

reflecXion



HELENE BAILLY MARCILHAC

reflection

4-5 ***PRÉFACE BY STUDIO ELLIE PEUGEOT***

6-7 ***ACT I - PHYSICAL REFLECTION***

8 **EUGÈNE BOUDIN (1824-1898)**

9 **GEORGES D’ESPAGNAT (1870-1950)**

10-13 **PAUL SIGNAC (1863-1935)**

14-15 **CHILDE HASSAM (1859-1935)**

16-17 **GUSTAVE LOISEAU (1865-1935)**

18-19 **WLADIMIR BARANOFF-ROSSINÉ
(1888-1944)**

20-23 **ÉMILE OTHON-FRIESZ (1879-1949)**

24-27 **LOUIS RITMAN (1889-1963)**

28-33 **ALBERT MARQUET (1875-1947)**

34-35 **ANDRÉ LHOTE (1885-1962)**

36 **MAURICE DENIS (1870-1943)**

37-41 **FRANCIS PICABIA (1879-1953)**

42-43 **LOUIS VALTAT (1869-1952)**

44 **JEAN DUFY (1888-1964)**

45 **BERNARD BUFFET (1928-1999)**

46-48 ***CATALOGUE***

reflexion

Une scénographie et des textes par

STUDIO ELLIE PEUGEOT

Une médiation en trois actes

Peu de mots dans l’histoire de l’art recèlent autant de sens que *Reflection*. Il appartient autant à la physique qu’à la philosophie, à l’atelier du peintre qu’à l’imagination du poète. C’est à la fois quelque chose dont nous sommes témoins et quelque chose que nous mettons en œuvre. *To reflect* signifie regarder vers l’extérieur, mais aussi vers l’intérieur. Chaque *reflection* est à la fois une image et une interprétation. En français, comme en anglais, le mot *reflection* fusionne deux notions en un seul terme : *le reflet*, l’image que renvoie une surface, et *la réflexion*, la pensée qui s’y attarde.

Les Grecs de l’Antiquité l’avaient compris instinctivement. Dans le récit d’Ovide sur le mythe de Narcisse, l’un des récits fondateurs de l’art occidental, le jeune chasseur ne tombe pas amoureux de lui-même. Il tombe amoureux d’une image qui semble à la fois réelle et inaccessible, une surface qui promet la connaissance mais n’offre que l’illusion. La tragédie ne réside pas dans la vanité, mais dans l’incompréhension. La réflexion est confondue avec la réalité. Pourtant, le mythe recèle également une autre vérité : tout acte de regard transforme celui qui regarde.

Des siècles plus tard, les peintres allaient découvrir que l’eau offrait une autre sorte de miroir. De la fascination des impressionnistes pour la lumière changeante aux réinventions radicales du début du XX^e siècle, les artistes ont continué à explorer l’idée qu’un reflet confirme l’existence d’un objet tout en la déstabilisant.

Cette exposition rassemble un ensemble exceptionnel de peintures, dessins, sculptures et céramiques couvrant l’Impressionnisme, le Post-Impressionnisme, le Fauvisme, le Cubisme, le Surréalisme et la sculpture moderne. Elle s’ouvre sur *Physical Reflection*, où l’eau, l’atmosphère et la lumière deviennent le premier miroir de la nature. Elle se poursuit avec *Symbiotic Reflection*, qui explore le dialogue, la dualité et la complicité, révélant comment le sens naît des paires, des rencontres et des formes réciproques. Enfin, elle aborde le territoire le plus insaisissable de tous : *Self Reflection*, un acte tourné vers l’intérieur, où l’artiste se tourne vers l’imagination et l’inconscient.

Scenography and texts by

STUDIO ELLIE PEUGEOT

A mediation in three acts

There are few words in the history of art that carry as many meanings as *Reflection*. It belongs equally to physics and philosophy, to the painter’s studio and the poet’s imagination. It is something we witness and something we perform. *To reflect* is to look outward, yet also inward. Every reflection is simultaneously an image and an interpretation. In French, as in English, *reflection* collapses two ideas into one term— *le reflet*, the image a surface throws back, and *la réflexion*, the thought that lingers over it.

The ancient Greeks understood this instinctively. In Ovid’s telling of the myth of Narcissus, one of the foundational narratives of Western art, the young hunter does not fall in love with himself. He falls in love with an image that appears simultaneously real and unattainable— a surface that promises knowledge but offers only illusion. The tragedy lies not in vanity but in misunderstanding. Reflection is mistaken for reality. Yet the myth also contains another truth: every act of looking changes the one who looks.

Centuries later, painters would discover that water offered a different kind of mirror. From the Impressionists’ fascination with changing light to the radical reinventions of the early twentieth century, artists continued to explore the notion that a reflection simultaneously confirms the existence of an object while destabilising it.

This exhibition brings together an exceptional group of paintings, drawings, sculptures and ceramics spanning Impressionism, Post-Impressionism, Fauvism, Cubism, Surrealism and modern sculpture. It begins with *Physical Reflection*, where water, atmosphere and light become nature’s first mirror. It continues through *Symbiotic Reflection* which examines dialogue, duality and companionship, revealing how meaning is created through pairs, encounters and reciprocal forms. Finally, it arrives at the most elusive territory of all; *Self Reflection*— an inward act, where the artist turns towards the imagination and the unconscious.

ACT I

PHYSICAL REFLECTION

L'eau a toujours été la plus ancienne alliée de la peinture. Bien avant que la photographie ne capture la lumière, les peintres avaient compris que les rivières, les ports et les mers possédaient une extraordinaire capacité à dissoudre toute certitude. Les reflets sur l'eau tremblent, se brisent et se reforment à chaque ondulation : ils transforment l'architecture en couleur, la matière solide en sensation éphémère.

Tout au long de l'exposition, les ports, les rivières et les côtes reviennent sans cesse, car ce sont des lieux où la permanence côtoie le changement perpétuel. Les ports d'André Lhote, les lagons et berges paisibles d'Albert Marquet, le Havre animé de Jean Dufy et les études vénitiennes de Paul Signac dépeignent tous des villes dont l'identité se dédouble dans l'eau. Leurs reflets dissolvent la géométrie rigide des quais et des bâtiments en quelque chose d'infiniment moins certain.

Les impressionnistes ont peut-être compris cela plus profondément que n'importe quelle génération avant eux. Dans *Lise Tréhot au Bord de l'eau* de Pierre-Auguste Renoir, les verts, les bleus et les tons chair chauds reflétés adoucissent la frontière entre le personnage et le paysage. L'eau devient une présence active, entraînant le modèle et le décor dans un échange intime de couleurs et de lumière.

Le tableau *Bord de Mer* d'Émile Othon-Friesz transforme le reflet grâce aux couleurs fauvistes. Plutôt que de décrire la lumière avec une précision optique, la mer fait écho aux pigments intenses du ciel et du rivage, transformant le reflet en un rythme compositionnel audacieux.

Peint au sein de la colonie d'artistes de Giverny, *Baigneuse à Giverny* de Louis Ritman fond la baigneuse dans une mosaïque de feuillage, d'eau et de lumière tamisée. Le reflet devient un principe atmosphérique, effaçant la distinction entre le corps et le paysage.

Dans *Le Pêcheur* de Francis Picabia, le reflet s'inverse. Issue d'une photographie plutôt que d'une observation directe, l'image devient une copie d'une copie, passant du « reflet » à la « réflexion » et posant la question de savoir comment la peinture peut refléter un monde dont elle n'a jamais été directement témoin.

Chacune de ces peintures repose sur le même phénomène physique : la lumière qui frappe une surface et en rebondit transformée.

Water has always been painting's oldest collaborator. Long before photography captured light, painters understood that rivers, harbours and seas possessed an extraordinary ability to dissolve certainty. Reflections through water tremble, fracture and reform with every ripple – they transform architecture into colour, solid matter into fleeting sensation.

Throughout the exhibition, ports, rivers and coastlines appear again and again because they are places where permanence meets perpetual change. André Lhote's harbours, Albert Marquet's quiet lagoons and riverbanks, Jean Dufy's animated Le Havre, and Paul Signac's Venetian studies all depict cities whose identities are doubled in water. Their reflections dissolve the rigid geometry of quays and buildings into something infinitely less certain.

The Impressionists understood this perhaps more profoundly than any generation before them. In Pierre-Auguste Renoir's *Lise Tréhot au Bord de l'eau*, reflected greens, blues and warm flesh tones soften the boundary between figure and landscape. Water becomes an active presence, drawing sitter and setting into an intimate exchange of colour and light.

Émile Othon-Friesz's *Bord de Mer* transforms reflection through Fauvist colour. Rather than describing light with optical accuracy, the sea echoes the heightened pigments of sky and shore, turning reflection into a bold compositional rhythm.

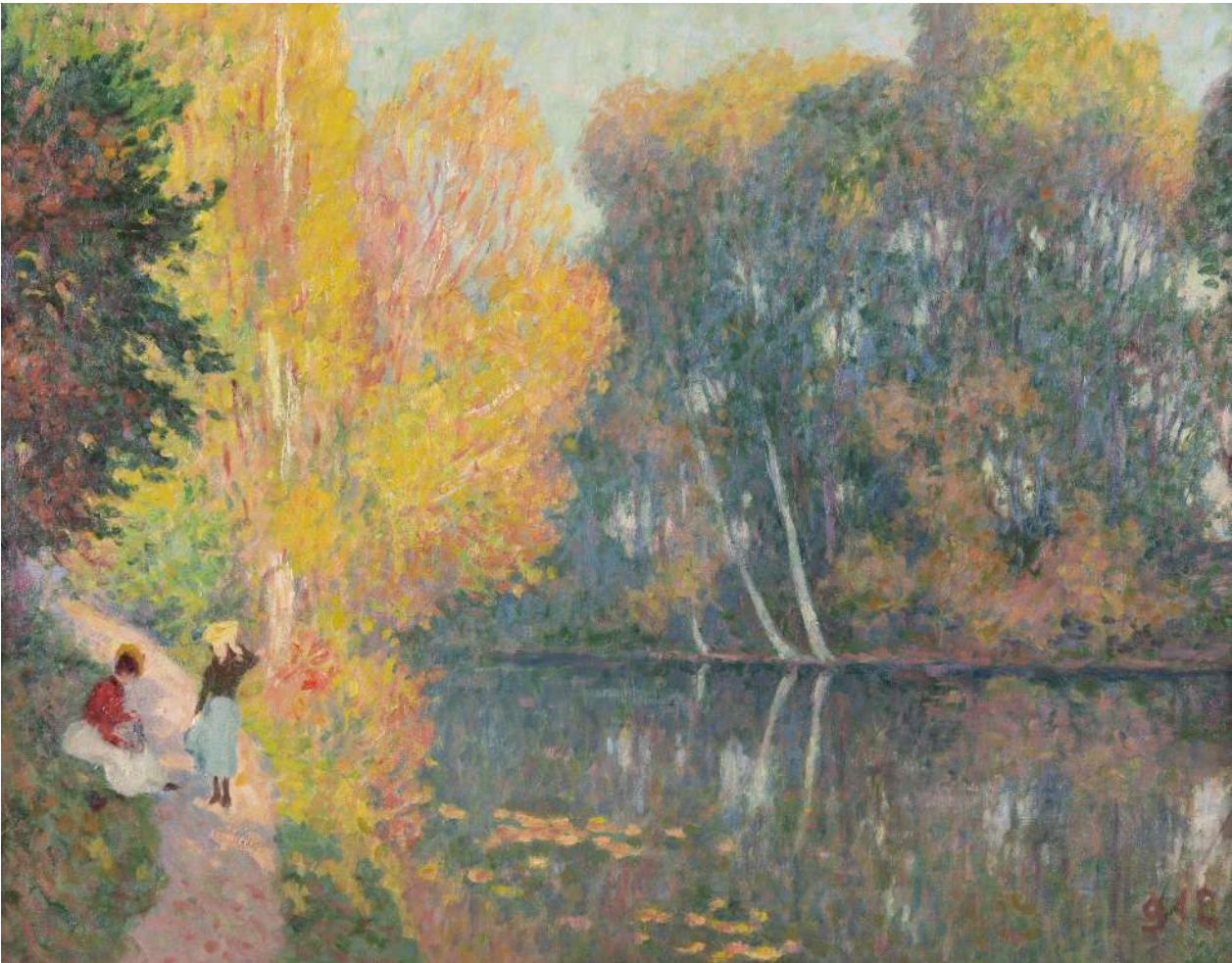
Painted within the artists' colony at Giverny, Louis Ritman's *Baigneuse à Giverny* absorbs the bather into a mosaic of foliage, water and dappled sunlight. Reflection becomes an atmospheric principle, dissolving the distinction between body and landscape.

