournant et un sommet dans la carrière de Valtat : au mois de mars, Paul Signac, qu'il rencontre enfin, l'invite à exposer une vingtaine de tableaux à la Galerie Durand-Ruel, aux côtés d'œuvres de Cross, Luce, Denis, Bonnard, Sérusier, Vallotton et d'autres encore. Peu de temps après, Valtat descend dans le Midi où il fait construire une maison, « Lou Roucas Rou » (« Les Roches rouges »), à Anthéor (Var). Un nouveau chapitre s'ouvre pour l'artiste, dans cette région dont les couleurs ardentes lui ont déjà inspiré plusieurs compositions à la fin des années 1890, préfigurant ses peintures fauves des années 1900.

Being affiliated to many art trends throughout his œuvre, Valtat never adhered to one but instead used them as stepping stones to formulate his own pictorial vocabulary and his own version of Post-Impressionism. La Lecture au journal, Marguerite et Victor Valtat painted circa 1899 bears witness to Valtat's free interpretation of fellow painters Édouard Vuillard and Pierre Bonnard's intimist style from their "Nabi" years (1888-1900). The subject of figures reading in a domestic interior and presented in a heavily patterned composition was one of the Nabi painters' favorite themes, as seen in one of Vuillard's masterpieces of the 1890s, Le Journal, today housed in the Philips Collection, Washington D.C.

The overall atmosphere of the scene in the present work similarly emanates a profound intimacy, coziness and serenity, yet unlike his Nabi counterparts, Valtat's "intimiste" and domestic interior is actually an outdoor garden setting. Playing with a rich variety of deep blues and greens, Valtat's figures, especially their clothes and chairs, blend in with the patterned green background, possibly hinting to the garden's luxurious foliage. The two figures are the artist's parents, François-Victor Valtat, a ship-owner and amateur artist, and Marguerite Valtat. The latter is framed by two cats, one snuggled between both sitters, the other one resting on a table yet very alert with his bright yellow eyes staring out of the painting. In fact, the black cat appears to be the only one in the composition aware of the painter and the viewer, as the other cat is sleeping, and the artist's parents are plunged in their respective newspapers, oblivious to their surroundings. The year La Lecture au journal was executed, 1899, marked a both a high-point and turning-point in Valtat's career: in March that year, he was invited by Paul Signac, whom he finally he met, to exhibit around twenty paintings at the Galerie Durand-Ruel, alongside the works of Cross, Luce, Denis, Bonnard, Sérusier, Vallotton and others.

Shortly after, he travelled in South of France and had a house built in Anthéor (Var), "Lou Roucas Rou" ("The Red Rocks"), where the fiery colours of that area had already inspired several of his compositions of the late 1890s, announcing his Fauvist paintings of the early 1900s.



Édouard Vuillard, *Le Journal*, vers 1896-98. The Phillips Collection, Washington.





342

THÉO VAN RYSSELBERGHE (1862-1926)

La Fontaine

porte le monogramme (en bas à gauche)
huile sur toile
65.2 x 81.2 cm.
Peint vers 1922

bears the monogram (lower left)
oil on canvas
25½ x 31¾ in.
Painted circa 1922

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

PROVENANCE

Léon Guinotte, Bruxelles (acquis auprès de l'artiste avant 1926).
Collection particulière, Luxembourg.

EXPOSITIONS

Bruxelles, Galerie Georges Giroux, *Exposition d'œuvres récentes de Théo van Rysselberghe*, avril 1926, l'un des panneaux mentionnés sous les no. 13 à 24 (titré 'Suite de panneaux destinés à la décoration murale d'un hall de maison de campagne').
Bruxelles, Galerie Georges Giroux, *Théo van Rysselberghe, Exposition d'ensemble*, novembre-décembre 1927, p. 29, no. 92 (titré 'Saint-Cloud, étude pour une décoration; daté '1922').

Cette œuvre sera incluse dans supplément du *Catalogue Raisoné* de l'œuvre de Théo van Rysselberghe, en préparation par Ronald Feltkamp, sous le numéro P-069.

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



f343

**MAXIME MAUFRA
(1861-1918)**

*Les Falaises rouges d'Octeville,
Seine-Inférieure*

signé et daté 'Maufra 1905.' (en bas à droite);
inscrit 'Les falaises rouges d'octeville' (sur le
châssis)

huile sur toile
65 x 81.1 cm.
Peint en 1905

signed and dated 'Maufra 1905.' (lower right);
inscribed 'Les falaises rouges d'octeville' (on the
stretcher)

oil on canvas
25 $\frac{5}{8}$ x 31 $\frac{7}{8}$ in.
Painted in 1905

€45,000-55,000
US\$50,000-60,000
£38,000-46,000

PROVENANCE

Galerie Durand-Ruel, Paris (acquis auprès de
l'artiste le 13 juillet 1905).
Collection Alayer (en 1950).
Vente, M^{es} Beaussant et Lefèvre, Paris, 29 juin 2011,
lot 81.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire
actuel.

EXPOSITIONS

Izmir, Arkas Sanat Merkezi, *Le Post-
Impressionnisme dans la Collection Arkas*,
novembre-décembre 2011, p. 131 (illustré en
couleurs; titré 'Les Falaises de Quimper').
Lodève, Musée de Lodève, *Bonnard, Renoir,
Vuillard... Chefs-d'œuvre de la collection Arkas*,
décembre 2013-mars 2014, p. 108, no. 31 (illustré
en couleurs, p. 109; titré 'Les falaises de Quimper').

**Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné
de l'œuvre de Maxime Maufra actuellement en
préparation par Madame Caroline Durand-Ruel
Godfroy.**

344

THÉO VAN RYSSSELBERGHE (1862-1926)

À Thuin ou La Partie de tennis

monogrammé (en bas à gauche)
huile sur toile
53.8 x 66.7 cm.
Peint en 1889

signed with monogram (lower left)
oil on canvas
21 $\frac{1}{8}$ x 26 $\frac{1}{4}$ in.
Painted in 1889

€2,000,000-3,000,000
US\$2,200,000-3,300,000
£1,700,000-2,500,000

PROVENANCE

Henri de Toulouse-Lautrec, Albi (don de l'artiste avant 1901).
Collection Toulouse-Lautrec, Malromé (par descendance).
Baron Séré de Rivière, Toulouse (acquis auprès de celle-ci avant 1962).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITIONS

Bruxelles, Musée d'Art Moderne, *VII^e Exposition annuelle des XX*, janvier-février 1890, no. 2 ou 3 (titré 'à Thuin').
Gand, Musée des Beaux-Arts, *Rétrospective Théo van Rysselberghe*, juillet-septembre 1962, p. 38, no. 56 (illustré, pl. XX).

BIBLIOGRAPHIE

Le Phare, Gand, 12 août 1962.
M.-J. Chartrain-Hebbelinck, 'Théo Van Rysselberghe, Le Groupe des XX et la Libre Esthétique', in *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, vol. XXXIV, 1965, p. 110.
L. Lewillie et F. Noël, *Le Sport dans l'art belge de l'époque romaine à nos jours*, Bruxelles, 1982, p. 140 (illustré en couleurs, p. 141).
R. Feltkamp, *Théo van Rysselberghe, Catalogue raisonné*, Bruxelles, 2003, p. 286, no. 1889-017 (illustré).
Théo van Rysselberghe, l'instant sublimé, cat. exp., Musée de Lodève, Lodève, 2012, p. 74.

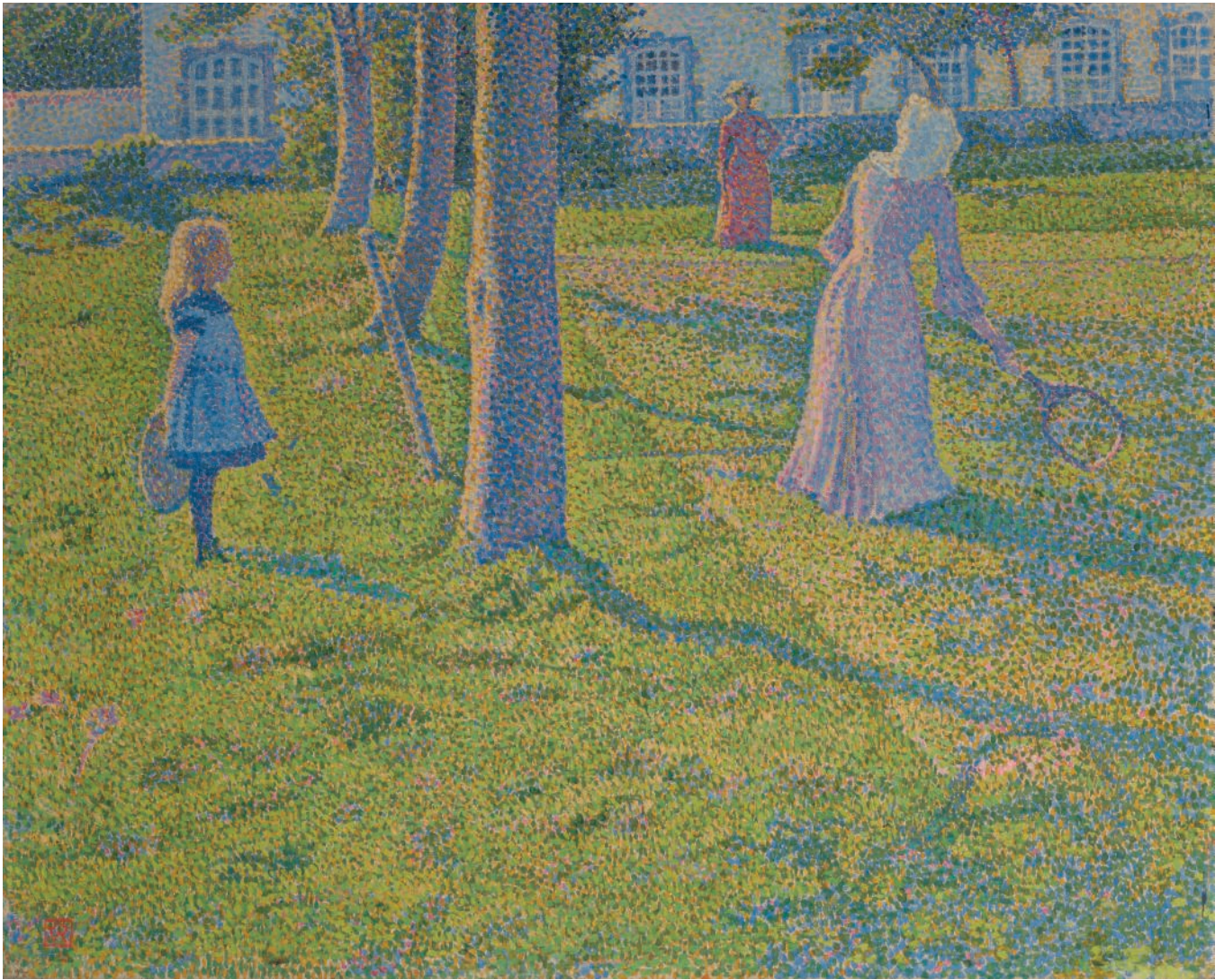
Nous remercions Olivier Bertrand pour les informations données au sujet de cette œuvre qui sera incluse dans le catalogue raisonné de l'œuvre de Théo van Rysselberghe en cours de préparation sous sa direction, titré À THUIN – TENNIS.

Veillez noter que cette œuvre fait l'objet d'une demande de prêt pour l'exposition *Théo van Rysselberghe, schilder van de Zon* (Théo van Rysselberghe, peintre du soleil) qui se tiendra de mai à septembre 2020 au Musée Singer à Laren, Pays-Bas.



CET ART PLONGE NON POINT DANS LE RÊVE OU L'EXTASE MAIS DANS UNE SORTE DE VIE CHOISIE QU'IL MONTRE SOUS SES ASPECTS DE SANTÉ OU DE BEAUTÉ. DU BONHEUR FRAIS Y CIRCULE SANS QU'ON SONGE AUX IDYLLES DES ANCIENS POÈTES, NI AU PARADIS CLASSIQUE. »

E. Verhaeren, 'L'Art Moderne', 6 mars 1898
cité in R. Feltkamp, *Théo van Rysselberghe, Catalogue raisonné*, Bruxelles, 2003, p. 65.



C'est en 1886, à l'occasion d'un voyage à Paris en compagnie du poète Émile Verhaeren, que Théo van Rysselberghe fait la rencontre de Seurat et Signac. À son retour en Belgique, déterminé à introduire le nouveau style divisionniste au sein du cénacle artistique belge, van Rysselberghe participe à la fondation puis aux activités du *Groupe des XX* et devient très rapidement l'un des membres incontournables du mouvement divisionniste en Belgique.

Si, à l'instar d'autres néo-impressionnistes tels que Signac, Luce ou encore Seurat, Théo van Rysselberghe s'intéresse aux paysages et aux divertissements populaires de la vie moderne, son œuvre se singularise par sa sensibilité et sa détermination à capter l'intimité des modèles qu'il peint. Peint en 1889, *À Thuin* ou *La Partie de tennis* qui incarne la maturité des explorations néo-impressionnistes de van Rysselberghe, nous plonge au cœur du « Berceau » à Thuin, maison de campagne que les Monnom « avaient prise en location dans une dépendance de l'Abbaye d'Aulne. » (cité in M.-J. Chartrain-Hebbelinck, *ibid*, p. 110).

L'artiste choisit de représenter un sujet très moderne - la représentation de jeunes femmes jouant au tennis - alors que le tennis féminin commencera à être présent aux Jeux Olympiques dès 1900 à Paris, soit à peine plus de dix ans après l'exécution du présent tableau.

Dans cette composition, presque traitée comme une scène d'intérieur où bâtisse et végétation font office de tenture placée en arrière-plan, les figures sont dispersées en différentes attitudes de part et d'autre des troncs d'arbre dont la verticalité majestueuse n'est pas sans évoquer l'influence des estampes japonaises, particulièrement en vogue à l'époque.

Procédant par mouchetage de couleurs pures et éclatantes, l'artiste confère à cette œuvre une facture vibrante dont Ronald Feltkamp loue le caractère éblouissant : « Chez beaucoup de pointillistes, le petit point introduit un effet monotone et mécanique ; ce n'est pas le cas chez van Rysselberghe. Outre l'effet d'optique des couleurs non mélangées, il réussit à donner une sorte d'effervescence aux points et les fait tourbillonner » (R. Feltkamp, *op. cit.* p. 51). Pour cette composition harmonieuse au sein de laquelle les figures semblent être en symbiose avec le paysage, le peintre belge choisit la juxtaposition de

vert et de bleu-mauve, là où Seurat et Signac préconisaient la loi du contraste simultané : association rouge-vert ou bleu-orange. Plus que le respect strict des théories néo-impressionnistes, c'est le pouvoir symbolique de la couleur que célèbre l'artiste, conférant à ses portraits bucoliques une atmosphère poétique, que l'on retrouve également dans d'autres toiles charmantes de l'artiste représentant des femmes au jardin (*Le Verger* ou *La femme au jardin*, 1890, Otterlo, Kröller-Müller Museum). Si l'artiste se distingue de Signac et Seurat par sa touche novatrice, il partage néanmoins avec ces derniers une même obsession pour la lumière, ici magnifiée de manière triomphante, allant presque par endroits jusqu'à l'aveuglement.

Outre sa facture iconique, le présent tableau nous livre un précieux témoignage de l'évolution de la société face à l'avènement de la pratique sportive à la fin du XIX^e siècle. Si les femmes à l'exercice sont représentées dès l'Antiquité, leur pratique sportive évolue considérablement à la fin du XIX^e siècle.

Au tournant du XX^e siècle, la pratique sportive au féminin est encore limitée, partagée entre une éducation physique nécessaire à la bonne santé des mères et des activités de loisir mondain. Équitation, chasse, escrime, golf, polo, alpinisme, automobile et bien entendu *lawn-tennis* mobilisent la haute société tant parisienne que provinciale, qui profite de ces activités pour développer les occasions de mondanités. C'est au XIX^e siècle que le tennis – inspiré du Jeu de Paume – se développe et se commercialise, sous l'impulsion du Major Walter Clopton Wingfield qui en décrit les règles dans son ouvrage *A Portable Court of Playing Tennis*. À l'origine davantage considéré comme un jeu que comme sport, le tennis était, comme en témoigne la présente composition, exclusivement pratiqué dans des propriétés privées, généralement sur un terrain gazonné, au cours de fêtes champêtres mondaines ou dans des clubs de tennis. Les premiers « kits » de tennis sont vendus dès 1874 – comme le suggèrent les accessoires disséminés sur la pelouse et représentés par l'artiste aux moyens de couleurs vives – et le succès de cette pratique est immédiat, tant chez les hommes que chez les femmes.

Dès le milieu des années 1880, les femmes participent aux tournois de Wimbledon et cette implication sera particulièrement remarquée ; le *Wright & Ditson Officially Adopted Lawn Tennis* écrit en effet dans son guide de 1891 : « Le lawn tennis a fait davantage pour donner le goût du sport en plein air aux jeunes filles que tous les autres sports combinés ».

Le présent tableau, donné à Henri de Toulouse-Lautrec par l'artiste, matérialise le puissant lien qui s'est créé entre ces deux artistes dès leur rencontre en 1887. Dès ses débuts, van Rysselberghe voue au peintre de Montmartre une réelle admiration et s'en inspire dans plusieurs de ses toiles exécutées autour de 1890. Lautrec écrit d'ailleurs à sa mère en juillet 1887 : « Ma chère Maman, je suis, depuis deux jours, d'une humeur massacrante et ne sais comment ça va tourner. [...] À part ça, les affaires vont. J'expose en février en Belgique, et deux peintres belges intransigeants étant venus me voir [Théo Van Rysselberghe et Eugène Boch] ont été charmants et prodigues d'éloges hélas immérités ».

Cette œuvre est restée dans la collection de Toulouse-Lautrec jusqu'au décès de l'artiste. Cédée par les descendants de ce dernier à une famille toulousaine, *À Thuin* ou *La Partie de tennis* est demeurée dans cette collection particulière jusqu'à aujourd'hui, où elle est présentée sur le marché pour la toute première fois depuis son exécution.



Théo van Rysselberghe, *Le Verger ou La femme au jardin*, 1890. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.



It was in 1886, on a trip to Paris with poet Émile Verhaeren, that Théo van Rysselberghe met Seurat and Signac. On his return to Belgium, determined to introduce the new divisionist style to the Belgian artistic set, van Rysselberghe helped to found and was subsequently an active member of the Les XX and very quickly became one of the key members of the divisionist movement in Belgium. Like other Neo-Impressionists such as Signac, Luce and Seurat, van Rysselberghe was interested in landscapes and the popular diversions of modern life, but his work is distinctive for its sensitivity and its determination to capture the intimate aspects of the models it portrays.

Painted in 1889, *À Thuin*, also known as *La Partie de tennis*, which epitomises the mature phase of van Rysselberghe's Neo-Impressionist explorations, immerses us in the setting of "Le Berceau" in Thuin, the country house the Monnoms "were renting in an annex of Aulne Abbey" (quoted in M.-J. Chartrain-Hebbelinck, *ibid.*, p. 110).

The artist chose to depict women playing tennis, a very modern subject given that women's tennis did not appear at the Olympic Games until 1900 in Paris, just over 10 years after this picture was painted.

In this composition, handled almost like an interior scene in which the building and vegetation serve as a backdrop, the figures are scattered in various poses on either side of the tree trunks, the majestic verticality of which is suggestive of the influence of Japanese prints, which were very much in vogue at the time. Applying specks of pure, radiant colour, the artist uses a vibrant technique for this picture, the vivid quality of which is praised by Ronald Feltkamp: "With

many pointillists, the small dot introduces a monotonous, mechanical effect; but not with van Rysselberghe. Apart from the visual effect of the non-mixed colours, he succeeds in giving the dots a kind of effervescence and makes them swirl." (R. Feltkamp, *op. cit.* p. 51). For this harmonious composition in which the figures seem to be in symbiosis with the landscape, van Rysselberghe chooses to juxtapose green and blue-mauve, unlike Seurat and Signac, who preached the law of simultaneous contrast: the pairing of red and green or blue and orange. Rather than strictly conforming to Neo-Impressionist theories, the artist celebrates the symbolic power of colour, giving his bucolic pictures a poetic ambiance also to be found in other charming paintings by the artist portraying women in a garden (*Le Verger* and *La femme au jardin*, 1890, Otterlo, Kröller-Müller Museum). Although the artist's innovative touch differentiates him from Signac and Seurat, he does share with them an obsession with light, which is celebrated here in a triumphant manner, to the point of being blinding in places. Apart from his iconic technique, this picture provides us with valuable evidence of how society was changing with the arrival of sporting activity in the late 19th century. Although women taking exercise had been represented since antiquity, they became considerably more active in sports in the late 19th century.

At the turn of the 20th century, sport for women was still limited, consisting either of the physical education necessary for maternal good health or leisure activities for society ladies. Riding, hunting, fencing, golf, polo, mountaineering, motor sports and of course lawn tennis were eagerly taken up by high society, both Parisian and provincial, who used these activities to liven up their social occasions.

It was in the 19th century that tennis, inspired by royal tennis, took off and became widespread, under the aegis of Major Walter Clopton Wingfield who set out the rules in his book *A Portable Court of Playing Tennis*. Initially considered as more of a game than a sport, tennis was, as this picture shows, played exclusively at private properties, usually on a grassy area, at high-society country-house parties and at tennis clubs.

The first tennis "kits" were sold in 1874, as suggested by the accessories distributed across the lawn and represented by the artist by means of vivid colours. Tennis caught on immediately, for men and women alike. From the mid-1880s onwards, women played in the Wimbledon tournaments and the implications of this were particularly remarked upon in the 1891 guide, *Wright & Ditson Officially Adopted Lawn Tennis*: "Lawn tennis has done more to give young girls a taste for outdoor sport than every other sport combined." This picture, gifted to Henri de Toulouse-Lautrec by the artist, bears witness to the strong connection that had developed between these two artists since their meeting in 1887. From the very beginning of his career, van Rysselberghe had genuinely admired the Montmartre artist and drawn inspiration from the paintings he produced around 1890. Moreover, Toulouse-Lautrec wrote to his mother in July 1887: "My dear Mother, I have been, these past two days, in a foul mood and don't know how it will end. [...] Apart from that, everything is fine. I am exhibiting in Belgium in February, and two uncompromising Belgian painters who came to see me [van Rysselberghe and Eugène Boch] were charming, and lavish with their alas unmerited praise."

This painting has remained in Toulouse-Lautrec's collection until the artist's death. Disposed of by the artist's descendants to a family in Toulouse, *À Thuin*, also known as *La Partie de tennis*, has remained in the same private collection until now, when it is being offered on the market for the very first time since it was painted.



© Photo: Musée Carnavalet/Reper-Violet

Norbert Goëneutte, *Le tennis, Retour du Lawn-tennis*, 1889. Musée Carnavalet, Paris.



//

HIS ART IMMERSSES US NOT IN A DREAMLIKE OR ECSTATIC STATE BUT IN A SORT OF CHOSEN LIFE WHICH HE SHOWS IN ALL ITS HEALTHY AND BEAUTIFUL ASPECTS. A FRESH HAPPINESS FLOWS THROUGH THEM WITHOUT BRINGING TO MIND EITHER THE IDYLLS OF THE ANTIQUE POETS OR THE CLASSICAL ELYSIUM. "

*E. Verhaeren, 'L'Art Moderne',
6 March 1898, quoted in R. Feltkamp,
Théo van Rysselberghe, Catalogue raisonné,
Brussels, 2003, p. 65.*

f345

THÉO VAN RYSSELBERGHE (1862-1926)

Les Pivoines blanches

monogrammé (au centre à droite); signé et inscrit
THÉO VAN RYSSELBERGHE "Pivoines Blanches"
(sur le châssis)
huile sur toile
107.2 x 89.3 cm.

signed with monogram (centre right); signed and
inscribed THÉO VAN RYSSELBERGHE "Pivoines
Blanches" (on the stretcher)
oil on canvas
42 1/8 x 35 1/8 in.

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

PROVENANCE

Galerie Kaare Berntsen, Oslo.
Collection particulière, Norvège (acquis auprès
de celle-ci en 2004); vente, Christie's, Londres,
7 février 2007, lot 260.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire
actuel.

EXPOSITIONS

Bruxelles, Palais des Beaux-Arts et La Haye,
Gemeentemuseum, *Théo van Rysselberghe*,
février-septembre 2006, p. 260 (illustré en
couleurs, p. 246; daté 'vers 1913').
Izmir, Arkas Sanat Merkezi, *Le Post-
Impressionnisme dans la Collection Arkas*,
novembre-décembre 2011, p. 18 (illustré en
couleurs; daté '1913-14').
Lodève, Musée de Lodève, *Théo van Rysselberghe*,
l'instant sublimé, juin-octobre 2012, p. 158, no. 47
(illustré en couleurs, p. 159; daté '1914').

BIBLIOGRAPHIE

(probablement) T. van Rysselberghe, 'Lettre à
Émile Verhaeren', 17 juillet (année inconnue).
R. Feltkamp, *Théo van Rysselberghe, Catalogue
raisonné*, Bruxelles, 2003, p. 408, no. 1914-007
(illustré; daté '1914').
'Van Rysselberghe, l'instant sublimé', in *L'Estampe*,
Magazine, L'objet d'art, Hors-série no. 62, 2012,
p. 11 (illustré en couleurs).

**Nous remercions Olivier Bertrand pour les
informations données au sujet de cette œuvre
qui sera incluse dans le catalogue raisonné de
l'œuvre de Théo van Rysselberghe en cours de
préparation sous sa direction, avec la date de
1916.**

Dans la douce clarté d'un intérieur familial, Marthe - nièce du poète
symboliste belge Émile Verhaeren - arrange avec application un bouquet de
pivoines blanches dont le spectateur peut presque percevoir le parfum exhalé.
Fervent soutien du Groupe des XX et de l'avant-garde belge dont Théo van
Rysselberghe est l'un des membres fondateurs, le poète se lie d'amitié avec le
peintre dès 1883. Van Rysselberghe entreprend le projet de réaliser le portrait
de la femme de son ami, entreprise dont l'on retrouvera la mention au sein
de l'importante correspondance qu'entretinrent les deux artistes : « Cher, je
travaille présentement à transcrire sur une toile nouvelle (tu me reconnais

bien là!) le portrait de Suzanne Schlumberger et de ses deux filles. C'est ce
qui retarde ma toile de la petite Marthe dans les pivoines. Mais j'espère la
reprandre la semaine prochaine. Veux-tu le lui dire ? » (lettre citée in *ibid*).

À l'aurore de la Grande Guerre, van Rysselberghe s'est éloigné depuis déjà
quelques années des recherches pointillistes qui caractérisaient toute la
première période de son œuvre aux côtés de Paul Signac, Georges Seurat,
ou encore Henri-Edmond Cross, pour favoriser une touche plus liée, libre
et variée. À cet égard, l'œuvre du peintre s'inscrit parfaitement dans le
contexte artistique hérité de l'impressionnisme. À cette époque en effet, deux
tendances se dessinent, que van Rysselberghe épousera successivement : la
division de la touche, qui mène les artistes comme Seurat, Cross ou encore
Vuillard à distinguer et juxtaposer ces points de couleur dans une modulation
vibrante ; et la simplification de la ligne, qui met l'accent sur les formes,
les volumes et la lumière par un dessin affirmé, à la façon de la présente
œuvre. Plus tard, le peintre s'exprimera en ces termes auprès de Mabile de
Poncheville : « Autrefois, j'étais plus préoccupé de lignes que de formes, de
couleurs que de volumes. Depuis une quinzaine d'années, pour réagir contre ce
que je trouvais dans ma peinture d'un peu grêle, j'ai insensiblement abandonné
la division du ton et cherché à donner plus de consistance, plus de force, plus
de volume à mes toiles sans négliger le moins du monde la recherche de la
couleur, du jeu de la lumière sur les objets représentés » (cité in A. Mabile de
Poncheville in *Gand artistique*, janvier 1926).

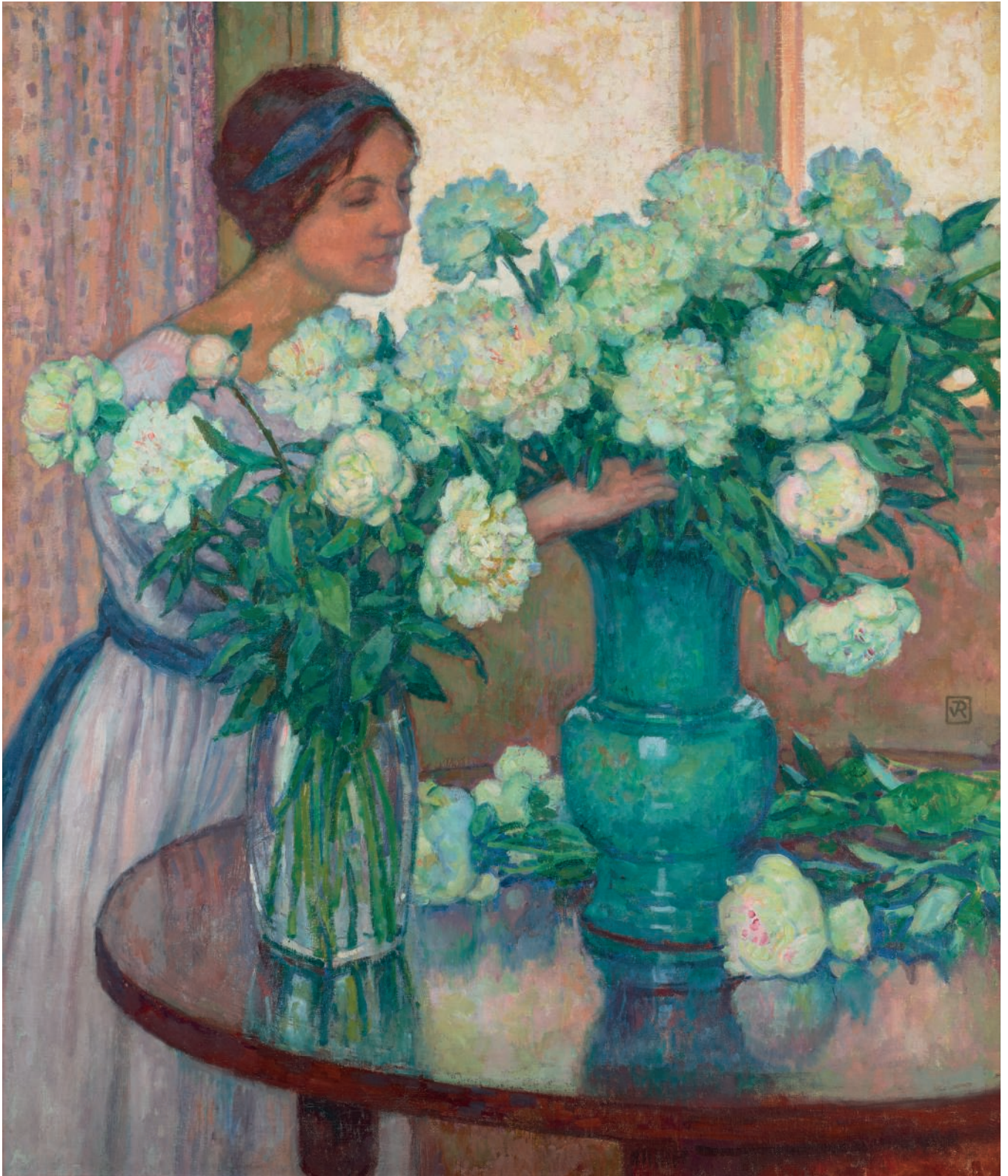
Dans cette scène de genre à première vue classique, l'artiste se place comme
observateur en retrait dans un temps qui semble suspendu. Pourtant, l'œuvre
apparaît comme résolument moderne, notamment par ce cadrage resserré,
qui coupe à la fois la fenêtre, la table et le bas de la robe de Marthe, accentuant
par là le sentiment d'intimité, et érigeant ce tableau à mi-chemin entre le
portrait et la nature morte. La composition relève d'un équilibre harmonieux,
bien que les fleurs envahissent la majeure partie de la toile, dans un
arrangement similaire à celui du *Corsage rayé* d'Édouard Vuillard. Par un habile
jeu de reflet sur la table, les sources de lumières sont démultipliées, tandis que
l'éclat des fleurs elles-mêmes anime la scène d'une atmosphère gracieuse.
Les ombres roses des pivoines blanches font écho à la robe lilas de Marthe et
aux rideaux, dans une palette délicate sans pour autant être mièvre, conférant
toute sa douceur à la scène.



© Photo : Bridgeman Images

Édouard Vuillard, *Le corsage rayé*, 1895.
National Gallery of Art, Washington DC.

For the English version please refer to page 320



346

BERTHE MORISOT (1841-1895)

Paule Gobillard en robe de bal

signé 'Berthe Morisot' (en bas à droite)
huile sur toile
72.7 x 60 cm.
Peint en 1887

signed 'Berthe Morisot' (lower right)
oil on canvas
28% x 23% in.
Painted in 1887

€700,000-1,000,000
US\$770,000-1,100,000
£590,000-830,000

PROVENANCE

Tadamasa Hayashi, Tokyo et Paris (acquis auprès de l'artiste).
Jacques Doucet, Paris (avant 1906).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITIONS

Paris, Galerie Georges Petit, *Exposition Internationale de Peinture et de Sculpture*, mai-juin 1887, p. 18, no. 94 (titré 'Portrait de Mlle G.').
Paris, Galerie Durand-Ruel, *Berthe Morisot (Madame Eugène Manet), Exposition de son œuvre*, mars 1896, p. 20, no. 50 (titré 'Figure de femme'; daté '1888').
Paris, Galeries Durand-Ruel, *Exposition Berthe Morisot*, avril-mai 1902, no. 13 (titré 'La Robe de bal').
Paris, Grand Palais des Champs-Élysées, *Société du Salon d'Automne, Exposition rétrospective d'œuvres de Berthe Morisot*, octobre 1907, p. 259, no. 123 (titré 'Robe de bal').
Paris, Galerie Marcel Bernheim, *Réunion d'œuvres par Berthe Morisot*, juin-juillet 1922, probablement no. 17 (titré 'Toilette de bal').
Paris, Galerie Bernheim-Jeune, *Exposition d'Œuvres de Berthe Morisot*, mai 1929, no. 14 ('Jeune femme en costume de bal').