Francis Picabia's *Le Pêcheur* turns reflection inward. Derived from a photograph rather than direct observation, the image becomes a copy of a copy, shifting from "le reflet" to "la réflexion" and asking how painting can reflect a world it never directly witnessed.

Each of these paintings depends on the same physical fact — light striking a surface and bouncing back changed.



Eugène Boudin (1824-1898)
Le Port de Trouville à Marée Basse, 1894
 Signé et daté en bas à droite: E. Boudin; 94
 Huile sur panneau
 40 x 31 cm / 16 x 12 1/4 in.



Georges d'Espagnat (1870-1950)
Mare à Aubergeville, 1899
 Signé en bas à droite avec les initiales de l'artiste: GdE
 Titrée sur le châssis: Mare à Aubergeville
 Huile sur toile d'origine
 70,7 x 92,4 cm / 27 7/8 x 36 3/8 in.

Paul Signac découvre le village de pêcheurs de Port-en-Bessin en 1882, alors qu'il n'a que dix-sept ans. Fasciné par ce charmant village côtier de Normandie, il y retourne l'été suivant, puis à nouveau en 1884. Lors de ce troisième séjour, Signac réalise une série d'une douzaine de tableaux représentant des vues du port et de la plage environnante. L'importance de ce lieu pour les Néo-Impressionnistes est mise en évidence par le fait que Georges Seurat, probablement sur la recommandation de Signac, visita Port-en-Bessin quatre ans plus tard, à l'été 1888, et y peignit au moins six œuvres.

Le tableau *Port-en-Bessin* illustre l'admiration précoce de Signac pour les Impressionnistes, et particulièrement pour Claude Monet, qui avait grandi en Normandie et peint la côte dans de nombreuses séries. En 1883, Signac visita une exposition des peintures de Monet consacrées à Varengeville et Pourville, présentées à la galerie parisienne Durand-Ruel. Cette expérience eut une influence manifeste sur son style.

Dans cette œuvre de jeunesse, l'inspiration de la technique impressionniste est évidente, avec des coups de pinceau libres et fluides. Cependant, cette peinture révèle aussi l'émergence du style propre à Signac, marqué par une organisation kaléidoscopique des couleurs et des coups de pinceau rythmés et dynamiques qui annoncent le pointillisme, comme on peut le voir dans le reflet des bateaux à la surface de l'eau.

L'année 1884 marque un tournant majeur dans l'évolution artistique de Paul Signac. En juillet, il participa au premier Salon des Artistes Indépendants, où il fit la rencontre de Georges Seurat et Henri Edmond Cross, qui devinrent ses compagnons dans le mouvement néo-impressionniste.

Comme le montre *Port-en-Bessin*, Signac développait déjà une vision artistique unique à cette époque. Comme l'explique Marina Ferretti, spécialiste de l'artiste et commissaire d'exposition : « Ses premières œuvres présentent deux caractéristiques essentielles qui allaient marquer toute sa carrière : une préférence marquée pour des compositions frontales et géométriques, avec une faible profondeur perspective, et un amour particulier pour la couleur. » (*Signac*, catalogue d'exposition, Metropolitan Museum of Art, New York, 2001, p. 85).

Paul Signac discovered the fishing village of Port-en-Bessin in 1882, when he was just seventeen years old. Captivated by this charming coastal village in Normandy, he returned the following summer and again in 1884. During this third stay, Signac produced a series of around a dozen paintings depicting views of the harbour and the surrounding beach. The importance of this location for the Neo-Impressionists is underscored by the fact that Georges Seurat, most likely on Signac's recommendation, visited Port-en-Bessin four years later, in the summer of 1888, and painted at least six works there.

The painting *Port-en-Bessin* illustrates Signac's early admiration for the Impressionists, and particularly for Claude Monet, who had grown up in Normandy and painted the coastline in numerous series. In 1883, Signac visited an exhibition of Monet's paintings devoted to Varengeville and Pourville, presented at the Parisian gallery Durand-Ruel. This experience had a manifest influence on his style.

In this early work, the inspiration of Impressionist technique is evident, with free and fluid brushstrokes. Yet the painting also reveals the emergence of Signac's own style, marked by a kaleidoscopic organisation of colours and rhythmic, dynamic brushstrokes that foreshadow Pointillism, as can be seen in the reflection of the boats on the surface of the water.

The year 1884 marked a major turning point in Signac's artistic development. In July, he participated in the first Salon des Artistes Indépendants, where he met Georges Seurat and Henri-Edmond Cross, who would become his companions in the Neo-Impressionist movement.

As *Port-en-Bessin* demonstrates, Signac was already developing a unique artistic vision at this time. As Marina Ferretti, a specialist in the artist and exhibition curator, explains: « His early works display two essential characteristics that would mark his entire career: a pronounced preference for frontal and geometric compositions with shallow perspective depth, and a particular love of colour. » (Signac, exhibition catalogue, Metropolitan Museum of Art, New York, 2001, p. 85).



Paul Signac (1863-1935)
Port-En-Bessin, 1884
 Signé en bas à gauche: P. Signac
 Contresigné et titré sur le châssis: P. Signac ; Port-en-Bessin
 Huile sur toile d'origine
 61,5 x 38 cm / 24 1/4 x 15 in.



Paul Signac (1863-1935)
Vue de la basilique San Giorgio à Venise, 1904
 Plume, encre de chine, lavis d'encre de chine sur mise en place
 à la mine de plomb sur feuille contrecollée sur une feuille
 16,5 x 20,6 cm / 6 1/2 x 8 1/8 in.



Paul Signac (1863-1935)
Venise, La Dogana vue depuis les Zattere, 1908
 Signé en bas à gauche: P Signac
 Situé et daté en bas à droite: Venise; 1908
 Pierre noire, aquarelle et rehauts de blanc sur papier
 27,7 x 43,7 cm / 10 7/8 x 17 1/4 in.



Childe Hassam (1859-1935)
Le Parc des Tuileries, Paris, circa 1889-1890
 Signé en bas à gauche: Childe Hassam
 Huile sur panneau
 23,5 x 33 cm / 9 1/4 x 13 in.

Peint en 1907 par Gustave Loiseau, *La Cathédrale d'Auxerre* est un parfait exemple du talent de l'artiste à capturer les changements de lumière, de couleur et d'atmosphère, caractéristiques essentielles du mouvement Impressionniste.

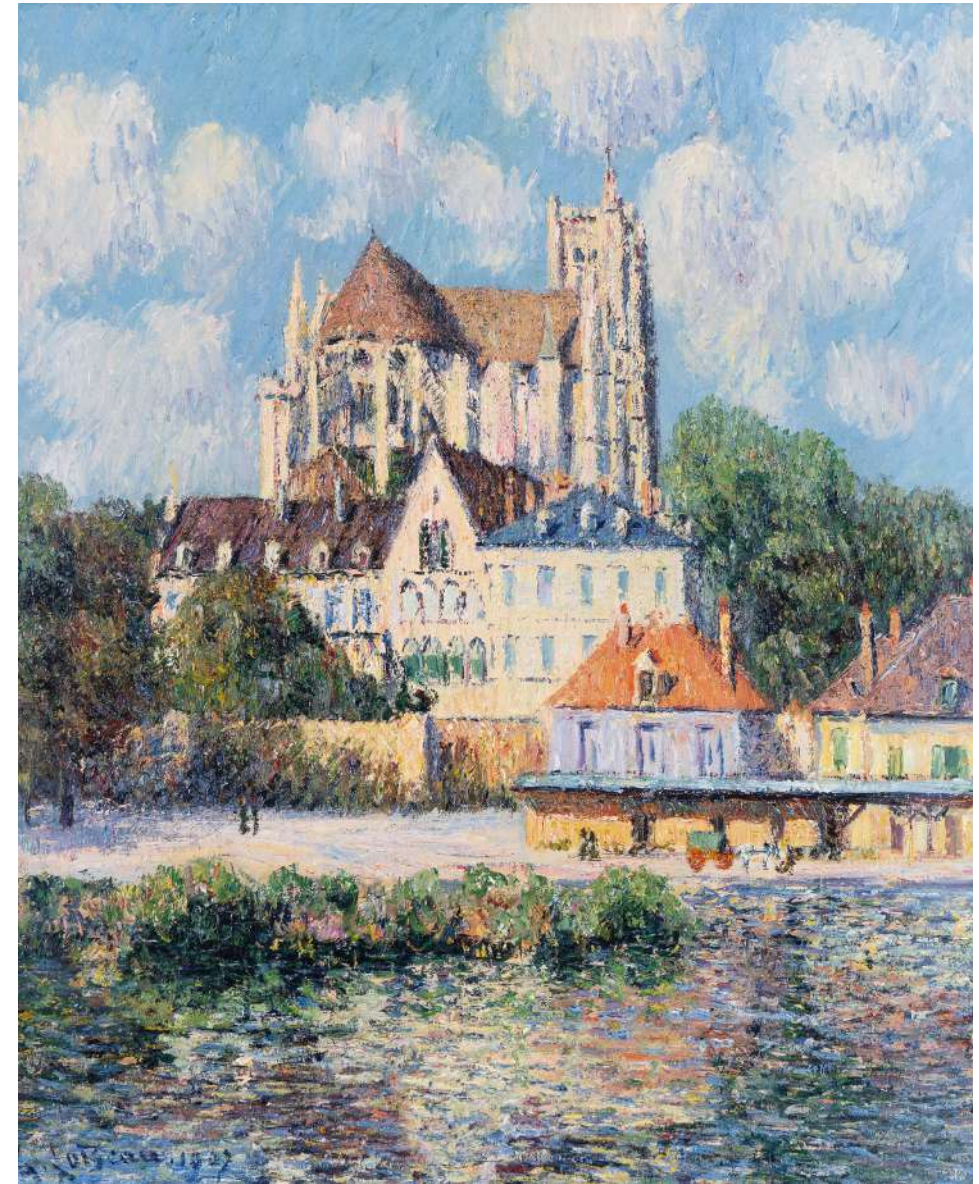
Dans ce tableau, Loiseau offre une vision éblouissante de la célèbre cathédrale d'Auxerre baignée dans la douce lumière d'une journée ensoleillée en amenant le spectateur dans un coin de France où la beauté de l'architecture se marie harmonieusement avec les couleurs vibrantes de la nature. Au premier plan du tableau, l'Yonne, la majestueuse rivière qui traverse la ville prend toute sa splendeur sous le doux éclat du soleil. Les reflets dans l'eau créent une mosaïque aux teintes vives qui dansent au gré des ondulations du fleuve. Les tons de vert, de bleu et de jaune évoquent la vitalité de la nature, tandis que des touches de rouge et d'orange ajoutent une touche de chaleur et d'énergie à cette scène sereine.

En arrière-plan, se dresse la cathédrale d'Auxerre, majestueuse et imposante. Ses flèches élancées s'élèvent vers le ciel, accentuées par la lumière du soleil qui les caresse. Loiseau a capturé chaque détail architectural avec une grande précision, tout en préservant la touche floue et douce caractéristique de l'Impressionnisme, créant ainsi une harmonie visuelle entre la cathédrale et son environnement naturel. La technique de Gustave Loiseau se manifeste dans sa manière de jouer avec la lumière. Il utilise des couleurs vives et lumineuses pour transmettre la vitalité et la joie qui émanent de cette scène ensoleillée.

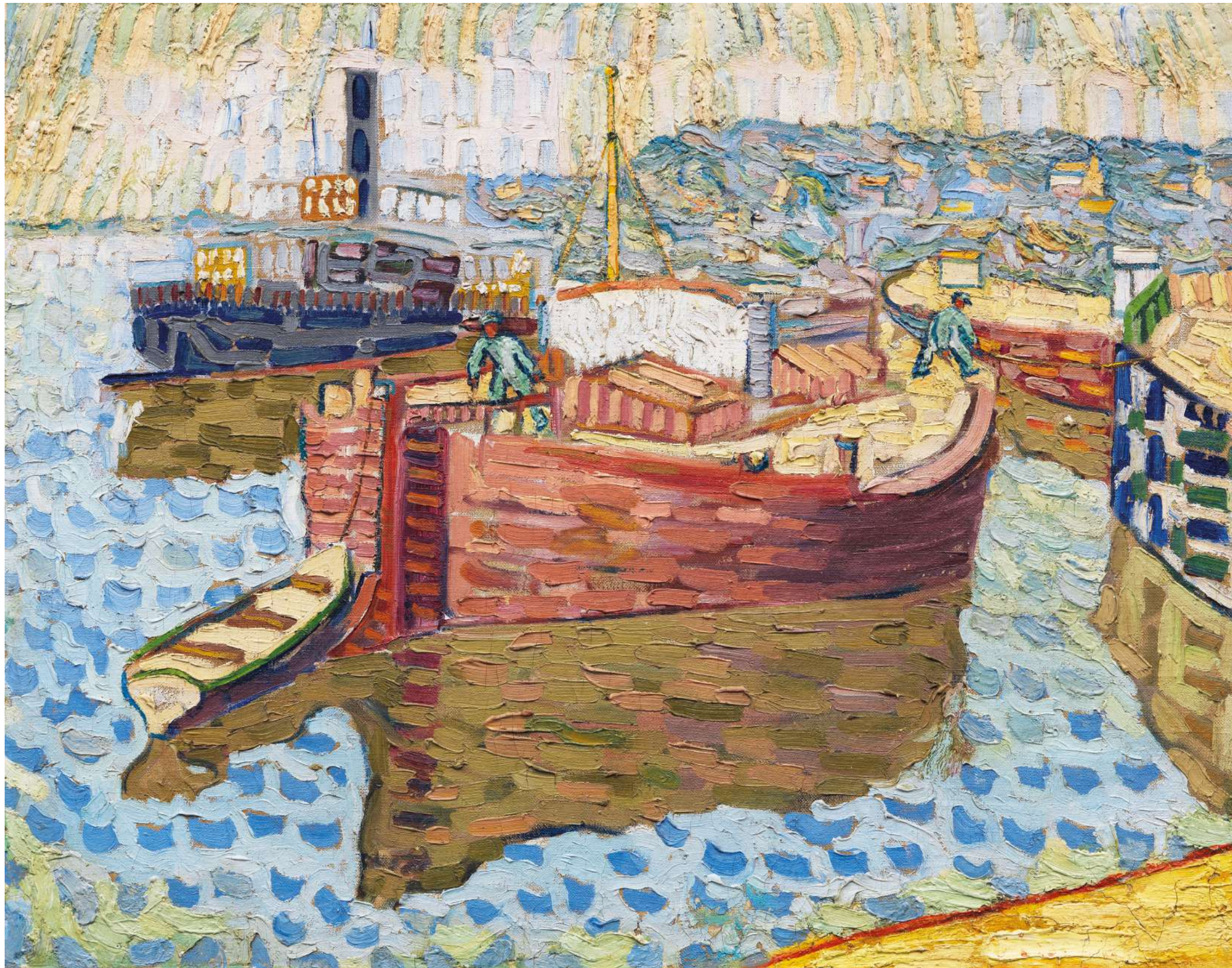
Painted in 1907 by Gustave Loiseau, *La Cathédrale d'Auxerre* is a perfect example of his talent in capturing changes in light, color, and atmosphere, essential characteristics of the Impressionist movement.

In this painting, Gustave Loiseau offers a dazzling vision of the famous cathedral of Auxerre bathed in the soft light of a sunny day, transporting the viewer to a corner of France where the beauty of architecture harmoniously blends with the vibrant colors of nature. In the foreground of the painting, the Yonne, the majestic river flowing through the city, takes on its full splendor under the gentle glow of the sun. Reflections in the water create a shimmering mosaic of vivid hues that dance with the ripples of the river. Shades of green, blue, and yellow evoke the vitality of the surrounding nature, while touches of red and orange add a warm and energetic touch to this serene scene.

In the background, the cathedral of Auxerre stands tall and imposing. Its slender spires rise towards the sky, accentuated by the sunlight that caresses them. Gustave Loiseau has captured every architectural detail with great precision, while preserving the characteristic blurred and soft touch of Impressionism, creating visual harmony between the cathedral and its natural surroundings. Loiseau's technique is evident in his play with light. He uses bright and luminous colors to convey the vitality and joy emanating from this sunny scene.



Gustave Loiseau (1865-1935)
La Cathédrale d'Auxerre, 1907
Signé et daté en bas à gauche: Loiseau; 1907
Huile sur toile
65 x 55 cm / 25 5/8 x 21 5/8 in.



Wladimir Baranoff-Rossiné (1888-1944)
Péniches sur Le Dniepr, 1907
 Tampon authentification
 de Pauline Baranoff-Rossiné,
 épouse de l'artiste au dos de la toile
 Huile sur toile
 65 x 81,5 cm / 25 5/8 x 32 1/8 in.

Peinte en 1907, sous la lumière éclatante de la Méditerranée, *Bord de mer* illustre pleinement la période Fauve d'Émile-Othon Friesz, un moment bref mais intense de son parcours artistique.

Friesz s'installe à Paris en 1897, où il se forme à la peinture dans l'atelier de Léon Bonnat à l'École des Beaux-Arts. À cette époque, il fait la connaissance de Charles Camoin et Henri Matisse. C'est également durant cette période que Friesz retrouve Raoul Dufy, qu'il avait rencontré trois ans plus tôt sur les bancs des Beaux-Arts du Havre. De 1902 à 1903, ils partagent le même atelier et, en 1904, ils exposent tous deux à la galerie des Collectionneurs.

Le Salon d'Automne de 1905, où il est invité à exposer plusieurs tableaux, marque un tournant décisif dans la carrière de Friesz. Si ses peintures sont encore ancrées dans l'Impressionnisme, l'exubérance de leur touche et l'éclat de leurs couleurs montrent qu'il lorgne, déjà, dans la direction révolutionnaire de ses camarades. Au lendemain de ce Salon qui va bouleverser l'Histoire de l'Art, Friesz s'installe auprès de Matisse au Couvent des Oiseaux de la rue de Sèvres, où il vivra de 1905 à 1910, au sommet du Fauvisme. Très vite, il se laisse envoûter par les couleurs ardentes qui se déchaînent sur les toiles de Matisse, si bien qu'en décembre 1905 le voilà déjà converti et invité à exposer avec Derain, Camoin, Manguin, Marquet, Vlaminck et, bien sûr, Matisse à la galerie Prath-Maynier, rue de Lille.

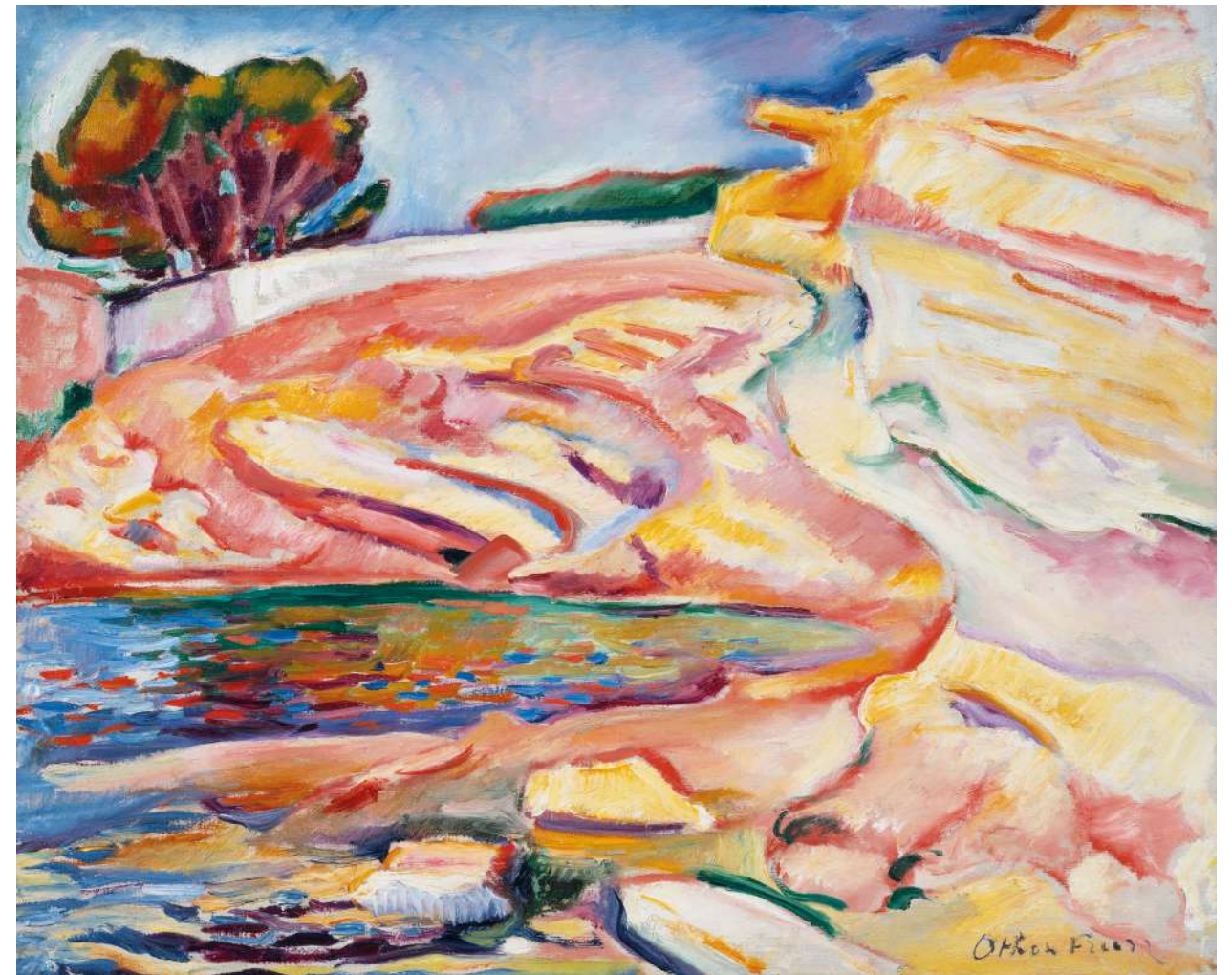
Parmi la foule qui s'était ruée au Salon de 1905 se trouvait Georges Braque, dont Friesz avait fait la connaissance au Havre auparavant. Une grande complicité naît entre les deux peintres normands, qui vont travailler côte à côte durant toute une période de créativité frénétique. En août et septembre 1906, Friesz et Braque louent notamment un atelier le long des berges de l'Escaut, à Anvers, avant de descendre dans le Midi en fin d'année, pour y retrouver leurs camarades fauves. Ils se retrouvent aussi à Paris et en Normandie et, en 1906, fondent ensemble le Cercle de l'Art Moderne au Havre, qui devient une vitrine du Fauvisme. À la fin du printemps 1907, Braque et Friesz retournent en Provence ; c'est lors de ce voyage que les vues du Bec de l'Aigle à la Ciotat voient le jour.

Si leur premier séjour méditerranéen en 1906 les avait conduits à l'Estaque, aux abords de Marseille, ils s'aventurent cette fois un peu plus à l'est pour poser leurs valises à La Ciotat, ville portuaire réputée pour son grand chantier naval. S'ils vont d'abord se concentrer sur la baie et le port comme ils l'avaient fait à l'Estaque, les deux artistes se laissent bientôt séduire par le relief accidenté du littoral. À l'écart de la ville, Braque et Friesz brossent le flanc des falaises, la pinède et les calanques, les sentiers et les plages.

Ce tableau appartient à la série des vues de La Ciotat et du Bec de l'Aigle, un motif récurrent dans l'œuvre de Friesz durant cette période. Cependant, ici, le Bec de l'Aigle est représenté sous un angle inhabituel, offrant une nouvelle lecture de ce site emblématique. Friesz choisit une perspective plus libre, accentuant la dynamique et la vivacité du paysage. Cette approche, similaire à celle observée dans le *Paysage de La Ciotat* (1907, Collection du Centre Pompidou), traduit l'enthousiasme de l'artiste pour les reliefs accidentés du littoral méditerranéen.