Paris, Musée de l'Orangerie, *Berthe Morisot*, été 1941, p. 17, no. 75 (titré 'Jeune fille en robe de bal').
Québec, Musée national des beaux-arts du Québec; Philadelphie, The Barnes Foundation ; Dallas, Dallas Museum of Art et Paris, Musée d'Orsay, *Berthe Morisot*, juin 2018-septembre 2019, p. 294, no. 47 (illustré en couleurs, p. 102).
Houston, Museum of Fine Arts, *Berthe Morisot, Impressionist Original*, octobre 2019-janvier 2020.

BIBLIOGRAPHIE

M. Angouvent, *Berthe Morisot*, Paris, 1933, p. 132, no. 292 (titré 'Mlle Gobillard en toilette de bal').
M.-L. Bataille et G. Wildenstein, *Berthe Morisot, Catalogue des peintures, pastels et aquarelles*, Paris, 1961, p. 37, no. 210 (illustré, fig. 220; daté '1888' et dimensions erronées).
J. Manet, *Journal, 1893-1899, Sa jeunesse parmi les peintres impressionnistes et les hommes de lettres*, Paris, 1979, p. 90.
A. Clairet, D. Montalant et Y. Rouart, *Berthe Morisot, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, 1997, p. 219, no. 214 (illustré; dimensions erronées).



Jacques Doucet, vers 1920. Photographie anonyme.

MME BERTHE MORISOT EST FRANÇAISE PAR LA DISTINCTION, L'ÉLÉGANCE, LA GAÏÉTÉ, L'INSOUCIANCE [...], ELLE BROIE SUR SA PALETTE DES PÉTALES DE FLEURS, POUR LES ÉTALER ENSUITE SUR LA TOILE EN TOUCHES SPIRITUELLES, SOUFFLÉES, JETÉES UN PEU AU HASARD [...] CETTE LÉGÈRETÉ FUGITIVE, CETTE VIVACITÉ AIMABLE, PÉTILLANTE ET FRIVOLE RAPPELLENT FRAGONARD, MOINS LA SCIENCE PROFONDE, LA SOLIDITÉ DE LA PÂTE ET CETTE LUMIÈRE DIFFUSE QUI DONNE AU TABLEAU DU MAÎTRE TANT D'HOMOGENÉITÉ. »

C. Ephrussi, 'Exposition des artistes indépendants', in *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} mai 1880, p. 485-488 cité in *Berthe Morisot*, cat. exp., Musée d'Orsay, Paris, 2019, p. 189.



Suite au succès de la grande rétrospective itinérante récemment consacrée à Berthe Morisot (Musée national des Beaux-Arts du Québec ; Fondation Barnes, Philadelphie ; Musée d'Art de Dallas et Musée d'Orsay, Paris), dans laquelle a figuré ce tableau, une lumière nouvelle a enfin été jetée sur l'œuvre de cette artiste impressionniste autrefois négligée. Cette saison, Christie's a le privilège de proposer *Paule Gobillard en robe de bal*, l'un des portraits de famille très recherchés de Morisot, précédemment abrité par la collection Jacques Doucet. Un portrait peint en 1887, emblématique non seulement de l'apogée pictural de l'artiste, mais aussi de l'essence même de la peinture impressionniste.

Née à Quimperlé (Finistère), Paule Gobillard (1867-1946) est la nièce de Berthe Morisot et la fille aînée des trois enfants de Théodore Gobillard et de son épouse Yves Morisot, la sœur de l'artiste. Paule et ses deux cadets s'installent chez Berthe Morisot suite au décès de leur mère en 1893, où ils vivent aux côtés de leur cousine, Julie Manet (1878-1966), fille de Berthe et d'Eugène Manet (le frère d'Édouard Manet). Élevée dans ce milieu artistique effervescent, Paule Gobillard, comme sa sœur Jeannie et sa cousine Julie, aspire elle-même à devenir peintre, sous l'influence et les encouragements de Berthe Morisot. Celle-ci obtient pour Paule la permission de copier des tableaux au Louvre et l'inscrit également aux cours du peintre Henri Gervex à l'Académie Valentino. Si sa cadette et sa cousine épousent respectivement l'écrivain Paul Valéry (1871-1945) et le peintre Ernest Rouart (1833-1912), Paule, elle, restera célibataire. Elle consacrera sa vie à la peinture, exposant régulièrement ses œuvres au Salon des Indépendants entre 1894 et 1912, et au Salon d'Automne jusqu'à sa mort en 1946.

Berthe Morisot a intégré Paule Gobillard dans nombre de ses toiles, la représentant parfois seule, comme ici, ou dans *Paule Gobillard peignant*, portrait également daté de 1887 et actuellement dans les collections du Musée Marmottan-Monet, à Paris. Edgar Degas, qui a peint la mère de Paule, sera pour sa part amené à photographier les filles Gobillard-Manet (Metropolitan Museum of Art, New York) tandis que Renoir, qui devient le

tuteur des trois orphelines après la mort de Berthe en 1895, inclura à son tour Paule dans plusieurs tableaux. Au moment où Morisot réalise *Paule Gobillard en robe de bal* en 1887, elle compte déjà parmi les figures majeures de l'impressionnisme. Seule femme à présenter ses œuvres à la *Première exposition des peintres impressionnistes* en 1874, Morisot participe à l'ensemble des expositions collectives du mouvement jusqu'à la dernière, en 1886 (hormis celle de 1879, ayant mis au monde sa fille Julie en 1878). Peu de temps après avoir achevé *Paule Gobillard en robe de bal*, l'artiste accroche une fois de plus quelques œuvres - parmi lesquelles la présente toile (no. 94) - aux côtés de travaux de Renoir, Pissarro, Sisley, Whistler à la galerie parisienne Georges Petit, en 1887. D'un point de vue technique, la facture à la fois souple et parfaitement maîtrisée de ce portrait fondamental témoigne de l'assurance et des libertés que Morisot prend alors avec son art, s'émancipant de l'influence de ses camarades impressionnistes tels que Renoir ou Manet, pour réaffirmer sa propre identité artistique de femme peintre. Descendante directe de Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), Morisot est une grande admiratrice des peintres français du XVIII^e siècle et de Peter-Paul Rubens (1577-1640), le maître flamand du XVII^e dont elle découvre l'œuvre durant un séjour à Anvers en 1885-1886, l'année précédant la conception de *Paule Gobillard en robe de bal*. Ici, le sujet, la prévalence de la couleur sur la ligne et la vigueur des coups de pinceau évoquent bien ces sources d'inspiration rococo - quoiqu'ils témoignent aussi de l'intérêt que Morisot éprouve alors pour l'art de Renoir, dont elle a visité l'atelier en janvier 1886 tandis qu'il travaillait sur *Les Grandes Baigneuses* (1884-1887 ; Fondation Barnes, Philadelphie).

Pour reprendre la formule émise par Ephrussi en 1880, « les touches spirituelles » si particulières de Morisot imprègnent cette composition d'une vivacité, d'une spontanéité et d'une présence saisissantes. Le calme apparent de Paule Gobillard, son regard fixe d'un bleu profond et sa pose impassible tranchent toutefois avec l'approche très gestuelle de Morisot, auréolant de mystère cette jeune femme de vingt ans et le contexte dans lequel elle se trouve. Avec ces jolies roses soigneusement disposées autour de la taille - peut-être un hommage à Renoir, l'ami peintre de Morisot et futur mentor artistique de Paule -, elle semble égarée quelque part entre la rêverie et, peut-être, l'expectative d'une soirée qui s'annonce. La large gamme de bleus clairs, mêlée à une riche palette de blancs et de rose pastel appliqués en touches enlevées et fournies, plongent le modèle de Morisot dans une atmosphère presque éphémère, fugace, rendue plus intense encore par la sensation latente que Paule ne semble se douter ni de la présence de l'artiste, ni du regard du spectateur. Si cet effet d'instantané précipite l'observateur au plus près du sujet, la dimension psychologique de la jeune femme, palpable, permet à l'artiste de préserver l'intimité de sa nièce.

Au vu de sa prestigieuse provenance et de l'historique de ses expositions, il semblerait que la qualité magistrale de *Paule Gobillard en robe de bal* ait été reconnue de longue date. Son premier propriétaire ne fut autre que le marchand japonais Tadamas Hayashi (1853-1906), l'homme qui introduisit l'art traditionnel nippon en Europe au dernier quart du XIX^e siècle. Quelques années plus tard, l'élégance et la délicate féminité du portrait inspirèrent la convoitise du grand couturier et mécène français Jacques Doucet (1853-1929), pour demeurer dans sa collection familiale jusqu'à ce jour. Sylvie Patry, conservatrice-en-chef de la Fondation Barnes, évoque ce choix de Jacques Doucet dans le dernier catalogue d'exposition dédié à Morisot : « La simplicité assez inhabituelle de la robe, mais surtout le caractère informel de la mise en page et de la touche, qui laisse voir par endroits le tracé de la mise aux carreaux, ont peut-être séduit ce grand amateur de peinture moderne » (S. Patry, 'La beauté de l'être en toilette' in cat. exp. *ibid.*, p. 95).



Berthe Morisot, *Paule Gobillard en train de peindre*, 1887. Musée Marmottan-Monet, Paris, France.





“

MS. BERTHE MORISOT IS FRENCH IN HER REFINEMENT, HER ELEGANCE, HER JOYFULNESS, HER LIGHTEARTEDNESS [...]; SHE GRINDS PETALS OF FLOWERS ON HER PALETTE, IN ORDER TO THEN SPREAD THEM OUT ONTO THE CANVAS USING SPIRITED BRUSHSTROKES, THAT ARE BLOWN AND THROWN ONTO THE SURFACE SLIGHTLY RANDOMLY [...] THIS FUGITIVE FRIVOLITY, THIS PLEASANT, BUBBLY AND FRIVOLOUS ENERGY ARE REMINISCENT OF FRAGONARD'S WORK, WITHOUT THE DEEP SCIENCE, THE TEXTURE'S DENSITY AND THE EMANATING LIGHT THAT BRINGS SO MUCH HOMOGENEITY TO THE PAINTING. ”

C. Ephrussi, 'Exposition des artistes indépendants', in Gazette des Beaux-Arts, 1 May 1880, p. 485-488 quoted in Berthe Morisot, exh. cat., Musée d'Orsay, Paris, 2019, p. 189.

Following the recent success of the touring retrospective exhibition dedicated to Berthe Morisot (Musée national des beaux-arts de Québec, Barnes Foundation, Philadelphia; Dallas Museum of Art; Musée d'Orsay, Paris and Museum of Fine Arts, Houston), which featured the present painting, light has finally been shed again on this Impressionist female artist's œuvre, once overlooked. It is a privilege for Christie's to offer this season Paule Gobillard en robe de bal painted in 1887, one of the artist's sought-after family portraits formerly in the Jacques Doucet collection, that epitomizes not only Morisot's œuvre at its peak but also the essence of Impressionist portraiture.

Born in Quimperlé (Finistère, Brittany), Paule Gobillard (1867-1946) was Berthe Morisot's niece, being the eldest of Théodore Gobillard and Berthe's sister, Yves Morisot's three children. Paule and her two siblings moved in with Berthe after their mother's death in 1893, living alongside their cousin Julie Manet (1878-1966), Berthe's daughter with Eugène Manet, Édouard Manet's brother. Raised in this bustling artistic environment, Paule Gobillard, like her sister Jeannie and her cousin Julie, aspired to become painters themselves, very much influenced and encouraged by Berthe Morisot. The latter obtained permission for Paule to have supervised sessions to copy paintings at the Louvre museum in June 1886 and arranged for her to attend Henri Gervex's classes at the Académie Valentino. Whilst her sister and cousin respectively married the writer Paul Valéry (1871-1945) and the painter Ernest Rouart (1874-1942), son of the engineer, collector and painter Henri Rouart (1833-1912), Paule never married. She dedicated her life to painting, regularly exhibiting her works at the Salon des Indépendants from 1894 to 1912, and at the Salon d'Automne until her death in 1946.

Berthe Morisot included Paule Gobillard in several of her paintings as well as portraying her on her own, such as in the present work or in *Paule Gobillard peignant*, also dated 1887, housed in the Musée Marmottan, Paris. Edgar Degas, who had painted Paule's mother, took photos of the Gobillard-Manet girls (Metropolitan Museum of Art, New York), whilst Renoir also featured Paule in a few of his paintings, and became the three orphan girls' tutor following Berthe's death in 1895. By the time Morisot painted *Paule Gobillard en robe de bal* in 1887, she had already established herself as one of Impressionism's key figures. As the only female painter to exhibit her work at the First Exhibition of Impressionist Painters in 1874, Morisot took part in all the Impressionist group shows until the last one in 1886 (except in 1879, having given birth to her daughter Julie in 1878). Shortly after completing *Paule Gobillard en robe de bal*, Morisot found herself once again showcasing her works - one of which was the present painting (no. 94) - alongside Renoir, Pissarro, Sisley, Whistler, at the 1887 exhibition held at the Galerie Georges Petit in Paris. The loose yet very controlled brushstrokes that define this seminal portrait's technique bear witness to Morisot's self-confidence and her artistic freedom, breaking away from the influence of fellow Impressionist painters such as Manet and Renoir and re-asserting her own artistic identity as a female painter. Coincidentally a direct descendant of Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), Morisot also greatly admired 18th century French painting as well as the 17th century Flemish master Peter-Paul Rubens (1577-1640), whose works she had seen during her trip to Antwerp in 1885-1886, just over a year before painting *Paule Gobillard en robe de bal*. The subject, the dominance of colour over line and the vigorous brushstrokes reveal Morisot's rococo sources of inspiration, yet by the mid-eighties she was also inspired by Renoir, having visited him in his studio in January 1886, when he was working on *Les Grandes Baigneuses* (1884-1887; Barnes Foundation, Philadelphia).

Just as Ephrussi commented back in 1880, Morisot's signature "spirited brushstrokes" convey such liveliness, spontaneity and presence to the present work. Yet Paule Gobillard's apparent calmness, her fixed deep-blue gaze and her still pose strikingly contrast with Morisot's highly gestural approach to her treatment of the subject, raising questions on the context around this twenty-year old young girl. With her charming pink roses neatly arranged around her waist - possibly a tribute to Morisot's friend and fellow painter Renoir, who also became a mentor for Paule Gobillard as an artist - she seems caught between daydreaming and perhaps worrying about going out. The wide range of light blue

tones combined with a rich variety of whites and pastel pinks, applied in lively thick brushstrokes plunge Morisot's sitter in an almost ephemeral atmosphere, emphasized by Paule's apparent unawareness of both the viewer and the painter. Morisot brings the beholder almost in physical contact with her sitter, through the dynamics of her snapshot composition, yet the girl's psychological dimension captured by the artist enables her to preserve Paule's intimacy.



© Photo : Bridgeman Images

Portrait de 3 cousines (de droite à gauche) : Jeannie Gobillard, Julie Manet, Paule Gobillard. Musée Marmottan-Monet, Paris, France.

The museum-quality of *Paule Gobillard en robe de bal* seems to have been acknowledged very early on, given its prestigious provenance and exhibition history. The first owner was Japanese dealer Tadamas Hayashi (1853-1906), who introduced traditional Japanese art in Europe in the last quarter of the 19th century. At the turn of the century, the portrait's elegance and delicate feminine touch drew the attention of the great French fashion designer and collector Jacques Doucet (1853-1929) and remained in his family's collection until today. Sylvie Patry, chief curator at the Barnes Foundation, commented on Doucet's choice of painting in the latest Morisot exhibition catalogue, writing that "the dress's relatively unusual simplicity, but even more so the composition and execution's informal aspect, that leaves the drawn grid visible in places, may have seduced this great amateur of modern painting" (S. Patry, 'La "beauté de l'être en toilette"', in exh. cat., *ibid.*, p. 95).

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC (1864-1901)

Yvette Guilbert

monogrammé (en haut à droite) et inscrit 'Petit monstre!! Mais vous avez fait une horreur!! Yvette Guilbert' (en bas à gauche); avec les cachets 'IVRY EMILE MULLER PARIS REPRODUCTION INTERDITE' (au dos)
céramique peinte incisée et partiellement émaillée
51.2 x 28.2 x 2.2 cm.
Conçu en 1895 et exécuté ultérieurement dans une édition de 10 exemplaires environ

signed with monogram (upper right) and inscribed 'Petit monstre!! Mais vous avez fait une horreur!! Yvette Guilbert' (lower left); stamped 'IVRY EMILE MULLER PARIS REPRODUCTION INTERDITE' (on the back)
engraved and partially glazed painted ceramic
20 $\frac{1}{8}$ x 11 $\frac{1}{8}$ x $\frac{7}{16}$ in.
Conceived in 1895 and executed at a later date in an edition of approximately 10

€100,000-150,000

US\$110,000-160,000

£84,000-130,000

PROVENANCE

Galerie Anne-Sophie Duval, Paris.
Maxime Blum, Paris (acquis auprès de celle-ci vers les années 1970).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

G. Coquiott, *H. de Toulouse-Lautrec*, Paris, 1913, p. 131 (une autre plaque illustrée).
T. Duret, *Lautrec*, Paris, 1920, p. 113.
M. Joyant, *Henri de Toulouse-Lautrec, Dessins, estampes, affiches*, Paris, 1927, vol. II, p. 44 et 208 (une autre plaque illustrée).
The Art Digest, 1^{er} juillet 1935, p. 10 (une autre plaque illustrée).
G. Mack, *Toulouse-Lautrec*, Londres, 1938, p. 201.
M. G. Dortu, *Toulouse-Lautrec*, Paris, 1952, p. 7, no. 34 (une autre plaque illustrée).
D. Cooper, *Henri de Toulouse-Lautrec*, New York, 1955, p. 30 (une autre plaque illustrée).
H. Perruchot, *La Vie de Toulouse-Lautrec*, Paris, 1958, p. 244.
M. G. Dortu, *Toulouse-Lautrec et son œuvre*, New York, 1971, vol. III, p. 534, no. C.1 (une autre plaque illustrée, p. 535).



© Photo: Bridgeman Images

Henri de Toulouse-Lautrec, *Yvette Guilbert*, 1894. Musée Toulouse-Lautrec, Albi.

À la fin du XIX^e siècle, le café-concert devient l'un des loisirs parisiens les plus répandus, avec pas moins de 326 établissements en 1897. C'est en 1890, au *Divan Japonais*, que Toulouse-Lautrec remarque pour la première fois la chanteuse Yvette Guilbert, rousse dégingandée à la gouaille inimitable. Il est immédiatement fasciné par le personnage, qu'il représente par la suite sous des traits expressifs et dans des moues grotesques, inévitablement parée de l'accessoire qui la caractérise le plus : ses longs gants noirs.

La présente œuvre est une commande d'Yvette Guilbert à Toulouse-Lautrec pour le dessus d'une petite table à thé. L'artiste fit appel au potier Émile Muller pour la réalisation de la tuile de céramique, et colora lui-même chaque plaque à la main avant la cuisson, les rendant ainsi uniques. Lorsqu'il soumit le dessin à la chanteuse, celle-ci y ajouta la mention railleuse en bas à gauche. À propos de ce dessin, on retrouvera en outre dans le manuscrit de ses mémoires, plus d'un siècle plus tard, le commentaire suivant : « Je me trouvais si féroce ment caricaturée que je n'y pris aucune joie, le génie de l'artiste n'arrivait pas à m'apparaître, et je ne suis jamais arrivée à comprendre par quoi j'étais synthétisée par Lautrec ». Ne se reconnaissant pas dans le masque blanc de clown dont Toulouse-Lautrec semble sans cesse l'affubler, Yvette Guilbert est en effet peu convaincue par ces portraits. Pourtant, en la débarrassant de toute fioriture pour ne conserver que sa mimique animée, une fine ligne rouge en guise de bouche, des cheveux flamboyants et son attribut fétiche, Toulouse-Lautrec réduit la chanteuse à sa plus simple essence, et contribuera indéniablement à sa célébrité.

For the English version please refer to page 320



Petit monstre !! Mais vous
avez fait une haine !!
votre Jeanbat

■ 348

AUGUSTE RODIN (1840-1917)

Méditation, petit modèle, version type I

signé et numéroté 'A. Rodin 12/12' (à l'arrière) et avec la marque du fondeur 'Alexis Rudier Fondateur. Paris.' (au dos de la base); avec la signature en relief 'A. Rodin' (à l'intérieur)
bronze à patine verte
Hauteur: 74 cm.
Conçu avant 1887; cette épreuve fondue en 1943

signed and numbered 'A. Rodin 12/12' (at the back) and with the foundry mark 'Alexis Rudier Fondateur. Paris.' (on the back of the base); with the raised signature 'A. Rodin' (inside)
bronze with green patina
Height: 29½ in.
Conceived by 1887; this bronze cast in 1943

€400,000-600,000
US\$440,000-650,000
£340,000-500,000

PROVENANCE

Musée Rodin, Paris.
Collection particulière, Europe (acquis auprès de celui-ci en juillet 1944).
Communauté Européenne du Charbon et de l'Acier.
Don de celle-ci en cadeau de mariage à la famille du propriétaire actuel en 1953.

BIBLIOGRAPHIE

G. Grappe, *Le Musée Rodin*, Monaco, 1947, p. 141, no. 59 (une autre épreuve illustrée, pl. 59).
A.E. Elsen, *Rodin*, New York, 1963, p. 181.
J.L. Tancock, *The Sculpture of Auguste Rodin, The collection of the Rodin Museum, Philadelphia*, Philadelphie, 1976, p. 193-199, no. 19 (une autre épreuve illustrée, p. 195).
A. Le Normand-Romain, *Rodin et le bronze, Catalogue des œuvres conservées au Musée Rodin*, Paris, 2007, vol. II, p. 509-514, no. S40 (une autre épreuve illustrée, p. 509).

Cette œuvre sera incluse au Catalogue Critique de l'Œuvre Sculpté d'Auguste Rodin actuellement en préparation à la galerie Brame & Lorenceau sous la direction de Jérôme Le Blay, sous le numéro 2020-6120B.



© Photo: Victoria and Albert Museum, London.

Michel-Ange, *Esclave*, esquisse en cire pour le projet de la tombe du Pape Jules II, Florence, XVI^e siècle.
Victoria and Albert Museum, Londres.

«

L'ÉTUDE DE LA NATURE Y EST COMPLÈTE, ET J'AI MIS TOUT MON EFFORT À Y RENDRE L'ART AUSSI ENTIER QUE POSSIBLE. JE CONSIDÈRE QUE CE PLÂTRE EST UNE DE MES ŒUVRES LE MIEUX FINIES, LE PLUS POUSSÉES. »

A. Rodin lettre adressée au prince Eugène de Suède, 2 janvier 1897, lorsqu'il lui annonça qu'il avait l'intention de faire don au musée national suédois de l'épreuve de la *Méditation* qui allait être exposée à Stockholm.





Auguste Rodin, *La porte de l'enfer* (détail de la *Méditation*), bronze. Musée Rodin, Paris (S. 1304).

À l'origine, Auguste Rodin conçut *La Méditation* vers 1881-82 pour l'une des petites *Damnées* du Jugement à l'extrême droite du tympan de la *Porte de l'Enfer*. Concentrée à l'écoute d'elle-même en une merveilleuse arabesque, aussi douce et gracieuse que puissante de formes, *La Méditation* ou *La Voix intérieure*, est l'une des œuvres fondamentales pour la compréhension de Rodin. Comme l'artiste le souligne lui-même dans sa correspondance avec le prince Eugène de Suède en 1897, cette œuvre lui était très chère. Rodin la retravailla plusieurs fois, lui apportant des modifications, avec ou sans bras, et l'inséra dans plusieurs de ses grandes commandes telles la *Porte de l'Enfer* (avec bras droit) puis dans le *Monument à Victor Hugo* (lui supprimant ses bras), puis réinterprétée dans d'autres compositions de Rodin, telles *Le Christ* et la *Madeleine* et dans *Constellation*.

La figure de *La Méditation* est caractérisée par la position de son corps qui se penche en cachant son visage dans son bras replié et qui rattrape son déséquilibre par un fort déhanchement. L'influence de Michel-Ange est particulièrement évidente lorsqu'on rapproche cette *Méditation* avec *L'Esclave* de Michel-Ange en cire rouge préservé au Victoria and Albert Museum de Londres, tant admiré par Rodin qu'il aurait réclamé que l'on mette un prie-Dieu devant la vitrine dans laquelle il était exposé. Reprenant le contreapposé si iconique du grand maître de la Renaissance florentine, Rodin force le spectateur à tourner autour de la sculpture afin de comprendre la posture de sa figure. Ayant un talent unique pour amplifier la sensualité de ses figures par ses sculptures, Rodin développa une conception organique de la forme dans laquelle l'articulation de la surface naît d'une force expressive intérieure. Cela est particulièrement criant dans *La Méditation*.

« Au lieu d'imaginer les différentes parties d'un corps comme des surfaces plus ou moins plates » explique-t-il parlant de sa sculpture, « je les ai représentées comme des projectures [projections] des volumes intérieurs. Je me suis forcé à exprimer, dans chaque gonflement du torse ou des membres, l'affleurement d'un muscle ou d'un os loin sous la peau. Et ainsi la vérité de mes figures, au lieu d'être simplement superficielle, semble jaillir de l'intérieur vers l'extérieur, comme la vie même... » (L. Nochlin, 'Impressionism and Post-Impressionism, 1874-1904', in *Sources and Documents*, Englewood Cliffs, 1966, p. 72-73). L'attention que Rodin portait à la surface de ses sculptures

était si développée qu'il se mit à modeler la forme sculpturale en fonction du jeu de l'ombre et de la lumière, et ce faisant, il en vint à abandonner délibérément l'idéal de la tradition académique au profit d'une nouvelle liberté de la déformation expressive.

La présente épreuve de *La Méditation* précède la version que Rodin utilisera au final pour sa composition du *Monument à Victor Hugo*, choisissant d'agrandir la figure et l'amputant de ses bras. C'est d'ailleurs dans ce dernier état que l'œuvre sera exposée en 1897 à Dresde et à Stockholm, et que Rodin renommait *La Voix intérieure*, par référence au recueil de poèmes publié par Hugo en 1837: elle est « douce, mélancolique et charmante, son corps jeune et frais est tout imprégné de l'eau et de la mer, et c'est elle qui murmure et chuchote les douces paroles que gazouillent les flots, qui bruissent aux verdures des rives, et que chantent les enfants, les jeunes filles et les amants ». Cependant, *La Voix intérieure* sera mal comprise du public en raison de son aspect incomplet alors que Rodin avait intentionnellement opté pour cette version sans bras justement pour mieux représenter la notion de méditation.

Rare sur le marché, la présente *Méditation* issue d'une importante collection aristocratique est restée dans la même famille depuis 1953, trônant fièrement dans un parc pendant toutes ces années. Selon les registres de production de la fonderie Alexis Rudier, le montage de cette épreuve aurait été réalisé par l'ouvrier Nadiras et la ciselure par l'ouvrier Alliot, un travail méticuleux représentant un total de 54 heures en avril 1943. Treize épreuves numérotées, dont la présente numérotée 12/12, auraient été fondues par la fonderie Alexis Rudier entre 1921 et 1943, la première étant de la collection de Jules Mastbaum, la deuxième étant au Musée Rodin de Philadelphie, la sixième localisée au Musée national des Beaux-Arts d'Alger et la neuvième faisant partie des collections du Museu de Arte de Sao Paolo.

For the English version please refer to page 320



Michel-Ange, *Esclave mourant*, vers 1513-1516. Paris, musée du Louvre, Paris.



Dufy Derain Vlaminck et la céramique

PROVENANT D'UNE COLLECTION PARTICULIÈRE PARISIENNE
LOTS 349-359

Ces lots composés de six vases et de cinq assiettes réalisées par André Derain, Maurice de Vlaminck et Raoul Dufy forment un saisissant ensemble de céramiques aux couleurs éclatantes. Elles témoignent de l'interminable soif d'expérimentation de ces artistes, et de leur collaboration avec des céramistes durant les années « fauves », dans le cas de Derain et de Vlaminck et, en ce qui concerne Dufy, tout au long des années 1920-30.

La première rencontre entre André Derain et le céramiste André Metthey remonte à 1904. Ensemble, ils réaliseront une vingtaine de faïences stannifères entre 1906 et 1908. Cette brève incursion au cours de laquelle l'artiste traduit l'expression fauve à la céramique, correspond à une période où Derain explore aussi la sculpture sur pierre et en bois, ainsi que la xylogravure, comme autant d'alternatives à la peinture. La nouveauté du support ne réfrène en rien la liberté avec laquelle il va conquérir la céramique, qu'il décore en citant ouvertement le vocabulaire visuel de ses tableaux. Par exemple, Derain laisse volontiers transparaître, ici et là, le blanc opaque et reluisant de l'émail afin d'intensifier l'éclat et les couleurs de ses compositions, comme il l'avait fait dans certains paysages de Collioure, où percent par endroits des étendues de toile restées à l'état brut. Les céramiques de Derain réservent également une place de choix à la figure humaine ; elles sont notamment habitées de baigneuses inspirées de l'Antiquité, qui résonnent elles aussi avec son œuvre peint de cette période.

Ayant découvert le travail de Maurice de Vlaminck au Salon des Indépendants de 1905, Ambroise Vollard le conduit bientôt à Asnières à la rencontre d'André Metthey, dans l'espoir de faire naître une association. À l'instar de Georges Rouault, Vlaminck devient l'un des plus fidèles collaborateurs du céramiste, avec lequel il travaillera jusqu'en 1910, voire 1912. Près des fours à céramique d'Asnières où il vient orner ses pièces, Vlaminck fait une autre rencontre décisive pour sa carrière à venir : celle de Jean Metthey, son futur marchand d'art attitré. Les céramiques de Vlaminck sont exposées pour la première fois

en mars 1907, à la galerie Vollard, à l'occasion d'une toute première exposition personnelle organisée par le mécène. Devenu l'un des personnages notoires de l'École d'Asnières, Vlaminck présente six mois plus tard ses céramiques au Salon d'Automne de 1907. Elles seront exposées à plusieurs autres reprises aux côtés de ses tableaux, entre 1908 et 1910. Au total, la production Metthey-Vlaminck est estimée à environ trois-cents céramiques, constituées d'une majorité d'assiettes, de plats, de vases, de boutons et de quelques services à café – ou à thé. Contrairement à Derain, Vlaminck s'éloigne des sujets de sa peinture pour prendre davantage de liberté avec ses faïences : leurs motifs ornementaux regorgent de couleurs et s'imbriquent élégamment, de manière à former des compositions élaborées qui viennent invariablement épouser les courbes de l'objet.

Raoul Dufy, quant à lui, se serait tourné vers la céramique en 1922 – un support dont les promesses plastiques séduisent tout naturellement ce peintre qui a toujours montré un vif intérêt pour les arts décoratifs et appliqués. Les pièces les plus innovantes et remarquables de Dufy sont sans aucun doute celles qu'il réalise avec le céramiste catalan Josep Llorens Artigas (1892-1980), une collaboration fructueuse qui débute en 1922 pour s'achever avec la Seconde Guerre Mondiale (avec une interruption entre 1930 et 1937). Dufy a toutefois réalisé quelques faïences à la manufacture de Sèvres auparavant et poursuit, après-guerre, son activité avec le peintre et céramiste Jean-Jacques Prolongeau (1917-1994). D'après l'auteure Dora Perez-Tibi, Dufy et Artigas auraient produit quelques 109 vases, 60 jardins de salon et 40 carreaux. Une œuvre à quatre mains qu'elle décrit en ces termes : « Si [Dufy] créait parfois un *esgrafiât* ou motif gravé à l'aide d'un outil pointu, le plus souvent, il peignait les émaux préparés par Artigas ; celui-ci aimait à les mélanger, les mouler et les mesurer de ses propres mains, afin d'éviter les émaux affinés du commerce. Ainsi, les tons obtenus à la cuisson constituaient sa palette de référence – des nuances éclatantes de rouges, de bleus vifs, de verts, de safrans, d'ocres et de noirs profonds » (D. Perez-Tibi, 'Raoul Dufy and Ceramics', in *Raoul Dufy*, Londres, 1983, p. 124).

For the English version please refer to page 320



349

RAOUL DUFY (1877-1953)

Vase à la baigneuse

signé, daté, numéroté, inscrit et avec les initiales du céramiste 'LLA 107 26 - XII - 1930 Charenton-Le-Pont Raoul Dufy' (en dessous)

céramique peinte et émaillée

Hauteur: 36 cm.

Exécuté à Charenton-Le-Pont le 26 décembre 1930; cette œuvre est unique

signed, dated, numbered, inscribed and with ceramist's initials 'LLA 107 26 - XII - 1930 Charenton-Le-Pont Raoul Dufy' (underneath)

glazed painted ceramic

Height: 14½ in.

Executed in Charenton-Le-Pont on 26 December 1930; this work is unique

€30,000-50,000

US\$33,000-54,000

£25,000-42,000

PROVENANCE

Collection particulière, Paris.

EXPOSITION

Menton, Musée Jean Cocteau, *Raoul Dufy, Les couleurs du bonheur*, mai-octobre 2017, p. 56 (illustré en couleurs).

Fanny Guillon-Laffaille a confirmé l'authenticité de cette œuvre.



Vue alternative du présent lot.





λ350

**ANDRÉ DERAIN
(1880-1954)**

Assiette aux motifs verts et bleus

signé 'a Derain' (au dos)
céramique peinte et émaillée
Diamètre: 26 cm.
Exécuté vers 1906 ; cette œuvre est unique

signed 'a Derain' (at the back)
glazed painted ceramic
Diameter: 10¼ in.
Executed circa 1906; this work is unique

€7,000-10,000
US\$7,700-11,000
£6,000-8,400

PROVENANCE

Collection particulière, Paris (avant 1961).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

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



λ351

**ANDRÉ DERAIN
(1880-1954)**

Assiette aux fleurs

signé 'a Derain' (au dos)
céramique peinte et émaillée
Diamètre: 23.5 cm.
Exécuté vers 1906 ; cette œuvre est unique

signed 'a Derain' (at the back)
glazed painted ceramic
Diameter: 9¼ in
Executed circa 1906; this work is unique

€7,000-10,000
US\$7,700-11,000
£6,000-8,400

PROVENANCE

Collection particulière, Paris (avant 1961).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

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



λ352

**ANDRÉ DERAIN
(1880-1954)**

Assiette aux deux nus sur fond vert

signé 'a Derain' (au dos)
céramique peinte et émaillée
Diamètre: 23.5 cm.
Exécuté vers 1906 ; cette œuvre est unique

signed 'a Derain' (at the back)
glazed painted ceramic
Diameter: 9¼ in.
Executed *circa* 1906; this work is unique

€10,000-15,000
US\$11,000-16,000
£8,500-13,000

PROVENANCE
Collection particulière, Paris (avant 1961).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

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



λ353

MAURICE DE VLAMINCK (1876-1958)

Vase

signé et avec le monogramme de Metthey et d'Ambroise Vollard 'Vlaminck M AV' (en dessous)
céramique peinte et émaillée
Hauteur: 24 cm.
Conçu et exécuté vers 1906 en collaboration avec André Metthey; cette œuvre est unique

signed and signed with Metthey and Ambroise Vollard's monograms 'Vlaminck M AV' (underneath)
glazed painted ceramic
Height: 9½ in.
Conceived and executed circa 1906 in collaboration with André Metthey; this work is unique

€18,000-25,000
US\$20,000-27,000
£15,000-21,000

PROVENANCE

Vente, M^{rs} Tessier et Sarrou, Paris, 1^{er} décembre 2006, lot 109.

Acquis au cours de cette vente par la famille du propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

M. Vallès-Bled, *Vlaminck, Catalogue critique des peintures et céramiques de la période fauve*, Paris, 2008, p. 502, no. C112 (illustré en couleurs, p. 503).



λ354

**MAURICE DE VLAMINCK
(1876-1958)**

Vase tube rouge, bleu et jaune

signé et avec le monogramme de Metthey et
d'Ambroise Vollard 'Vlaminck M AV' (en dessous)
céramique peinte et émaillée
Hauteur: 26.5 cm.
Conçu et exécuté vers 1906 en collaboration avec
André Metthey; cette œuvre est unique

signed and signed with Metthey and Ambroise
Vollard's monograms 'Vlaminck M AV'
(underneath)
glazed painted ceramic
Height: 10½ in.
Conceived and executed *circa* 1906 in
collaboration with André Metthey; this work is
unique

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

PROVENANCE

Collection particulière, Paris.

BIBLIOGRAPHIE

M. Vallès-Bled, *Vlaminck, Catalogue critique des
peintures et céramiques de la période fauve*, Paris,
2008, p. 498, no. C102 (illustré en couleurs, p. 499).





λ355

MAURICE DE VLAMINCK (1876-1958)

Assiette

signé 'Vlaminck' (au dos)
céramique peinte et émaillée
Diamètre: 26.3 cm.
Conçu et exécuté vers 1906; cette œuvre
est unique

signed 'Vlaminck' (at the back)
glazed painted ceramic
Diameter: 10¼ in.
Conceived and executed *circa* 1906; this work
is unique

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

PROVENANCE
Collection particulière, Paris.

BIBLIOGRAPHIE
M. Vallès-Bled, *Vlaminck, Catalogue critique des
peintures et céramiques de la période fauve*, Paris,
2008, p. 484 no. C69 (illustré en couleurs, p. 485).



λ356

MAURICE DE VLAMINCK (1876-1958)

Assiette

avec le monogramme de Vlaminck et de Metthey
'M V' (au dos)
céramique peinte et émaillée
Diamètre: 25 cm.
Conçu et exécuté vers 1906 en collaboration avec
André Metthey; cette œuvre est unique

signed with Vlaminck and Metthey's monograms
'M V' (at the back)
glazed painted ceramic
Diameter: 9⅞ in.
Conceived and executed *circa* 1906 in
collaboration with André Metthey; this work is
unique

€2,000-3,000
US\$2,200-3,300
£1,700-2,500

PROVENANCE
Collection particulière, Paris.

BIBLIOGRAPHIE
M. Vallès-Bled, *Vlaminck, Catalogue critique des
peintures et céramiques de la période fauve*, Paris,
2008, p. 484, no. C68 (illustré en couleurs, p. 485).



λ357

**MAURICE DE VLAMINCK
(1876-1958)**

Vase à décor bleu

signé 'Vlaminck' (en dessous)
céramique peinte et émaillée
Hauteur: 23.8 cm.
Conçu et exécuté vers 1906; cette œuvre
est unique

signed 'Vlaminck' (underneath)
glazed painted ceramic
Height: 9¼ in.
Conceived and executed *circa* 1906; this work
is unique

€10,000-15,000
US\$11,000-16,000
£8,500-13,000

PROVENANCE

Collection particulière, Paris.

BIBLIOGRAPHIE

M. Vallès-Bled, *Vlaminck, Catalogue critique des peintures et céramiques de la période fauve*, Paris, 2008, p. 508, no. C132 (illustré en couleurs, p. 509).





λ358

**MAURICE DE VLAMINCK
(1876-1958)**

Vase à décor de fleurs et feuilles

signé 'Vlaminck' (en dessous)
céramique peinte et émaillée
Hauteur: 24.6 cm.
Conçu et exécuté vers 1906; cette œuvre
est unique

signed 'Vlaminck' (underneath)
glazed painted ceramic
Height: 9 7/8 in.
Conceived and executed *circa* 1906; this work
is unique

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

PROVENANCE
Collection particulière, Paris.

BIBLIOGRAPHIE
M. Vallès-Bled, *Vlaminck, Catalogue critique des
peintures et céramiques de la période fauve*, Paris,
2008, p. 504, no. C117 (illustré en couleurs).



1359

**MAURICE DE VLAMINCK
(1876-1958)**

Vase aux fleurs jaunes

signé et avec le monogramme de Metthey
'Vlaminck M' (en dessous)
céramique peinte et émaillée
Hauteur: 18 cm.
Conçu et exécuté vers 1906 en collaboration avec
André Metthey; cette œuvre est unique

signed and signed with Metthey's monogram
'Vlaminck M' (underneath)
glazed painted ceramic
Height: 7 in.
Conceived and executed *circa* 1906 in
collaboration with André Metthey; this work is
unique

€12,000-18,000
US\$14,000-20,000
£10,000-15,000

PROVENANCE
Collection particulière, Paris.

BIBLIOGRAPHIE
M. Vallès-Bled, *Vlaminck, Catalogue critique des
peintures et céramiques de la période fauve*, Paris,
2008, p. 502, no. C111 (illustré en couleurs).





360

**ALBERT DUBOIS-PILLET
(1846-1890)**

Maison de M.B. à Seur

signé 'dubois Pillet' (en bas à gauche) et daté '1885'
(en bas à droite)

huile sur toile
46 x 32.5 cm.
Peint en 1885

signed 'dubois Pillet' (lower left) and dated '1885'
(lower right)

oil on canvas
18 $\frac{1}{8}$ x 12 $\frac{3}{4}$ in.
Painted in 1885

€4,000-6,000
US\$4,400-6,600
£3,400-5,100

PROVENANCE

Paul Boucher, France (en 1891).
Collection particulière, France (par descendance,
jusqu'en 2018).
Vente, M^{me} Boisseau et Pommez, Troyes,
29 septembre 2018, lot 222.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire
actuel.

EXPOSITION

Paris, Pavillon de la ville de Paris, *Société des
artistes indépendants, 7^{ème} Exposition*,
mars-avril 1891, p. 25, no. 422.

BIBLIOGRAPHIE

R. Gounot, 'Le peintre Dubois-Pillet', in *Les Cahiers
de la Haute-Loire*, 1969, p. 127.
L. Bazalgette, *Albert Dubois-Pillet, sa vie et son
œuvre*, Paris, 1976, p. 163, no. 422.
P. Offenstadt, *Albert Dubois-Pillet, Catalogue
raisonné en ligne*, p. 92, no. 71.

**Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné
de l'œuvre d'Albert Dubois-Pillet actuellement
en préparation par Patrick Offenstadt.**



361

**HENRI LEBASQUE
(1865-1937)**

La Marne à Lagny

huile sur toile
38.4 x 55.3 cm.
Peint en 1905-06

oil on canvas
15 $\frac{1}{8}$ x 21 $\frac{3}{4}$ in.
Painted in 1905-06

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

PROVENANCE

Collection particulière, Suisse.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

**Denise Bazetoux a confirmé l'authenticité de
cette œuvre.**

**Christine Lenoir and Maria de la Ville Fromoit
ont confirmé l'authenticité de cette œuvre.**



362

**CHARLES VICTOR
GUILLOUX (1866-1946)**

Bord de la rivière

signé et daté 'C. Guilloux 97' (en bas à droite)
huile sur carton
23.3 x 41 cm.
Peint en 1897

signed and dated 'C. Guilloux 97' (lower right)
oil on board
9¼ x 16¼ in.
Painted in 1897

€3,000-5,000
US\$3,300-5,500
£2,600-4,200

PROVENANCE

Jacques Grange, Paris; sa vente, Sotheby's, Paris,
21 novembre 2017, lot 168.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire
actuel.

363

**MAXIMILIEN LUCE
(1858-1941)**

Notre-Dame de Paris

signé 'Luce' (en bas à droite)
huile sur papier
34.1 x 26 cm.
Peint vers 1910

signed 'Luce' (lower right)
oil on paper
13½ x 10¼ in.
Painted *circa* 1910

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

PROVENANCE

Vente, M^{es} Brissonneau et Daguerre, Paris,
27 mai 2005, lot 102.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire
actuel.

**Denise Bazetoux a confirmé l'authenticité de
cette œuvre.**





λ364

**GUSTAVE CARIOT
(1872-1950)**

Fête du 14 juillet 1920 à Châlons-sur-Marne

signé 'G. Cariot' (en bas à droite) et inscrit '14 juillet
1920 Châlons s/marne' (en bas à gauche)
huile sur toile
46 x 55 cm.
Peint à Châlons-sur-Marne en juillet 1920

signed 'G. Cariot' (lower right) and inscribed '14
juillet 1920 Châlons s/marne' (lower left)
oil on canvas
18½ x 21½ in.
Painted in Châlons-sur-Marne in July 1920

€6,000-8,000
US\$6,600-8,700
£5,100-6,800

PROVENANCE

Vente, Matsart, Tel Aviv, 16 avril 2019, lot 7.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire
actuel.



365

**MAXIMILIEN LUCE
(1858-1941)**

Paris, Le percement de la rue Réaumur

signé 'Luce' (en bas à gauche)
huile sur toile
38.3 x 46 cm.
Peint vers 1907-08

signed 'Luce' (lower left)
oil on canvas
15½ x 18½ in.
Painted circa 1907-08

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

PROVENANCE

Vente, M^e Chapelle, Versailles, 14 décembre 1969,
lot 184.
Vente, M^e Blache, Versailles, 7 mai 1980, lot 123.
Duke Street Gallery, Londres.
Vente, Sotheby's, Londres, 6 février 2008, lot 336.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire
actuel.

BIBLIOGRAPHIE

D. Bazetoux, *Maximilien Luce, Catalogue de
l'œuvre peint*, Paris, 1986, vol. II, p. 214, no. 837
(erronément illustré sous le 'no. 838').



λ366

LOUIS VALTAT (1869-1952)

Marine

signé 'L. Valtat' (en bas à gauche)
huile sur toile
37.7 x 46 cm.
Peint vers 1928

signed 'L. Valtat' (lower left)
oil on canvas
14 $\frac{7}{8}$ x 18 $\frac{1}{8}$ in.
Painted *circa* 1928

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

PROVENANCE

Collection particulière, France (avant 1987).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

**Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné
de l'œuvre de Louis Valtat actuellement en
préparation par les Amis de Louis Valtat.**



367

**ALBERT MARQUET
(1875-1947)**

Le port de Stockholm, matin de printemps

signé 'marquet' (en bas à gauche)
huile sur toile
50 x 60,8 cm.
Peint en 1938

signed 'marquet' (lower left)
oil on canvas
19 7/8 x 24 in.
Painted in 1938

€30,000-50,000
US\$33,000-55,000
£26,000-42,000

PROVENANCE

Collection particulière, Paris (vers 1967).
Vente, M^{rs} Gros et Delettrez, Paris, 12 juin 1992,
lot 41.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire
actuel.

EXPOSITIONS

Stockholm, Svensk-Franska Konstgalleriet,
Utställning Albert Marquet, avril-mai 1938, p. 10,
no. 30 (titré 'Matin de printemps').
Paris, Galerie Schmit, *Exposition Marquet*,
mai-juin 1967, p. 93, no. 85 (illustré).

**Cette œuvre sera incluse au catalogue
raisonné en ligne de l'œuvre d'Albert Marquet
actuellement en préparation par le Wildenstein
Plattner Institute.**



368

**ALBERT MARQUET
(1875-1947)**

La Seine à Croisset (près de Rouen)

signé 'marquet' (en bas à gauche)
huile sur carton d'artiste
32,5 x 40,8 cm.
Peint en 1927

signed 'marquet' (lower left)
oil on canvasboard
12 $\frac{7}{8}$ x 16 $\frac{1}{8}$ in.
Painted in 1927

€30,000-50,000
US\$33,000-55,000
£26,000-42,000

PROVENANCE

Galerie Druet, Paris (acquis auprès de l'artiste le 13 décembre 1927).
René Dreyfus, Paris (acquis auprès de celle-ci le 15 mars 1928).
Vicomtesse de Dampierre, France (par descendance).
Vente, Galerie Charpentier, Paris, 28 mai 1954, lot 56.
Collection particulière, Europe.
Collection particulière, Europe (par descendance);
vente, Christie's, New York, 12 novembre 1997, lot 384.
Galerie Daniel Besseiche, Paris.
Acquis auprès de celle-ci par la famille du propriétaire actuel en 1998.

EXPOSITION

Paris, Galerie Schmit, *Exposition Marquet*, mai-juin 1967.

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



f369

**ARMAND GUILLAUMIN
(1841-1927)**

La scierie de Poitiers

signé et inscrit 'Guillaumin Hommage à
l'Amérique' (en bas à droite)
huile sur toile
54.1 x 72.8 cm.
Peint vers 1910

signed and inscribed 'Guillaumin Hommage à
l'Amérique' (lower right)
oil on canvas
21¼ x 28½ in.
Painted circa 1910

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

PROVENANCE

Collection particulière (acquis auprès de l'artiste
vers 1920); vente, Parke-Bernet Galleries, New
York, 28 octobre 1970, lot 2.

Acquis au cours de cette vente par la famille du
propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

G. Serret et D. Fabiani, *Armand Guillaumin,
Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, 1971,
no. 776 (illustré).



370

**PAUL SÉRUSIER
(1864-1927)**

Paysage vert, Vallée de Châteauneuf

signé et daté 'P Sérusier 10' (en bas à droite)
huile sur toile
45.3 x 64.5 cm.
Peint en 1910

signed and dated 'P Sérusier 10' (lower right)
oil on canvas
17 $\frac{7}{8}$ x 25 $\frac{3}{8}$ in.
Painted in 1910

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

PROVENANCE

Dr Paressant, Nantes (avant 1976).
Collection particulière, Bretagne; vente, Thierry-
Lannon & Associés, Brest, 10 décembre 2016,
lot 199.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire
actuel.

BIBLIOGRAPHIE

M. Guicheteau, *Paul Sérusier*, Paris, 1976, vol. I,
p. 254, no. 268 (illustré, p. 255).

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



371

**EUGÈNE BOUDIN
(1824-1898)**

Ferme aux environs d'Honfleur

signé 'E. Boudin.' (en bas à droite)
huile sur panneau
41 x 59.5 cm.
Peint vers 1856-60

signed 'E. Boudin.' (lower right)
oil on panel
16 $\frac{1}{8}$ x 23 $\frac{3}{8}$ in.
Painted *circa* 1856-60

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

PROVENANCE

Vente, M^e Lair-Dubreuil, Paris, 12 décembre 1921,
lot 51 (titré 'La Ferme Saint-Siméon, environs
d'Honfleur').
Galerie Van Ryck, Paris.
Collection particulière, Paris (acquis auprès de
celle-ci le 13 juillet 1950).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

R. Schmit, *Eugène Boudin*, Paris, 1973, vol. I, p. 50,
no. 157 (illustré).



372

**EUGÈNE BOUDIN
(1824-1898)**

Le Sas à Trouville

signé 'E. Boudin.' (en bas à droite)
huile sur panneau
21.4 x 27.1 cm.
Peint vers 1894-97

signed 'E. Boudin.' (lower right)
oil on panel
8½ x 10¾ in.
Painted *circa* 1894-97

€25,000-35,000
US\$28,000-38,000
£22,000-30,000

PROVENANCE

Paul Detrimont, Paris.
Vente, M^e Loudmer, Paris, 31 mai 1983, lot 82 (titré
'Le port d'Honfleur').
Acquis au cours de cette vente par la famille du
propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

R. Schmit, *Eugène Boudin, Premier supplément*,
Paris, 1984, p. 82, no. 3838 (illustré).



f373

**EUGÈNE BOUDIN
(1824-1898)**

Deauville, Scène de plage

signé et daté 'E. Boudin 90' (en bas à gauche) et
inscrit 'Deauville' (en bas à droite)
huile sur panneau
17,8 x 27,1 cm.
Peint en 1890

signed and dated 'E. Boudin 90' (lower left) and
inscribed 'Deauville' (lower right)
oil on panel
7 x 10¾ in.
Painted in 1890

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

PROVENANCE

Arthur Tooth & Sons Ltd., Londres.
Wildenstein & Co. New York.
Florence Gould, Cannes (avant 1958).
Collection particulière (par descendance); sa
vente, Sotheby's, New York, 24 avril 1985, lot 22.
Collection particulière, États-Unis (acquis au cours
de cette vente).
Vente, Sotheby's, Londres, 3 décembre 1985, lot 6.
Vente, Sotheby's, Londres, 25 juin 2002, lot 107.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire
actuel.

EXPOSITION

Aix-en-Provence, Galerie Lucien Blanc, *Jongkind-
Boudin*, juillet-août 1958, no. 15 (titré 'Deauville').

BIBLIOGRAPHIE

R. Schmit, *Eugène Boudin*, Paris, 1973, vol. III, p. 40,
no. 2657 (illustré; dimensions erronées).



COLLECTION PARTICULIÈRE FRANÇAISE

374

**ODILON REDON
(1840-1916)**

Village dans les Basses-Pyrénées

signé 'ODILON REDON' (en bas à droite)
huile sur carton
18.5 x 23.8 cm.

signed 'ODILON REDON' (lower right)
oil on board
7% x 9% in.

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

PROVENANCE

Collection particulière, France (vers les années 1970).

Puis par descendance au propriétaire actuel.

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



λ375

**ANDRÉ DERAÏN
(1880-1954)**

Vue de Donnemarie-en-Montois

signé 'a Derain' (en bas à droite)
huile sur toile
26.5 x 37.3 cm.
Peint vers 1942-43

signed 'a Derain' (lower right)
oil on canvas
10% x 14% in.
Painted *circa* 1942-43

€5,000-7,000
US\$5,500-7,600
£4,300-5,900

PROVENANCE

Collection Pacquement, Paris (vers 1950-60).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

M. Kellerman, *André Derain, Catalogue raisonné de l'œuvre peint, 1935-1954*, Paris, 1999, vol. III, p. 25, no. 1414 (illustré).

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

PROVENANT D'UNE COLLECTION PRESTIGIEUSE, FRANCE



376

**HENRI LE SIDANER
(1862-1939)**

Le Pont

signé 'LE SIDANER' (en bas à droite)
huile sur toile
46.5 x 55.5 cm.
Peint entre 1931 et 1938

signed 'LE SIDANER' (lower right)
oil on canvas
18¼ x 21¾ in.
Painted between 1931 et 1938

€60,000-80,000
US\$66,000-87,000
£51,000-68,000

PROVENANCE

Collection particulière, Allemagne; vente,
Christie's, Paris, 31 mars 2016, lot 251.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire
actuel.

EXPOSITION

Paris, Galerie Charpentier, *Exposition Le Sidaner*,
février-mars 1939, no. 43 (titré 'Maisons sur la
rivière').

BIBLIOGRAPHIE

Y. Farinaux-Le Sidaner, *Le Sidaner, L'œuvre peint et
gravé*, Milan, 1989, p. 287, no. 791 (illustré avant les
reprises par l'artiste).

377

HENRI LE SIDANER (1862-1939)

Neige

signé 'LE SIDANER' (en bas à droite)
huile sur toile
60 x 73.1 cm.
Peint à Harfleur en 1917

signed 'LE SIDANER' (lower right)
oil on canvas
23% x 28% in.
Painted in Harfleur in 1917

€120,000-180,000
US\$140,000-200,000
£100,000-150,000

PROVENANCE

Galleries Georges Petit, Paris.
Acquis par la famille du propriétaire actuel vers les années 1970.

BIBLIOGRAPHIE

Y. Farinaux-Le Sidaner, *Le Sidaner, L'œuvre peint et gravé*, Paris, 1989, p. 148, no. 363 (illustré).

Veillez noter que cette œuvre fait l'objet d'une demande de prêt pour l'exposition *Henri Martin-Henri Le Sidaner*, itinérante au Japon qui débutera à l'été 2021.

Alors que les divers écrits au sujet de Le Sidaner soulignent le silence poudreux qui émane de son œuvre, son contemporain Paul Signac ira encore plus loin en décrivant l'ensemble de la carrière de l'artiste comme un cheminement vers l'élimination progressive de la figure humaine : « Son œuvre affiche un goût prononcé pour les atmosphères tendres, douces et silencieuses. Peu à peu, il est même allé jusqu'à supprimer toute présence humaine de ses tableaux, comme s'il craignait que la moindre forme humaine puisse perturber leur silence étouffé » (cité in Y. Farinaux-Le Sidaner, *op. cit.*, p. 31).

Peint en 1917, le présent tableau donne à voir le canal de la pittoresque ville d'Harfleur. À la fois hymne à l'idéologie symboliste et modèle de technique néo-impressionniste, *Neige* témoigne de la faculté de l'artiste à construire « des tableaux chargés symboliquement et empreints d'une atmosphère singulière, qui figurent la ville plongée dans la quiétude onirique du crépuscule » (I. Mössinger et K. Sagner, *Henri Le Sidaner*, Chemnitz, 2009, p. 39).

Catherine Lévy-Lambert aurait très bien pu avoir ce tableau à l'esprit lorsqu'elle décrivait la faculté du peintre à saisir « l'heure incertaine où le jour s'apprête à mourir » (C. Maclair, *Henri Le Sidaner*, Paris, 1928, p. 31) ; ce même moment que le critique d'art Camille Maclair a si pertinemment nommé « l'heure Le Sidaner » (cité in R. Le Sidaner, 'Le peintre Henri Le Sidaner tel que je l'ai connu', in *Henri Le Sidaner*, cat. exp., Musée Marmottan, Paris, 1989, p. 11).

La sensation ténue de mystère et la poésie délicate qui émanent cette œuvre sont autant de vestiges du symbolisme qui marque le début de la carrière du peintre ; la palette versicolore, les contrastes finement travaillés et l'application expressive et souple des pigments dénotent, quant à eux, de l'héritage impressionniste du peintre. Cette dualité n'est guère passée inaperçue auprès de Maclair qui estime que, « né de l'impressionnisme, [Le Sidaner] est autant le fils de Verlaine que des scènes enneigées de Monet » (*ibid.*, p.12).

Souvent comparé à Monet pour sa manière de manipuler la couleur afin de rendre la lumière, Le Sidaner se démarque toutefois de ses aînés impressionnistes par le fait qu'il peint rarement en plein air. Le plus souvent, il esquisse sur le vif les scènes qu'il découvre en arpétant la ville, pour ensuite s'en remettre à son imagination pour élaborer ses compositions. Peint de mémoire, *Neige* est une expression intime de l'esprit de Le Sidaner, qui ouvre ainsi un champ inédit de rhétorique symboliste à travers la « musicalité » de ses couleurs (*ibid.*, p. 66) et son « goût prononcé pour les atmosphères tendres, douces et silencieuses » (Y. Farinaux-Le Sidaner, *op. cit.*, p. 31).

Writings on Le Sidaner tend to focus on the silence exemplified in his work, and his contemporary Paul Signac even went so far as to characterize Le Sidaner's entire career as a progression towards the elimination of human figures: "His œuvre displays a taste for tender, soft and silent atmospheres. Gradually, he even went so far as to eliminate all human presence from his pictures, as if he feared that the slightest human form might disturb their muffled silence" (quoted in Y. Farinaux-Le Sidaner, op. cit., p. 31).

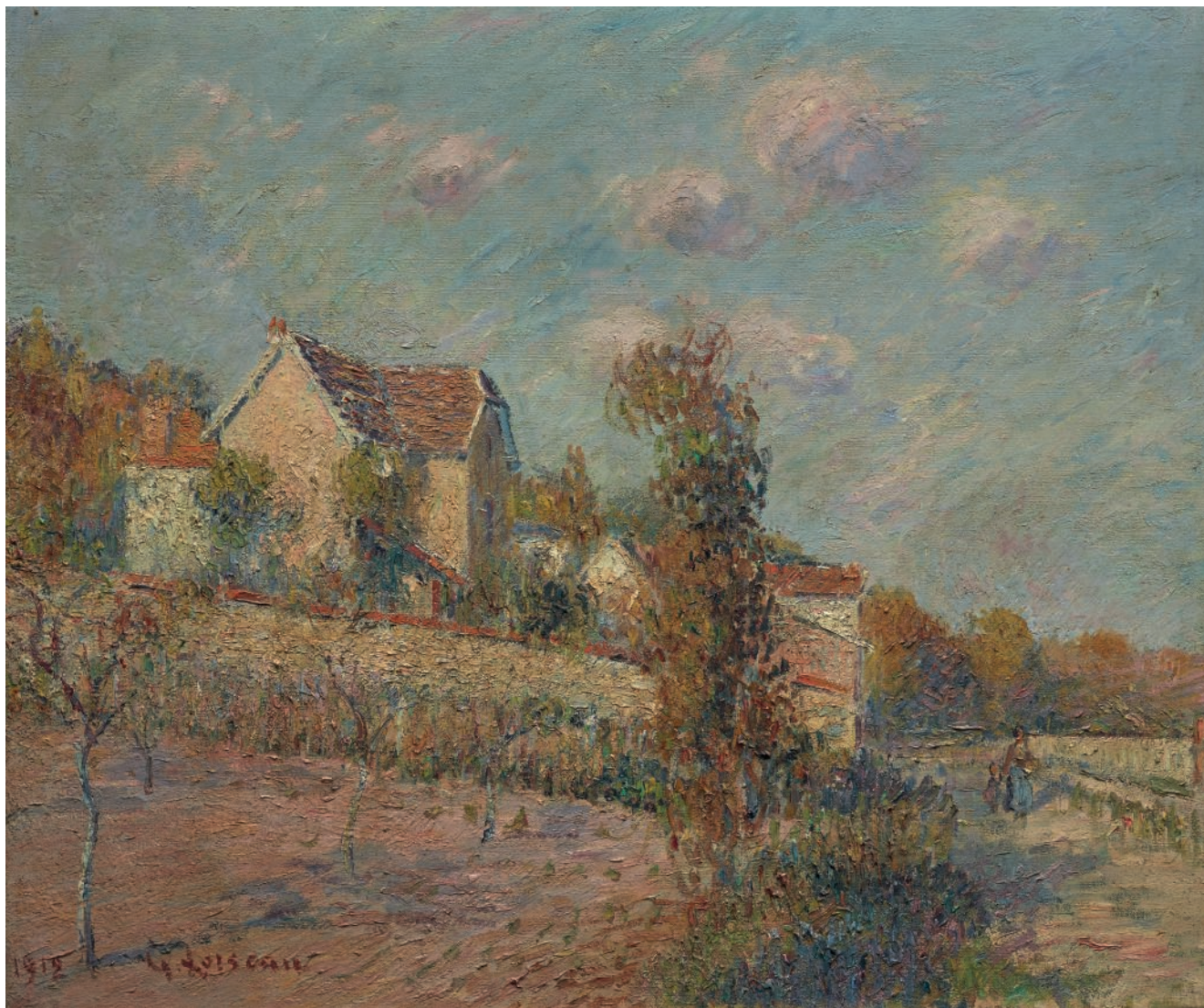
Painted in 1917, the present painting depicts the canal in the picturesque town of Harfleur. An ode to symbolist ideology and a model of Neo-Impressionist execution, Le Sidaner's Neige exemplifies the artist's ability to construct "symbolically charged, atmospheric images with veiled views of the town in the dreamy stillness of twilight" (I. Mössinger and K. Sagner, Henri Le Sidaner, Chemnitz, 2009, p. 39). Catherine Lévy-Lambert could easily be thinking of the present painting when she describes the artist's ability to capture "the indistinct hour when the day is about to die" (C. Maclair, Henri Le Sidaner, Paris, 1928, p. 31). It is the hour that the critic Camille Maclair has evocatively termed "l'heure Le Sidaner" (quoted in R. Le Sidaner, 'Le peintre Henri Le Sidaner tel que je l'ai connu', in Henri Le Sidaner, exh. cat., Musée Marmottan, Paris, 1989, p. 11).

*The sense of understated mystery and gentle poetry, evident in the present work, was Le Sidaner's artistic inheritance from his Symbolist-inspired early years; while the highly-keyed palette, subtly worked contrasts and painterly application of pigment owed its debt to Impressionism. This dual aspect of his art was touched on by Maclair who wrote: "born out of Impressionism, [Le Sidaner] is as much the son of Verlaine as of the snow scenes of Monet" (*ibid.*, p. 12).*

*Often compared to Monet for his portrayal of light through the manipulation of color, Le Sidaner differed from the older generation of Impressionists in that he rarely painted outdoors. Le Sidaner would quickly sketch the scenes he observed as he walked through the maritime town, later crafting the compositions from his imagination. Painted from memory, Neige is an intimate manifestation of the artist's psyche. Le Sidaner breached a new realm of symbolist rhetoric through his "musical quality of colour" (*ibid.*, p. 66) and "taste for tender, soft and silent atmospheres" (Y. Farinaux-Le Sidaner, op. cit., p. 31).*



PROVENANT D'UNE IMPORTANTE COLLECTION PARTICULIÈRE
LOTS 378-379



378

GUSTAVE LOISEAU
(1865-1935)

Le Village

signé et daté '1912 G Loiseau' (en bas à gauche)
huile sur toile
54.2 x 65 cm.
Peint en 1912

signed and dated '1912 G Loiseau' (lower left)
oil on canvas
21 1/8 x 25 3/8 in.
Painted in 1912

€25,000-35,000
US\$28,000-38,000
£22,000-30,000

PROVENANCE

Collection particulière, France.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Didier Imbert a confirmé l'authenticité de cette œuvre.



379

GUSTAVE LOISEAU
(1865-1935)

Le Chemin au bord de la rivière

signé 'G. Loiseau' (en bas à gauche)
huile sur toile
53.3 x 64.2 cm.

signed 'G. Loiseau' (lower left)
oil on canvas
21 x 25¼ in.

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

PROVENANCE

Collection particulière, France.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Didier Imbert a confirmé l'authenticité de cette œuvre.



380

**PIERRE BONNARD
(1867-1947)**

Ferme dans un paysage du Dauphiné

signé et daté 'P Bonnard 1887' (en bas à gauche)
huile sur toile
21.3 x 32.6 cm.
Peint en 1887

signed and dated 'P Bonnard 1887' (lower left)
oil on canvas
8 $\frac{3}{8}$ x 12 $\frac{3}{4}$ in.
Painted in 1887

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

PROVENANCE

Collection Rouart, Paris.
Collection Pacquement, Paris (vers 1950-60).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

J. et H. Dauberville, *Bonnard, Catalogue raisonné de l'œuvre peint, 1940-1947, Supplément 1887-1939*, Paris, 1974, vol. IV, p. 113, no. 1693 (illustré).



λ381

**GUSTAVE CARIOT
(1872-1950)**

Les Meules

signé 'G Cariot - 1901' (en bas à gauche)
huile sur toile
60.2 x 81.2 cm.
Peint en 1901

signed 'G Cariot - 1901' (lower left)
oil on canvas
23⁷/₈ x 31⁷/₈ in.
Painted in 1901

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

PROVENANCE
Collection particulière, France.



f382

MAURICE DENIS (1870-1943)

Fiésole

signé et daté 'MAURICE DENIS 1931' (en bas à gauche)
huile sur carton
38.2 x 52.4 cm.
Peint en 1931

signed and dated 'MAURICE DENIS 1931' (lower left)
oil on board
15 x 20% in.
Painted in 1931

€18,000-25,000
US\$20,000-27,000
£15,000-21,000

PROVENANCE

Dr Robert Ducroquet, Paris (acquis auprès de l'artiste en 1935); sa vente, Christie's, Londres, 28 novembre 1972, lot 168.
Galerie Paul Vallotton, Lausanne (acquis au cours de cette vente).
Comte Guy du Boisrouvray, Suisse (1903-1980).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITIONS

Paris, Galerie Jean Charpentier, *Exposition Maurice Denis, Dessins, esquisses et paysages*, avril-mai 1933, no. 22.
Nantes, Galerie Mignon-Massart, *Maurice Denis*, décembre 1934, no. 24.
Paris, Galerie Druet, *Maurice Denis, Paysages et portraits*, mai 1935, no. 5.
Lausanne, Galerie Paul Vallotton, *60e anniversaire de la Galerie Paul Vallotton, 1913-1973*, juillet-septembre 1973, no. 16 (illustré).

Cette œuvre a longtemps fait partie des collections exposées à l'Hôtel Bristol, Genève.

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



383

HENRI LEBASQUE (1865-1937)

Portrait de Joaquina Sala

signé et inscrit 'A Madame Sala H. Lebasque' (en bas à droite)
huile sur toile
81 x 65 cm.

signed and inscribed 'A Madame Sala H. Lebasque' (lower right)
oil on canvas
31 $\frac{1}{2}$ x 25 $\frac{3}{4}$ in.

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

PROVENANCE

Joaquina Sala et Bienvenu Sala, Paris (acquis auprès de l'artiste).

Jean Sala, Paris (par descendance).

Puis par descendance au propriétaire actuel.

Denise Bazetoux a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

Christine Lenoir and Maria de la Ville Fromoit ont confirmé l'authenticité de cette œuvre.

Joaquina Sala était la femme du verrier d'origine catalane du début du XX^e siècle, Bienvenu Sala (1870-1939), dont le fils Jean Sala (1895-1976), connu également un grand succès en tant que verrier à Paris, lorsqu'il reprit l'atelier familial situé en plein cœur de Montparnasse. Par leurs techniques novatrices pour imiter les pierres dures, telles que le jade, le quartz ou l'ambre, ils révolutionnèrent l'art de la verrerie. Étant donné l'emplacement de l'atelier dans un lieu de telle effervescence artistique, père et fils côtoyèrent les artistes de Montparnasse, tels Foujita, Picasso, Miró, et notamment d'autres peintres tels Sabbagh et Lebasque, dont deux tableaux de la collection Sala sont présentés dans cette vente.