Originaire du Havre et habitué aux nuances douces des ciels normands, Friesz trouve dans le Sud une source d'inspiration nouvelle. La lumière écrasante de l'été, qui modifie les contrastes et efface les ombres, lui permet d'explorer des harmonies chromatiques vibrantes. Cette toile se démarque par sa gestuelle expressive et ses superpositions de pigments audacieux. Ce traitement, visible également dans ses vues de l'Estaque et d'Anvers, marque un jalon essentiel dans sa transition stylistique. Si la touche reste libre et spontanée, l'influence croissante de Cézanne se perçoit déjà dans la structuration des formes. Friesz, tout en s'immergeant dans l'exubérance du Fauvisme, amorce une évolution vers une peinture plus construite. Les volumes sont simplifiés, les contours affirmés, et la composition semble annoncer le retour vers une plus grande rigueur formelle, qui caractérisera son travail des années suivantes.

Accompagné de Braque, Friesz en 1907 séjourne à La Ciotat, une ville portuaire où il retrouve des souvenirs d'enfance à Marseille. Habitué aux paysages changeants de la Normandie, l'artiste est profondément marqué par la beauté du paysage méditerranéen, la rude silhouette des roches et l'éclat du ciel. Ces éléments inspirent une réponse expressive et poétique dans ses œuvres de cette période.



Émile Othon-Friesz (1879-1949)
Bord de Mer, circa 1907
Signé en bas à droite: Othon Friesz
Huile sur toile d'origine
54 x 65 cm / 21 1/4 x 25 5/8 in.



Painted in 1907 under the blazing light of the Mediterranean, *Bord de mer, Calanque à la Ciotat et Bec de l'aigle* fully illustrates the Fauvist period of Émile-Othon Friesz, a brief but intense moment in his artistic journey.

Friesz settled in Paris in 1897, where he trained in painting under Léon Bonnat at the École des Beaux-Arts. It was during this period that he met Charles Camoin and Henri Matisse, and renewed his acquaintance with Raoul Dufy, whom he had first encountered three years earlier on the benches of the École des Beaux-Arts in Le Havre. From 1902 to 1903 they shared a studio, and in 1904 both exhibited at the Galerie des Collectionneurs.

The Salon d'Automne of 1905, to which he was invited to contribute several paintings, marked a decisive turning point in Friesz's career. While his canvases were still rooted in Impressionism, the exuberance of their touch and the brilliance of their colours showed that he was already looking in the revolutionary direction of his companions. In the wake of this Salon that was to transform the history of art, Friesz moved in alongside Matisse at the Couvent des Oiseaux on the rue de Sèvres, where he would live from 1905 to 1910, at the very height of Fauvism. Very quickly, he fell under the spell of the ardent colours unleashed on Matisse's canvases, and by December 1905 he was already a convert, invited to exhibit alongside Derain, Camoin, Manguin, Marquet, Vlaminck and, of course, Matisse at the Galerie Prath-Maynier on the rue de Lille.

Among the crowd that had flocked to the 1905 Salon was Georges Braque, whom Friesz had previously met in Le Havre. A close bond formed between the two Norman painters, who would work side by side throughout a period of frenzied creativity. In August and September 1906, Friesz and Braque rented a studio along the banks of the Scheldt in Antwerp, before heading south at the end of the year to rejoin their Fauvist companions. They also met in Paris and Normandy, and in 1906 co-founded the Cercle de l'Art Moderne in Le Havre, which became a showcase for Fauvism. In the late spring of 1907, Braque and Friesz returned to Provence; it was during this journey that the views of the Bec de l'Aigle at La Ciotat came into being.

While their first Mediterranean stay in 1906 had taken them to L'Estaque, near Marseille, this time they ventured a little further east to settle in La Ciotat, a port town renowned for its large shipyard. Though they initially focused on the bay and the harbour as they had done at L'Estaque, the two artists soon found themselves drawn to the rugged relief of the coastline. Away from the town, Braque and Friesz painted the cliff faces, the pine forests and the calanques, the paths and the beaches.

This painting belongs to the series of views of La Ciotat and the Bec de l'Aigle, a recurring motif in Friesz's work during this period. Here, however, the Bec de l'Aigle is depicted from an unusual angle, offering a fresh reading of this emblematic site. Friesz chose a freer perspective, accentuating the dynamism and vitality of the landscape. This approach, similar to that observed in the *Paysage de La Ciotat* (1907, Collection Centre Pompidou), conveys the artist's enthusiasm for the rugged relief of the Mediterranean coastline.

A native of Le Havre, accustomed to the gentle nuances of Norman skies, Friesz found in the South a new source of inspiration. The crushing summer light, which modifies contrasts and erases shadows, allowed him to explore vibrant chromatic harmonies. This canvas stands out for its expressive brushwork and bold layering of pigments, also visible in his views of L'Estaque and Antwerp, marking an essential milestone in his stylistic transition. While the touch remained free and spontaneous, the growing influence of Cézanne was already perceptible in the structuring of forms. Friesz, while immersing himself in the exuberance of Fauvism, was beginning to evolve towards a more constructed painting. Volumes were simplified, contours affirmed, and the composition seemed to herald the return to a greater formal rigour that would characterise his work in the years to come.

Accompanying Braque, Friesz spent time in La Ciotat in 1907, a port town that brought back childhood memories of Marseille. Accustomed to the ever-changing landscapes of Normandy, the artist was profoundly struck by the beauty of the Mediterranean scenery, the rugged silhouette of the rocks and the brilliance of the sky, elements that inspired an expressive and poetic response in his works of this period.

Louis Ritman naquit dans une famille de tailleurs et tisserands juifs à Kamenets-Podolsky, au sud-ouest de la Russie. Vers 1900 la famille émigra à Chicago, son père trouva du travail dans les textiles et Louis devint apprenti chez un peintre d'enseignes. Il débuta sa carrière d'artiste à la School of the Art Institute de Chicago puis à l'Académie des Beaux-Arts de Pennsylvanie.

Sur le conseil de Lawton Parker, un peintre de Chicago introduit dans le milieu artistique français, Ritman décida d'étudier et de travailler à Paris. En 1909, il s'inscrivit à l'Académie Julian et fut accepté la même année à l'école des Beaux-arts. En 1911, Ritman découvrit Giverny avec les peintres Richard Emil Miller et Frederik Carl Friesseke. Séduit par le lieu il décida d'y passer tous ses étés pendant plus de vingt ans. Au cours de ses deux premières années en France, Ritman exposa régulièrement aux Salons de Paris. La critique positive dont Ritman bénéficia tout au long de sa carrière est attribuée aux toiles ensoleillées, Impressionnistes qu'il réalisa à Giverny dans les années 1910. Dès 1911, la petite commune comptait de nombreux artistes américains qui affluaient pour peindre la région, avec ses saules le long de l'Epte, ses maisons aux toits de chaumes et ses jardins. Il n'est pas étonnant que Ritman, comme tant d'autres avec lui, fut enchanté par Giverny, qui, plus que tout autre lieu, semble posséder un pouvoir magique puissant pour séduire les Américains.

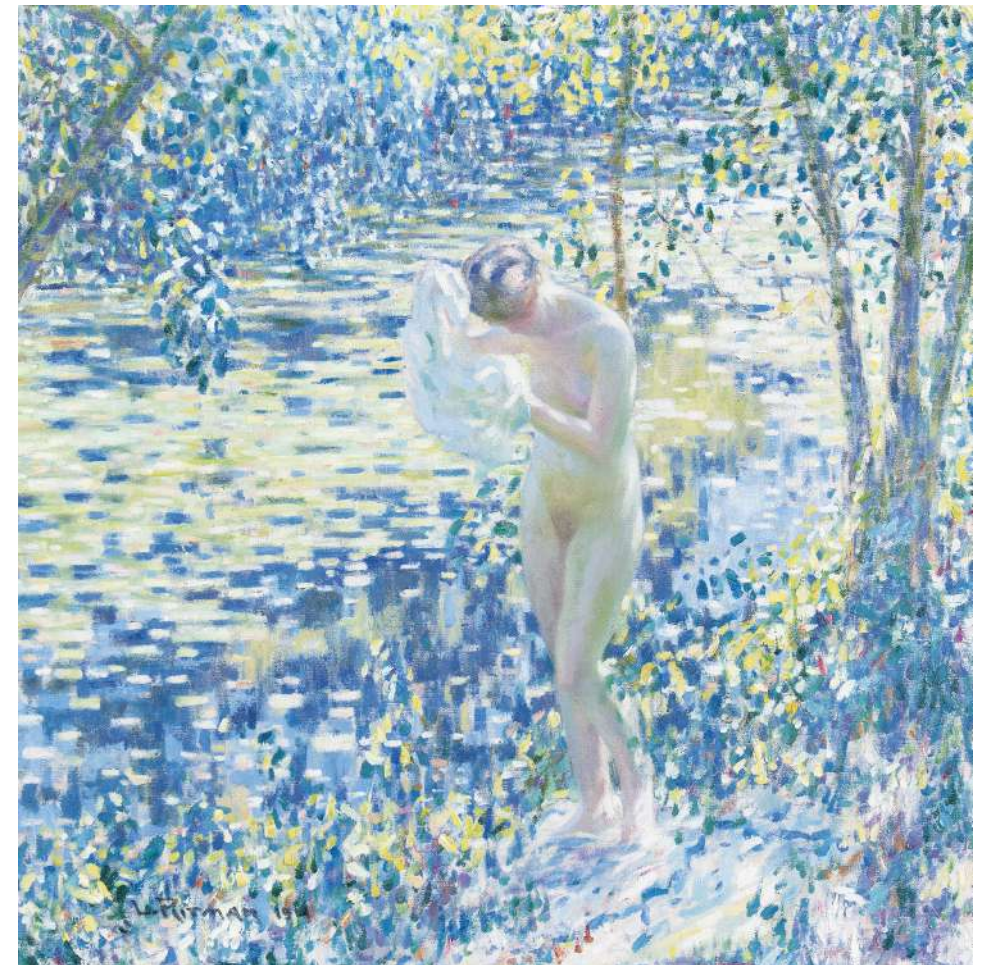
Baigneuse à Giverny est un parfait exemple des œuvres réalisées par l'artiste en France. Peinte en 1914, à l'apogée de sa carrière, elle montre comment Ritman à adapté le style tendrement érotique du Salon au style Impressionniste de ses compatriotes Friesseke et Miller. Cette seconde génération de peintres américains à Giverny partage leur désir de peindre la figure féminine en extérieur, en pleine lumière ou dans des intérieurs intensément colorés.

Dans ce tableau, Ritman représente une jeune femme nue avec un linge, au bord d'une rivière. Le paysage qui l'entoure se compose exclusivement de petites touches de couleurs bleues, vertes et jaunes, enchevêtrées les unes sur les autres. Pendant son

séjour à Giverny, Ritman est devenu particulièrement proche de Friesseke qui est à la fois son ami et son mentor artistique. Ce dernier, voisin de Claude Monet à Giverny, possède son propre jardin, auquel il accorde à Ritman l'accès pour peindre. Particulièrement inspiré par la végétation et la lumière du lieu, Ritman s'attache à retranscrire les plus belles de ses impressions comme en témoigne *Baigneuse à Giverny*.

Dans cette œuvre, Ritman se détache de la représentation classique pour se focaliser sur les effets de la lumière se reflétant dans l'eau de la rivière ou bien traversant les branches d'arbres. Avec ses tonalités bleutées et vertes scintillantes, cette scène intimiste est caractéristique du style et de l'univers féerique de l'artiste. Ritman peint ce nu avec des contours adoucis comme s'il ne faisait plus qu'un avec la nature. Cette jeune femme, à l'allure de nymphe semble presque se fondre dans une tapisserie de feuillage, d'eau et de verdure.

Baigneuse à Giverny fait partie des plus belles œuvres peintes par Ritman lors de son séjour à Giverny témoignant de l'influence de l'Impressionnisme européen sur sa manière de peindre. D'un grand esthétisme, cette toile, teintée de romantisme, est une véritable invitation à la rêverie.



Louis Ritman (1889-1963)
Baigneuse à Giverny, 1914
Signé et daté en bas à gauche: Ritman 1914
Huile sur toile
87 x 87 cm / 34 1/4 x 34 1/4 in.