For the English version please refer to page 320



λ384

GEORGES SABBAGH (1887-1951)

Paysage

signé et daté 'G. H. SABBAGH - 1918-' (en bas à gauche); signé et inscrit 'G. H. SABBAGH 10 rue Philibert Delorme Paris 17e' (au revers)
huile sur toile
100 x 100 cm.
Peint en 1918

signed and dated 'G. H. SABBAGH - 1918-' (lower left); signed and inscribed 'G. H. SABBAGH 10 rue Philibert Delorme Paris 17e' (on the reverse)
oil on canvas
39% x 39% in.
Painted in 1918

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

PROVENANCE

Bienvenu Sala, Paris (avant 1939).
Jean Sala, Paris (par descendance).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

Décrit par le premier directeur du Musée national d'Art moderne Jean Cassou (1897-1986) comme un peintre « chaleureux et profond », Georges Hanna Sabbagh est au début du XX^e siècle largement reconnu comme un artiste majeur, tant sur la scène orientale qu'occidentale. Né à Alexandrie au sein d'une famille catholique d'origine libanaise, Sabbagh entame en 1906 des études de droit à Paris, où il se découvre une grande passion pour l'art. Quatre ans plus tard, il s'inscrit à l'Académie Ranson, le berceau du mouvement Nabi, où il suit les cours de Maurice Denis (1870-1943), Paul Sérusier (1864-1927) et Félix Vallotton (1865-1925). Sabbagh devient bientôt un membre actif des cercles intellectuels

et artistiques parisiens, à travers lesquels il se lie entre autres d'amitié avec Amadeo Modigliani (1884-1920), également débarqué à Paris en 1906. Plusieurs œuvres de l'Égyptien monopolisent l'attention du public au Salons d'Automne et des Indépendants de 1920 et 1921. Dès lors, les galeries Bernheim, Druet et Weill lui ouvrent leurs portes à Paris. Ailleurs en Europe, ses tableaux sont notamment exposés en Belgique et en Suisse entre 1920 et 1936. Aujourd'hui, l'œuvre de Sabbagh est abritée par les institutions les plus notables à travers le monde, de Rio de Janeiro au Caire, et du Liban à Doha. En France, elle occupe une place de choix au sein de grandes collections départementales et nationales.

For the English version please refer to page 320



385

MAURICE DENIS (1870-1943)

Lissilour apprête le cochon

monogrammé 'MAVD' (en bas à gauche)
huile sur carton
53 x 71 cm.
Peint vers 1908

signed with monogram 'MAVD' (lower left)
oil on board
20 7/8 x 28 in.
Painted circa 1908

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

PROVENANCE

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

EXPOSITIONS

Paris, Galerie E. Druet, *Maurice Denis*, novembre-décembre 1908, no. 57.
Memphis, Brooks Memorial Art Gallery, 1949 (illustré).
Angers, Musée des Beaux-Arts d'Angers, *Maurice Denis & les Nabis*, juin-août 1967, no. 23 (titré 'La Mort du Cochon').
Paris, Orangerie des Tuileries, *Maurice Denis*, juin-août 1970, no. 202 (daté 'vers 1910').
Honfleur, Salon d'exposition du Grenier à sel, *Exposition Maurice Denis*, juillet-août 1975, no. 54 (illustré; titré 'La Mort du Cochon').
Pont-Aven, Musée de Pont-Aven, *Maurice Denis*, été 1979, no. 62 (titré 'La Mort du Cochon').
Morlaix, Musée de Morlaix et Perros-Guirec, *Maison des Traouieros, Maurice Denis et la Bretagne, Maurice Denis à Perros-Guirec*, juillet-septembre 1985, no. M52 (illustré; titré 'La mort du cochon').
Marcq-en-Baroeul, Fondation septentrion, *Maurice Denis*, octobre 1988- février 1989, no. 26 (illustré).
Roche Jagu, Domaine départemental de la Roche Jagu et Musée des Beaux-Arts de Pont-Aven, *Maurice Denis et la Bretagne*, juin-octobre 2009, p. 152, no. RJ-27 (illustré en couleurs).

BIBLIOGRAPHIE

'Maurice Denis, la sérénité', in *Nord-Eclair*, 1988 (illustré).



λf386

GIUSEPPE SEBASTI (1900-1961)

Gamila ou La Fille du Nil

signé et daté 'G. Sebasti - 1956-' (en bas à droite)
huile sur isorel
122.3 x 136.9 cm.
Peint en 1956

signed and dated 'G. Sebasti - 1956-' (lower right)
oil on masonite
48 $\frac{1}{8}$ x 53 $\frac{3}{8}$ in.
Painted in 1956

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

PROVENANCE

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

EXPOSITIONS

Alexandrie, Atelier de l'artiste, *Exposition Sebasti*, février 1959, no. 50.
Alexandrie, Musée des Beaux-Arts, *Troisième biennale d'Alexandrie*, 1960.
Alexandrie, Atelier de l'artiste, *Rétrospective commémorative de Giuseppe Sebasti*, 1961, no. 17.
Rome, Académie des Beaux Arts de l'Ambassade Égyptienne, *Mostra Retrospettiva 'Giuseppe Sebasti - Pittore'*, novembre 1999, no. 1.

BIBLIOGRAPHIE

G. Vivaldi, 'Quand Sebasti expose à l'atelier', in *Journal Suisse*, 9 février 1959.

Né en 1900 à Rome, Sebasti s'installa à Alexandrie en 1908 où il fut formé d'abord dans l'atelier du peintre italien Alberto Piattoli, aux côtés du Prince Farouk futur roi d'Égypte, puis par l'artiste grec Litsas. À l'âge de 18 ans, il poursuivit ses études d'art en Italie avec le célèbre Felice Carena et exposait ses œuvres à Rome des 1923 puis 1931. Suite au décès de son père, il rentra en Égypte en 1924, où il restera définitivement jusqu'à la fin de ses jours en 1961. Pendant ces années d'effervescence d'art et de culture en Égypte, Sebasti côtoya les deux fondateurs de la peinture moderne égyptienne, les Alexandrins Mahmoud Said (1897-1964) et Mohamed Nagui (1888-1956), et fonda avec ce dernier l'Atelier d'Alexandrie, lequel jouera un rôle fondamental pour le développement de la scène artistique et pour la promotion des arts en Égypte. Participant à de nombreuses expositions et manifestations d'art, telle la Biennale d'Art de Venise de 1952 et celle de São Paulo de 1957, Sebasti sera fortement influencé par son pays d'adoption, par ses couleurs, sa lumière et son peuple, telle en témoigne *La fille du Nil*, presque Bonnardesque dans sa palette éclatante.

For the English version please refer to page 320



387

**HENRI LEBASQUE
(1865-1937)**

Nu allongé dans un intérieur

signé 'Lebasque' (en bas à droite)
huile sur toile
60.2 x 73.1 cm.
Peint dans les années 1920-30

signed 'Lebasque' (lower right)
oil on canvas
23¾ x 28¾ in.
Painted in the 1920-30s

€50,000-80,000
US\$55,000-87,000
£42,000-67,000

PROVENANCE

Collection particulière, Paris (dans les années 1930).
Collection particulière, Paris (par descendance);
vente, Artcurial, Paris, 6 juin 2016, lot 7.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire
actuel.

**Denise Bazetoux a confirmé l'authenticité de
cette œuvre.**

**Christine Lenoir and Maria de la Ville Fromoit
ont confirmé l'authenticité de cette œuvre.**



388

ALBERT MARQUET
(1875-1947)

Les Peupliers à Villennes

signé 'marquet' (en bas à droite)
huile sur toile
50 x 61 cm.
Peint en 1910

signed 'marquet' (lower right)
oil on canvas
19 7/8 x 24 in.
Painted in 1910

€50,000-70,000
US\$55,000-76,000
£42,000-58,000

PROVENANCE

Galerie Druet, Paris (acquis auprès de l'artiste
le 22 septembre 1910).
Collection Pacquement, Paris (vers 1950-60).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

**Cette œuvre sera incluse au catalogue
raisonné en ligne de l'œuvre d'Albert Marquet
actuellement en préparation par le Wildenstein
Plattner Institute.**



λf389

MOÏSE KISLING
(1891-1953)

Femme au corsage blanc

signé 'Kisling' (en bas à gauche)
huile sur toile
92.5 x 65 cm.
Peint en 1924

signed 'Kisling' (lower left)
oil on canvas
36³/₈ x 25⁷/₈ in.
Painted in 1924

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

PROVENANCE

Anna Zborowska, Paris (avant 1971).
Vente, Christie's, New York, 2 octobre 1990, lot 112.
Vente, M^e Ader, Picard et Tajan, Paris, 20 juin 1991,
lot 29 (illustré en couverture).
Collection particulière (acquis au cours de cette
vente).
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel
avant 1993.

BIBLIOGRAPHIE

J. Kessel et J. Kisling, *Kisling*, Paris, 1971, vol. I,
p. 150, no. 45 (illustré).



390

**SUZANNE VALADON
(1865-1938)**

Paysage à Saint-Bernard (Ain)

signé et daté 'Suzanne Valadon 1932' (en bas à droite)

huile sur toile

81 x 65 cm.

Peint en 1932

signed and dated 'Suzanne Valadon 1932' (lower right)

oil on canvas

31 $\frac{7}{8}$ x 25 $\frac{3}{4}$ in.

Painted in 1932

€18,000-25,000

US\$20,000-27,000

£15,000-21,000

PROVENANCE

Collection P. Teboul, Paris (avant 1971).

Collection particulière, France (par descendance).

Vente, Artcurial, Paris, 25 octobre 2010, lot 276.

Galerie & Éditions Roussard, Paris.

Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel en juin 2014.

EXPOSITIONS

Paris, Galeries Georges Petit, *Suzanne Valadon*, octobre 1932, p. 25, probablement no. 53 (titré 'Paysage').

Paris, Musée de Montmartre, *Suzanne Valadon, Maurice Utrillo et André Utter à l'atelier rue Cortot (1912-1926)*, octobre 2015-mars 2016, p. 109, no. 43 (illustré en couleurs, p. 27 et 73).

BIBLIOGRAPHIE

P. Pétridès, *L'œuvre complet de Suzanne Valadon*, Paris, 1971, p. 342, no. P 436 (illustré).

PROVENANT D'UNE PRESTIGIEUSE COLLECTION PARTICULIÈRE SUISSE



f391

MAURICE UTRILLO (1883-1955)

La Ferme Debray

signé 'Maurice, Utrillo, V.' (en bas à gauche); signé,
daté et inscrit 'Paris Montmartre, 18eme La Ferme
Debray Maurice, Utrillo, V, Janvier 1924' (au revers)
huile sur toile
64.8 x 50 cm.
Peint en janvier 1924

signed 'Maurice, Utrillo, V.' (lower left); signed,
dated and inscribed 'Paris Montmartre, 18eme La
Ferme Debray Maurice, Utrillo, V, Janvier 1924' (on
the reverse)
oil on canvas
25½ x 19⅞ in.
Painted in January 1924

€30,000-50,000
US\$33,000-55,000
£26,000-42,000

PROVENANCE

Galerie Bernheim-Jeune, Paris.
Collection particulière, Paris (avant 1997).

BIBLIOGRAPHIE

P. Pétridès, *L'Œuvre complet de Maurice Utrillo*,
Paris, 1962, vol. II, p. 418, no. 1063 (illustré, p. 419).



λ392

CHARLES MALLE
(NÉ EN 1935)

Bords de Seine à Paris

signé 'C. MALLE.' (en bas à droite)
huile sur toile
80.8 x 100.2 cm.

signed 'C. MALLE.' (lower right)
oil on canvas
31 $\frac{7}{8}$ x 39 $\frac{1}{2}$ in.

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

PROVENANCE

Collection particulière, France.
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

**Cette œuvre est accompagnée d'un certificat
de l'artiste.**

393

**MAURICE UTRILLO
(1883-1955)**

Montmartre, Sacré-Cœur

signé 'Maurice, Utrillo, V,' (en bas à droite)
huile sur toile
33 x 24 cm.

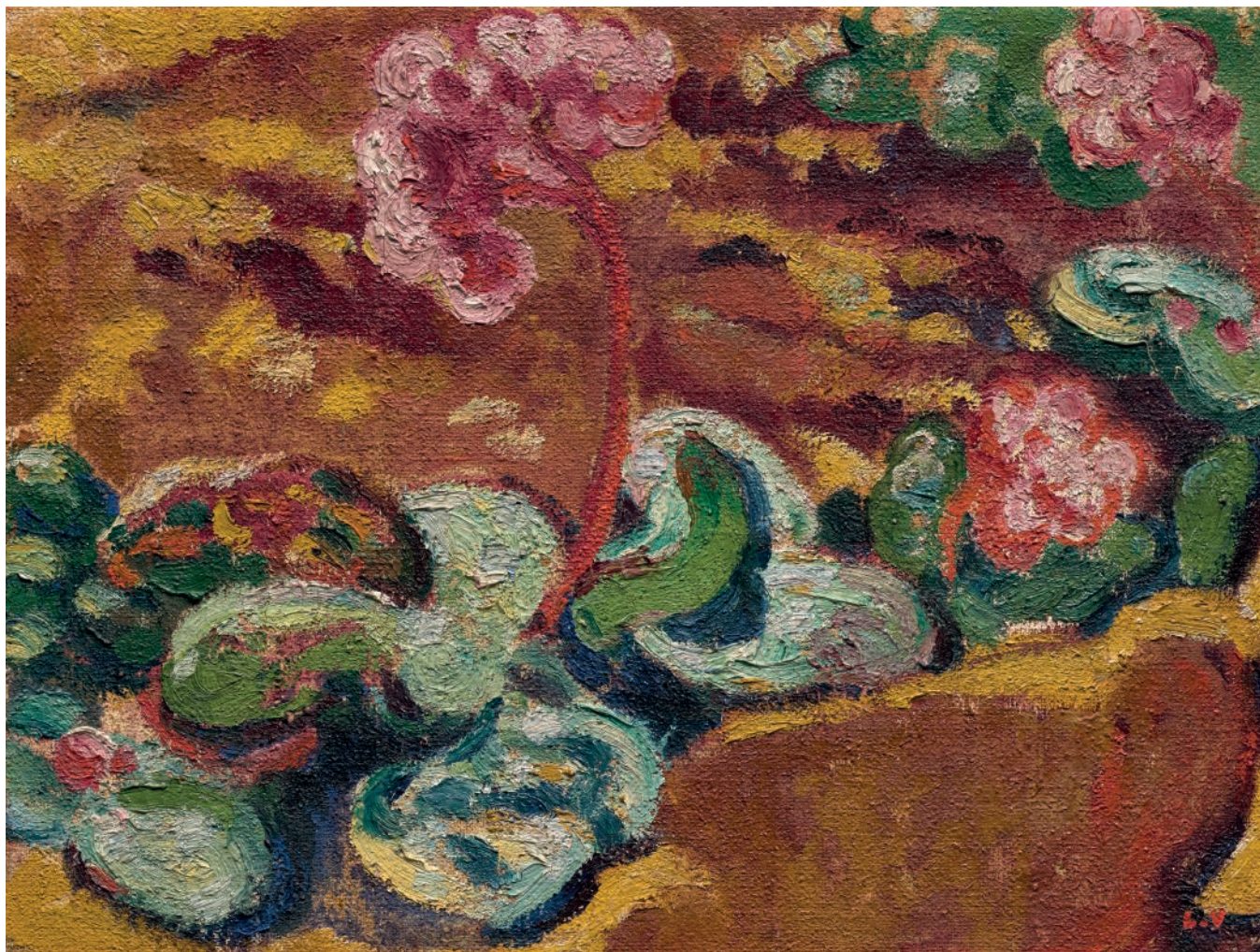
signed 'Maurice, Utrillo, V,' (lower right)
oil on canvas
13 x 9½ in.

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

PROVENANCE

Galerie Henri Gaffié, Nice.
Marcel Begin, Paris (dans les années 1960).
Puis par descendance au propriétaire actuel.





λ394

LOUIS VALTAT (1869-1952)

Plantes grasses en fleurs

avec le cachet 'L.V.' (en bas à droite; Lugt 1771bis)
huile sur toile marouflée sur panneau
29.8 x 40 cm.
Peint en 1911

stamped 'L.V.' (lower right; Lugt 1771bis)
oil on canvas laid down on panel
11 $\frac{7}{8}$ x 15 $\frac{3}{4}$ in.
Painted in 1911

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

PROVENANCE

Madame G. Scheffer, née Niekamp, Lausanne.
Puis par succession aux propriétaires actuels.

BIBLIOGRAPHIE

J. Valtat, *Louis Valtat, Catalogue de l'œuvre peint*,
Neuchâtel, 1977, vol. I, p. 105, no. 940 (illustré).

**Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné
de l'œuvre de Louis Valtat actuellement en
préparation par les Amis de Louis Valtat.**



λ395

MOÏSE KISLING
(1891-1953)

Bouquet de giroflées

signé, daté et inscrit 'Kisling Sanary 1948' (en haut à droite)

huile sur toile

41.1 x 33.2 cm.

Peint à Sanary en 1948

signed, dated and inscribed 'Kisling Sanary 1948'

(upper right)

oil on canvas

16 $\frac{1}{8}$ x 13 $\frac{1}{8}$ in.

Painted in Sanary in 1948

€20,000-30,000

US\$22,000-33,000

£17,000-25,000

PROVENANCE

Kiki de Montparnasse, Paris (acquis auprès de l'artiste).

Alice Creuset, Paris (don de celle-ci).

Collection particulière, Paris (par succession, vers 1978).

Puis par descendance au propriétaire actuel.

Cette œuvre sera incluse au Tome IV et Additifs aux Tomes I, II et III du catalogue raisonné de l'œuvre de Moïse Kisling actuellement en préparation par Marc Ottavi.

PROVENANT DE LA COLLECTION D'UN AMATEUR FRANÇAIS



λ396

**MAURICE DE VLAMINCK
(1876-1958)**

Bouquet dans un vase

signé 'Vlaminck' (en bas à droite)
huile sur toile
55 x 38 cm.
Peint vers 1930

signed 'Vlaminck' (lower right)
oil on canvas
21 $\frac{1}{2}$ x 15 in.
Painted *circa* 1930

€25,000-35,000
US\$28,000-38,000
£22,000-30,000

PROVENANCE

Galerie Henri Gaffié, Nice.
Acquis auprès de celle-ci par la famille du
propriétaire actuel en septembre 1953.

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

1397

GEORGES BRAQUE
(1882-1963)

Anémones

signé 'G Braque' (en bas à gauche)
huile sur toile
46.1 x 38.4 cm.
Peint entre 1946 et 1962

signed 'G Braque' (lower left)
oil on canvas
18 $\frac{1}{8}$ x 15 $\frac{1}{8}$ in.
Painted between 1946 and 1962

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

PROVENANCE

Atelier de l'artiste.
Claude Laurens, Paris (par descendance).
Dr Guy Poinsard, Paris.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

**Quentin Laurens a confirmé que cette œuvre
figure dans les archives de l'atelier Georges
Braque.**





λ.f398

**SERGE MENDJISKY
(1929-2017)**

Nature morte aux fleurs

signé 'S. Mendjisky' (en bas à droite)
huile sur toile
55 x 38 cm.

signed 'S. Mendjisky' (lower right)
oil on canvas
21 $\frac{1}{2}$ x 15 in.

€2,000-3,000
US\$2,200-3,300
£1,700-2,500

PROVENANCE

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

Cette œuvre a longtemps fait partie des
collections exposées à l'Hôtel Bristol, Genève.



λ.f399

**SERGE MENDJISKY
(1929-2017)**

Oliviers

signé 'S. Mendjisky' (en bas à droite)
huile sur isorel
46 x 55 cm.

signed 'S. Mendjisky' (lower right)
oil on masonite
18 $\frac{1}{2}$ x 21 $\frac{1}{2}$ in.

€2,000-3,000
US\$2,200-3,300
£1,700-2,500

PROVENANCE

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

Cette œuvre a longtemps fait partie des
collections exposées à l'Hôtel Bristol, Genève.

λ.f400

**SERGE MENDJISKY
(1929-2017)**

Saint-Aygulf

signé 'S. Mendjisky' (en bas à droite)
huile sur isorel
45.7 x 33 cm.

signed 'S. Mendjisky' (lower right)
oil on masonite
18 x 13 in.

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

PROVENANCE

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

Cette œuvre a longtemps fait partie des
collections exposées à l'Hôtel Bristol, Genève.



λ.f401

**JEAN DE GAIGNERON
(1890-1976)**

Les Quais

signé 'J de Gaigneron' (en bas à droite)
huile sur toile
34 x 41.2 cm.

signed 'J de Gaigneron' (lower right)
oil on canvas
13 3/8 x 16 1/4 in.

€300-500
US\$330-540
£260-420

PROVENANCE

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

Cette œuvre a longtemps fait partie des
collections exposées à l'Hôtel Bristol, Genève.



PROVENANT D'UNE COLLECTION PARTICULIÈRE, PARIS
LOTS 402-403



λ402

ANDRÉ WILDER
(1871-1965)

Cap Ferrat

signé 'A. Wilder.' (en bas à droite)
huile sur toile
54 x 64 cm.

signed 'A. Wilder.' (lower right)
oil on canvas
21¼ x 25¼ in.

€3,000-5,000
US\$3,300-5,400
£2,500-4,200

PROVENANCE

Collection particulière, Paris (dans les années
1960).
Puis par descendance au propriétaire actuel.



λ403

ANDRÉ WILDER
(1871-1965)

Tamaris

signé 'A. Wilder.' (en bas à droite); signé et inscrit
'A. Wilder - Tamaris.' (sur le châssis)
huile sur toile
65 x 81.2 cm.

signed 'A. Wilder.' (lower right); signed and
inscribed 'A. Wilder - Tamaris.' (on the stretcher)
oil on canvas
25 $\frac{5}{8}$ x 31 $\frac{7}{8}$ in.

€5,000-7,000
US\$5,500-7,600
£4,300-5,900

PROVENANCE

Collection particulière, Paris (dans les années
1960).
Puis par descendance au propriétaire actuel.



λ404

**JEAN-GABRIEL
DOMERGUE (1889-1962)**

Couple à l'Opéra

signé 'jean gabriel Domergue' (en bas à gauche)
huile sur toile
100.5 x 81 cm.
Peint vers 1950

signed 'jean gabriel Domergue' (lower left)
oil on canvas
39¾ x 31⅞ in.
Painted circa 1950

€25,000-35,000
US\$28,000-38,000
£22,000-30,000

PROVENANCE

Collection particulière, Belgique.
Puis par descendance au propriétaire actuel.

**Noé Willer a confirmé l'authenticité de cette
œuvre.**

■ 405

JEAN-GABRIEL DOMERGUE (1889-1962)

Ève au miroir

signé et daté 'Jean Gabriel Domergue 26' (en bas à droite du quatrième panneau); inscrit 'miroir no 4' (au revers du premier panneau); inscrit 'paravent miroir 1 2 3 4 no 3' (au revers du deuxième panneau); inscrit 'miroir no 2' (au revers du troisième panneau); inscrit 'miroir no 1' (au revers du quatrième panneau)

paravent: 180 x 200 cm.

chaque panneau: 180 x 50 cm.

huile sur toile (paravent composé de quatre panneaux)

Peint en 1926

signed and dated 'Jean Gabriel Domergue 26' (lower right of the fourth panel); inscribed 'miroir no 4' (on the reverse of the first panel); inscribed 'paravent miroir 1 2 3 4 no 3' (on the reverse of the second panel); inscribed 'miroir no 2' (on the reverse of the third panel); inscribed 'miroir no 1' (on the reverse of the fourth panel)

screen: 70 $\frac{7}{8}$ x 78 $\frac{3}{4}$ in.

each panel: 70 $\frac{7}{8}$ x 19 $\frac{3}{4}$ in.

oil on canvas (a four-panelled screen)

Painted in 1926

€30,000-50,000

US\$33,000-55,000

£26,000-42,000

PROVENANCE

Vente, Hôtel des ventes, Monte-Carlo, 18 juillet 2012, lot 31.

Acquis au cours de cette vente par le propriétaire actuel.

Noé Willer a confirmé l'authenticité de cette œuvre.





λ406

SERGE FÉRAT (1881-1958)

La Ferme rose

signé 'S.FÉRAT.' (en bas à droite)
huile sur toile
81 x 60 cm.
Peint vers 1932-34

signed 'S.FÉRAT.' (lower right)
oil on canvas
31 $\frac{7}{8}$ x 23 $\frac{3}{8}$ in.
Painted *circa* 1932-34

€10,000-15,000
US\$11,000-16,000
£8,500-13,000

PROVENANCE

Léopold Survage, Paris (don de l'artiste).
Collection particulière, France (par succession).
Puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITION

Paris, Galerie Bèrès, *Serge Férat*, octobre
2010-janvier 2011, p. 267, no. 127 (illustré en
couleurs).



λ407

JEAN LURÇAT (1892-1966)

L'Algérienne

huile sur toile
73 x 54 cm.
Peint en 1924

oil on canvas
28¾ x 21¼ in.
Painted in 1924

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

PROVENANCE

Galerie Lefèvre, Paris (en 1988).
Acquis auprès de celle-ci par le propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

G. Denizeau et S. Lurçat, *L'Œuvre peint de Jean Lurçat, Catalogue raisonné, 1910-1965*, Lausanne, 1998, p. 274, no. 1924.2 (illustré et illustré de nouveau en couleurs, p. 47).

f408

RAOUL DUFY (1877-1953)

Régates à Deauville

signé 'Raoul Dufy' (en bas à droite)
huile sur toile
27 x 70 cm.
Peint vers 1936

signed 'Raoul Dufy' (lower right)
oil on canvas
10% x 27½ in.
Painted *circa* 1936

€120,000-180,000

US\$130,000-190,000

£110,000-150,000

PROVENANCE

Galerie Le Nouvel Essor, Paris.
Collection particulière, Belgique; vente, Christie's,
Londres, 29 novembre 1994, lot 152.
Acquis au cours de cette vente par le propriétaire
actuel.

**Fanny Guillon-Laffaille a confirmé l'authenticité
de cette œuvre.**







409

**LÉOPOLD SURVAGE
(1879-1968)**

Maisons sur la place

signé 'Survage.' (en bas à gauche)
huile sur toile
73 x 50 cm.
Peint en 1920

signed 'Survage.' (lower left)
oil on canvas
28¾ x 19¾ in.
Painted in 1920

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

PROVENANCE

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

EXPOSITIONS

Paris, Galerie L'Effort Moderne (Léonce Rosenberg), *Léopold Survage*, novembre 1920.
Paris, Galerie Artcurial, *Au temps du "Boeuf sur le toit", 1918-1928*, mai-août 1981, no. 198.
Troyes, Musée d'Art Moderne et Le Cateau-Cambrésis, Musée Matisse, Musée départemental, *Survage, Les Années Héroïques*, janvier-juin 1993, p. 87, no. 34 (illustré en couleurs).
Châteauroux, Musées de Châteauroux et Montpellier, Musée Fabre, *La Section d'or, 1925, 1920, 1912*, septembre 2000-mars 2001, p. 252, no. 97 (illustré en couleurs).
Hong Kong, Museum of Art, *The Golden Section, 1912-1925, French Cubism*, mai-juin 2001.

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



λf410

**BERNARD BUFFET
(1928-1999)**

Saint-Servan

signé et daté 'Bernard Buffet 71' (en haut à gauche)
huile sur isorel
60 x 73 cm.
Peint en 1971

signed and dated 'Bernard Buffet 71' (upper left)
oil on masonite
23 $\frac{3}{4}$ x 28 $\frac{3}{4}$ in.
Painted in 1971

€45,000-65,000
US\$50,000-71,000
£38,000-55,000

PROVENANCE

Acquis par le propriétaire actuel dans les années
2010.

**Cette œuvre est répertoriée dans les archives
de la Galerie Maurice Garnier.**

PROVENANT DE LA FAMILLE DE L'ARTISTE
LOTS 411-412



λ411

BERNARD BUFFET (1928-1999)

Nature morte au réveil

signé et daté 'Bernard Buffet 47' (en haut à droite); signé et inscrit 'Bernard Buffet 29 rue des Batignolles Paris 17' (au revers)

huile sur carton d'artiste

47 x 45.5 cm.

Peint en 1947

signed and dated 'Bernard Buffet 47' (upper right);

signed and inscribed 'Bernard Buffet 29 rue des Batignolles Paris 17' (on the reverse)

oil on canvasboard

18½ x 17⅞ in.

Painted in 1947

€20,000-30,000

US\$22,000-33,000

£17,000-25,000

PROVENANCE

Don de l'artiste au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

Galerie Maurice Garnier, éd., *Bernard Buffet, Catalogue raisonné de l'Œuvre peint, 1941-1953*, Paris, 2019, vol. I, p. 23 (illustré).



λ412

BERNARD BUFFET
(1928-1999)

La Cuisinière

signé et daté 'Bernard Buffet 47' (au centre à gauche) et inscrit indistinctement 'Juillet' (en haut à gauche)

huile et graphite sur toile

79.5 x 91 cm.

Peint en 1947

signed and dated 'Bernard Buffet 47' (centre left) and indistinctly inscribed 'Juillet' (upper left)

oil and pencil on canvas

31¼ x 35¾ in.

Painted in 1947

€40,000-60,000

US\$44,000-65,000

£34,000-50,000

PROVENANCE

Don de l'artiste au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

Galerie Maurice Garnier, éd., *Bernard Buffet, Catalogue raisonné de l'Œuvre peint, 1941-1953*, Paris, 2019, vol. I, p. 27 (illustré).



λ413

**ANDRÉ MASSON
(1896-1987)**

Les lavandières de Tivoli

signé 'andré Masson' (en bas à droite); daté et titré
"Les lavandières de Tivoli 1954" (sur le châssis)
huile sur toile
95 x 79.8 cm.
Peint en 1954

signed 'andré Masson' (lower right); dated and
titled "Les lavandières de Tivoli 1954" (on the
stretcher)
oil on canvas
37 $\frac{1}{2}$ x 31 $\frac{3}{8}$ in.
Painted in 1954

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

PROVENANCE

Don de l'artiste à la famille du propriétaire actuel.

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



λ414

**LEONARD TSUGUHARU
FOUJITA (1886-1968)**

Jeune Guerrier au Loup

panneau décoratif en "Lap"
57 x 47 cm.
Conçu en 1928 par Foujita; réalisé en 1928
en "Lap" par Speranza Calo-Séailles

"Lap" decorative panel
22½ x 18½ in.
Conceived in 1928 by Foujita; realised in 1928
in "Lap" by Speranza Calo-Séailles

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

PROVENANCE

Collection particulière (avant 2001).

EXPOSITION

Antony, Société "Lap", *Exposition du "Lap"*,
juin 1928, no. 20.

BIBLIOGRAPHIE

Les Échos d'Art, 1929 (illustré).
S. Buisson, *Léonard Tsuguharu Foujita*, Paris, 2001,
vol. II, p. 263, no. 28.134 (illustré).

LOT 301 - LÉONARD TSUGUHARU FOUJITA (1886-1968)

Chat endormi

Mike is short for Mike-neko, which is Japanese for tabby cat. That's the name that Foujita gave to the cat with whom he and Youki shared their lives, first in their Passy apartment and then in their Art Deco villa on the Square de Montsouris. Mike was the only living creature that Foujita would allow in his studio when he was busy working there. As he moved around, silently and gracefully, not one of Mike's gestures would escape the gaze of the painter looking out for this living beauty, who inspired the lines, forms and colours he created with infinite finesse.

Foujita never stopped drawing, painting and even etching images of Mike. Mike also had friends who would invite themselves onto the Foujitas' territory. The cat became an icon in their home, and soon a totem of the artist's Œuvre, a sacred being, similarly to in Japan where they are believed to be inhabited by supernatural spirits. Curled up asleep, Mike is immortalised on the canvas like a woman adored by the painter, a female nude, with just as much tenderness and sensuality, with softness and splendid precision. His coat is shapely, and he wears an expression of delight.

Soon, the very same cat will climb onto his master's shoulder whilst he draws a self-portrait.

In the studio, Foujita and the animal were one, sharing a deep understanding, the same supple grace and agility, a common vivacity and focus.

"I think that cats were given to men so that they could learn from them about women", Foujita liked to say. "Who could argue with me when I say that cats, like women, take on a new and more radiant beauty in artificial light?"

LOT 307 - PABLO GARGALLO (1881-1934)

Petite star

As early as 1907, after a short stay in Paris with his friend Picasso at the Bateau-Lavoir where he discovered the first studies for Les demoiselles d'Avignon, Pablo Gargallo became the first artist to explore sculpture under a cubist perspective. Whereas the onset of the World War I had abruptly interrupted his experiments, his return to Paris in 1924 and to prior friendships – with Picasso, Lipchitz, Laurens, Gris, among others – gave him a fresh creative boost, especially when he settled in the studio left to him by the painter Vincent Monteiro located avenue du Maine, at the heart of the bustling area of Montparnasse – possibly where he executed Petite Star.

In addition to Gargallo's revolutionary work with metal sheets to produce ground-breaking sculptures, and his pivotal role in terms of his contribution towards Cubist sculpture, one of the most remarkable features of this Catalan's œuvre is the endless juxtaposition of the modern versus the more classical sculptures he produced within the same time range. For example, the same year Petite Star was executed in 1927, he also realized several other works in cut out metal and copper sheets such as his Arlequin's masks and a self-portrait, whilst at the same time modelling the more traditional three-dimensional sculptures of Maternité and Jeune Homme à la marguerite. This apparent paradox with regards to his style is precisely what fueled his innovative approach to modern sculpture, a prime example of which is Petite Star, characterized by its play on concave and convex shapes, allowing volumes to be modelled by empty spaces. Furthermore, he adapted technique and medium to his subject, opting for "metallic constructions that are applied to portraits, figures who are in action and symbolical figures. Clay and casts are used for still figures and to nudity, whether female – which is most often the case – or male".

One of the examples of these portraits was that of Kiki de Montparnasse and of Swedish Hollywood actress Greta Garbo (1905-1990), the latter of whose features are encapsulated in Petite Star: "the beauty of her face resides in her hairstyle, in the outline of her lips, in the flutter of her eyelashes, in the softness of her lines [...] "yet due to the way in which her humanity was transformed by popular culture, 'she had no more face but simply long eyelashes, calm eyes, a

perfect mouth, a few curls. Realizing her portrait was nothing more than fixing within the metal sheets those few elements, easily distinguishing and sufficient, fixing those attractive stereotypes – those found in Petite Star and the Romantica. Both belong to the contemporary world's mythology, similar to that propagated by cinema and photography". Greta Garbo's iconic facial features mentioned above are perfectly captured by Gargallo in Petite Star, with such elegance and interpreted through his own ingenious personal artistic lexicon, confirming his top rank in 20th century avant-garde sculpture.

Petite Star was purposely designed by Gargallo for the Belgian art critic, poet, writer and curator Paul Fierens (1895-1957), who was part of the artist's Parisian circle of friends, alongside fellow critics André Warnod, Waldemar George and Pierre Courthion. Paul Fierens was best known for his publications on Impressionism, on Flemish Art and on James Ensor, publishing some of the latter's drawings in a book in 1944.

LOT 315 - RAOUL DUFY (1877-1953)

Sainte-Adresse, la plage

"I was painting on the beach of Sainte-Adresse. I had previously painted beaches in the manner of the Impressionists, and had reached saturation point, realizing that this method of copying nature was leading me off into infinity, with its twists and turns and its most subtle and fleeting details. I myself was standing outside the picture. Having arrived at some beach subject or other I would sit down and start looking at my tubes of paint and my brushes. How, using these things, could I succeed in conveying not what I see, but that which is, that which exists for me, my reality? [...] From that day onwards, I was unable to return to my barren struggles with the elements that were visible to my gaze. It was no longer possible to show them in their external form".

R. Dufy, cité in D. Perez-Tibi, *Dufy*, Londres, 1989, p. 22-23.

Painted in 1909, Sainte-Adresse, la plage is a wonderfully vibrant image of the sea-front of Sainte-Adresse. In 1901-02, Dufy executed several views of the beach at Sainte-Adresse in the manner of Eugène Boudin, and in 1904 he first became familiar with the divisionist technique of Paul Signac, during a major exhibition at the Galerie Druet in Paris. It was not until Dufy visited the seminal 1905 Salon d'Automne, and saw Matisse, Derain and de Vlaminck's contributions, that his own art changed dramatically. The following year during the summer, Dufy travelled in the company of Albert Marquet along the Normandy coast, each artist exploring in his own way the expressive potential of colour and form evoked by the scenes they encountered in the popular resorts of Le Havre and Sainte-Adresse. This highly productive trip confirmed Dufy's place amongst the Fauves, and the artistic significance of Sainte-Adresse within his œuvre. The present work is a remarkable example of the frenetic brushwork and striking palette that Dufy employed at the time, with the rugged forms of the coastline executed with similar energy as the choppy sea. Dufy's contact with Georges Braque towards the end of the decade led him to incorporate certain proto-cubist elements into his own work, as exemplified by the present work with its concentrated arrangement of houses, beach and sea which emphasises the structural content rather than conventional perspective.

LOT 317 - PAUL SÉRUSIER (1864-1927)

Libations, Cinq figures dans une forêt mythique

It was after meeting Paul Gauguin for the first time in Pont-Aven, in the summer of 1888, that Paul Sérusier developed a fascination with Brittany. He was as captivated by the energy of its natural landscapes as he was by its people, who seemed to have retained a more primitive, spiritual and even mystical dimension that set them apart from the inhabitants of the big industrial cities. It was at the Bois d'Amour, near Pont-Aven, and on Gauguin's advice, that he painted his famous Talisman, which hangs in the Musée d'Orsay. The painting went on to become a cornerstone in the foundation of the group of artists known as the Nabis and their pictorial explorations. The group advocated a style of art free from the shackles of naturalism and its aim of imitating nature. They wanted to paint in a more internal, spiritual way that would produce something closer to real truth. And so, from the early 1890s, Paul Sérusier, known as the "Nabi with the

shiny red beard", would paint with his Nabi friends and regularly discuss various art theories with them. They would also touch on their spiritual musings, which were at times influenced by Christianity, symbolism and esoterism. The unique body of work they produced would form a bridge between impressionism and the various movements in modern art which emerged soon after.

As the decade progressed, the ties between the group's artists began to dissolve, allowing each member to follow their own path. However, Sérusier never abandoned his beloved Brittany and would settle in Châteauneuf-du-Faou, where he lived for almost thirty years until his death.

Sérusier was invited several times by Jan Verkade, the "obeliscal Nabi", to visit him at the Benedictine abbey of Beuron in Germany. There, he had an aesthetic and spiritual experience that would have a profound impact on him. The Beuron monks believed that beauty was hidden in nature and that the artist could move closer to it through the harmony of shapes and proportions. Sérusier adopted these theories and they had a great influence on his art, although they did not resonate with his friends.

Always eager to cultivate his art through varied influences, he also took a keen interest in the Italian Primitives, Egyptian art and mediaeval tapestries.

Libations, Cinq figures dans une forêt mythique, which he painted in 1912 to decorate his house in Châteauneuf-du-Faou, built in 1906, is a fitting example of his many references to these ancient arts. Firstly, the subject, libation, is a religious ritual act practised since ancient times, consisting of offering up a liquid to a divinity as a "sacrifice". Then there is the large, almost square format and numerous elements of foliage contrasting with the human figures which stand out, reminiscent of 16th century Flemish tapestries (fig.1). Meanwhile, the women's profiles and postures recall Egyptian art and ancient friezes. Lastly, the exoticism of the women depicted in this sacred scene in its idyllic setting can be compared with Tahitian compositions by Gauguin (fig. 2), who taught Sérusier in the early days. So this particular painting would appear to be a syncretic work reflecting the complex intellectual journey that was the artist's multifaceted career.

LOT 333 - HENRY MORET (1856-1913)

Rivière du Belon, Finistère

Henry Moret met Paul Gauguin in 1888 when they were both staying in Pont-Aven, at the Pension Gloanec. From that moment on, Moret rapidly joined the exciting circle of artists, later known as the "school of Pont-Aven". The Belon river, depicted here, flows between the villages of Pont-Aven and Le Pouldu, another hub of artistic activity. Under the influence of Gauguin, the master, Moret happily experimented with the principles of Synthetism, while never completely abandoning his attraction to Impressionism, which he completely espoused in around 1897-98.

Influenced by both styles, this painting fluctuates between Impressionism and more vertical, parallel strokes, inherited from the precepts of Gauguin and Bernard. The canvas is structured into horizontal planes that bring the full force of their modernity to the work, in a superb colour palette, illustrating the immense talent of Moret as a colourist. In the foreground, the bright green of the riverbank, featuring two characters; then the calm, soft celadon-blue Belon river which gives way to dark tints pierced by the red sail of the passing boat that echoes the raised skirt of the Breton woman busy picking cockles; then the opposite riverbank in deeper pink and blue shades; and finally, the iridescent sky in longer, drawn-out strokes. Moret maintains the clarity of the different planes, bright colours and sometimes vertical touches of Synthetism while paying tribute to the atmospheric effects and work on light championed by Impressionism, with more comma-like strokes in the sky or grass. The skilful blend of warm and cool shades, characteristic of Brittany, also seems to confirm the artist's preference for scenes of spring, a season that magnifies the landscapes of which he was so fond.

LOT 345 - THÉO VAN RYSSELBERGHE (1862-1926)

Les Pivoines blanches

In the gentle light of a familiar interior, Marthe – niece of Belgian Symbolist poet Émile Verhaeren – thoughtfully arranges a bouquet of white peonies whose fragrance nearly reaches the viewer. The poet was a fervent supporter of "Les XX" and of the Belgian avant-garde, of which Théo van Rysselberghe was a founding member, so it was natural that the two men struck up a friendship in 1883. Van Rysselberghe began working on a project to paint his friend's wife, an undertaking that was mentioned in the copious correspondence between the two artists: "Dear friend, I am currently working to transcribe to a new canvas (how very like me!) the portrait of Suzanne Schlumberger and her two daughters. That is what is slowing down my canvas of sweet Martha in the peonies. But I hope to come back to it next week. Can you please tell her?" (letter quoted in *ibid*).

At the dawn of the Great War, a few years had already passed since van Rysselberghe had strayed from the pointillist endeavours which characterised the entire first period of his oeuvre along with Paul Signac, Georges Seurat and Henri-Edmond Cross in favour of a more continuous, free and varied approach to brush work. In this respect, the painter's body of work fits perfectly in the artistic context inherited from impressionism. At the time, two trends were taking shape, which van Rysselberghe embraced in successive turns: the division of brush stroke, as practised by Seurat, Cross and Vuillard, to distinguish and juxtapose dots of colour in vibrant modulation; and the simplification of lines, which emphasised shapes, volumes and light with confident drawing, as in this piece. Later, the painter would explain it to Mabelle de Poncheville in these words: 'In the past, I was more concerned with lines than shape, colour and volume. Around 15 years ago, as a reaction against something a bit narrow I saw in my painting, I gradually abandoned the division of tone and sought to give more weight, more strength and more volume to my canvasses, but without at all neglecting my exploration of colour or the interplay of light on the objects depicted' (quoted in A. Mabelle de Poncheville, in *Gand artistique*, January 1926).

In this genre scene which appears classical at first glance, the artist positions himself as a withdrawn observer, as if suspended in time. However, the work is resolutely modern, especially because of the tight framing, which truncates the window, the table and the bottom of Marthe's dress, heightening the feeling of intimacy and placing the painting somewhere between portrait and still life. The composition establishes a harmonious balance, although the flowers overrun the majority of the canvas, in an arrangement similar to the one in Édouard Vuillard's *Corsage rayé*. With the clever play of reflections on the table, the sources of light are multiplied, while the radiance of the flowers themselves infuses the scene with an amiable atmosphere. The pink shadows of the white peonies echo Marthe's lilac dress and the curtains, with a palette that is delicate, but not cloying, making for a sweet scene.

LOT 347 - HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC (1864-1901)

Yvette Guilbert

In the late nineteenth century, the "café-concert" became one of the most popular forms of entertainment in Paris, with no fewer than 326 establishments in 1897. In 1890, at Le Divan Japonais, Toulouse-Lautrec spotted the singer, Yvette Guilbert, for the first time. She was a gangly and incredibly sassy redhead. He was immediately fascinated by the character. He subsequently depicted her expressive features, making grotesque faces, inevitably wearing her iconic accessories: her long black gloves.

This work was commissioned by Yvette Guilbert from Toulouse-Lautrec to decorate the top of a small tea table. The artist called on the potter, Émile Muller, to produce the ceramic tile and he hand-painted each plate himself before firing, making them unique. When he submitted the drawing to the singer, she added her scolding words on the bottom left. She also mentioned this drawing in the manuscript of her memoirs, found more than a century later: "I found it to be such a fierce caricature of me that it gave me no joy. I was unable to grasp the genius of the artist and never managed to understand how I was synthesised by Lautrec". Yvette Guilbert did not recognise herself in the white clown's mask with which Toulouse-Lautrec always portrayed her and was largely unconvinced by these

portraits. However, freed of all embellishment in order to keep her bare, animated grimace, her lips portrayed by a fine red line, with her flamboyant hair and her favourite gloves, Toulouse-Lautrec reduces the singer to her very essence and would undeniably contribute to her fame.

LOT 348 - AUGUSTE RODIN (1840-1917)

Méditation, petit modèle, version type I

"In it the study of nature is complete, and I have made every effort to render art as complete as possible. I regard this plaster as one of my best finished, most accomplished works."

Letter written by A. Rodin to Prince Eugen of Sweden on 2 January 1897 explaining his intention to donate the cast of Meditation that was going to be exhibited in Stockholm to Sweden's national museum.

Auguste Rodin's Meditation, which was conceived circa 1881-1882, was originally one of the Damned Women arranged on the far right side of the tympanum of The Gates of Hell. Meditation or The Inner Voice is coiled around itself in a beautiful arabesque, resulting in curves that are equal parts soft, graceful, and powerful. The sculpture is one of the most important works for understanding Rodin. As the artist himself explained in his letter to Prince Eugen of Sweden in 1897, this piece held special meaning for Rodin. Rodin recreated it several times, adding modifications and casting new versions with and without arms. He incorporated it into several of his most important commissions, including The Gates of Hell, where the figure was cast with a right arm; Monument to Victor Hugo, in which the figure appeared armless; and Christ, Mary Magdalene, and Constellation, which all featured reinterpretations of the original work.

The figure in Meditation is characterised by the angled position of her body. The woman is hiding her face in the crook of her arm and balanced by shifting most of her weight to one hip. The influence of Michelangelo is especially evident when comparing Meditation to the red wax model of A Slave, a piece by Michelangelo located in the Victoria and Albert Museum in London. Rodin loved the work so much he apparently asked for a kneeling prayer bench to be installed in front of the showcase where it was displayed. Using the same contrapposto technique so often employed by the Florentine Renaissance artist, Rodin forces the viewer to walk around the sculpture to understand the figure's positioning. Rodin had a unique talent for emphasising the sensuality of his figures through sculpture. He developed an organic approach to form that uses an inner expressive force to shape the structure of the surface. This is especially clear in Meditation.

"Instead of imagining the various surfaces of the body as more or less flat planes", he explained in reference to his sculpture, "I represented them as projections of interior shapes. I forced myself to depict, through each curve of the torso or limbs, the emergence of a muscle or bone far beneath the skin's surface. In doing so, the truth of my figures, instead of being simply superficial, seems to burst outward from the inside like life itself..." (L. Nochlin, 'Impressionism and Post-Impressionism, 1874-1904', in Sources and Documents, Englewood Cliffs, 1966, p. 72-73). Rodin paid such close attention to the surface of his sculptures that he began to use light and shadow to sculpt his figures. As a result, he deliberately abandoned academic tradition in favour of the freedom provided by expressive deformation.

This example of Meditation preceded the larger and armless version Rodin ultimately used to compose Monument to Victor Hugo. This final version was in fact the same one that was exhibited in Dresden and Stockholm in 1897, which Rodin renamed The Inner Voice in reference to the poetry collection by Hugo published in 1837. She is "soft, melancholy, and charming. Her fresh, youthful body is infused with water and the ocean, and she whispers the sweet words that are babbled by the waves, that brush through the tree leaves along the river, and that are sung by children, young girls, and lovers". However, The Inner Voice was poorly received by the public due to its unfinished appearance. Rodin intentionally chose the armless version of the figure to better embody the idea of meditation.

This rare example of Meditation originates from the collection of an important aristocrat. The piece has been owned by the same family since 1953, where it has held pride of place in a park since it was first acquired. According to the production records kept by the Alexis Rudier foundry, this piece was cast by

Nadiras and chiselled by Alliot. They completed the meticulous project over the course of 54 hours in April 1943. Thirteen numbered examples, including this model, which is numbered 12/12, were cast by the Alexis Rudier foundry between 1921 and 1943. The first belongs to the collection of Jules Mastbaum, the second is located in the Rodin Museum in Philadelphia, the sixth is owned by the National Fine Arts Museum of Algiers, and the ninth is part of the collections of the Museu de Arte de São Paulo.

INTRO SECTION OF CERAMICS BY DUFY, DERAIN AND VLAMINCK

The following lots comprising of six vases and five plates executed by André Derain, Maurice de Vlaminck and Raoul Dufy, form a vibrant group of colourful ceramics. They bear witness to these artists' endless experiments and their collaboration with ceramicists during the two formers' 'fauvist' years and throughout the 1920s for Dufy.

André Derain's first encounter with the ceramicist André Metthey goes back to 1904. Around twenty tin-glazed ceramics were executed jointly by Metthey and Derain over the period from 1906 to 1908. Derain's short experience with ceramics coincides with the time when he was producing wooden or stone sculptures and woodcuts, further developing how Fauve artists used ceramics as an alternative means of expression. The experiment with the new medium of ceramics did not impede Derain in freely decorating ceramics as he directly quotes pictorial vocabulary from his own paintings. For example, the artist sometimes intentionally leaves the bright opaque white of the tin-glazed ceramic support to highlight the colours in the composition, just as he did with his Collioure paintings when preserving the blank canvas in places. Furthermore, Derain affords great prominence to the human figure in his ceramics, and in particular bathers inspired from the Antique, which again mirror his painterly oeuvre of the same period.

After discovering the art of Maurice de Vlaminck at the 1905 Salon des Indépendants, Ambroise Vollard soon brought him to Asnières to meet André Metthey, encouraging Vlaminck to work with the ceramicist. Along with Georges Rouault, Vlaminck became one of Metthey's most faithful collaborators working with him until 1910 and perhaps even up to 1912. Decorating pieces by the Asnières ceramic ovens, Vlaminck also met another important figure for his future career, Jean Metthey, who would later become the painter's dealer. The first time Vlaminck's ceramics were exhibited was in March 1907 in Vollard's gallery where the dealer had organised Vlaminck's first one-man show. A main character in the Ecole d'Asnières, Vlaminck's ceramics were also exhibited six months later at the 1907 Salon d'Automne, and continued to be displayed with his paintings at various exhibitions from 1908 to 1910. The Metthey-Vlaminck production can be estimated to about three hundred ceramics, comprising mainly plates, dishes, vases, buttons and a few coffee- or tea-sets. In contrast to Derain, Vlaminck's ceramics do not quote his own paintings, allowing himself more freedom in terms of subject: their decorative motifs are rich in colour and stylistically arranged to form an elaborate composition, always agreeing with the ceramic object's curves.

Raoul Dufy appears to have first developed an interest in ceramics in 1922. It offered him new visual possibilities and was a natural development for a painter with such a keen interest in the applied and decorative arts. Dufy's most impressive and innovative ceramics are the result of the fruitful collaboration with the Catalan ceramicist Josep Llorens Artigas (1892-1980), which lasted from 1922 to the Second World War, with an interruption from 1930 to 1937. Before they had joined up, however, Dufy had already made some ceramics for the Sèvres factory, and after the war he continued producing ceramics with the painter and ceramicist Jean-Jacques Prolongeau (1917-1994). According to author Dora Perez-Tibi, Dufy and Artigas made a total of 109 vases, as well as 60 jardins de salon and 40 tiles, describing their collaboration as follows: "[Dufy] sometimes created an esgrafié or incised pattern, with a pointed tool, more often he would brush on the enamels prepared by Artigas; the latter liked to mix them himself, grinding and measuring them, avoiding the pure commercial enamels. Thus the tones revealed in the firing constituted the references for his palette - dazzling colours of red, bright blue, green, saffron yellow, ochre and deep black" (D. Perez-Tibi, 'Raoul Dufy and Ceramics', in Raoul Dufy, London, 1983, p. 124).

LOT 383 - HENRI LEBASQUE (1865-1937)

Portrait de Joaquina Sala

Joaquina Sala was the wife of the early 20th century Catalan glassmaker Bienvenu Sala (1870-1939), whose son Jean Sala (1895-1976), was also a highly successful glassmaker in Paris, when he took over the family workshop at the heart of Montparnasse. Through their technical innovations in replicating hard stones, the likes of jade, quartz or amber, the Salas revolutionized the art of glass-making. Given the studio's prime location in terms of artistic creativity, both father and son hung out with the Montparnasse artists, such as Foujita, Picasso, Miró as well as others such as Sabbagh and Lebasque, two paintings by whom coming from the Sala collection are offered in this sale.

LOT 384 - GEORGES SABBAGH (1887-1951)

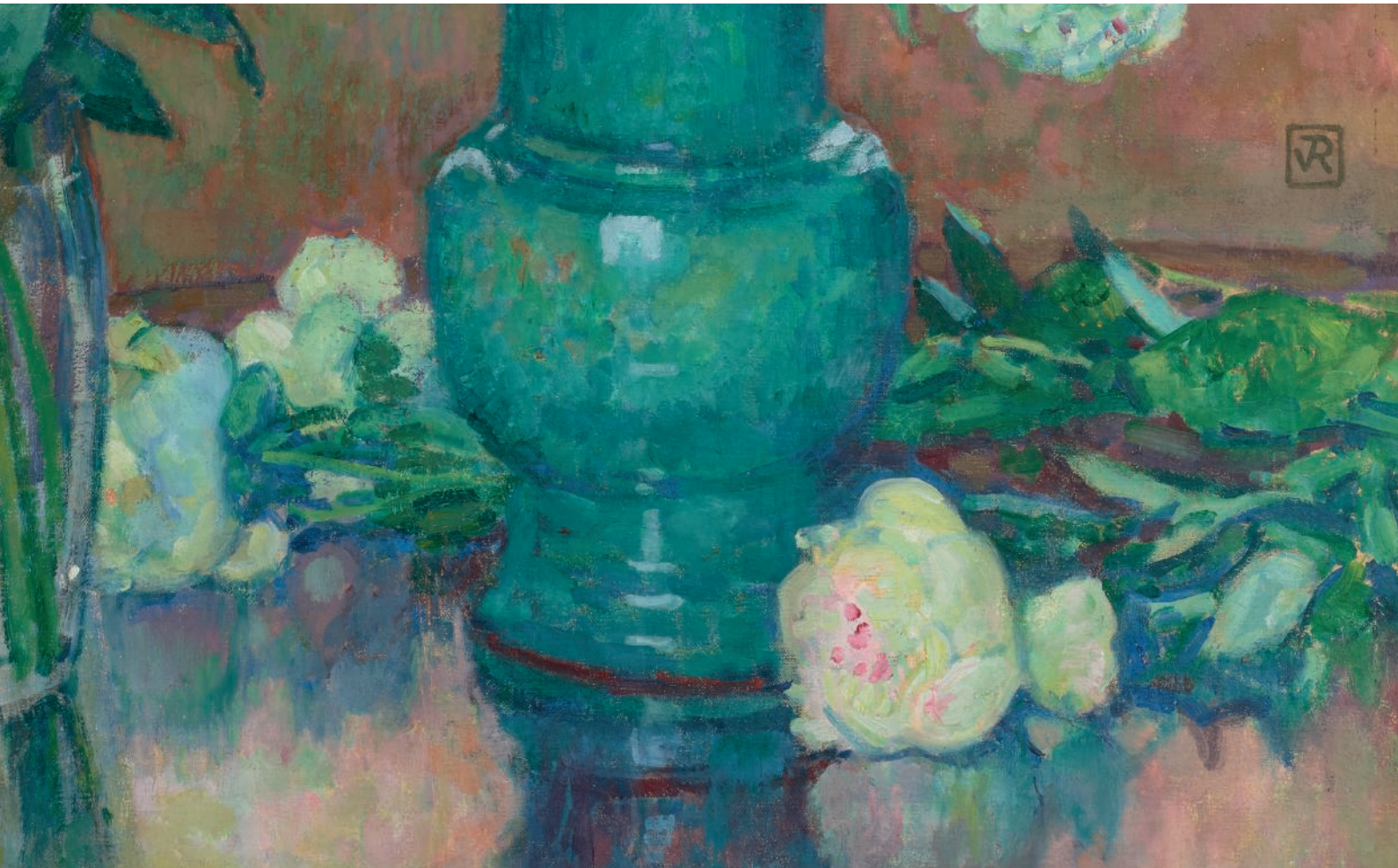
Paysage

Described as a "cordial and deeply painter" by Jean Cassou (1897-1986) the first director of the Musée d'Art Moderne of Paris, Georges Hanna Sabbagh was widely recognised as a seminal artist on both the Eastern and Western artistic scenes at the beginning of the 20th century. Born in Alexandria in a Catholic family of Lebanese origin, Sabbagh studied law in Paris in 1906 but simultaneously discovered a true passion for art. Four years later, he took courses at the Académie Ranson, the cradle of the Nabis movement, where he was taught by French painter Maurice Denis (1870-1943), Paul Sérusier (1864-1927) and Félix Vallotton (1865-1925). Sabbagh soon became an active member of the Parisian intellectual and artistic scene, befriending Amedeo Modigliani (1884-1920) who had also moved to Paris in 1906. Several of his works monopolized the Parisian public's attention at the renowned Salon d'Automne and the Salon des Indépendants in 1920 and 1921. From then on, he exhibited at Bernheim, Druet and Weill galleries in Paris as well as in other European countries such as Belgium and Switzerland from 1920 to 1936. His œuvre is well represented in seminal institutions across the globe, from Rio de Janeiro to Cairo, Lebanon and Doha, as well as featuring prominently in leading national and departmental museums across France.

LOT 386 - GIUSEPPE SEBASTI (1900-1961)

Gamila ou La Fille du Nil

Born in Rome in 1900, Sebasti settled in Alexandria in 1908 where he was first trained in the studio of the Italian painter Alberto Piattoli, alongside the future King of Egypt Prince Farouk, and then by the Greek artist Litsas. When he turned 18 years old, he continued his art studies in Italy with the famous Felice Carena and exhibited his paintings in Rome in 1923 and 1931. When his father passed away, he returned to Egypt in 1924, where he remained until his death in 1961. During those bustling years in terms of art and culture in Egypt, Sebasti worked alongside the two pioneers of modern Egyptian painting, the Alexandrian painters Mahmoud Said (1897-1964) and Mohamed Nagui (1888-1956), co-founding with the latter the Alexandria Atelier, which would have a pivotal role for the development of Egypt's artistic scene and the promotion of its art. Taking part in many exhibitions and fairs, such as the 1952 Venice Biennial and the 1957 São Paulo Biennial, Sebasti was very much inspired by his adoptive country, by its colours, its light and its people, as shown in *La fille du Nil*, the palette of which is almost Bonnard-like in its luminosity.



Bespoke Service. Buy and Sell Privately. Now.

CONTACTS

Global Head, Private Sales
Adrien Meyer
ameyer@christies.com
+1 212 636 2056

Global Managing Director, Private Sales
Anthea Peers
apeers@christies.com
+44 (0)207 389 2124

Impressionist and Modern Art, Americas
David Kleiweg de Zwaan
dkleiwegdezwaan@christies.com
+1 212 636 2093

Impressionist and Modern Art, Europe
Jay Vincze
jvincze@christies.com
+44 (0)207 389 2536

American Art, Americas
William Haydock
whaydock@christies.com
+1 212 707 5938

Post-War and Contemporary Art, Americas
Vivian Brodie
vbrodie@christies.com
+1 212 636 2510

Post-War and Contemporary Art, Americas
Alessandro Diotallevi
adiotallevi@christies.com
+1 212 636 2926

Post-War and Contemporary Art, Europe
Alice de Roquemaurel
aderoquemaurel@christies.com
+44 (0)207 389 2049

Asian Contemporary Art, Asia
Evelin Lin
elin@christies.com
+852 2978 6769

PRIVATE SALES

CHRISTIE'S



© ADAGP, Paris and DACS, London 2020

LEONOR FINI (1908-1996)

Rasch, rasch, rasch, mein puppen werten

signed 'Leonor Fini' (lower right); signed again and titled 'Leonor Fini "Rasch, rasch, rasch"' (on the stretcher)

oil on canvas

45 x 57 $\frac{1}{2}$ in. (114 x 145.7 cm.)

Painted in 1975

PRICE UPON REQUEST

THE COLLECTOR



**ENGLISH & EUROPEAN 18TH & 19TH CENTURY
FURNITURE, CERAMICS, SILVER & WORKS OF ART**

New York

20 Rockefeller Plaza
New York, NY 10020

CONTACT
Casey Rogers
crogers@christies.com
+1 212-707-5912

CHRISTIE'S



GIUSEPPE CANELLA (1788-1847)
Vue du Pont Neuf à Paris
signé et daté 'Canella 1829' (en bas à gauche)
huile sur toile, sur sa toile d'origine
48,5 x 71,5 cm. (19 x 28¼ in.)
€40,000-60,000

COLLECTIONS

Paris

9, avenue Matignon
75008 Paris

CONTACTS

Lionel Gosset
lgosset@christies.com
+ 33 (0)1 40 76 85 98

CHRISTIE'S



PROPERTY FROM THE COLLECTION OF THE LATE MONTY AND BARBIE PASSES:
SOLD BY ORDER OF THE EXECUTORS

HENRI HAYDEN (1883-1970)

Les joueurs d'échecs

signed, dated and inscribed 'Hayden 1913 Paris' (lower left)

oil on canvas

55¼ x 70¾ in. (140.3 x 180 cm.)

Painted in 1913

Pre-sale estimate, £300,000-500,000,

Price realised £1,139,250

Invitation to consign

**IMPRESSIONIST & MODERN WORKS
ON PAPER AND SAY SALES**

London

8 King Street
London SW1Y 6QT

CONTACTS

Imogen Kerr
ikerr@christies.com
+44 207 752 3177

Annie Wallington
awallington@christies.com
+44 207 389 2638

CHRISTIE'S



PAUL GAUGUIN (1848-1903)
Autoportrait au béret (recto) ; Falaises dans la mer (verso)
inscrit 'herbe vert jaune' (au revers)
fusain sur papier
26 x 22.3 cm.
Exécuté vers 1888
€100,000-150,000

COLLECTION DELANOUE

Paris

9, avenue Matignon
75008 Paris

CONTACTS

Lionel Gosset
lgosset@christies.com
+ 33 (0)1 40 76 85 98

CHRISTIE'S

YOUR CAREER IN THE ART WORLD STARTS HERE

LEARN MORE AT [CHRISTIES.EDU](https://www.christies.edu)

CHRISTIE'S
EDUCATION

LONDON | NEW YORK | HONG KONG

CONTINUING EDUCATION • ONLINE COURSES



JACQUES MAJORELLE (1886-1962)
Torse de jeune fille Foula
signé, daté et localisé 'Pita. 1948/J. majorelle' (en bas à droite)
crayon gras, gouache rehaussé d'or
66 x 44,6 cm.
€70,000-100,000

DESSINS ANCIENS

Paris

CONTACTS

Stijn Alsteens
salsteens@christies.com
+33 (0)1 40 76 83 59

Hélène Rihal
hrihal@christies.com
+33 (0)1 40 76 86 13

CHRISTIE'S



**HOMMAGE À ARP
COLLECTION GRETA
STROEH**

Paris

9, avenue Matignon
75008 Paris

CONTACT

Valérie Didier
vdidier@christies.com
+33 (0)1 40 76 84 32

JEAN (HANS) ARP (1886-1966)

Torse

avec la marque du fondeur
' Georges Rudier. Fondeur. Paris.'
(en dessous)

et avec le monogramme
en relief et numéroté en relief
'HA O/V' (à l'intérieur)

bronze à patine brun doré
Hauteur : 46.5 cm. (18.1/4 in.)
Conçu en 1931; cette épreuve
fondue le 21 juin 1976 dans
une édition de 6 exemplaires
€300,000-500,000

CHRISTIE'S



PROPERTY OF A NEW YORK COLLECTOR
ALBERTO GIACOMETTI (1901-1966)
Annette assise dans l'atelier
signed and dated 'Alberto Giacometti 1954' (lower right)
pencil on paper
23 $\frac{3}{8}$ x 16 $\frac{5}{8}$ in. (59.5 x 41.5 cm.)
Drawn in 1954
\$150,000-250,000

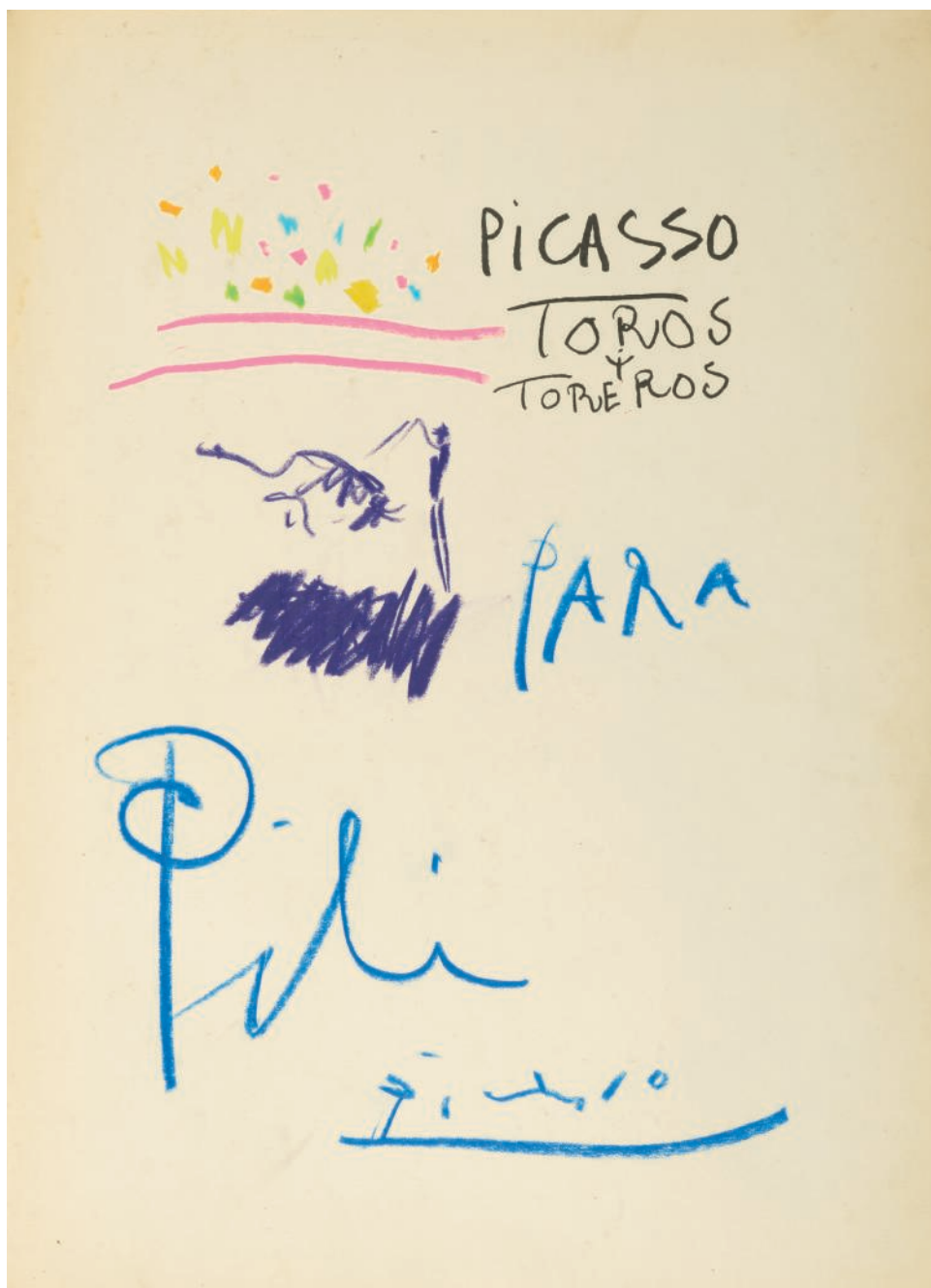
**IMPRESSIONIST & MODERN
WORKS ON PAPER**

New York

CONTACT

Allegra Bettini
abettini@christies.com
+1 212 635 2050

CHRISTIE'S



PICASSO, PABLO ET LUIS MIGUEL DOMINGUIN

Toros y Toreros. Barcelone : Gustavo Gili, 1961

Envoi autographe signé de Picasso « Para Pili » et illustré d'un dessin original
au pastel représentant un torero dans l'arène

€20,000-30,000

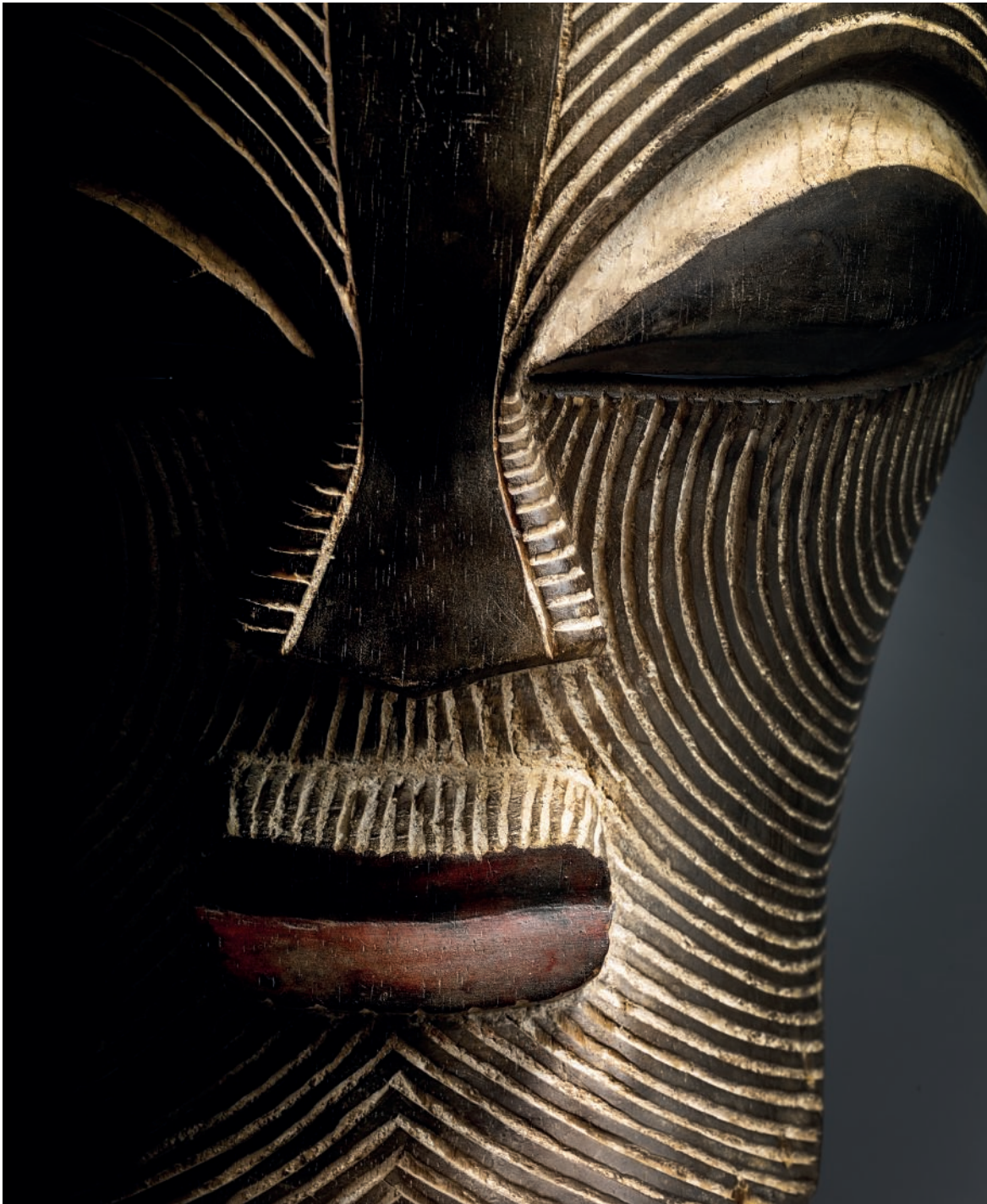
LIVRES ET MANUSCRITS

Paris

CONTACT

Philippine de Saily
pdesailly@christies.com
+33 (0)1 40 76 72 14

CHRISTIE'S



**ARTS D'AFRIQUE, D'OCÉANIE
ET D'AMÉRIQUE DU NORD**

Paris

9, avenue Matignon
75008 Paris

CONTACT

Victor Teodorescu
+33 (0)1 40 76 83 86

COLLECTION PRIVÉE BELGE
MASQUE SONGYE, *KIFWEBE*
République Démocratique du Congo
Hauteur : 40 cm. (15¾ in.)
€350,000-500,000

CHRISTIE'S

CONDITIONS DE VENTE Acheter chez Christie's

CONDITIONS DE VENTE

Les présentes Conditions de vente et les Avis importants et explication des pratiques de catalogage énoncent les conditions auxquelles nous proposons à la vente les **lots** indiqués dans ce catalogue. En vous enregistrant pour participer aux enchères et/ou en enchérissant lors d'une vente, vous acceptez les présentes Conditions de vente, aussi devez-vous les lire attentivement au préalable. Vous trouverez à la fin un glossaire expliquant la signification des mots et expressions apparaissant en caractères gras.