Louis Ritman was born into a family of Jewish tailors and weavers in Kamenets-Podolsky, in southwestern Russia. Around 1900 the family emigrated to Chicago, his father found work in textiles and Louis apprenticed with a sign painter. He began his career as an artist at the School of the Art Institute of Chicago and then at the Pennsylvania Academy of Fine Arts.

On the advice of Lawton Parker, a Chicago painter introduced to the French art world, Ritman decided to study and work in Paris. In 1909, he enrolled at the Académie Julian and was accepted the same year at the École des Beaux-Arts. In 1911, Ritman discovered Giverny with the painters Richard Emil Miller and Frederik Carl Friesseke. Seduced by the place, he decided to spend all his summers there for more than twenty years. During his first two years in France, Ritman exhibited regularly at the Paris Salons. The positive reviews that Ritman received throughout his career are attributed to the sunny, impressionistic paintings that he produced in Giverny in the 1910s. By 1911, the small town had many American artists flocking to paint the area, with its willows along the Epte River, its thatched houses and gardens. It is not surprising that Ritman, like so many others with him, was enchanted by Giverny, which, more than any other place, seems to possess a powerful magical power to seduce Americans.

Baigneuse à Giverny is a perfect example of his work in France. Painted in 1914, at the height of his career, it shows how Louis Ritman adapted the tenderly erotic style of the Salon to the impressionistic style of his compatriots Friesseke and Miller. This second generation of American painters at Giverny shared their desire to paint the female figure outdoors, in full light or in intensely colored interiors.

In this painting, Ritman depicts a young nude woman holding a piece of fabric, standing at the edge of a river. The landscape around her is composed exclusively of small touches of blue, green and yellow colors, intertwined with each other. During his stay in Giverny, Ritman became particularly close to Friesseke, who was both his friend and artistic mentor. Friesseke,

Claude Monet's neighbor in Giverny, had his own garden, which he allowed Ritman to paint in. Particularly inspired by the vegetation and the light of the place, Ritman endeavored to transcribe the most beautiful of his impressions, as evidenced by *Baigneuse à Giverny*.

In this work, Ritman detaches himself from the classical representation to focus on the effects of light reflecting in the water of the river or crossing the branches of trees. With its shimmering blue and green tones, this intimate scene is characteristic of the artist's style and fairy tale world. Ritman paints this nude with softened contours as if it were one with nature. This young woman, looking like a nymph, almost seems to melt into a tapestry of foliage, water and greenery.

Baigneuse à Giverny is one of the most beautiful works painted by Ritman during his stay in Giverny, showing the influence of European impressionism on his way of painting. With its great aestheticism, this painting, tinged with romanticism, is a real invitation to dream.



Albert Marquet (1875-1947)
Coucher de Soleil à Saint-Jean-de-Luz, 1907
 Signé et situé en bas à droite : Marquet ; Saint-Jean-de-Luz
 Huile sur carton entoilé
 23,7 x 32,3 cm / 9 3/8 x 12 3/4 in.



Albert Marquet (1875-1947)
La Barque à Villennes-sur-Seine, 1910
 Signé en bas à gauche : marquet
 Huile sur carton entoilé
 33 x 40,5 cm / 13 x 16 in.

Pour peindre cette œuvre, Marquet s'installe au pied de la Tour Saint Nicolas près des ateliers de carénage du port de la Rochelle. Il prend ici le parti d'un cadrage inédit en représentant l'entrée du port dans son axe le plus dynamique.

La composition d'une succession de plans attire inévitablement le regard vers le lointain, ode au voyage et à la découverte. Comme souvent chez Marquet, l'espace est structuré par la conjonction de diagonales (silhouettes de bateaux convergeant vers la sortie du port) et de lignes horizontales incarnées notamment par les baraques du chantier naval dans le fond.

L'équilibre pictural résultant de cette construction et la mise en page de ces œuvres, font souvent référence à l'estampe japonaise. Le dialogue subtil entre les nuances opalines de la mer et des dégradés du ciel plombé, permet au peintre de souligner l'atmosphère orageuse tandis que les tons nuancés de l'eau suggèrent les vibrations et remous de la mer. Marc Sandoz, auteur d'un ouvrage sur Marquet et la Rochelle parlait à ce sujet de "Symphonie de gris". Avec une assurance incomparable, Marquet réduit le paysage à ses éléments essentiels, en dégage les lignes expressives et en exclut tout détail superflu.

Pourtant la mer n'est ni grise ni triste: elle se teinte de reflets laiteux, d'éclats bleutés, d'ombres douces, Marquet ne cherche pas à décrire, mais à suggérer. Il ne peint pas chaque vague, chaque détail du port mais capte l'essentiel: la respiration lente de l'eau, le silence avant le vent, la densité de l'air. Ce dépouillement n'est pas une économie de moyens, mais une recherche d'épure. En quelques touche posées avec assurance, il installe une ambiance, fait ressentir une heure du jour, une saison, presque un état d'âme.

Dans *La Rochelle* Marquet atteint de qui fait la force de sa peinture: une élégance tranquille, un regard direct, jamais appuyé. Il ne force rien, il regarde. Et nous invite à regarder avec lui.

To paint this work, Marquet positioned himself at the foot of the Tour Saint-Nicolas, near the shipyard workshops of the port of La Rochelle. He chose an unusual framing, depicting the harbor entrance along its most dynamic axis. The composition, with its succession of receding planes, inevitably draws the eye toward the horizon, an ode to travel and discovery.

As often in Marquet's work, space is structured through the interplay of diagonals, with the silhouettes of boats converging toward the harbor exit, and horizontal lines, such as those formed by the sheds in the background. The pictorial balance resulting from this construction, along with the composition's layout, often echoes the aesthetics of Japanese prints.

A subtle dialogue between the opalescent hues of the sea and the gradations of a leaden sky allows the artist to evoke a stormy atmosphere, while the nuanced tones of the water suggest the vibrations and movements of the sea. Marc Sandoz, author of a study on Marquet and La Rochelle, described this as a "symphony in grey."

With remarkable confidence, Albert Marquet reduces the landscape to its essential elements, emphasizing expressive lines and omitting any superfluous detail. Yet the sea is neither grey nor dull. It shimmers with milky reflections, bluish highlights and gentle shadows. Marquet does not aim to describe, but to suggest. He does not paint every wave or detail of the port, but captures the essence: the slow breath of the water, the silence before the wind, the density of the air. This restraint is not an economy of means, but a search for clarity. With just a few assured strokes, he sets the mood, conveys an hour of the day, a season, almost a state of mind.

In *La Rochelle*, Marquet reaches what defines the strength of his painting: a quiet elegance, a direct gaze that never insists. He does not force the image, he observes. And invites us to observe with him.



Albert Marquet (1875-1947)
La Rochelle, 1920
Signé en bas à gauche: marquet
Huile sur toile d'origine
65,5 x 81 cm / 25 3/4 x 31 7/8 in.



Albert Marquet (1875-1947)
Coin de Lagune, 1936
Signé en bas à gauche: Marquet
Huile sur toile d'origine
33,5 x 55 cm / 13 1/4 x 21 5/8 in.



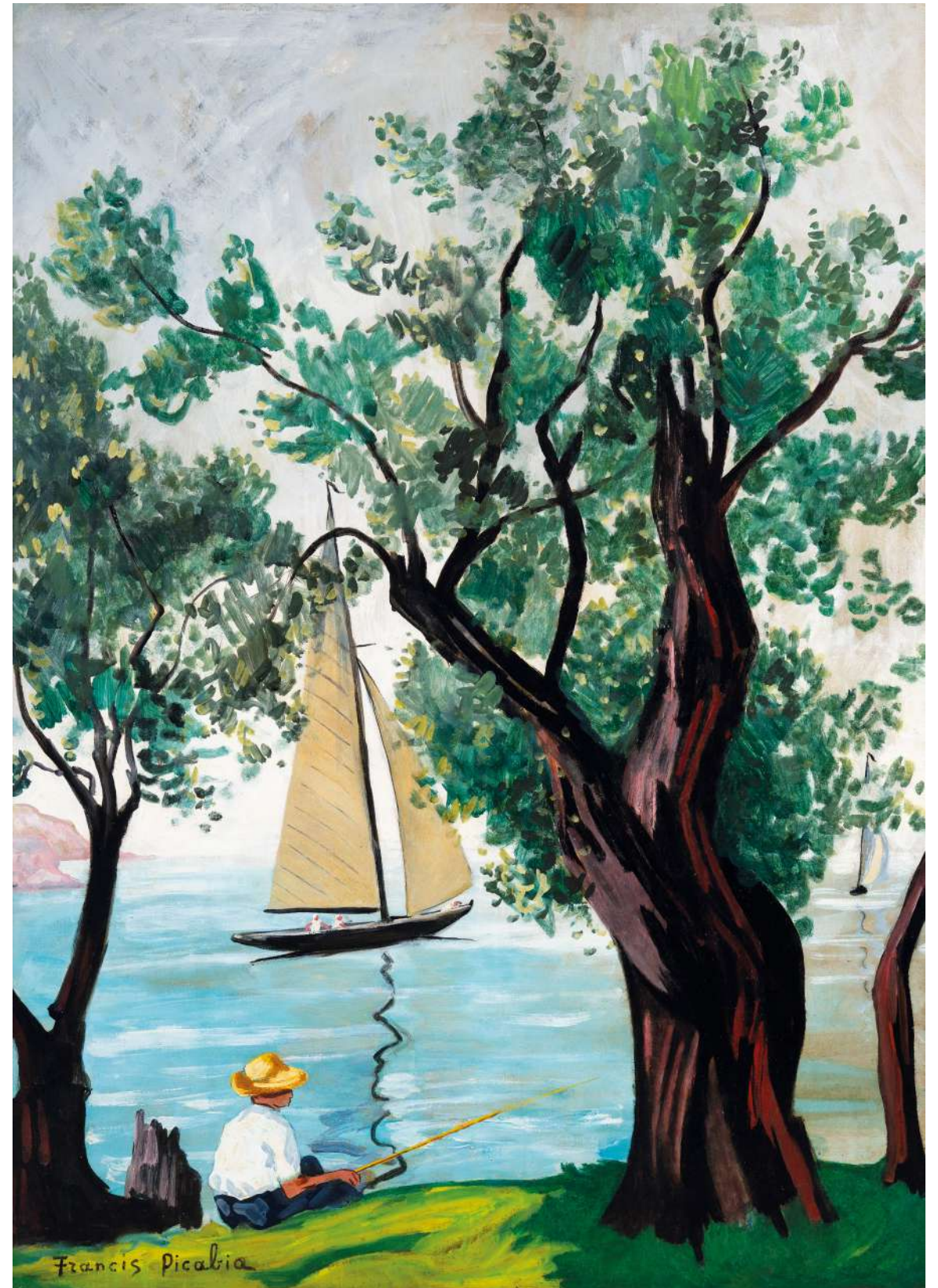
André Lhote (1885-1962)
Les Bateaux à Voiles dans le Port, circa 1918
 Signé en bas à gauche: A. Lhote
 Huile sur toile
 73 x 60 cm / 28 3/4 x 23 5/8 in.



André Lhote (1885-1962)
Marseille, Le Bateau à Voiles, 1930
 Signé et daté en haut à gauche: A Lhote; 30
 Huile sur toile
 92 x 65 cm / 36 1/4 x 25 5/8 in.



Maurice Denis (1870-1943)
Lavoir en Bretagne, circa 1930
 Signé en bas à droite : Mau. Denis
 Dedicacé en bas à gauche : A Georges Martin ;
 amical souvenir ; MAV.D
 Huile sur carton
 50 x 35 cm / 19 3/4 x 13 3/4 in.



Francis Picabia (1879-1953)
Le Pêcheur, circa 1941-1942
 Signé en bas à gauche : Francis Picabia
 Huile sur carton
 105,5 x 76 cm / 41 1/2 x 29 7/8 in.

Peint vers 1941–1942, *Le Pêcheur* appartient aux années tardives de Francis Picabia, une période singulière de son œuvre, marquée par un retour assumé à la figuration après ses engagements successifs dans l’Impressionnisme, le Cubisme, le daDaïsme puis le Surréalisme. Au début de la Seconde Guerre mondiale, Picabia quitte Paris et se retire durablement dans le sud de la France, sur la Côte d’Azur, notamment dans la région de Golfe-Juan et de Grasse. Ce changement de cadre influence profondément son travail, qui devient plus intime, plus méditatif, et largement inspiré par la nature et la mer.