À moins d'agir en qualité de propriétaire du **lot** (symbole Δ), Christie's agit comme mandataire pour le vendeur.

A. AVANT LA VENTE

1. Description des lots

- Certains mots employés dans les descriptions du catalogue ont des significations particulières. De plus amples détails figurent à la page intitulée «Avis importants et explication des pratiques de catalogage», qui fait partie intégrante des présentes Conditions. Vous trouverez par ailleurs une explication des symboles utilisés dans la rubrique intitulée «Symboles employés dans le présent catalogue».
- La description de tout **lot** figurant au catalogue, tout **rapport de condition** et toute autre déclaration faite par nous (que ce soit verbalement ou par écrit) à propos d'un **lot**, et notamment à propos de sa nature ou de son **état**, de l'artiste qui en est l'auteur, de sa période, de ses matériaux, de ses dimensions approximatives ou de sa **provenance**, sont des opinions que nous formulons et ne doivent pas être considérés comme des constats. Nous ne réalisons pas de recherches approfondies du type de celles menées par des historiens professionnels ou des universitaires. Les dimensions et les poids sont donnés à titre purement indicatif.

2. Notre responsabilité liée à la description des lots

Nous ne donnons aucune **garantie** en ce qui concerne la nature d'un **lot** si ce n'est notre **garantie d'authenticité** contenue au paragraphe E2 et dans les conditions prévues par le paragraphe I ci-dessous.

3. Etat des lots

- 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.
- 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

- 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.
- L'exposition précédant la vente est ouverte à tous et n'est soumise à aucun droit d'entrée. Nos spécialistes pourront être disponibles pour répondre à vos questions, soit lors de l'exposition préalable à la vente, soit sur rendez-vous.

5. Estimations

Les **estimations** sont fondées sur l'**état**, la rareté, la qualité et la **provenance** des **lots** et sur les prix récemment atteints aux enchères pour des biens similaires. Les **estimations** peuvent changer. Ni vous ni personne d'autre ne devez vous baser sur des **estimations** comme prévision ou **garantie** du prix de vente réel d'un **lot** ou de sa valeur à toute autre fin. Les **estimations** ne comprennent pas les **frais de vente** ni aucune taxe ou frais applicables.

6. Retrait

Christie's peut librement retirer un **lot** à tout moment avant la vente ou pendant la vente aux enchères. Cette décision de retrait n'engage en aucun cas notre responsabilité à votre égard.

7. Bijoux

- 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.
- 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.
- 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.
- 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

- 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.
- Les montres de collection ayant souvent des mécanismes très fins et complexes, un entretien général, un changement de piles ou d'autres réparations peuvent s'avérer nécessaires et sont à votre charge. Nous ne donnons aucune **garantie** qu'une montre est en bon **état** de marche. Sauf indication dans le catalogue, les certificats ne sont pas disponibles.
- 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

- 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).

- Nous sommes également susceptibles de vous demander une référence financière et/ou un dépôt de **garantie** avant de vous autoriser à participer aux enchères. Pour toute question, veuillez contacter notre Département des enchères au +33 (0) 1 40 76 84 13.

2. Client existant

Nous sommes susceptibles de vous demander une pièce d'identité récente comme décrit au paragraphe B1(a) ci-dessus, une référence financière ou un dépôt de **garantie** avant de vous autoriser à participer aux enchères. Si vous n'avez rien acheté dans nos salles de vente au cours des deux dernières années ou si vous souhaitez dépenser davantage que les fois précédentes, veuillez contacter notre Département des enchères au +33 (0) 1 40 76 84 13.

3. Si vous ne nous fournissez pas les documents demandés

Si nous estimons que vous ne répondez pas à nos procédures d'identification et d'enregistrement des enchérisseurs, y compris, entre autres, les vérifications en matière de lutte contre le blanchiment de capitaux et/ou contre le financement du terrorisme que nous sommes susceptibles de demander, nous pouvons refuser de vous enregistrer aux enchères et, si vous remportez une enchère, nous pouvons annuler le contrat de vente entre le vendeur et vous.

4. Enchère pour le compte d'un tiers

- 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.
- 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 ;

Tout enchérisseur accepte d'être tenu personnellement responsable du paiement du prix d'adjudication et de toutes les autres sommes dues, à moins d'avoir convenu par écrit avec Christie's avant le début de la vente aux enchères qu'il agit en qualité de mandataire pour le compte d'un tiers nommé et accepté par Christie's. Dans ce cas Christie's exigera le paiement uniquement auprès des tiers nommés.

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/livebidding/index.aspx> et cliquer sur l'icône « Bid Live » pour en savoir plus sur la façon de regarder et écouter une vente et enchérir depuis votre ordinateur. Outre les présentes Conditions de vente, les enchères par Internet sont régies par les conditions d'utilisation de Christie's LIVE™ qui sont consultables sur www.christies.com.
- (c) **Ordres d'achat**
Vous trouverez un formulaire d'ordre d'achat à la fin de nos catalogues, dans tout bureau de Christie's ou en choisissant la vente et les **lots** en ligne sur www.christies.com. Nous devons recevoir votre formulaire d'ordre d'achat complété au moins 24 heures avant la vente. Les enchères doivent être placées dans la devise de la salle de vente. Le commissaire-priseur prendra des mesures raisonnables pour réaliser les ordres d'achat au meilleur prix, en tenant compte du **prix de réserve**. Si vous faites un ordre d'achat sur un **lot** qui n'a pas de **prix de réserve** et qu'il n'y a pas d'enchère supérieure à la vôtre, nous encherirons 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** sont soumis à un **prix de réserve**. Nous signalons les **lots** qui sont proposés sans **prix de réserve** par le symbole « à côté du numéro du lot ». Le **prix de réserve** ne peut être supérieur à l'estimation basse du lot.
- 3. Pouvoir discrétionnaire du commissaire-priseur**
Le commissaire-priseur assure la police de la vente et peut à son entière discrétion :
- refuser une enchère ;
 - lancer des enchères descendantes ou ascendantes comme bon lui semble, ou changer l'ordre des **lots** ;
 - retirer un **lot** ;
 - diviser un **lot** ou combiner deux **lots** ou davantage ;
 - rouvrir ou continuer les enchères même une fois que le marteau est tombé ; et
- 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 :
- des enchérisseurs présents dans la salle de vente ;
 - des enchérisseurs par téléphone et des enchérisseurs par Internet sur Christie's LIVE™ (comme indiqué ci-dessus en section B6) ; et
 - 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'utiliser son pouvoir discrétionnaire tel qu'énoncé au paragraphe C3 ci-dessus, lorsque le marteau du commissaire-priseur tombe, et que l'adjudication est prononcée, cela veut dire que nous avons accepté la dernière enchère. Cela signifie qu'un contrat de vente est conclu entre le vendeur et l'adjudicataire. Nous émettons une facture uniquement à l'enchérisseur inscrit qui a remporté l'adjudication. Si nous envoyons les factures par voie postale et/ou par courrier électronique après la vente, nous ne sommes aucunement tenus de vous faire savoir si vous avez remporté l'enchère. Si vous avez enchéri au moyen d'un ordre d'achat, vous devez nous contacter par téléphone ou en personne dès que possible après la vente pour connaître le sort de votre enchère et ainsi éviter d'avoir à payer des frais de stockage inutiles.

9. Législation en vigueur dans la salle de vente
Vous convenez que, lors de votre participation à des enchères dans l'une de nos ventes, vous vous conformerez strictement à toutes les lois et réglementations locales en vigueur au moment de la vente applicables au site de vente concerné.

D. COMMISSION ACHETEUR ET TAXES

1. Commission acheteur
En plus du prix d'adjudication (« prix marteau ») l'acheteur accepte de nous payer des frais acheteur de 25% H.T. (soit 26.375% T.T.C. pour les livres et 30% T.T.C. pour les autres lots) sur les premiers €200.000 ; 20% H.T. (soit 21.10% T.T.C. pour les livres et 24% T.T.C. pour les autres lots) au-delà de €200.000 et jusqu'à €2.500.000 et 13,5% H.T. (soit 14,2425% T.T.C. pour les livres et 16,2% T.T.C. pour les autres lots) sur toute somme au-delà de €2.500.001. Pour les ventes de vin, les frais à la charge de l'acquéreur s'élèvent à 22,5% H.T. (soit 27% T.T.C.).

Des frais supplémentaires et taxes spéciales peuvent être dus sur certains **lots** en sus des frais et taxes habituels. Les **lots** concernés sont identifiés par un symbole spécial figurant devant le numéro de l'objet dans le catalogue de vente, ou bien par une annonce faite par le commissaire-priseur habilité pendant la vente.

Dans tous les cas, le droit de l'Union européenne et le droit français s'appliquent en priorité.

Si vous avez des questions concernant la TVA, vous pouvez contacter le département TVA de Christie's au +44 (0) 20 7389 9060 (email: VAT_London@christies.com, fax: +44 (0) 20 3219 6076). Christie's vous recommande de consulter votre propre conseiller fiscal indépendant.

TAXE SUR LES VENTES EN CAS D'EXPORTATION AUX ETATS-UNIS
Pour les lots que Christie's expédie aux Etats-Unis, une taxe d'Etat ou taxe d'utilisation peut être due sur le prix d'adjudication ainsi que des frais acheteurs et des frais d'expédition sur le lot, quelle que soit la nationalité ou la citoyenneté de l'acheteur.

Christie's est actuellement tenue de percevoir une taxe sur les ventes pour les lots qu'elle expédie vers l'Etat de New York. Le taux de taxe ainsi applicable sera déterminé au regard de l'Etat, du pays, du comté ou de la région où le lot sera expédié. Les adjudicataires qui réclament une exonération de la taxe sur les ventes sont tenus de fournir les documents appropriés à Christie's avant la libération du lot.

Pour les envois vers les Etats pour lesquels Christie's n'est pas tenue de percevoir une taxe sur les ventes, l'adjudicataire peut être tenu de verser une taxe d'utilisation aux autorités fiscales de cet Etat. Pour toute autre question, Christie's vous recommande de consulter votre propre conseiller fiscal indépendant.

2. Régime de TVA et condition de l'exportation

Les règles fiscales et douanières en vigueur en France seront appliquées par Christie's lors de la vente des lots. A titre d'illustration et sans pouvoir être exhaustif les principes suivants sont rappelés.

Le plus souvent le régime de TVA sur la marge des biens d'occasion et des œuvres d'art est appliqué par Christie's. En application des règles françaises et européennes, la TVA sur la marge ne peut pas figurer sur la facture émise par Christie's et ne peut pas être récupérée par l'acheteur même lorsque ce dernier est un assujéti à la TVA.

Toutefois, en application de l'article 297 C du CGI, Christie's peut opter pour le régime général de la TVA c'est-à-dire que la TVA sera appliquée sur leur prix de vente total sous réserve des exonérations accordées pour les livraisons intracommunautaires et les exportations. L'acquéreur qui aurait intérêt au régime général de TVA doit en informer Christie's afin que l'option puisse être matérialisée sur la facture qui sera remise à l'acquéreur.

En cas d'exportation du bien acquis auprès de Christie's, conformément aux règles fiscales et douanières applicables, la vente pourra bénéficier d'une exonération de TVA. L'administration fiscale considère que l'exportation du lot acquis doit intervenir dans les trois mois de la vente.

L'acquéreur devra dans ce délai indiquer par écrit que le lot acquis est destiné à l'exportation et fournir une adresse de livraison en dehors de l'UE. Dans tous les cas l'acquéreur devra verser un montant égal à celui de la TVA qui serait à verser par Christie's en cas de non exportation du lot dans les délais requis par l'administration fiscale et douanière française. En cas d'exportation conforme aux règles fiscales et douanières en vigueur en France et sous réserve que Christie's soit en possession de la preuve d'exportation dans les délais requis, ce montant sera restitué à l'acquéreur.

Christie's facturera des frais de dossier pour le traitement des livraisons intracommunautaires et des exportations.

Pour toute information complémentaire relative aux mesures prises par Christie's, vous pouvez contacter notre département Comptabilité au +33 (0)1 40 76 83 77. Il est recommandé aux acheteurs de consulter un conseiller spécialisé en la matière afin de lever toute ambiguïté relative à leur statut concernant la TVA.

3. Taxe forfaitaire
Si vous êtes fiscalement domicilié en France ou considéré comme étant fiscalement domicilié en France, vous serez alors assujéti, par rapport à tout **lot** vendu pour une valeur supérieure à €5.000, à une taxe sur les plus-values de 6,5% sur le prix d'adjudication du **lot**, sauf si vous nous indiquez par écrit que vous souhaitez être soumis au régime général d'imposition des plus-values, en particulier si vous pouvez nous fournir une preuve de propriété de plus de 22 ans avant la date de la vente.

4. Droit de suite
Conformément à la législation en vigueur, les auteurs d'œuvres originales graphiques et plastiques ont un droit inaliénable de participation au produit de toute vente de l'œuvre après la première cession. Les lots concernés par ce droit de suite sont identifiés dans ce catalogue grâce au symbole « », 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 :

- est le propriétaire du **lot** ou l'un des copropriétaires du **lot** agissant avec la permission des autres copropriétaires ou, si le vendeur n'est pas le propriétaire ou l'un des copropriétaires du **lot**, a la permission du propriétaire de vendre le **lot**, ou le droit de ce faire en vertu de la loi ; et
- a le droit de transférer la propriété du **lot** à l'acheteur sans aucune restriction ou réclamation de qui que ce soit d'autre.

Si l'une ou l'autre des **garanties** ci-dessus est inexacte, le vendeur n'aura pas à payer plus que le **prix d'achat** (tel que défini au paragraphe F1(a) ci-dessous) que vous nous aurez versé. Le vendeur ne sera pas responsable envers vous pour quelque raison que ce soit en cas de manques à gagner, de pertes d'activité, de pertes d'économies escomptées, de pertes d'opportunités ou d'intérêts, de coûts, de dommages, **d'autres dommages** ou de dépenses. Le vendeur ne donne aucune **garantie** eu égard au **lot** autres que celles énoncées ci-dessus et, pour autant que la loi le permette, toutes les **garanties** du vendeur à votre égard, et toutes les autres obligations imposées au vendeur susceptibles d'être ajoutées à cet accord en vertu de la loi, sont exclues.

2. Notre garantie d'authenticité
Nous garantissons, sous réserve des stipulations ci-dessous, l'authenticité des **lots** proposés dans nos ventes (notre «garantie d'authenticité»). Si, dans les 5 années à compter de la date de la vente aux enchères, vous nous apportez la preuve que votre **lot** n'est pas **authentique**, sous réserve des stipulations ci-dessous, nous vous rembourserons le **prix d'achat** que vous aurez payé. La notion d'authenticité est définie dans le glossaire à la fin des présentes Conditions de vente. Les conditions d'application de la **garantie d'authenticité** sont les suivantes :

- 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**.
- 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**.
- La **garantie d'authenticité** ne s'applique pas à tout **intitulé** ou

à toute partie d'intitulé qui est formulé «Avec réserve». «avec réserve» signifie qu'une réserve est émise dans une description du lot au catalogue ou par l'emploi dans un intitulé de l'un des termes indiqués dans la rubrique intitulés avec réserve à la page «Avis importants et explication des pratiques de catalogage». Par exemple, l'emploi du terme «ATTRIBUÉ À...» dans un intitulé signifie que le lot est, selon l'opinion de Christie's, probablement une œuvre de l'artiste mentionné, mais aucune garantie n'est donnée que le lot est bien l'œuvre de l'artiste mentionné. Veuillez lire la liste complète des intitulés avec réserve et la description complète des lots au catalogue avant d'enchérir.

(d) La garantie d'authenticité s'applique à l'intitulé tel que modifié par des Avis en salle de vente.

(e) La garantie d'authenticité est formulée uniquement au bénéfice de l'acheteur initial indiqué sur la facture du lot émise au moment de la vente et uniquement si, à la date de la réclamation, l'acheteur initial a été propriétaire de manière continue du lot et que le lot ne fait l'objet d'aucune réclamation, d'aucun intérêt ni d'aucune restriction par un tiers. Le bénéfice de la garantie d'authenticité ne peut être transféré à personne d'autre.

(f) Afin de formuler une réclamation au titre de la garantie d'authenticité, vous devez :

(1) nous fournir une notification écrite de votre réclamation dans les 5 ans à compter de la date de la vente aux enchères. Nous pourrions exiger tous les détails et toutes les preuves pertinentes d'une telle réclamation ;

(2) si nous le souhaitons, il peut vous être demandé de fournir les opinions écrites de deux experts reconnus dans le domaine du lot, mutuellement convenus par Christie's et vous au préalable, confirmant que le lot n'est pas authentique. En cas de doute, nous nous réservons le droit de demander des opinions supplémentaires à nos frais ; et

(3) retourner le lot à vos frais à la salle de vente où vous l'avez acheté dans l'état dans lequel il était au moment de la vente.

(g) Votre seul droit au titre de la présente garantie d'authenticité est d'annuler la vente et de percevoir un remboursement du prix d'achat que vous nous avez payé. En aucun cas nous ne serons tenus de vous reverser plus que le prix d'achat ni ne serons responsables en cas de manques à gagner ou de pertes d'activité, de pertes d'opportunités ou de valeur, de pertes d'économies escomptées ou d'intérêts, de coûts, de dommages, d'autres dommages ou de dépenses.

(h) Art moderne et contemporain de l'Asie du Sud-Est et calligraphie et peinture chinoise. Dans ces catégories, la garantie d'authenticité ne s'applique pas car les expertises actuelles ne permettent pas de faire de déclaration définitive. Christie's accepte cependant d'annuler une vente dans l'une de ces deux catégories d'art s'il est prouvé que le lot est un faux. Christie's remboursera à l'acheteur initial le prix d'achat conformément aux conditions de la garantie d'authenticité Christie's, à condition que l'acheteur initial nous apporte les documents nécessaires au soutien de sa réclamation de faux dans les 12 mois suivant la date de la vente. Une telle preuve doit être satisfaite conformément au paragraphe E2 (f) (2) ci-dessus et le lot doit être retourné au lieu indiqué au paragraphe E2 (f) (3) ci-dessus. Les alinéas E2 (b), (c), (d), (e) et (g) s'appliquent également à une réclamation dans ces catégories.

F. PAIEMENT

1. Comment payer

(a) Les ventes sont effectuées au comptant. Vous devrez donc immédiatement vous acquitter du prix d'achat global, qui comprend :

- le prix d'adjudication ; et
- les frais à la charge de l'acheteur ; et
- tout montant dû conformément au paragraphe D3 ci-dessus ; et
- toute taxe, tout produit, toute compensation ou TVA applicable.

Le paiement doit être reçu par Christie's au plus tard le septième jour calendrier qui suit le jour de la vente (« la date d'échéance »).

(b) Nous n'acceptons le paiement que de la part de l'enchérisseur enregistré. Une fois émise, nous ne pouvons pas changer le nom de l'acheteur sur une facture ou réémettre la facture à un nom différent. Vous devez payer immédiatement même si vous souhaitez exporter le lot et que vous avez besoin d'une autorisation d'exportation.

(c) Vous devrez payer les lots achetés chez Christie's France dans la devise prévue sur votre facture, et selon l'un des modes décrits ci-dessous :

(i) Par virement bancaire :

Sur le compte 58 05 3990 101 – Christie's France SNC – Barclays Corporate France - 34/36 avenue de Friedland 75383 Paris cedex 08 Code BIC : BARCFRPP – IBAN : FR76 30588 00001 58053990 101 62.

(ii) Par carte de crédit :

Nous acceptons les principales cartes de crédit sous certaines conditions. Les détails des conditions et des restrictions

applicables aux paiements par carte de crédit sont disponibles auprès de notre service Post Sale, dont vous trouverez les coordonnées au paragraphe (e) ci-dessous.

Paiement :

Si vous payez en utilisant une carte de crédit d'une région étrangère à la vente, le paiement peut entraîner des frais de transaction transfrontaliers selon le type de carte et de compte que vous détenez. Si vous pensez que cela peut vous concerner, merci de vérifier auprès de votre émetteur de carte de crédit avant d'effectuer le paiement. Nous nous réservons le droit de vous facturer tous les frais de transaction ou de traitement que nous supportons lors du traitement de votre paiement. Veuillez noter que pour les ventes permettant le paiement en ligne, le paiement par carte de crédit ne sera pas admis pour certaines transactions.

(iii) En espèces :

Nous n'acceptons pas les paiements aux Caisses, uniques ou multiples, en espèces ou en équivalents d'espèces de plus de €1.000 par acheteur et par vente si celui-ci est résident fiscal français (particulier ou personne morale) et de €7.500 pour les résidents fiscaux étrangers, par acheteur et par an.

(iv) Par chèque de banque :

Vous devez les adresser à l'ordre de Christie's France SNC et nous fournir une attestation bancaire justifiant de l'identité du titulaire du compte dont provient le paiement. Nous pourrions émettre des conditions supplémentaires pour accepter ce type de paiement.

(v) Par chèque :

Vous devez les adresser à l'ordre de Christie's France SNC. Tout paiement doit être effectué en euros.

(d) Lors du paiement, vous devez mentionner le numéro de la vente, votre numéro de facture et votre numéro de client. Tous les paiements envoyés par courrier doivent être adressés à : Christie's France SNC, Département des Caisses, 9, Avenue Matignon, 75008 Paris.

(e) Si vous souhaitez de plus amples informations, merci de contacter notre Service Post Sale au +33 (0)1 40 76 84 10.

2. Transfert de propriété en votre faveur

Vous ne possédez pas le lot et sa propriété ne vous est pas transférée tant que nous n'avons pas reçu de votre part le paiement intégral du prix d'achat global du lot.

3. Transfert des risques en votre faveur

Les risques et la responsabilité liés au lot vous seront transférés à la survenance du premier des deux événements mentionnés ci-dessous :

- au moment où vous venez récupérer le lot
- à la fin du 14^e jour suivant la date de la vente aux enchères ou, si elle est antérieure, la date à laquelle le lot est confié à un entrepôt tiers comme indiqué à la partie intitulée « Stockage et Enlèvement », et sauf accord contraire entre nous.

4. Recours pour défaut de paiement

Conformément aux dispositions de l'article L.321-14 du Code de Commerce, à défaut de paiement par l'adjudicataire, après mise en demeure restée infructueuse, le bien pourra être remis en vente, à la demande du vendeur, sur folle enchère de l'adjudicataire défaillant ; si le vendeur ne formule pas sa demande dans un délai de trois mois à compter de l'adjudication, il donne à Christie's France SNC tout mandat pour agir en son nom et pour son compte à l'effet, au choix de Christie's France SNC, soit de poursuivre l'acheteur en annulation de la vente, soit de la poursuivre en exécution et paiement de ladite vente, en lui demandant en sus et dans les deux hypothèses tous dommages et intérêts, frais et autres sommes justifiées.

En outre, Christie's France SNC se réserve, à sa discrétion, de :

(i) percevoir des intérêts sur la totalité des sommes dues et à compter d'une mise en demeure de régler lesdites sommes au plus faible des deux taux suivants :

- Taux de base bancaire de la Barclay's majoré de six points
- Taux d'intérêt légal majoré de quatre points

(ii) entamer toute procédure judiciaire à l'encontre de l'acheteur défaillant pour le recouvrement des sommes dues en principal, intérêts, frais légaux et tous autres frais ou dommages et intérêts ;

(iii) remettre au vendeur toute somme payée à la suite des enchères par l'adjudicataire défaillant ;

(iv) procéder à la compensation des sommes que Christie's France SNC et/ou toute société mère et/ou filiale et/ou apparentée exerçant sous une enseigne comprenant le nom « Christie's » pourrait devoir à l'acheteur, au titre de toute autre convention, avec les sommes demeurées impayées par l'acheteur ;

(v) procéder à la compensation de toute somme pouvant être due à Christie's France SNC et/ou toute société mère et/ou filiale et/ou liée exerçant sous une enseigne comprenant le nom « Christie's » au titre de toute transaction, avec le montant payé par l'acheteur que ce dernier l'y invite ou non ;

(vi) rejeter, lors de toute future vente aux enchères, toute offre faite par l'acheteur ou pour son compte ou obtenir un dépôt préalable de l'acheteur avant d'accepter ses enchères ;

(vii) exercer tous les droits et entamer tous les recours appartenant aux créanciers gagistes sur tous les biens en sa possession appartenant à l'acheteur ;

(viii) entamer toute procédure qu'elle jugera nécessaire ou adéquate ;

(ix) dans l'hypothèse où seront revendus les biens préalablement adjudgés dans les conditions du premier paragraphe ci-dessus (folle enchère), faire supporter au fol enchérisseur toute moins-value éventuelle par rapport au prix atteint lors de la première adjudication, de même que tous les coûts, dépenses, frais légaux et taxes, commissions de toutes sortes liés aux deux ventes ou devenus exigibles par suite du défaut de paiement y compris ceux énumérés à l'article 4a.

(x) procéder à toute inscription de cet incident de paiement dans sa base de donnée après en avoir informé le client concerné.

Si vous avez payé en totalité après la date d'échéance et que nous choisissons d'accepter ce paiement, nous pourrions vous facturer les coûts de stockage et de transport postérieurs à 30 jours après la date de la vente aux enchères conformément au paragraphe G2(a)(i) et (ii).

Si Christie's effectue un règlement partiel au vendeur, en application du paragraphe (iii) ci-dessus, l'acquéreur reconnaît que Christie's sera subrogée dans les droits de la vente pour poursuivre l'acheteur au titre de la somme ainsi payée.

5. Droit de rétention

Si vous nous devez de l'argent ou que vous en devez à une autre société du Groupe Christie's, outre les droits énoncés en F4 ci-dessus, nous pouvons utiliser ou gérer votre bien que nous détenons ou qui est détenu par une autre société du Groupe Christie's de toute manière autorisée par la loi. Nous vous restituons les biens que vous nous avez confiés uniquement après avoir reçu le complet paiement des sommes dont vous êtes débiteur envers nous ou toute autre société du Groupe Christie's. Toutefois, si nous le décidons, nous pouvons également vendre votre bien de toute manière autorisée par la loi que nous jugeons appropriée. Nous affecterons le produit de la vente au paiement de tout montant que vous nous devez et nous vous reverserons les produits en excès de ces sommes. Si le produit de la vente est insuffisant, vous devrez nous verser la différence entre le montant que nous avons perçu de la vente et celui que vous nous devez.

G. STOCKAGE ET ENLÈVEMENT DES LOTS

1. Enlèvement

Une fois effectué le paiement intégral et effectif, vous devez retirer votre lot dans les 30 jours calendaires à compter de la date de la vente aux enchères.

- Vous ne pouvez pas retirer le lot tant que vous n'avez pas procédé au paiement intégral et effectif de tous les montants qui nous sont dus.
- Si vous ne retirez pas votre lot promptement après la vente, nous pouvons choisir d'enlever le lot et le transporter et stocker chez une autre filiale de Christie's ou dans un entrepôt.
- Si vous avez payé le lot en intégralité mais que vous ne le retirez pas dans les 90 jours calendaires après la vente nous pouvons le vendre, sauf accord écrit contraire, de toute manière autorisée par la loi. Si nous le vendons, nous vous reverserons le produit de la vente après prélèvement de nos frais de stockage et de tout montant que vous nous devez et que vous devez à toute société du Groupe Christie's.
- Les renseignements sur le retrait des lots sont exposés sur une fiche d'informations que vous pouvez vous procurer auprès du personnel d'enregistrement des enchérisseurs ou auprès de notre Service Client au +33 (0)1 40 76 84 12

2. Stockage

(a) Si vous ne retirez pas le lot dans les 30 jours à compter de la date de la vente aux enchères, nous pouvons, ou nos mandataires désignés peuvent :

- facturer vos frais de stockage tant que le lot se trouve toujours dans notre salle de vente ;
- enlever le lot et le mettre dans un entrepôt et vous facturer tous les frais de transport et de stockage ;
- vendre le lot selon la méthode commerciale que nous jugeons appropriée et de toute manière autorisée par la loi ;
- appliquer les conditions de stockage ;

Aucune clause de ce paragraphe ne saurait limiter nos droits en vertu du paragraphe F4.

(b) les détails de l'enlèvement du lot vers un entrepôt ainsi que les frais et coûts y afférents sont exposés au dos du catalogue sur la page intitulée « Stockage et retrait ». Il se peut que vous soyez redevable de ces frais directement auprès de notre mandataire.

H. TRANSPORT ET ACHEMINEMENT DES LOTS

1. Transport et acheminement des lots

Nous incluons un formulaire de stockage et d'expédition avec chaque facture qui vous sera envoyée. Vous devez prendre toutes les dispositions nécessaires en matière de transport et d'expédition. Toutefois, nous pouvons organiser l'emballage, le transport et l'expédition de votre bien si vous nous le demandez, moyennant le paiement des frais y afférents. Il est recommandé de nous demander un devis, en particulier pour les objets encombrants ou les objets de grande valeur qui nécessitent un emballage professionnel. Nous pouvons également suggérer d'autres manutentionnaires, transporteurs ou experts si vous nous en faites la demande.

Pour tout renseignement complémentaire après la vente, veuillez contacter le département Post Sale au :
+33 (0)1 40 76 84 10
postsaleparis@christies.com

Nous ferons preuve de diligence raisonnable lors de la manutention, de l'emballage, du transport et de l'expédition d'un **lot**. Toutefois, si nous recommandons une autre société pour l'une de ces étapes, nous déclinons toute responsabilité concernant leurs actes, leurs omissions ou leurs négligences.

2. Exportations et importations

Tout **lot** vendu aux enchères peut être soumis aux lois sur les exportations depuis le pays où il est vendu et aux restrictions d'importation d'autres pays. De nombreux pays exigent une déclaration d'exportation pour tout bien quittant leur territoire et/ou une déclaration d'importation au moment de l'entrée du bien dans le pays. Les lois locales peuvent vous empêcher d'importer ou de vendre un **lot** dans le pays dans lequel vous souhaitez l'importer. Nous ne serons pas obligés d'annuler la vente ni de vous rembourser le prix d'achat si le **lot** ne peut être exporté, importé ou est saisi pour quelque raison que ce soit par une autorité gouvernementale. Il relève de votre responsabilité de déterminer et satisfaire les exigences législatives ou réglementaires relatives à l'exportation ou l'importation de tout **lot** que vous achetez.

- (a) Avant d'encherir, il vous appartient de vous faire conseiller et de respecter les exigences de toute loi ou réglementation s'appliquant en matière d'importation et d'exportation d'un quelconque **lot**. Si une autorisation vous est refusée ou si cela prend du temps d'en obtenir une, il vous faudra tout de même nous régler en intégralité pour le **lot**. Nous pouvons éventuellement vous aider à demander les autorisations appropriées si vous nous en faites la demande et prenez en charge les frais y afférents. Cependant, nous ne pouvons vous en garantir l'obtention. Pour tout renseignement complémentaire, veuillez contacter le Département Transport Christie's au +33 (0)1 40 76 86 17. Voir les informations figurant sur www.christies.com/shipping ou nous contacter à l'adresse shippingparis@christies.com.
- (b) Vous êtes seul responsable du paiement de toute taxe, droits de douane, ou autres frais imposés par l'Etat, relatifs à l'exportation ou l'importation du **bien**. Si Christie's exporte ou importe le **bien** en votre nom et pour votre compte, et si Christie's s'acquitte de toute taxe, droits de douane ou autres frais imposés par l'Etat, vous acceptez de rembourser ce montant à Christie's.
- (c) **Lots fabriqués à partir d'espèces protégées**
Les **lots** faits à partir de ou comprenant (quel qu'en soit le pourcentage) des espèces en danger et d'autres espèces protégées de la faune et de la flore sont signalés par le symbole ~ dans le catalogue. Il s'agit notamment, mais sans s'y limiter, de matériaux à base d'ivoire, d'écaillés de tortues, de peaux de crocodiles, d'autruche, de certaines espèces de coraux et de palissandre du Brésil. Vous devez vérifier les lois et réglementations douanières qui s'appliquent avant d'encherir sur tout **lot** contenant des matériaux provenant de la faune et de la flore si vous prévoyez d'importer le **lot** dans un autre pays. Nombreux sont les pays qui refusent l'importation de biens contenant ces matériaux, et d'autres exigent une autorisation auprès des organismes de réglementation compétents dans les pays d'exportation mais aussi d'importation. Dans certains cas, le **lot** ne peut être expédié qu'accompagné d'une confirmation scientifique indépendante des espèces et/ou de l'âge, que vous devez obtenir à vos frais. Si un **lot** contient de l'ivoire d'éléphant, ou tout autre matériau provenant de la faune susceptible d'être confondu avec de l'ivoire d'éléphant (par exemple l'ivoire de mammoth, l'ivoire de morse ou l'ivoire de calao à casque), veuillez vous reporter aux autres informations importantes du paragraphe (c) si vous avez l'intention d'importer ce **lot** aux États-Unis. Nous ne serons pas tenus d'annuler votre achat et de vous rembourser le **prix d'achat** si votre **lot** ne peut être exporté ou importé ou s'il est saisi pour une quelconque raison par une autorité gouvernementale. Il vous incombe de déterminer quelles sont les exigences des lois et réglementations applicables en matière d'exportation et d'importation de biens contenant ces matériaux protégés ou réglementés, et il vous incombe également de les respecter.
- (d) Interdiction d'importation d'ivoire d'éléphant africain aux États-Unis
Les États-Unis interdisent l'importation d'ivoire d'éléphant africain. Tout **lot** contenant de l'ivoire d'éléphant ou un autre matériau de la faune pouvant facilement être confondu avec de

l'ivoire d'éléphant (par exemple l'ivoire de mammoth, l'ivoire de morse ou l'ivoire de calao à casque) ne peut être importé aux États-Unis qu'accompagné des résultats d'un test scientifique rigoureux accepté par Fish & Wildlife, confirmant que le matériau n'est pas de l'ivoire d'éléphant africain. Si de tels tests scientifiques rigoureux ont été réalisés sur un **lot** avant sa mise en vente, nous l'indiquerons clairement dans la description du **lot**. Dans tous les autres cas, nous ne pouvons pas confirmer si un **lot** contient ou non de l'ivoire d'éléphant africain et vous achetez ce **lot** à vos risques et périls et devrez prendre en charge les frais des tests scientifiques ou autres rapports requis pour l'importation aux États-Unis. Si lesdits tests ne sont pas concluants ou confirment que le matériau est bien à base d'éléphant africain, nous ne serons pas tenus d'annuler votre achat ni de vous rembourser le **prix d'achat**.

- (e) **Lots d'origine iranienne**
Certains pays interdisent ou imposent des restrictions à l'achat et/ou à l'importation d'œuvres d'artisanat traditionnelle d'origine iranienne (des œuvres dont l'auteur n'est pas un artiste reconnu et/ou qui ont une fonction, tels que des tapis, des bols, des aiguières, des tules ou carreaux de carrelage, des boîtes orientales). Par exemple, les États-Unis interdisent l'importation de ce type d'objets et leur achat par des ressortissants américains (où qu'ils soient situés). D'autres pays ne permettent l'importation de ces biens que dans certaines circonstances. À l'attention des acheteurs, Christie's indique sous le titre des **lots** s'ils proviennent d'Iran (Perse). Il vous appartient de veiller à ne pas acheter ou importer un **lot** en violation des sanctions ou des embargos commerciaux qui s'appliquent à vous.
- (f) Or
L'or de moins de 18 ct n'est pas considéré comme étant de l'« or » dans tous les pays et peut être refusé à l'importation dans ces pays sous la qualification d'« or ».
- (g) Bijoux anciens
En vertu des lois actuelles, les bijoux de plus de 50 ans valant au moins €50.000 nécessiteront une autorisation d'exportation dont nous pouvons faire la demande pour vous. L'obtention de cette licence d'exportation de bijoux peut prendre jusqu'à 8 semaines.
- (h) Montres
(i) De nombreuses montres proposées à la vente dans ce catalogue sont photographiées avec des bracelets fabriqués à base de matériaux issus d'espèces animales en danger ou protégées telles que l'alligator ou le crocodile. Ces **lots** sont signalés par le symbole ~ dans le catalogue. Ces bracelets faits d'espèces en danger sont présentés uniquement à des fins d'exposition et ne sont pas en vente. Christie's retirera et conservera les bracelets avant l'expédition des montres. Sur certains sites de vente, Christie's peut, à son entière discrétion, mettre gratuitement ces bracelets à la disposition des acheteurs des **lots** s'ils sont retirés en personne sur le site de vente dans le délai de 1 an à compter de la date de la vente. Veuillez vérifier auprès du département ce qu'il en est pour chaque **lot** particulier.
(ii) L'importation de montres de luxe comme les Rolex aux États-Unis est soumise à de très fortes restrictions. Ces montres ne peuvent pas être expédiées aux États-Unis et peuvent seulement être importées en personne. En règle générale, un acheteur ne peut importer qu'une seule montre à la fois aux États-Unis. Dans ce catalogue, ces montres ont été signalées par un F. Cela ne vous dégage pas de l'obligation de payer le **lot**. Pour de plus amples renseignements, veuillez contacter nos spécialistes chargés de la vente.

En ce qui concerne tous les symboles et autres marquages mentionnés au paragraphe H2, veuillez noter que les **lots** sont signalés par des symboles à titre indicatif, uniquement pour vous faciliter la consultation du catalogue, mais nous déclinons toute responsabilité en cas d'erreurs ou d'oublis.

I. NOTRE RESPONSABILITE ENVERS VOUS

- (a) Nous ne donnons aucune garantie quant aux déclarations faites ou aux informations données par Christie's, ses représentants ou ses employés à propos d'un **lot**, excepté ce qui est prévu dans la **garantie** d'authenticité, et, sauf disposition législative d'ordre public contraire, toutes les **garanties** et autres conditions qui pourraient être ajoutées à cet accord en vertu de la loi sont exclues. Les **garanties** figurant au paragraphe E1 relèvent de la responsabilité du vendeur et ne nous engagent pas envers vous.
- (b) (i) Nous ne sommes aucunement responsables envers vous pour quelque raison que ce soit (que ce soit pour rupture du présent accord ou pour toute autre question relative à votre achat d'un **lot** ou à une enchère), sauf en cas de fraude ou de fausse déclaration de notre part ou autrement que tel qu'expressément énoncé dans les présentes Conditions de vente ;
(ii) nous ne faisons aucune déclaration, ne donnons aucune **garantie**, ni n'assumons aucune responsabilité de quelque sorte que ce soit relativement à un **lot** concernant sa qualité marchande, son adaptation à une fin particulière, sa description, sa taille, sa qualité, son **état**, son attribution, son authenticité, sa rareté, son importance, son support, sa **provenance**, son historique

d'exposition, sa documentation ou sa pertinence historique. Sous réserve de toute disposition impérative contraire du droit local, toute **garantie** de quelque sorte que ce soit est exclue du présent paragraphe.

- (c) En particulier, veuillez noter que nos services d'ordres d'achat et d'enchères par téléphone, Christie's LIVE™, les rapports de condition, le convertisseur de devises et les écrans vidéo dans les salles de vente sont des services gratuits et que nous déclinons toute responsabilité à votre égard en cas d'erreurs (humaines ou autres), d'omissions ou de pannes de ces services.
- (d) Nous n'avons aucune responsabilité envers qui que ce soit d'autre qu'un acheteur dans le cadre de l'achat d'un **lot**.
- (e) Si, malgré les stipulations des paragraphes (a) à (d) ou E2(i) ci-dessus, nous sommes jugés responsables envers vous pour quelque raison que ce soit, notre responsabilité sera limitée au montant du **prix d'achat** que vous avez versé. Nous ne serons pas responsables envers vous en cas de manque à gagner ou de perte d'activité, de perte d'opportunités ou de valeur, de perte d'économies escomptées ou d'intérêts, de coûts, de dommages ou de dépenses.

J. AUTRES STIPULATIONS

1. Annuler une vente

Outre les cas d'annulation prévus dans les présentes Conditions de vente, nous pouvons annuler la vente d'un **lot** si nous estimons raisonnablement que la réalisation de la transaction est, ou pourrait être, illicite ou que la vente engage notre responsabilité ou celle du vendeur envers quelqu'un d'autre ou qu'elle est susceptible de nuire à notre réputation.

2. Enregistrements

Nous pouvons filmer et enregistrer toutes les ventes aux enchères. Toutes les informations personnelles ainsi collectées seront maintenues confidentielles. Christie's pourra utiliser ces données à caractère personnel pour satisfaire à ses obligations légales, et sauf opposition des personnes concernées aux fins d'exercice de son activité et à des fins commerciales et de marketing. Si vous ne souhaitez pas être filmé, vous devez procéder à des enchères téléphoniques, ou nous délivrer un ordre d'achat, ou utiliser Christie's LIVE. Sauf si nous donnons notre accord écrit et préalable, vous n'êtes pas autorisé à filmer ni à enregistrer les ventes aux enchères.

3. Droits d'Auteur

Nous détenons les droits d'auteur sur l'ensemble des images, illustrations et documents écrits produits par ou pour nous concernant un **lot** (y compris le contenu de nos catalogues, sauf indication contraire). Vous ne pouvez pas les utiliser sans notre autorisation écrite préalable. Nous ne donnons aucune **garantie** que vous obtiendrez des droits d'auteur ou d'autres droits de reproduction sur le **lot**.

4. Autonomie des dispositions

Si une partie quelconque de ces Conditions de vente est déclarée, par un tribunal quel qu'il soit, non valable, illégale ou inapplicable, il ne sera pas tenu compte de cette partie mais le reste des Conditions de vente restera pleinement valable dans toutes les limites autorisées par la loi.

5. Transfert de vos droits et obligations

Vous ne pouvez consentir de sûreté ni transférer vos droits et responsabilités découlant de ces Conditions de vente et du contrat de vente sans notre accord écrit et préalable. Les dispositions de ces Conditions de vente s'appliquent à vos héritiers et successeurs, et à toute personne vous succédant dans vos droits.

6. Traduction

Si nous vous fournissons une traduction de ces Conditions de vente, la version française fera foi en cas de litige ou de désaccord lié à ou découlant des présentes.

7. Loi informatique et liberté

Dans le cadre de ses activités de vente aux enchères et de vente de gré à gré, de marketing et de fourniture de services, et afin de gérer les restrictions d'encherir ou de proposer des biens à la vente, Christie's est amenée à collecter des données à caractère personnel concernant le vendeur et l'acheteur destinées aux sociétés du **Groupe Christie's**. Le vendeur et l'acheteur disposent d'un droit d'accès, de rectification et de suppression des données à caractère personnel les concernant, qu'ils pourront exercer en s'adressant à leur interlocuteur habituel chez Christie's France. Christie's pourra utiliser ces données à caractère personnel pour satisfaire à ses obligations légales, et aux fins d'exercice de son activité, et notamment, sauf opposition des personnes concernées, à des fins opérations commerciales et de marketing. Dès lors que la réglementation impose d'effectuer une déclaration ou de demander une autorisation pour la mise en vente ou le transport d'un objet, les autorités compétentes requièrent de Christie's la communication de vos coordonnées et de votre facture (en ce compris toutes données personnelles).

8. Renonciation

Aucune omission ou aucun retard dans l'exercice de ses droits et recours par Christie's, prévus par les présentes Conditions de vente, n'emporte renonciation à ces droits ou recours, ni n'empêche l'exercice ultérieur de ces droits ou recours, ou de tout autre droit ou recours. L'exercice

AVIS IMPORTANTS

et explication des pratiques de catalogage

ponctuel ou partiel d'un droit ou recours n'emporte pas d'interdiction ni de limitation d'aucune sorte d'exercer pleinement ce droit ou recours, ou tout autre droit ou recours.

9. Loi et compétence juridictionnelle

L'ensemble des droits et obligations découlant des présentes Conditions de vente seront régis par la loi française et seront soumis, en ce qui concerne leur interprétation et leur exécution, aux tribunaux compétents de Paris. Avant que vous n'engagiez ou que nous n'engagions un recours devant les tribunaux (à l'exception des cas limités dans lesquels un litige, un différend ou une demande intervient en liaison avec une action en justice engagée par un tiers et où ce litige peut être associé à ce recours) et si nous en convenons, chacun de nous tentera de régler le litige par une médiation conduite dans le respect de la procédure relative à la médiation prévue par le Centre de Médiation et d'Arbitrage de Paris (39 avenue F.D. Roosevelt – 75008 Paris) avec un médiateur inscrit auprès du Centre de Médiation et d'Arbitrage de Paris et jugé acceptable par chacun de nous. Si le litige n'est pas résolu par une médiation, il sera exclusivement tranché par les tribunaux civils français. Nous aurons le droit d'engager un recours contre vous devant toute autre juridiction. En application des dispositions de l'article L321-17 du Code de commerce, il est rappelé que les actions en responsabilité civile engagées à l'occasion des ventes volontaires de meubles aux enchères publiques se prescrivent par 5 ans à compter de l'adjudication.

10. Prémption

Dans certains cas, l'Etat français peut exercer un droit de prémption sur les œuvres d'art mises en vente publique, conformément aux dispositions des articles L123-1 et L123-2 du Code du Patrimoine. L'Etat se substitue alors au dernier enchérisseur. En pareil cas, le représentant de l'Etat formule sa déclaration juste après la chute du marteau auprès de la société habilitée à organiser la vente publique ou la vente de gré à gré après-vente. La décision de prémption doit ensuite être confirmée dans un délai de quinze jours. Christie's n'est pas responsable du fait des décisions administratives de prémption.

11. Trésors nationaux – Biens Culturels

Des certificats d'exportation pourront être nécessaires pour certains achats. L'Etat français a la faculté de refuser d'accorder un certificat d'exportation si le lot est réputé être un trésor national. Nous n'assurons aucune responsabilité du fait des décisions administratives de refus de certificat pouvant être prises, et la demande d'un certificat d'exportation ou de tout autre document administratif n'affecte pas l'obligation de paiement immédiat de l'acheteur ni le droit de Christie's de percevoir des intérêts en cas de paiement tardif. Si l'acheteur demande à Christie's d'effectuer les formalités en vue de l'obtention d'un certificat d'exportation pour son compte, Christie's pourra lui facturer ses débours et ses frais liés à ce service. Christie's n'aura pas à rembourser ces sommes en cas de refus dudit certificat ou de tout autre document administratif. La non-obtention d'un certificat ne peut en aucun cas justifier un retard de paiement ou l'annulation de la vente de la part de l'acheteur. Sont présentées ci-dessous, de manière non exhaustive, les catégories d'œuvres ou objets d'art accompagnés de leur seuil de valeur respectif au-dessus duquel un Certificat de bien culturel (dit CBC ou « passeport ») peut être requis pour que l'objet puisse sortir du territoire français. Le seuil indiqué entre parenthèses est celui requis pour une demande de sortie du territoire européen, dans le cas où ce dernier diffère du premier seuil.

- Peintures et tableaux en tous matériaux sur tous supports ayant plus de 50 ans d'âge 150.000 €
- Meubles et objets d'ameublement, tapis, tapisseries, horlogerie, ayant plus de 50 ans d'âge 50.000 €
- Aquarelles, gouaches et pastels ayant plus de 50 ans d'âge 30.000 €
- Sculptures originales ou productions de l'art statuaire originales, et copies produites par le même procédé que l'original ayant plus de 50 ans d'âge 50.000 €
- Livres de plus de 100 ans d'âge 50.000 €
- Véhicules de plus de 75 ans d'âge 50.000 €
- Dessins ayant plus de 50 ans d'âge 15.000 €
- Estampes, gravures, sérigraphies et lithographies originales et affiches originales ayant plus de 50 ans d'âge 15.000 €
- Photographies, films et négatifs ayant plus de 50 ans d'âge 15.000 €
- Cartes géographiques imprimées ayant plus de cent ans d'âge 15.000 €
- Incunables et manuscrits, y compris cartes et partitions (UE : quelle que soit la valeur) 1.500 €
- Objets archéologiques de plus de 100 ans d'âge provenant directement de fouilles (1)
- Objets archéologiques de plus de 100 ans d'âge ne provenant pas directement de fouilles 1.500 €
- Eléments faisant partie intégrante de monuments artistiques, historiques ou religieux (ayant plus de 100 ans d'âge) (1)
- Archives de plus de 50 ans d'âge 300 € (UE : quelle que soit la valeur)

12. Informations contenues sur www.christies.com

Les détails de tous les lots vendus par nous, y compris les descriptions du catalogue et les prix, peuvent être rapportés sur www.christies.com. Les totaux de vente correspondent au **prix marteau** plus les **frais de vente** et ne tiennent pas compte des coûts, frais de financement ou de l'application des crédits des acheteurs ou des vendeurs. Nous ne sommes malheureusement pas en mesure d'accéder aux demandes de suppression de ces détails de www.christies.com.

K. GLOSSAIRE

authentique : un exemplaire véritable, et non une copie ou une contrefaçon :

- (i) de l'œuvre d'un artiste, d'un auteur ou d'un fabricant particulier, si le lot est décrit dans l'intitulé comme étant l'œuvre dudit artiste, auteur ou fabricant ;
- (ii) d'une œuvre créée au cours d'une période ou culture particulière, si le lot est décrit dans l'intitulé comme étant une œuvre créée durant cette période ou culture ;
- (iii) d'une œuvre correspondant à une source ou à une origine particulière si le lot est décrit dans l'intitulé comme étant de cette origine ou source ; ou
- (iv) dans le cas de pierres précieuses, d'une œuvre qui est faite à partir d'un matériau particulier, si le lot est décrit dans l'intitulé comme étant fait de ce matériau.

garantie d'authenticité : la garantie que nous donnons dans les présentes Conditions de vente selon laquelle un lot est authentique, comme décrit à la section E2 du présent accord.

frais de vente : les frais que nous paie l'acheteur en plus du **prix marteau**.
description du catalogue : la description d'un lot dans le catalogue de la vente aux enchères, éventuellement modifiée par des **avis en salle de vente**.

Groupe Christie's : Christie's International Plc, ses filiales et d'autres sociétés au sein de son groupe d'entreprises.

état : l'état physique d'un lot.

date d'échéance : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe F1(a).

estimation : la fourchette de prix indiquée dans le catalogue ou dans tout **avis en salle de vente** dans laquelle nous pensons qu'un lot pourrait se vendre. **estimation** basse désigne le chiffre le moins élevé de la fourchette et **estimation** haute désigne le chiffre le plus élevé. L'estimation moyenne correspond au milieu entre les deux.

prix marteau : le montant de l'enchère la plus élevée que le commissaire-priseur accepte pour la vente d'un lot.
intitulé : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe E2.

lot : un article à mettre aux enchères (ou plusieurs articles à mettre aux enchères de manière groupée).

autres dommages : tout dommage particulier, consécutif, accessoire, direct ou indirect de quelque nature que ce soit ou tout dommage inclus dans la signification de « particulier », « consécutif » « direct », « indirect », ou « accessoire » en vertu du droit local.

prix d'achat : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe F1(a).

provenance : l'historique de propriété d'un lot.

avec réserve : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe E2 et **intitulés avec réserve** désigne la section dénommée **intitulés avec réserve** sur la page du catalogue intitulée « Avis importants et explication des pratiques de catalogage ».

prix de réserve : le montant confidentiel en dessous duquel nous ne vendrons pas un lot.

avis en salle de vente : un avis écrit affiché près du lot dans la salle de vente et sur www.christies.com, qui est également lu aux enchérisseurs potentiels par téléphone et notifié aux clients qui ont laissé des ordres d'achat, ou une annonce faite par le commissaire-priseur soit au début de la vente, soit avant la mise aux enchères d'un lot particulier.

caractères MAJUSCULES : désigne mot ou un passage dont toutes les lettres sont en MAJUSCULES.

garantie : une affirmation ou déclaration dans laquelle la personne qui en est l'auteur garantit que les faits qui y sont exposés sont exacts.

rapport de condition : déclaration faite par nous par écrit à propos d'un lot, et notamment à propos de sa nature ou de son état.

SYMBOLES EMPLOYÉS DANS NOS CATALOGUES

La signification des mots en caractères gras dans la présente section se trouve à la fin de la rubrique du catalogue intitulée « Conditions de vente »

- Lot transféré dans un entrepôt extérieur. Retrouvez les informations concernant les frais de stockage et l'adresse d'enlèvement en page 344
- Christie's a un intérêt financier direct sur le lot. Voir ci-dessous « Intérêt financier de Christie's sur un lot ».
- Le vendeur de ce lot est l'un des collaborateurs de Christie's.
- △ Détenu par Christie's ou une autre société du **Groupe Christie's** en tout ou en partie. Voir ci-dessous « Intérêt financier de Christie's sur un lot ».
- λ Droit de suite de l'artiste. Voir section D4 des Conditions de vente.
- ◇ Christie's a un intérêt financier direct dans sur lot et a financé tout ou partie de cet intérêt avec l'aide d'un tiers. Voir ci-dessous « Intérêt financier de Christie's sur un lot ».
- Lot proposé sans **prix de réserve** qui sera vendu à l'enchérisseur faisant l'enchère la plus élevée, quelle que soit l'estimation préalable à la vente indiquée dans le catalogue.
- ~ Le lot comprend des matériaux d'espèces en danger, ce qui pourrait entraîner des restrictions à l'exportation. Voir section H2(b) des Conditions de vente.
- Ψ Le lot comprend des matériaux d'espèces en danger, uniquement pour la présentation et non pour la vente. Voir section H2(b) des Conditions de vente.
- F Lot ne pouvant pas être expédié vers les États-Unis. Voir section H2 des Conditions de vente.
- f Des frais additionnels de 5,5 % TTC du prix d'adjudication seront prélevés en sus des frais habituels à la charge de l'acheteur. Ces frais additionnels sont susceptibles d'être remboursés à l'acheteur sur présentation d'une preuve d'exportation du lot hors de l'Union Européenne dans les délais légaux (Voir la Section « TVA » des Conditions de vente).
- + La TVA au taux de 20% sera due sur le total du prix d'adjudication et des frais à la charge de l'acheteur. Pour plus d'informations, voir la Section D.2. « Régime de TVA et condition de l'exportation » ci-dessus.
- ++ La TVA au taux de 5,5% sera due sur le total du prix d'adjudication et des frais à la charge de l'acheteur. Pour plus d'informations, voir la Section D.2. « Régime de TVA et condition de l'exportation » ci-dessus.

Veillez noter que les lots sont signalés par des symboles à titre indicatif, uniquement pour vous faciliter la consultation du catalogue. Nous déclinons toute responsabilité en cas d'erreurs ou d'oublis.

RAPPORTS DE CONDITION

Veillez contacter le Département des spécialistes pour obtenir un **rapport de condition** sur l'état d'un lot particulier (disponible pour les lots supérieurs à 3 000 €). Les rapports de condition sont fournis à titre de service aux clients intéressés. Les clients potentiels doivent prendre note que les descriptions de propriété ne sont pas des **garanties** et que chaque lot est vendu « en l'état ».

TOUTES LES DIMENSIONS ET LES POIDS SONT APPROXIMATIFS.

OBJETS COMPOSÉS DE MATERIAUX PROVENANT D'ESPECES EN VOIE DE DISPARITION ET AUTRES ESPECES PROTEGEES

Les objets composés entièrement ou en partie (quel que soit le pourcentage) de matériaux provenant d'espèces de la faune et de la flore en voie de disparition et/ou protégées, sont généralement marqués par le symbole « dans le catalogue. Ces matériaux sont notamment l'ivoire, l'écaïlle de tortue, la peau de crocodile, d'autruche, et certaines espèces de corail, ainsi que le bois de rose du Brésil. Les acheteurs sont avisés que de nombreux pays interdisent l'importation de tout bien contenant de tels matériaux ou exigent un permis (i.e., un permis CITES) délivré par les autorités compétentes des pays d'exportation et d'importation du bien. Par conséquent, les acheteurs sont invités à se renseigner auprès des autorités compétentes avant d'enchérir pour tout bien composé entièrement ou en partie de tels matériaux dont ils envisagent l'importation dans un autre pays. Nous vous remercions de bien vouloir noter qu'il est de la responsabilité des acheteurs de déterminer et de satisfaire aux exigences de toutes les lois ou règlements applicables à l'exportation ou l'importation des biens composés de matériaux provenant d'espèces de la faune et de la flore en voie de disparition et/ou protégées. L'impossibilité pour un acheteur d'exporter ou d'importer un tel bien composé des matériaux provenant d'espèces en voie de disparition et/ou protégées ne serait en aucun cas être retenue comme fondement pour justifier une demande d'annulation ou de la rescision de la vente. Par ailleurs, nous attirons votre attention sur le fait que le marquage des lots

entièrement ou en partie composés de matériaux provenant d'espèces de la faune et de la flore en voie de disparition et/ou protégées, au moyen notamment de l'utilisation du symbole - dans les catalogues, et qui font potentiellement l'objet d'une réglementation spécifique, est effectué à titre purement facultatif et indicatif pour la commodité de nos clients, et qu'en conséquence, Christie's ne pourra en aucun cas être tenue responsable pour toute erreur ou omission quelle qu'elle soit.

À PROPOS DES PIERRES DE COULEUR

Il est rappelé aux acheteurs potentiels que nombre de pierres précieuses de couleur ont été historiquement traitées pour améliorer leur apparence. Certaines méthodes d'amélioration, comme le chauffage, sont couramment utilisées pour améliorer la couleur ou la transparence, plus particulièrement pour les rubis et les saphirs. D'autres méthodes, comme l'huilage, améliorent la clarté des émeraudes. Ces traitements sont généralement admis par les négociants internationaux en joaillerie. Bien que le traitement par chauffage pour améliorer la couleur soit largement réputé être permanent, il peut avoir un certain impact sur la durabilité de la pierre précieuse et une attention spécifique peut être nécessaire au fil des ans. Les pierres qui ont été huilées, par exemple, peuvent nécessiter un nouvel huilage après quelques années pour conserver au mieux leur apparence. La politique de Christie's est d'obtenir des rapports gemmologiques en provenance de laboratoires gemmologiques jouissant d'une renommée internationale qui décrivent certaines des pierres précieuses vendues par Christie's. La disponibilité de tels rapports apparaîtra dans le catalogue. Les rapports de laboratoires gemmologiques américains utilisés par Christie's mentionneront toute amélioration par chauffage ou autre traitement. Les rapports de laboratoires gemmologiques européens détailleront uniquement le traitement par chauffage sur demande mais confirmeront l'absence de tout traitement ou traitement par chauffage. En raison des variations d'approche et de technologie, il peut n'y avoir aucun consensus entre les laboratoires quant à savoir si une pierre spécifique a été traitée, la portée ou le degré de permanence de son traitement. Il n'est pas possible pour Christie's d'obtenir un rapport gemmologique pour chaque pierre que la maison offre. Les acheteurs potentiels doivent être conscients que toutes les pierres peuvent avoir été améliorées par un traitement ou un autre. Pour de plus amples détails, nous renvoyons les acheteurs potentiels des États-Unis à la fiche d'information préparée par la commission des normes gemmologiques (Gemstones Standards Commission), disponible à la rubrique de visualisation. Les acheteurs potentiels peuvent demander des rapports de laboratoires pour tout article non certifié si la demande est effectuée au moins trois semaines avant la date prévue de la vente aux enchères. Ce service fait l'objet d'un paiement par avance par la partie requérante. Du fait que l'amélioration affecte la valeur de marché, les estimations de Christie's refléteront les informations communiquées dans le rapport ou, en cas d'indisponibilité dudit rapport, l'hypothèse que les pierres précieuses ont pu être améliorées. Des rapports sur l'état sont généralement disponibles pour tous les lots sur demande et les experts de Christie's seront heureux de répondre à toute question.

AUX ACHETEURS POTENTIELS D'HORLOGES ET DE MONTRES

La description de l'état des horloges et des montres dans le présent catalogue, notamment les références aux défauts et réparations, est communiquée à titre de service aux acheteurs potentiels mais une telle description n'est pas nécessairement complète. Bien que Christie's puisse communiquer à tout acheteur potentiel à sa demande un rapport sur l'état pour tout lot, un tel rapport peut également être incomplet et ne pas spécifier tous les défauts ou remplacements mécaniques. Par conséquent, toutes les horloges et les montres doivent être inspectées personnellement par les acheteurs potentiels afin d'évaluer l'état du bien offert à la vente. Tous les lots sont vendus « en l'état » et l'absence de toute référence à l'état d'une horloge ou d'une montre n'implique pas que le lot est en bon état et sans défaut, réparation ou restauration. En théorie, toutes les horloges et les montres ont été réparées au cours de leur vie et peuvent aujourd'hui inclure des pièces non originales. En outre, Christie's ne fait aucune déclaration ou n'apporte aucune garantie quant à l'état de fonctionnement d'une horloge ou d'une montre. Les montres ne sont pas toujours représentées en taille réelle dans le catalogue. Il est demandé aux acheteurs potentiels de se référer à la description des lots pour connaître les dimensions de chaque montre. Veuillez noter que la plupart des montres bracelets avec boîtier étanche ont été ouvertes afin d'identifier le type et la qualité de leur mouvement. Il ne doit pas être tenu pour acquis que ces montres demeurent étanches. Il est recommandé aux acheteurs potentiels de faire vérifier l'état des montres par un horloger compétent avant leur utilisation. Veuillez également noter que certains pays ne considèrent pas l'or de moins de 18 ct comme de « l'or » et peuvent en refuser l'importation. En cas de refus d'importation, Christie's ne peut en aucun cas être tenue pour responsable. Veuillez également noter que toutes les montres Rolex du catalogue de cette vente Christie's sont vendues en l'état. Christie's ne peut être tenue pour garante de l'authenticité de chacun des composants de ces montres Rolex. Les bracelets décrits comme associés ne sont pas des éléments d'origine et peuvent ne pas être authentiques. Il revient aux acheteurs potentiels de s'assurer personnellement de la condition de l'objet. Des rapports sur l'état des lots peuvent être demandés à Christie's. Ils sont donnés en toute objectivité selon les termes des Conditions de vente imprimées à la fin du catalogue. Ces rapports sont

communiqués aux acheteurs potentiels seulement à titre indicatif et ne détaillent pas tous les remplacements de composants effectués ainsi que toutes les imperfections. Ces rapports sont nécessairement subjectifs. Il est précisé aux acheteurs potentiels qu'un certificat n'est disponible que s'il en est fait mention dans la description du lot. Les montres de collection contenant souvent des mécanismes complexes et d'une grande finesse, il est rappelé aux acheteurs potentiels qu'un examen général, un remplacement de la pile ou une réparation plus approfondie - à la charge de l'acheteur - peut être nécessaire.

CONCERNANT LES ESTIMATIONS DE POIDS

Le poids brut de l'objet est indiqué dans le catalogue. Les poids des pierres précieuses ont pu être estimés par mesure. Ces chiffres sont censés être des directives approximatives et ne doivent pas être considérés comme exacts.

POUR LA JOAILLERIE

Les termes utilisés dans le présent catalogue revêtent les significations qui leur sont attribuées ci-dessous. Veuillez noter que toutes les déclarations dans le présent catalogue quant à leur paternité sont effectuées sous réserve des dispositions des Conditions de vente de restriction de garantie.

NOM DES JOAILLIERS DANS LE TITRE

1. Par Boucheron : Quand le nom du créateur apparaît dans le titre cela signifie, selon l'opinion raisonnable de Christie's, que le bijou est de ce fabricant.

NOM DES JOAILLIERS SOUS LA DESCRIPTION

1. Par Boucheron : Le bijou porte une signature qui, selon l'opinion raisonnable de Christie's, est authentique.
2. Avec le nom du créateur pour Boucheron : Le bijou revêt une marque mentionnant un fabricant qui, selon l'opinion raisonnable de Christie's, est authentique.
3. Par Boucheron : selon l'opinion raisonnable de Christie's, signifie par le joaillier malgré l'absence de signature.
4. Monté par Boucheron : selon l'opinion raisonnable de Christie's, signifie que le sertissage a été créé par le joaillier qui a utilisé des pierres initialement fournies par son client.
5. Monté uniquement par Boucheron : selon l'opinion raisonnable de Christie's, signifie que le sertissage a été créé par le joaillier mais que les pierres précieuses ont été remplacées ou que le bijou a été modifié d'une certaine manière après sa fabrication.