Le tableau représente un pêcheur assis au bord de l’eau, canne à la main, face à un voilier immobile sur une mer calme. La scène est encadrée par de grands arbres aux troncs puissants, ancrant la composition dans un paysage méditerranéen paisible. Le sujet, simple et silencieux, évoque une atmosphère de solitude tranquille, de contemplation et de retrait du monde, en fort contraste avec le contexte dramatique de la guerre.

La couleur joue un rôle essentiel dans la construction de l’œuvre. Les verts dominent largement la composition, déclinés dans une riche palette allant du vert profond des feuillages au vert plus clair des berges. Ces tonalités sont animées par des bleus turquoise et des jaunes pâles dans l’eau et le ciel, suggérant une lumière douce et diffuse. Les troncs des arbres sont accentués de rouges et de brun-orangé, qui structurent visuellement la composition et lui apportent une vibration chaude. La petite figure du pêcheur, vêtue de clair et coiffée d’un chapeau aux tons chauds, crée un point d’ancrage lumineux au premier plan.

Avec *Le Pêcheur*, Picabia explore une peinture plus lyrique, plus silencieuse, où la nature devient un espace de refuge et de méditation. L’œuvre témoigne ainsi de cette phase tardive où, fidèle à son esprit d’indépendance, l’artiste réinvente une fois encore son langage pictural, entre figuration simple, atmosphère méditerranéenne et autonomie expressive de la couleur.

Painted around 1941–1942, *Le Pêcheur* belongs to the later years of Francis Picabia’s career, a singular period in his work marked by a deliberate return to figuration after his successive engagements with Impressionism, Cubism, Dada, and Surrealism. At the beginning of the Second World War, Picabia left Paris and settled for an extended period in the south of France, on the Côte d’Azur, particularly in the regions of Golfe-Juan and Grasse. This change of setting profoundly influenced his work, which became more intimate and meditative, drawing extensively on nature and the sea.

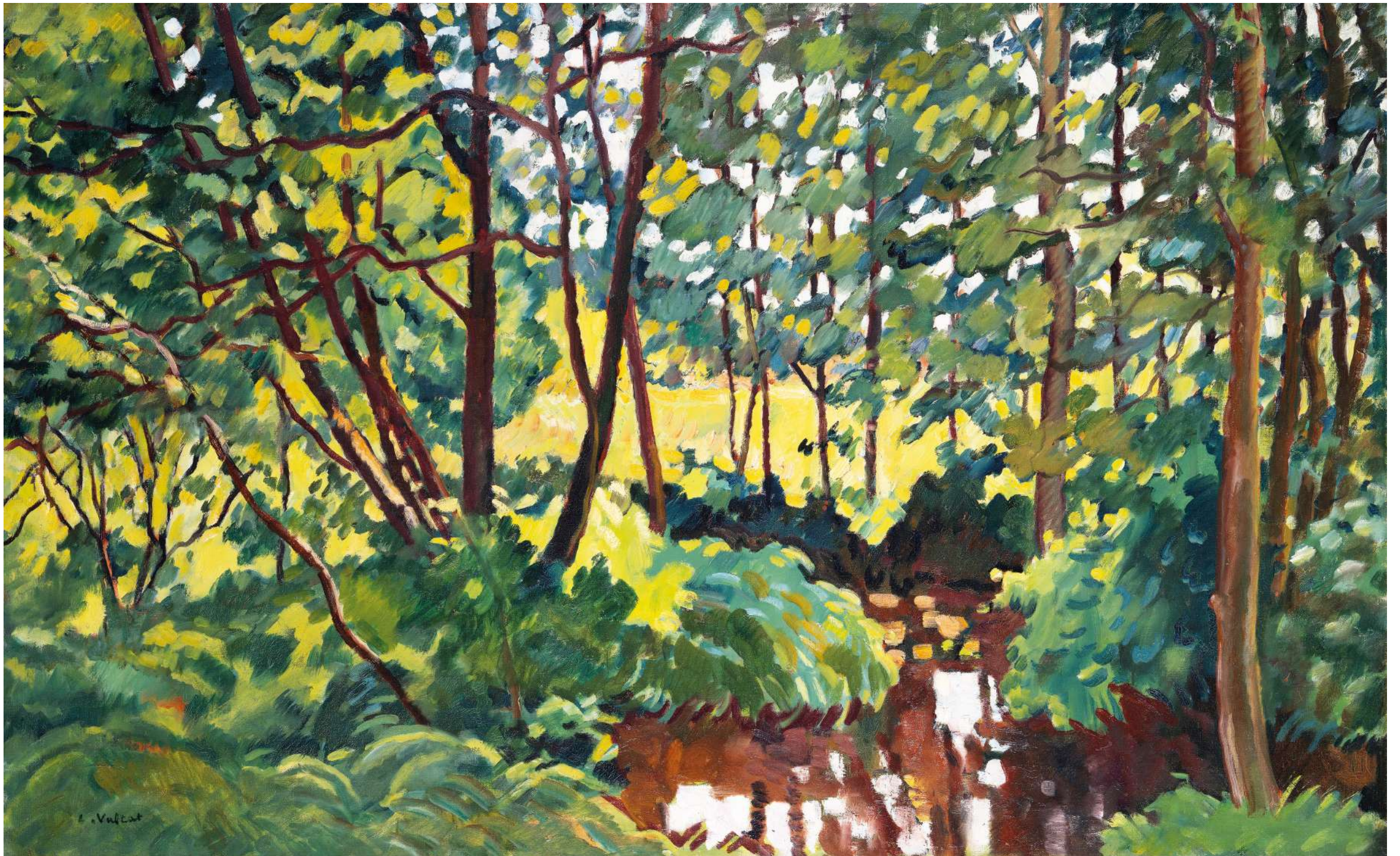
The painting depicts a fisherman seated at the water’s edge, rod in hand, facing a motionless sailboat on a calm sea. The scene is framed by large trees with powerful trunks, anchoring the composition in a peaceful Mediterranean landscape. The simple, quiet subject evokes an atmosphere of tranquil solitude, contemplation, and withdrawal from the world, in sharp contrast to the dramatic context of the war.

Color plays an essential role in the construction of the work. Greens largely dominate the composition, unfolding in a rich palette ranging from the deep green of the foliage to the lighter green of the shoreline. These tones are enlivened by turquoise blues and pale yellows in the water and the sky, suggesting a soft, diffused light. The tree trunks are accented with reds and brown-orange hues, which structure the composition visually and introduce a warm vibration. The small figure of the fisherman, dressed in light colors and wearing a hat in warm tones, creates a luminous point of focus in the foreground.

With *Le Pêcheur*, Picabia explores a more lyrical and quieter form of painting, in which nature becomes a space of refuge and meditation. The work bears witness to this late phase in which, true to his spirit of independence, the artist once again reinvents his pictorial language, balancing simple figuration, a Mediterranean atmosphere, and the expressive autonomy of color.

Francis Picabia (1879-1953)
Sans Titre, circa 1902
 Signé en bas à droite: Picabia
 Huile sur toile
 33 x 41 cm / 13 x 16 1/8 in.





Louis Valtat (1859-1962)
Choiseul, Le Ruisseau L'Ecosse-Bouton, circa 1930
 Signé en bas à gauche: L. Valtat
 Huile sur toile d'origine
 89 x 146 cm / 35 x 57 1/2 in.



Jean Dufy (1888-1964)
Le Havre, 1930
 Signé et daté en bas au centre: Jean Dufy; 30
 Huile sur toile
 73 x 65 cm / 28 3/4 x 25 5/8 in.



Bernard Buffet (1928-1999)
Loctudy, La Presqu'île à Marée Basse, 1973
 Signé et daté en haut à droite : Bernard Buffet ; 1973
 Titré au dos : *Loctudy ; (Finistère) ; La Presqu'île ; a Marée Basse*
 Cachet de la galerie Maurice Garnier au dos
 Huile sur toile d'origine
 89 x 130 cm / 35 x 51 1/8 in.



Wladimir Baranoff-Rossiné (1888-1944)
Péniches sur Le Dniepr, 1907
Tampon authentification de Pauline Baranoff-Rossiné, épouse de l'artiste au dos de la toile
Huile sur toile
65 x 81,5 cm / 25 5/8 x 32 1/8 in.

Provenance
Galerie Brusberg, Hanovre.
Collection de l'entreprise BEB Erdgas und Erdöl GmbH & Co. KG, Hanovre, Vente Ketterer Kunst, juin 2020.

Expositions
Gruppe Stefanos, Stroganov Kunstschule, Moscou, 27 décembre 1907 - 15 janvier 1908, n° 171.
Vladimir Baranoff-Rossiné, Musée National d'Art Moderne, Paris, 12 décembre 1972 - 29 janvier 1973, cat. no. 3 (avec ill.) (avec l'étiquette au verso).



Eugène Boudin (1824-1898)
Le Port de Trouville à Marée Basse, 1894
Signé et daté en bas à droite: E. Boudin; 94
Huile sur panneau
40 x 31 cm / 16 x 12 1/4 in.

Cette œuvre sera incluse aux Archives Eugène Boudin par la galerie Brame & Lorenceau. Avis d'inclusion en date du 16 novembre 2021.

Provenance
Collection privée.
Collection Raphaël Levy.
Par descendance à l'ancien propriétaire. Vente Rossini, décembre 2021.



Bernard Buffet (1928-1999)
Loctudy, La Presqu'île à Marée Basse, 1973
Signé et daté en haut à droite: Bernard Buffet; 1973
Titré au dos: Loctudy; (Finistère); La Presqu'île; a Marée Basse
Cachet de la galerie Maurice Garnier au dos
Huile sur toile d'origine
89 x 130 cm / 35 x 51 1/8 in.

Cette œuvre est enregistrée dans les Archives de la Galerie Maurice Garnier.

Provenance
Galerie Maurice Garnier, Paris.
Collection Everard Read.
Vente Strauss & Co, septembre 2022.



Maurice Denis (1870-1943)
Maurice Denis (1870-1943)
Lavoir en Bretagne, circa 1930
Signé en bas à droite: Mau. Denis
Dedicacé en bas à gauche: A Georges Martin; amical souvenir; MAV.D
Huile sur carton
50 x 35 cm / 19 3/4 x 13 3/4 in.

Cette œuvre sera incluse dans le Catalogue Raisonné des peintures de Maurice Denis, actuellement en préparation par les Archives Maurice Denis. Avis d'inclusion en date du 12 décembre 2025.

Provenance
Offerte à Monsieur Georges Martin par l'artiste.

Collection privée.
Vente Rossini, novembre 2025.



Jean Dufy (1888-1964)
Le Havre, 1930
Signé et daté en bas au centre: Jean Dufy; 30
Huile sur toile
73 x 65 cm / 28 3/4 x 25 5/8 in.

Certificat d'authenticité délivré par Monsieur Jacques Bailly, en date du 4 septembre 2024.

Provenance
Collection privée, Allemagne.
Vente Neumeister, Paris, 2024.



Georges d'Espagnat (1870-1950)
Mare à Aubergeville, 1899
Signé en bas à droite avec les initiales de l'artiste: GdE
Titrée sur le châssis: Mare à Aubergeville
Huile sur toile d'origine
70,7 x 92,4 cm / 27 7/8 x 36 3/8 in.

Certificat d'authenticité délivré par Monsieur Jean-Dominique Jacquemond, en date du 30 mars 2009.

Provenance
Galerie Durand-Ruel, Paris et New York, no. 2354.
Collection E. Wallace (en 1938).
Collection Alain Delon, Paris.
Vente Alain Delon, Sotheby's, Londres, 4 avril 1990, lot n°379.
Edward Tyler Nahem, Fine Art, New York.
Mark Murray Fine Art, New York.
Acquise auprès du précédent circa 1995.
Christie's, New York, 7 mai 2009, lot

n°255.
Collection privée, New York, acquise lors de la vente ci-dessus.

Exposition
Minneapolis Art Institute, circa 1930s.



Émile Othon-Friesz (1879-1949)
Bord de Mer, circa 1907
Signé en bas à droite: Othon Friesz
Huile sur toile d'origine
54 x 65 cm / 21 1/4 x 25 5/8 in.

Cette œuvre sera incluse dans la prochaine édition du Catalogue Raisonné de l'œuvre peint d'Emile Othon Friesz en préparation par la Galerie Aittourès.
Avis d'inclusion n°25361, délivré par Madame Odile Aittouares, en date du 3 janvier 2025.

Provenance
Galerie Druet.
Collection privée.
Vente Philocale Enchères, février 2025.



Childe Hassam (1859-1935)
Le Parc des Tuileries, Paris, circa 1889-1890
Signé en bas à gauche: Childe Hassam
Huile sur panneau
23,5 x 33 cm / 9 1/4 x 13 in.

Cette œuvre sera incluse au Catalogue Raisonné de l'Œuvre de Childe Hassam en préparation.

Provenance
Collection privée, Bonn, Allemagne.
Vente Dusseldorfer Auktionshaus, 2016.



André Lhote (1885-1962)
Les Bateaux à Voiles dans le Port, circa 1918
Signé en bas à gauche: A. Lhote
Huile sur toile
73 x 60 cm / 28 3/4 x 23 5/8 in.

Certificat d'authenticité délivré par Madame Dominique Bermann Martin, en date du 21 octobre 2024.
Cette œuvre sera incluse dans le prochain Catalogue Raisonné d'André Lhote.

Provenance
Collection privée.
Vente Briscadieu Bordeaux, novembre 2024.



André Lhote (1885-1962)
Marseille, Le Bateau à Voiles, 1930
Signé et daté en haut à gauche: A Lhote; 30
Huile sur toile
92 x 65 cm / 36 1/4 x 25 5/8 in.

Certificat d'authenticité délivré par Madame Dominique Bermann Martin, en date du 26 septembre 2022.
Cette œuvre sera incluse dans le prochain Catalogue Raisonné d'André Lhote.

Provenance
Collection privée.
Vente L'Huillier et Associés, juin 2022.

Expositions
Cologne, Galerie Becker-Neuman, *Exposition André Lhote*, 18 janvier 1930, n°1.
Karlsbad, Exposition d'art, 1930.
Paris, *Salon d'Automne*, 1931, n°1310.
Venise, *Exposition de la XVIII^e Biennale d'art*, 1932.

Bibliographie
Roger Brielle, *Lhote, Les Albums d'art Druet*, Librairie de France, Paris, 1931, no. 32, reproduit pl. XIX.



Gustave Loiseau (1865-1935)
La Cathédrale d'Auxerre, 1907
Signé et daté en bas à gauche: Loiseau; 1907
Huile sur toile d'origine
65 x 55 cm / 25 5/8 x 21 5/8 in.

Certificat d'authenticité délivré par Monsieur Philippe Brame et Monsieur Bernard Lorenceau, en date du 22 novembre 1990.
Cette œuvre sera incluse dans dans le Catalogue Raisonné de l'Œuvre de Gustave Loiseau, actuellement en cours de préparation par Monsieur Didier Imbert.
Avis d'inclusion en date du 8 novembre 2023.

Provenance
Galerie Brame et Lorenceau.
Collection privée, Italie.
Vente Il Ponte, novembre 2025.



Albert Marquet (1875-1947)
Coucher de Soleil à Saint-Jean-de-Luz, 1907
Signé et situé en bas à droite: Marquet; Saint-Jean-de-Luz
Huile sur carton entoilé
23,7 x 32,3 cm / 9 3/8 x 12 3/4 in.

Provenance
Monsieur Coquiot Collection, France.
Normandy Auction, Rouen, 2026.

Expositions
Paris, Musée National d'Art Moderne, *Le Fauvisme*, juin-septembre 1951, illustré sous le n°88.
Hambourg, Kunstverein Hamburg, *Matisse und seine Freunde*, 25 mai-10 juillet 1966.

Bibliographie
Le Fauvisme, Catalogue d'exposition, Paris, Musée National d'Art Moderne, Editions des Musées Nationaux 1951, décrit sous le n°88, p.47.
Matisse und seine Freunde, Kunstverein Hamburg, ICOM, 1966, illustré sous le n°57, p.46.



Albert Marquet (1875-1947)
La Barque à Villennes-sur-Seine, 1910
Signé en bas à gauche: marquet
Huile sur toile marouflée sur carton
33 x 40,5 cm / 13 x 16 in.

Cette œuvre sera incluse dans le Catalogue Raisonné digital de Albert Marquet actuellement en préparation par Wildenstein Plattner Institute Inc. Avis d'inclusion en date du 15 septembre 2026.

Provenance
Collection Marcelle Marquet, femme de l'artiste, inscription de ses initiales au dos du tableau (m. m.).
Collection Jean-Claude Martinet, neveu de l'artiste.
Collection privé, acquis directement du précédent.

Exposition
New York, Galerie Wildenstein, Albert Marquet, 1875-1947: A Tribute to the Late Jean-Claude Martinet, Author of the Forthcoming Catalogue Raisonné of the Artist's Works, avril-mai 1985, illsutré p. 43 et p. 95.
Lausanne, Fondation de l'Hermitage, Albert Marquet, 1875-1947, février-juin

1988, illustré sous le n° 45 et p. 147 (label au dos).



Albert Marquet (1875-1947)
La Rochelle, 1920
Signé en bas à gauche: marquet
Huile sur toile d'origine
65,5 x 81 cm / 25 3/4 x 31 7/8 in.

Cette œuvre sera incluse dans le Catalogue Raisonné Digital de l'œuvre peint d'Albert Marquet en préparation par le Wildenstein Plattner Institute. Avis d'inclusion en date du 2 avril 2025.
Provenance
Galerie Druet,Paris, acquis auprès de l'artiste, 5 novembre 1920.
Collection privée, Neuilly-sur-Seine, acquis le 4 décembre 1920.
Collection privée, par descendance.
Vente Delon-Hoebanx, avril 2025.

Exposition
Paris, Galerie E. Druet, *Exposition Albert Marquet*, 22 novembre – 3 décembre 1920 (titré *La Rochelle. Le port, temps gris*).

Bibliographie
Marc Sandoz, *Signac et Marquet à La Rochelle, Les Sables-d'Olonne, Croix-de-Vie. Influence du site sur leur œuvre. Œuvres inédites*, Dibutade: fascicule spécial du Bulletin des Amis musées de PoitiersIV (1957), illustré p. 18 (titré *Quatre barques de plaisance amarrées dans l'avant-port. Soir*).
Marc Sandoz, *L'Œuvre d'Albert Marquet à La Rochelle, La Chaume, Les Sables d'Olonne en 1920, 1921 et 1933. Essai de Catalogue* (Paris: Manuscrits de la Bibliothèque de l'INHA, c. 1957), illustré sous le n°32, p. 18 (titré *La Rochelle. Quatre barques de plaisance ancrées en pleine eau dans l'avant-port. Soir*).



Albert Marquet (1875-1947)
Venise, La Lagune, 1936

Signé en bas à gauche: Marquet
Huile sur toile d'origine
33,5 x 55 cm / 13 1/4 x 21 5/8 in.

Certificat d'authenticité délivré par
Monsieur Robert Schmit, en date
du 1^{er} octobre 1984.
Cette œuvre sera incluse dans le
Catalogue Raisonné digital de Albert
Marquet actuellement en préparation
par Wildenstein Plattner Institute Inc.
Avis d'inclusion en date du 23 juin 2026.

Provenance

Galerie Eugène Druet, Paris.
Galerie Schmit, Paris.
Collection privée.
Vente Arcadia, Case d'Aste, octobre 2025.

Exposition

Paris, Grand Palais, *XII^e Biennale Inter-
nationale: les Antiquaires au Grand
Palais*, 1984.

P



Francis Picabia (1879-1953)

Le Pêcheur, circa 1941-1942
Signé en bas à gauche : Francis Picabia
Huile sur carton
105,5 x 76 cm / 41 1/2 x 29 7/8 in.

Certificat d'authenticité délivré par le
Comité Picabia, en date du 20 octobre
2025.

Provenance

Collection privée.
Vente Hotel des Ventes Montpellier,
2025.



Francis Picabia (1879-1953)

Francis Picabia (1879-1953)
Sans Titre, circa 1902
Signé en bas à droite: Picabia
Huile sur toile
33 x 41 cm / 13 x 16 1/8 in.

Cette œuvre sera incluse dans
le Catalogue Raisonné de l'Œuvre
de Francis Picabia actuellement
en préparation par le Comité Picabia.
Avis d'inclusion en date du 10 octobre
2012.

Provenance

Collection André Noël, Nantes,
par descendance.
Collection Marcel et Nicole Hamon,
Nantes.
Collection privée, Paris.
Vente Ader, Paris, 2026.

Bibliographie

William A. Camfield, Beverley Calté,
Candace Clements, *Francis Picabia,
Catalogue Raisonné, Volume I, 1898-
1914*, Bruxelles, Mercatorfonds, 2014,
illustré sous le n° 40, p. 177.

R



Louis Ritman (1889-1963)

Baigneuse à Giverny, 1914
Signé et daté en bas à gauche: Ritman
1914
Huile sur toile
87 x 87 cm / 34 1/4 x 34 1/4 in.

Provenance

Don de l'artiste à la famille de
l'ancienne propriétaire.
Vente Drouot Estimations, avril 2022.

S



Paul Signac (1863-1935)

Port-En-Bessin, 1884
Signé en bas à gauche: P. Signac
Contresigné et titré sur le châssis:
P. Signac ; Port-en-Bessin
Huile sur toile d'origine
61,5 x 38 cm / 24 1/4 x 15 in.

Provenance

Galerie Goldschmidt, Francfort, ache-
tée directement à l'artiste en 1921.
Collection privée.
Vente Koller, novembre 2024.

Bibliographie

Françoise Cachin, *Catalogue Raisonné
de l'Œuvre peint de Paul Signac*, Paris
2000, illustré sous le n°73, p.161.



Paul Signac (1863-1935)

*Vue de la basilique San Giorgio à
Venise*, 1904
Plume, encre de chine, lavis d'encre
de chine sur mise en place à la mine
de plomb sur feuille contrecollée
sur une feuille
16,5 x 20,6 cm / 6 1/2 x 8 1/8 in.
Certificat d'authenticité délivré par
Madame Marina Ferreti, en date du 4
mars 2026 .

Provenance

Collection Olivier Sainsère et par
descendance.
Collection privée, France.

Vente Tessier & Sarrou, Paris, 2026.

Exposition

Paris, Galerie Druet, *Paul Signac*,
13 décembre - 31 décembre 1904.

Bibliographie

Françoise Cachin, Marina Ferreti,
*Signac, Catalogue Raisonné de l'Œuvre
peint*, Éditions Gallimard, Paris, 2000,
illustré sous le n°46, p.375.



Paul Signac (1863-1935)

*Venise, La Dogana vue depuis les
Zattere*, 1908
Signé en bas à gauche: P Signac
Situé et daté en bas à droite: Venise;
1908
Pierre noire, aquarelle et rehauts de
blanc sur papier
27,7 x 43,7 cm / 10 7/8 x 17 1/4 in.

Certificat d'authenticité délivré par
Madame Marina Ferretti, en date du
22 octobre 2024.

Provenance

Collection du peintre Paul Signac
et Françoise Cachin.
Collection privée, Paris, par dévolution
successorale du précédent propriétaire.
Vente Jorom Derem, novembre 2025.

V



Louis Valtat (1859-1962)

Choiseul, Le Ruisseau L'Ecosse-Bouton,
circa 1930
Signé en bas à gauche: L. Valtat
Huile sur toile d'origine
89 x 146 cm / 35 x 57 1/2 in.

Cette œuvre sera incluse au Catalogue
Raisonné de l'Œuvre de Louis Valtat
actuellement en préparation par
l'Association Les Amis de Louis Valtat.
Avis d'inclusion en date du 1^{er}
novembre 2024.