PÉRIODES

1. ANTIQUITÉ - PLUS DE 100 ANS
2. ART NOUVEAU - 1895-1910
3. BELLE ÉPOQUE - 1895-1914
4. ART DÉCO - 1915-1935
5. RÉTRO - ANNÉES 1940

CERTIFICATS D'AUTHENTICITÉ

Certains fabricants ne fournissant pas de certificat d'authenticité, Christie's n'a aucune obligation d'en fournir aux acheteurs, sauf mention spécifique contraire dans la description du lot au catalogue de la vente. Excepté en cas de contrefaçon reconnue par Christie's, aucune annulation de vente ne saurait être prononcée pour cause de non-délivrance d'un certificat d'authenticité par un fabricant.

MÉTAUX PRÉCIEUX

Certains **lots** contenant de l'or, de l'argent ou du platine doivent selon la loi être présentés au bureau de **garantie** territorialement compétent afin de les soumettre à des tests d'alliage et de les poinçonner. Christie's n'est pas autorisée à délivrer ces **lots** aux acheteurs tant qu'ils ne sont pas marqués. Ces marquages seront réalisés par Christie's aux frais de l'acheteur, dès que possible après la vente. Une liste de tous les **lots** nécessitant un marquage sera mise à la disposition des acheteurs potentiels avant la vente.

INTERET FINANCIER DE CHRISTIE'S SUR UN LOT

De temps à autre, Christie's peut proposer à la vente un **lot** qu'elle possède en totalité ou en partie. Ce bien est signalé dans le catalogue par le symbole Δ à côté du numéro de **lot**.

Parfois, Christie's a un intérêt financier direct dans des **lots** mis en vente, tel que le fait de garantir un prix minimum ou de consentir une avance au vendeur qui n'est **garantie** que par le bien mis en vente. Lorsque Christie's détient un tel intérêt financier, les **lots** en question sont signalés par le symbole \circ à côté du numéro de **lot**. Lorsque Christie's a financé tout ou partie de cet intérêt par l'intermédiaire d'un tiers, les **lots** sont signalés dans le catalogue par le symbole $\hat{\circ}$. Lorsqu'un tiers accepte de financer tout ou partie de l'intérêt de Christie's dans un **lot**, il prend tout ou partie du risque que le **lot** ne soit pas vendu, et sera rémunéré en échange de l'acceptation de ce risque sur la base d'un montant forfaitaire. Lorsque Christie's a un droit réel ou un intérêt financier dans chacun des **lots** du catalogue, Christie's ne signale pas chaque **lot** par un symbole, mais indique son intérêt en couverture du catalogue.

INTITULÉS AVEC RÉSERVE

*« attribué à... » à notre avis, est probablement en totalité ou en partie, une œuvre réalisée par l'artiste.

*« studio de.../atelier de... » à notre avis, œuvre exécutée dans le studio ou l'atelier de l'artiste, peut-être sous sa surveillance.

*« entourage de... » à notre avis, œuvre datant de la période de l'artiste et dans laquelle on remarque une influence.

*« disciple de... » à notre avis, œuvre exécutée dans le style de l'artiste mais pas nécessairement par l'un de ses élèves.

*« à la manière de... » à notre avis, œuvre exécutée dans le style de l'artiste mais d'une date plus récente.

*« d'après... » à notre avis, une copie (quelle qu'en soit la date) d'une œuvre de l'auteur.

« signé... »/ « daté... »/ « inscrit... » à notre avis, l'œuvre a été signée/datée/dotée d'une inscription par l'artiste. L'ajout d'un point d'interrogation indique un élément de doute.

« avec signature... »/ « avec date... »/ « avec inscription... » à notre avis, la signature/la date/l'inscription sont de la main de quelqu'un d'autre que l'artiste.

La date donnée pour les gravures de maîtres anciens, modernes et contemporains, est la date (ou la date approximative lorsque précédée du préfixe « vers ») à laquelle la matrice a été travaillée et pas nécessairement la date à laquelle l'œuvre a été imprimée ou publiée.

* Ce terme et sa définition dans la présente explication des pratiques de catalogue sont des déclarations réservées sur la paternité de l'œuvre. Si l'utilisation de ce terme repose sur une étude attentive et représente l'opinion de spécialistes, Christie's et le vendeur n'assument aucun risque ni aucune responsabilité en ce qui concerne l'authenticité de la qualité d'auteur de tout lot du présent catalogue décrit par ce terme, la **Garantie d'authenticité** ne s'appliquant pas en ce qui concerne les **lots** décrits à l'aide de ce terme.

SALLES DE VENTES INTERNATIONALES, BUREAUX DE REPRÉSENTATION EUROPÉENS, CONSULTANTS ET AUTRES SERVICES DE CHRISTIE'S

ARGENTINE
BUENOS AIRES
+54 11 43 93 42 22
Cristina Carlisle

AUSTRALIE
SYDNEY
+61 (0)2 9326 1422
Ronan Sulich

AUSTRICHE
VIENNE
+43 (0)1 533 881214
Angela Baillou

BELGIQUE
BRUXELLES
+32 (0)2 512 88 30
Roland de Lathuy

BRÉSIL
SÃO PAULO
+5511 3061 2576
Nathalie Lenci

CHILI
SANTIAGO
+56 2 2 2631642
Denise Ratinoﬀ
de Lira

COLOMBIE
BOGOTA
+571 635 54 00
Juanita Madrinan

DANEMARK
COPENHAGEN
+45 3962 2377
Birgitta Hillingsø
(Consultant)
+ 45 2612 0092
Rikke Juel Brandt
(Consultant)

FINLANDE
ET ETATS BALTES
HELSINKI
+358 40 5837945
Barbro Schauman
(Consultant)

FRANCE ET
DÉLÉGÉS RÉGIONAUX
-PARIS
+33 (0)1 40 76 85 85

CENTRE, AUVERGNE,
LIMOUSIN & BOURGOGNE
+33 (0)6 10 34 44 35
Marine Desproges-Gotteron

BRETAGNE, PAYS DE
LA LOIRE & NORMANDIE
+33 (0)6 09 44 90 78
Virginie 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

ALLEMAGNE
DÜSSELDORF
+49 (0)21 14 91 59 352
Arno Verkade

FRANCFORT
+49 170 840 7950
Natalie Radziwill

HAMBOURG
+49 (0)40 27 94 073
Christiane Gräfin
zu Rantzau

MUNICH
+49 (0)89 24 20 96 80
Marie Christine Gräfin Huyn

STUTTGART
+49 (0)71 12 26 96 99
Eva Susanne
Schweizer

INDE
MUMBAI
+91 (22) 2280 7905
Sonal Singh

INDONESIE
JAKARTA
+62 (0)21 7278 6268
Charmie Hamami

ISRAEL
TEL AVIV
+972 (0)3 695 0695
Roni Gilat-Baharaff

ITALIE
-MILAN
+39 02 303 2831
Cristiano De Lorenzo

ROME
+39 06 686 3333
Marina Cicogna

ITALIE DU NORD
+39 348 3131 021
Paola Gradi
(Consultant)

TURIN
+39 347 2211 541
Chiara Massimello
(Consultant)

VENISE
+39 041 277 0086
Bianca Arrivabene Valenti
Gonzaga (Consultant)

BOLOGNE
+39 051 265 154
Benedetta Possati Vittori
Veneti (Consultant)

GÈNES
+39 010 245 3747
Rachele Guicciardi
(Consultant)

FLORENCE
+39 055 219 012
Alessandra Nicolini di
Camugliano (Consultant)

CENTRE &
ITALIE DU SUD
+39 348 520 2974
Alessandra Allaria
(Consultant)

JAPON
TOKYO
+81 (0)3 6267 1766
Chie Banta

MALAISIE
KUALA LUMPUR
+65 6735 1766
Nicole Tee

MEXICO
MEXICO CITY
+52 55 5281 5546
Gabriela Lobo

MONACO
+377 97 97 11 00
Nancy Dotta

PAYS-BAS
-AMSTERDAM
+31 (0)20 57 55 255
Arno Verkade

NORVÈGE
OSLO
+47 949 89 294
Cornelia Svedman
(Consultant)

REPUBLIQUE POPULAIRE
DE CHINE
PÉKIN
+86 (0)10 8583 1766

-HONG KONG
+852 2760 1766

-SHANGHAI
+86 (0)21 6355 1766

PORTUGAL
LISBONNE
+351 919 317 233
Mafalda Pereira Coutinho
(Consultant)

RUSSIE
MOSCOU
+7 495 937 6364
+44 20 7389 2318
Zain Talyarkhan

SINGAPOUR
SINGAPOUR
+65 6735 1766
Jane Ngiam

AFRIQUE DU SUD
LE CAP
+27 (21) 761 2676
Juliet Lomberg
(Independent Consultant)

DURBAN &
JOHANNESBURG
+27 (31) 207 8247
Gillian Scott-Berning
(Independent Consultant)

CAP OCCIDENTAL
+27 (44) 533 5178
Annabelle Conyngham
(Independent Consultant)

CORÉE DU SUD
SÉOUL
+82 2 720 5266
Jun Lee

ESPAGNE
MADRID
+34 (0)91 532 6626
Carmen Schjaer
Dalia Padilla

SUÈDE
STOCKHOLM
+46 (0)73 645 2891
Claire Ahman (Consultant)
+46 (0)70 9369 201
Louise Dyhlén (Consultant)

SUISSE
-GENÈVE
+41 (0)22 319 1766
Eveline de Proyart

-ZURICH
+41 (0)44 268 1010
Jutta Nixdorf

TAIWAN
TAIPEI
+886 2 2736 3356
Ada Ong

THAÏLANDE
BANGKOK
+66 (0)2 652 1097
Prapavadee Sopphonpanich

TURQUIE
ISTANBUL
+90 (532) 558 7514
Eda Kehale Argün
(Consultant)

ÉMIRATS ARABES UNIS
-DUBAI
+971 (0)4 425 5647
Michael Jeha

GRANDE-BRETAGNE
-LONDRES
+44 (0)20 7839 9060

NORD
+44 (0)20 3219 6010
Thomas Scott

NORD OUEST ET PAYS DE
GALLE
+44 (0)20 7752 3033
Jane Blood

SUD
+44 (0)1730 814 300
Mark Wrey

ÉCOSSE
+44 (0)131 225 4756
Bernard Williams
Robert Lagneau
David Bowes-Lyon
(Consultant)

ÎLE DE MAN
+44 (0)20 7389 2032

ÎLES DE LA MANCHE
+44 (0)20 7389 2032

IRLANDE
+353 (0)87 638 0996
Christine Ryall (Consultant)

ÉTATS UNIS
CHICAGO
+1 312 787 2765
Catherine Busch

DALLAS
+1 214 599 0735
Capera Ryan

HOUSTON
+1 713 802 0191
Jessica Phifer

LOS ANGELES
+1 310 385 2600
Sonya Roth

MIAMI
+1 305 445 1487
Jessica Katz

-NEW YORK
+1 212 636 2000

SAN FRANCISCO
+1 415 982 0982
Ellanor Notides

SERVICES LIÉS AUX VENTES

COLLECTIONS PRIVÉES ET
"COUNTRY HOUSE SALES"
Tel: +33 (0)1 4076 8598
Email: lgosset@christies.com

INVENTAIRES
Tel: +33 (0)1 4076 8572
Email: vgineste@christies.com

AUTRES SERVICES

CHRISTIE'S EDUCATION
LONDRES
Tel: +44 (0)20 7665 4350
Fax: +44 (0)20 7665 4351
Email: london@christies.edu

NEW YORK
Tel: +1 212 355 1501
Fax: +1 212 355 7370
Email: newyork@christies.edu

HONG KONG
Tel: +852 2978 6768
Fax: +852 2525 3856
Email: hongkong@christies.edu

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

SINGAPOUR
Tel: +65 6543 5252
Email: singapore@cfass.com

CHRISTIE'S INTERNATIONAL
REAL ESTATE
NEW YORK
Tel +1 212 468 7182
Fax +1 212 468 7141
Email: info@christiesrealestate.com

LONDRES
Tel +44 20 7389 2551
Fax +44 20 7389 2168
Email: info@christiesrealestate.com

HONG KONG
Tel +852 2978 6788
Fax +852 2973 0799
Email: info@christiesrealestate.com

ŒUVRES MODERNES SUR PAPIER

MERCREDI 3 JUIN 2020, À 16H

ART IMPRESSIONNISTE ET MODERNE

JEUDI 4 JUIN 2020, À 17H

9, avenue Matignon, 75008 Paris

CODE VENTE :

ŒUVRES MODERNES SUR PAPIER

18138 - HUGUES

ART IMPRESSIONNISTE ET MODERNE

18501 - LEA

(Les coordonnées apparaissant sur la preuve d'exportation doivent correspondre aux noms et adresses des professionnels facturés. Les factures ne pourront pas être modifiées après avoir été imprimées.)

LAISSER DES ORDRES D'ACHAT EN LIGNE
SUR CHRISTIES.COM

INCREMENTS

Les enchères commencent généralement en dessous de l'estimation basse et augmentent par paliers (incrément) 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 25% H.T. (soit 26.375% T.T.C. pour les livres et 30% T.T.C. pour les autres lots) sur les premiers €200.000 ; 20% H.T. (soit 21.10% T.T.C. pour les livres et 24% T.T.C. pour les autres lots) au-delà de €200.001 et jusqu'à €2.500.000 et 13,5% H.T. (soit 14,2425% T.T.C. pour les livres et 16.2% T.T.C. pour les autres lots) sur toute somme au-delà de €2.500.001. Pour les ventes de vin, les frais à la charge de l'acquéreur s'élèvent à 22.5% H.T. (soit 27% T.T.C.).
- 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 - Fax : +33 (0) 1 40 76 85 51 - en ligne : www.christies.com

18138-18501

Numéro de Client (le cas échéant)

Numéro de vente

Nom de facturation (en caractères d'imprimerie)

Adresse

Code postal

Téléphone en journée

Téléphone en soirée

Fax (Important)

Email

Veuillez cocher si vous ne souhaitez pas recevoir d'informations à propos de nos ventes à venir par e-mail

J'AI LU ET COMPRIS LE PRESENT FORMULAIRE D'ORDRE D'ACHAT ET LES CONDITIONS DE VENTE - ACCORD DE L'ACHETEUR

Signature

Si vous n'avez jamais participé à des enchères chez Christie's, veuillez joindre des copies des documents suivants. Personnes physiques : Pièce d'identité avec photo délivrée par un organisme public (permis de conduire, carte nationale d'identité ou passeport) et, si votre adresse actuelle ne figure pas sur votre pièce d'identité, un justificatif de domicile récent, par exemple une facture d'eau ou d'électricité ou un relevé bancaire. Sociétés : Un certificat d'immatriculation. Autres structures commerciales telles que les fiducies, les sociétés off-shore ou les sociétés de personnes : veuillez contacter le Département Conformité au +33 (0)1 40 76 84 13 pour connaître les informations que vous devez fournir. Si vous êtes enregistré pour enchérir pour le compte de quelqu'un qui n'a jamais participé à des enchères chez Christie's, veuillez joindre les pièces d'identité vous concernant ainsi que celles de la personne pour le compte de qui vous allez prendre part aux enchères, ainsi qu'un pouvoir signé par la personne en question. Les nouveaux clients, les clients qui n'ont pas fait d'achats auprès d'un bureau de Christie's au cours des deux dernières années et ceux qui souhaitent dépenser plus que les fois précédentes devront fournir une référence bancaire.

VEUILLEZ ÉCRIRE DISTINCTEMENT EN CARACTÈRES D'IMPRIMERIE

Numéro de lot
(dans l'ordre)

Enchère maximale EURO
(hors frais de vente)

Numéro de lot
(dans l'ordre)

Enchère maximale EURO
(hors frais de vente)

Si vous êtes assujéti à la VAT/IVA/TVA/BTW/MWST/MOMS intracommunautaire,

Veillez indiquer votre numéro :



Entreposage et Enlèvement des Lots

Storage and Collection

TABLEAUX ET OBJETS PETITS FORMATS

Tous les lots vendus seront conservés dans nos locaux au 9, avenue Matignon, 75008 Paris.

TABLEAUX GRANDS FORMATS, MEUBLES ET OBJETS VOLUMINEUX

Les lots marqués d'un carré rouge ■ seront transférés chez Crown Fine Art :

Vendredi 27 mars

Crown Fine Art se tient à votre disposition 48h après le transfert, du lundi au vendredi, de 9h00 à 12h30 et 13h30 à 18h00.

130, rue des Chardonnerets,
93290 Tremblay-en-France

TARIFS

Christie's se réserve le droit d'appliquer des frais de stockage au-delà de 30 jours après la vente pour les lots vendus. La garantie en cas de dommage ou de perte totale ou partielle est couverte par Christie's selon les termes figurant dans nos Conditions de Vente et incluse dans les frais de stockage. Les frais s'appliqueront selon le barème décrit dans le tableau ci-dessous.

PAIEMENT

Merci de bien vouloir contacter notre service client 24h à l'avance à ClientServicesParis@christies.com ou au +33 (0)1 40 76 84 12 pour connaître le montant des frais et prendre rendez-vous pour la collecte du lot.

Sont acceptés les règlements par chèque, transfert bancaire et carte de crédit (Visa, Mastercard, American Express)

SMALL PICTURES AND OBJECTS

All lots sold, will be kept in our saleroom at 9 avenue Matignon, 75008 Paris.

LARGE PICTURES, FURNITURE AND LARGE OBJECTS

Specified lots marked with a filled red square ■ will be removed to Crown Fine Art on the:

Friday 27 March

Lots transferred to Crown Fine Art will be available 48 hours after the transfer from Monday to Friday 9.00 am to 12.30 am and 1.30 pm to 6.00 pm.

130, rue des Chardonnerets,
93290 Tremblay-en-France

ADMINISTRATION FEE, STORAGE & RELATED CHARGES

At Christie's discretion storage charges may apply 30 days after the sale. Liability for physical loss and damage is covered by Christie's as specified in our Conditions of Sale and included in the storage fee. Charges will apply as set in the table below.

PAYMENT

Please contact our Client Service 24 hours in advance at ClientServicesParis@christies.com or call +33 (0)1 40 76 84 12 to enquire about the fee and book a collection time.

Are accepted payments by cheque, wire transfer and credit cards (Visa, Mastercard, American Express)

TABLEAUX GRANDS FORMATS, MOBILIER ET OBJETS VOLUMINEUX

Frais de gestion et manutention fixe par lot	Frais de stockage par lot et par jour ouvré
70€ + TVA	8€ + TVA

TABLEAUX ET OBJETS PETITS FORMATS

Frais de gestion et manutention fixe par lot	Frais de stockage par lot et par jour ouvré
35€ + TVA	4€ + TVA

LARGE PAINTINGS, FURNITURE AND LARGE OBJECTS

Administration fee and handling per lot	Storage fee per lot and per business day
70€ + VAT	8€ + VAT

SMALL PICTURES AND OBJECTS

Administration fee and handling per lot	Storage fee per lot and per business day
35€ + VAT	4€ + VAT



CHRISTIE'S

CHRISTIE'S INTERNATIONAL PLC

François Pinault, Chairman
Guillaume Cerutti, Chief Executive Officer
Stephen Brooks, Deputy Chief Executive Officer
Jussi Pylkkänen, Global President
François Curiel, Chairman, Europe
Jean-François Palus
Stéphanie Renault
Héloïse Temple-Boyer
Sophie Carter, Company Secretary

INTERNATIONAL CHAIRMEN

Stephen Lash, Chairman Emeritus, Americas
The Earl of Snowdon, Honorary Chairman, EMEA
Charles Cator, Deputy Chairman, Christie's Int.
Xin Li-Cohen, Deputy Chairman, Christie's Int.

CHRISTIE'S EUROPE, MIDDLE EAST, RUSSIA AND INDIA (EMEA)

Prof. Dr. Dirk Boll, President
Bertold Mueller, Managing Director,
Continental Europe, Middle East, Russia & India

SENIOR DIRECTORS, EMEA

Zoe Ainscough, Cristian Albu, Maddie Amos,
Simon Andrews, Katharine Arnold, Upasna Bajaj,
Mariolina Bassetti, Ellen Berkeley, Jill Berry,
Giovanna Bertazzoni, Peter Brown, Julien Brunie,
Olivier Camu, Jason Carey, Karen Carroll,
Sophie Carter, Karen Cole, Isabelle de La Bruyere,
Roland de Lathuy, Eveline de Proyart, Leila de Vos,
Harriet Drummond, Adele Falconer, Margaret Ford,
Edmond Francey, Roni Gilat-Baharaff, Leonie Grainger,
Philip Harley, James Hastie, Karl Hermanns,
Rachel Hilderley, Jetske Homan Van Der Heide,
Michael Jeha, Donald Johnston, Erem Kassim-Lakha,
Nicholas Lambourn, William Lorimer,
Catherine Manson, Susan Miller, Jeremy Morrison,
Nicholas Orchard, Keith Penton, Henry Pettifer,
Will Porter, Paul Raison, Christiane Rantzaou,
Tara Rastrick, Amjad Rauf, William Robinson,
Alice de Roquemaurel, Matthew Rubinger,
Tim Schmelcher, John Stainton, Nicola Steel,
Aline Sylla-Walbaum, Sheridan Thompson,
Alexis de Tiesenhausen, Jay Vincze, David Warren,
Andrew Waters, Harry Williams-Bulkeley,
Tom Woolston, André Zlattinger

CHRISTIE'S ADVISORY BOARD, EUROPE

Pedro Girao, Chairman,
Contessa Giovanni Gaetani dell'Aquila d'Aragona,
Thierry Barbier Mueller, Arpad Busson,
Kemal Has Cingillioglu, Hélène David-Weill,
Bernhard Fischer, I. D. Fürstin zu Fürstenberg,
Rémi Gaston-Dreyfus, Laurence Graff,
Jacques Grange, H.R.H. Prince Pavlos of Greece,
Terry de Gunzburg, Guillaume Houzé,
Alicia Koplowitz, Robert Manoukian,
Contessa Daniela d'Amelio Memmo, Usha Mittal,
Polissena Perrone, Maryvonne Pinault,
François de Ricqlès, Eric de Rothschild,
Çiğdem Simavi, Sylvie Winckler

CHRISTIE'S FRANCE

Cécile Verdier, Présidente
Julien Pradels, Directeur Général
Virginie Aubert
Anika Guntrum
Pierre Martin-Vivier

DIRECTORS, FRANCE

Virginie Hagelauer, Laëtitia Bauduin,
Antoine Leboutteiller, Élodie Morel

ASSOCIATE DIRECTORS, FRANCE

Fabienne Albertini, Marion Clermont, Victoire Gineste,
Valérie Didier, Tancredi Massimo di Roccasecca,
Fleur de Nicolay, Tiphaine Nicoul, Paul Nyzam,
Etienne Salon, Dominique Suiveng

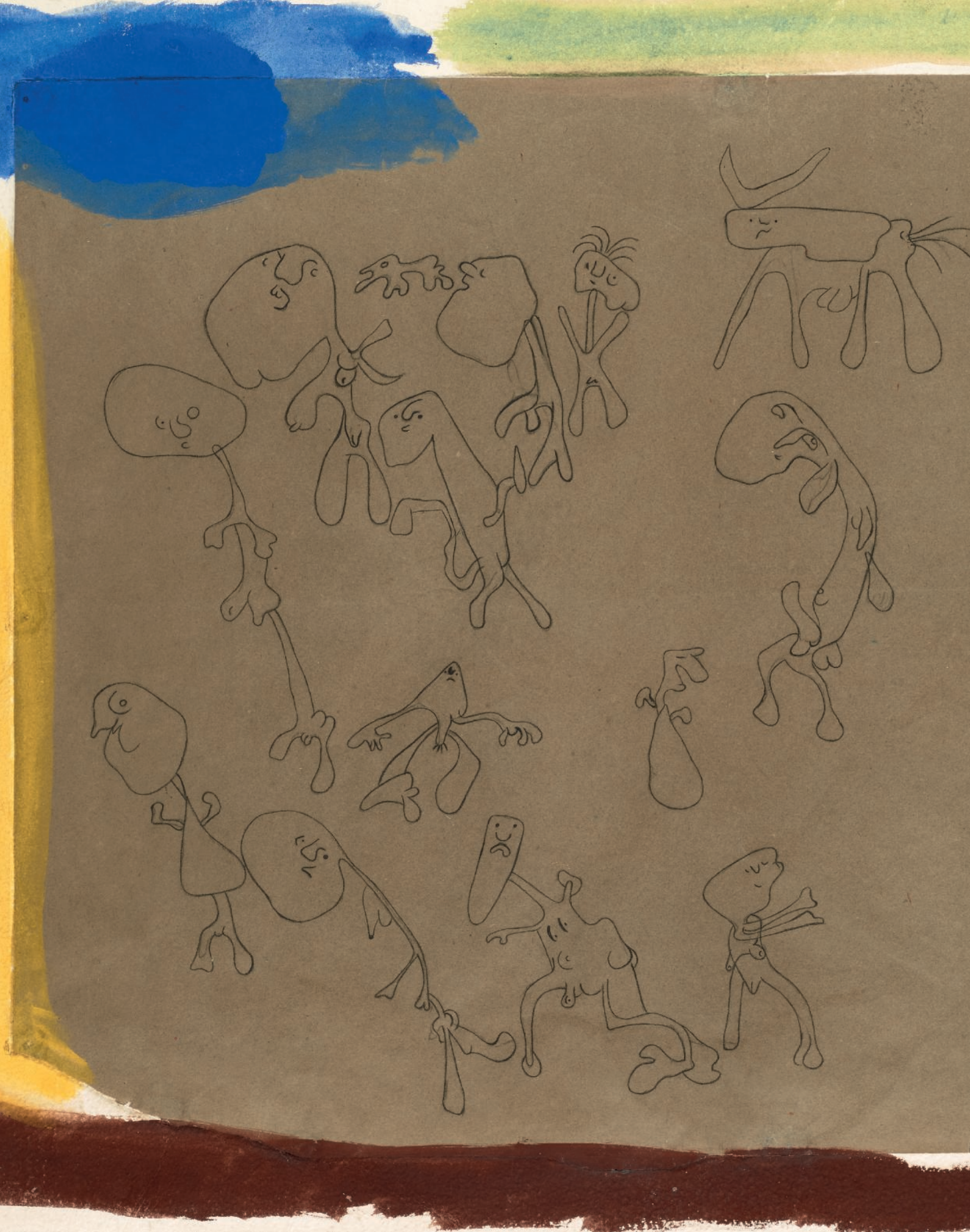
COMMISSAIRES-PRISEURS HABILITÉS

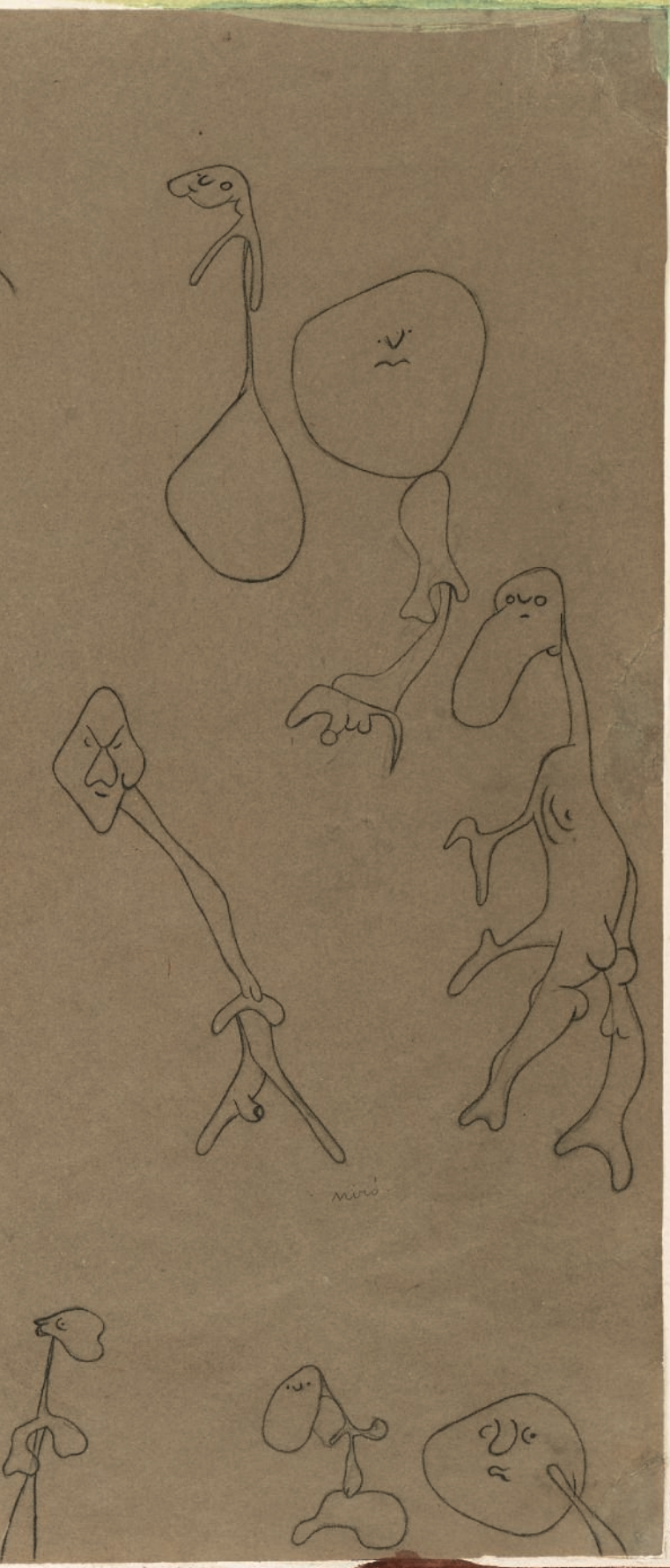
François Curiel,
Camille de Foresta,
Victoire Gineste,
Lionel Gosset,
Adrien Meyer,
Cécile Verdier



Catalogue Photo Credits : Anna Buklovska, Emilie Lebeuf
Guillaume Onimus, Juan Cruz Ibañez, Marina Gadonneix
Nina Slavcheva
Maquette : Alexandra de Lambilly, Isabelle Sery
© Christie, Manson & Woods Ltd. (2020)

24/10/19





INDEX

L

LAUGÉ, A., 322
 LAURENCIN, M., 102
 LAURENS, H., 302
 LE SIDANER, H., 376, 377
 LEBASQUE, H., 361, 383, 387
 LÉVEILLÉ, A., 328
 LOISEAU, G., 378, 379
 LUCE, M., 330, 363, 365
 LURÇAT, J., 407

M

MAGNELLI, A., 308
 MALLE, C., 392
 MANGUIN, H., 218
 MANZU, G., 209-212
 MARQUET, A., 221, 367, 368, 388
 MASSON, A., 193, 413
 MATISSE, H., 127
 MAUFRA, M., 343
 MENDJISKY, S., 398, 399, 400
 MIRÓ, J., 178, 179, 182, 183, 186, 194, 196, 304
 MODIGLIANI, A., 110
 MONTEZIN, P., 162
 MORET, H., 332, 333, 334
 MORISOT, B., 346

P

PICABIA, F., 103, 180, 181, 185, 200, 311, 335
 PICASSO, P., 108, 111-116, 120, 126, 175, 177, 208, 305
 PISSARRO, C., 340

R

REDON, O., 135, 336, 374
 RENOIR, P.-A., 134, 337-339
 RIPPL-RONAI, J., 143
 RODIN, A., 348
 ROUART, E., 325
 ROUART, H., 324
 ROUSSEL, K.-X., 137, 158, 160
 ROY, L., 329

S

SABBAGH, G., 384
 SCHUFFENECKER, C., 136
 SEBASTI, G., 386
 SÉRUSIER, P., 139, 144, 317, 318, 319, 370
 SIGNAC, P., 129, 163, 164, 214, 222, 223
 SISLEY, A., 216
 SOUTINE, C., 316
 SOUTTER, L., 170
 SPILLIAERT, L., 169
 SURVAGE, L., 173, 409

T

TZARA, T., 202

U

UTRILLO, M., 391, 393

V

VALADON, S., 323, 390
 VALTAT, L., 341, 366, 394
 VAN RYSSSELBERGHE, T., 131, 342, 344, 345
 VON JAWLENSKY, A., 314
 VUILLARD, E., 159, 217

W

WILDER, A., 402, 403
 WOLS, A., 205

Z

ZADKINE, O., 313

A

ANQUETIN, L., 133, 320, 321, 326, 327
 ARP, J., 303
 AROKAS, D., 107

B

BALTHUS, 104, 172
 BAZILLE, F., 156
 BELLMER, H., 192
 BEVAN, R., 141
 BONNARD, P., 130, 229-236, 380, 388
 BOTERO, F., 207
 BOUDIN, E., 371, 372, 373
 BRAQUE, G., 397
 BRASILIER, A., 224
 BRAUNER, V., 184, 199, 306
 BRETON, A., 204
 BUFFET, B., 312, 410-412

C

CARIOT, G., 364, 381
 CHAGALL, M., 106, 128, 215
 CROSS, H.-E., 165-168

D

DALÍ, S., 189
 DE CHIRICO, G., 188, 201, 309
 DE GAIGNERON, J., 401
 DE LEMPICKA, T., 105
 DE TOULOUSE-LAUTREC, H., 145-155, 161, 347
 DELAUNAY, S., 123, 124
 DELVAUX, P., 171, 197, 198, 203
 DENIS, M., 140, 382, 385
 DERAÏN, A., 225, 226, 350-352, 375
 DE VLAMINCK, M., 213, 353-359, 395
 DOMERGUE, J.-G., 404-405
 DUBOIS-PILLET, A., 360
 DUFY, R., 220, 315, 349, 408
 DUNOYER DE SEGONZAC, A., 219, 227, 228

E

ÉLUARD, P., 195
 ERNST, M., 187, 190, 191, 310

F

FÉRAT, S., 406
 FILIGER, C., 142
 FORAIN, J.-L., 138, 157
 FOUJITA, L. T., 206, 301, 414

G

GARGALLO, P., 307
 GAUGUIN, P., 132
 GIACOMETTI, A., 101
 GILOT, F., 109
 GLEIZES, A., 118, 125
 GUILLAUMIN, A., 369
 GUILLOUX, C. V., 362

H

HOSCHEDÉ-MONET, B., 331
 HÉLION, J., 174

K

KANDINSKY, W., 121, 176
 KISLING, M., 389, 395
 KUPKA, F., 117, 119



CHRISTIE'S

9 AVENUE MATIGNON 75008 PARIS

Berthe Morisot