Provenance

Collection privée.
Vente Blanchet et Associés, octobre
2025.

reflexion



54-55	ACT II - SYMBIOTIC REFLECTION
56-57	CHARLES CAMOIN (1879-1965)
58-59	ALEXANDRE ARCHIPENKO (1887-1964)
60-61	ALBERTO GIACOMETTI (1901-1966)
62-65	PABLO PICASSO (1881-1973)
66-67	LYNN RUSSEL CHADWICK (1914-2003)
68-71	CLAUDE LALANNE (1925-2019)
72-77	FRANÇOIS-XAVIER LALANNE (1927-2008)
78-79	ACT III - SELF REFLECTION
80	ALBERTO SAVINIO (1891-1952)
81	JOAN MIRÓ (1893-1983)
82-89	RUDOLPH SCHLICHTER (1890-1955)
90-91	MAX ERNST (1891-1976)
92-93	JEAN DUBUFFET (1901-1985)
94-95	SAM SZAFRAN (1934-2019)
96-97	MARIA HELENE VIEIRA DA SILVA (1908-1992)
98-99	MANUEL CARGALEIRO (1927-2024)
101	CONCLUSION
103-106	CATALOGUE
51	CONTACTS

ACT II

SYMBIOTIC REFLECTION

Le philosophe Martin Buber a écrit que l'identité humaine ne naît pas de la solitude, mais de la rencontre. Le « moi » n'est jamais entièrement singulier ; il se façonne sans cesse à travers le dialogue, l'affection, le conflit et la reconnaissance. En ce sens, chaque conversation constitue une autre forme de réflexion.

C'est peut-être pour cela que la plus ancienne image philosophique de l'humanité reste le mythe d'Aristophane dans le *Banquet* de Platon, selon lequel les êtres humains formaient autrefois un tout avant d'être divisés en deux moitiés distinctes, à la recherche éternelle de leurs retrouvailles.

Bon nombre des œuvres rassemblées ici s'appuient sur la logique du jumelage, non pas de la répétition, mais de la réciprocité. Deux figures ne font plus qu'un seul geste ; deux animaux créent un rythme unique ; des profils opposés se fondent en une identité unifiée. Tout au long du XX^e siècle, ces figures jumelées sont devenues l'un des motifs les plus durables du modernisme.

Visage à Deux Profils de Pablo Picasso suggère qu'un même visage peut contenir simultanément deux perspectives, deux consciences, voire deux temporalités. Au premier regard, on perçoit un visage. Puis un autre émerge. Peu à peu, le dessin rend impossible tout choix entre les deux.

Le *Nu couché au Miroir* de Charles Camoin incarne cette transition avec le plus de éloquence. Contrairement aux peintures marines du chapitre précédent, le miroir est ici bien réel. Pourtant, Camoin s'intéresse moins à l'illusion d'optique qu'au dédoublement psychologique. La figure allongée occupe simultanément deux réalités : le corps physique et son image reflétée. En

regardant Camoin, on pense à la théorie de Jacques Lacan sur le « stade du miroir », dans laquelle l'identité émerge par la reconnaissance de son image reflétée.

Deux Figures d'Alexandre Archipenko distille cette idée jusqu'à sa forme essentielle. Les deux figures ne se contentent pas de se tenir l'une à côté de l'autre ; elles créent une architecture d'intervalles. Le vide qui les sépare devient actif, chargé de la possibilité d'un dialogue.

François-Xavier Lalanne aborde la réciprocité sous un autre angle. Sa *Paire de Bougeoirs Éléphants* représente des animaux qui symbolisent depuis longtemps la mémoire, la fidélité et les liens familiaux. Présentés en paire, ils évoquent la dépendance mutuelle plutôt que la force isolée. À proximité, les deux *Tortues*, l'une en métal argenté, l'autre en or, apparaissent presque comme des opposés célestes. Le jour et la nuit. La lune et le soleil. Le masculin et le féminin. Leurs différences les enrichissent plutôt que de les diviser. Ici, le reflet est complémentaire plutôt qu'identique.

Vue sous cet angle, l'exposition elle-même devient un acte de symbiose.

La peinture dialogue avec la sculpture.

Le modernisme dialogue avec l'Antiquité.

Le cubisme dialogue avec le surréalisme.

La nature dialogue avec l'humanité.

Chaque œuvre d'art acquiert un nouveau sens par sa proximité avec une autre.

The philosopher Martin Buber wrote that human identity emerges not in solitude but through encounter. The self is never entirely singular; it is continually shaped through dialogue, affection, conflict and recognition. In this sense every conversation constitutes another form of reflection.

Perhaps this is why the oldest philosophical image of humanity remains Aristophanes' myth in Plato's *Symposium*, in which human beings were once whole before being divided into two separate halves, forever searching for reunion.

Many of the works assembled here are built upon the logic of pairing—not repetition, but reciprocity. Two figures become one gesture; two animals create a single rhythm; opposing profiles merge into a unified identity. Throughout the twentieth century, these paired figure becomes one of modernism's most enduring motifs.

Pablo Picasso's *Visage à Deux Profils* proposes that one face may simultaneously contain two perspectives, two consciousnesses, even two temporalities. At first glance, one perceives a face. Then another emerges. Gradually the drawing refuses the possibility of choosing between them.

Charles Camoin's *Nu Couché au Miroir* announces this transition most eloquently of all. Unlike the marine paintings of the previous chapter, the mirror here is literal. Yet Camoin is less interested in optical illusion than psychological doubling. The reclining figure simultaneously occupies two realities: the physical body and its reflected image. Looking at Camoin, one

is reminded of Jacques Lacan's theory of the “mirror stage,” in which selfhood emerges through recognizing one's reflected image.

Alexandre Archipenko's *Deux Figures* distills this idea to its essential form. The two figures do not merely stand beside one another; they create an architecture of intervals. The void separating them becomes active, charged with the possibility of dialogue.

François-Xavier Lalanne approaches reciprocity from another direction. His *Paire de Bougeoirs Éléphants* depicts animals which have long symbolised memory, fidelity and familial bonds. Presented as a pair, they evoke mutual dependence rather than isolated strength. Nearby, the two *Tortues*—one rendered in silvered metal, the other in gold—appear almost like celestial opposites. Day and night. Moon and sun. Masculine and feminine. Their differences enrich rather than divide them. Reflection here is complementary rather than identical.

Seen in this light, the exhibition itself becomes an act of symbiosis.

Paintings converse with sculpture.

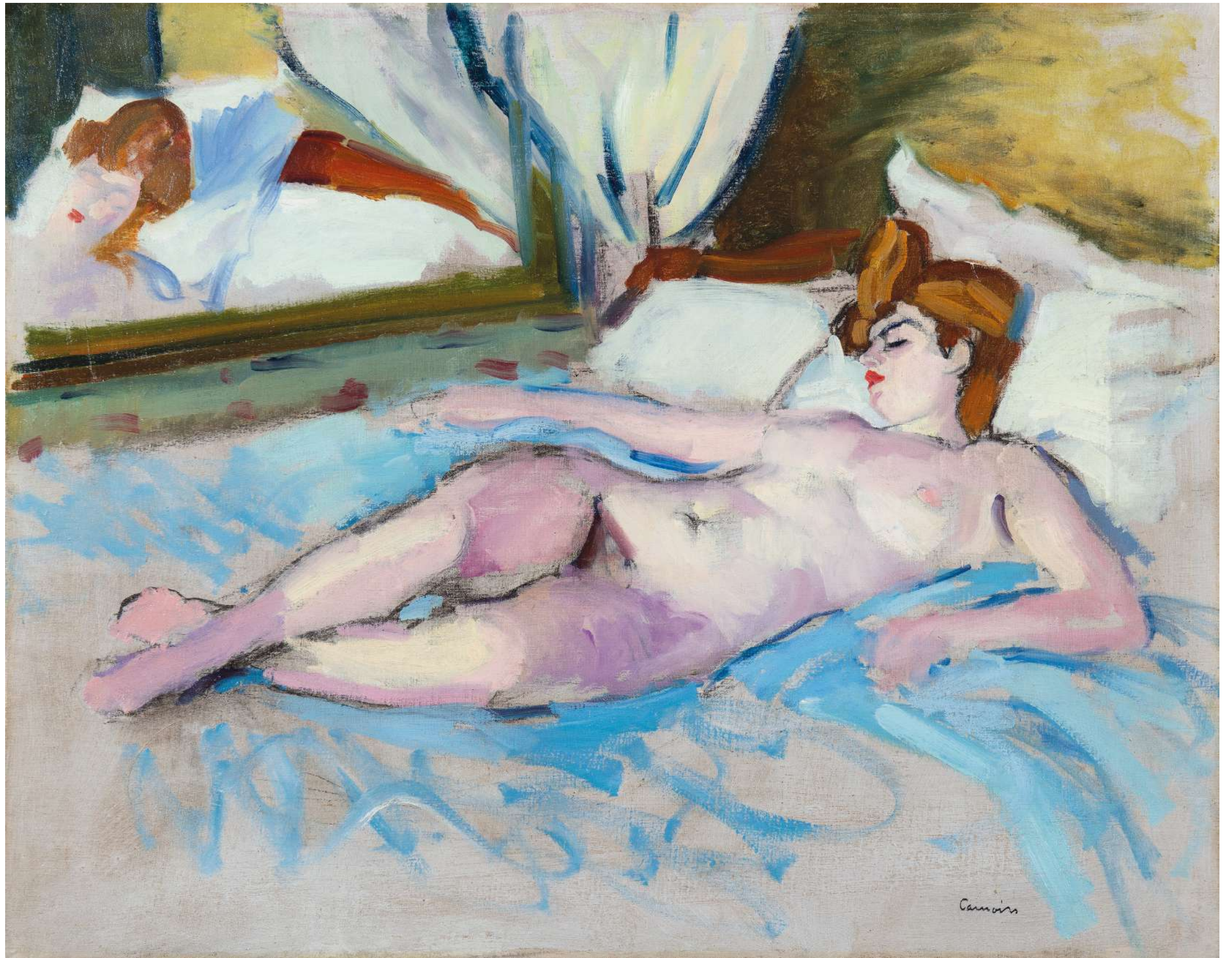
Modernism converses with antiquity.

Cubism converses with Surrealism.

Nature converses with humanity.

Each artwork acquires new meaning through proximity to another.

Charles Camoin (1879-1965)
Nu Couché au Miroir, 1904
Signé en bas à droite: Camoin
Huile sur toile
65 x 81 cm / 25 5/8 x 31 7/8 in.





Alexander Archipenko (1887-1964)
Deux Figures, 1949
Signé et situé en bas à gauche : Archipenko ; NY
Encre de Chine sur papier
57,5 x 35,5 cm / 22 5/8 x 14 in.

Alberto Giacometti (1901-1966)

Paire de Médailles, 1936

Monogrammés et numérotés au dos : AG ; 02 ; 03

Bronze patiné

Diamètre : 6,5 cm (chaque) / 2 1/2 in.



Le dessin occupe chez Picasso une place à part : sorte de journal intime tenu compulsivement, il constitue l'espace le plus libre et le plus révélateur de son œuvre. C'est là qu'il dépose ses émotions, ses obsessions, ses inventions, « on ne sait jamais ce qu'on va dessiner, confie-t-il, mais quand on commence à le faire naît une histoire... et le dessin se transforme en d'autres dessins, en un véritable roman. » Cette dimension introspective est au cœur de la série réalisée pour la revue Verve, fondée par Tériade en 1937, à laquelle appartient notre dessin.

Exécuté le 24 janvier 1954, ce dessin à l'encre de Chine s'inscrit dans un ensemble de 180 œuvres réalisées en à peine plus de deux mois, entre novembre 1953 et février 1954. Picasso vient de se séparer de Françoise Gilot, qui l'a quitté en emportant leurs deux enfants. Seul à Vallauris, il se laisse emporter par une création frénétique. Tériade décrit lui-même cette série comme « le journal, non verbal mais visuel, d'une détestable saison en enfer », une crise existentielle que Picasso traverse en dessinant, transformant la douleur en matière artistique.

Dans cette œuvre, deux personnages nus portent des masques antiques, hérités du théâtre grec, où ils servaient à incarner des caractères et des destinées. En convoquant la tragédie antique, Picasso donne à ses émotions une dimension universelle et intemporelle. Il est difficile de ne pas y lire un commentaire ironique et lucide sur la fausseté des relations amoureuses. La virtuosité du trait, loin d'atténuer la charge émotionnelle, la rend d'autant plus saisissante, comme si le dessin, une fois de plus, avait dit ce que les mots ne pouvaient pas.

Drawing occupied a singular place in Picasso's work: a kind of compulsively kept diary, it constituted the freest and most revealing space of his entire output. It was there that he deposited his emotions, his obsessions, his inventions. "You never know what you are going to draw," he confided, "but when you begin to do it, a story is born... and the drawing transforms itself into other drawings, into a veritable novel." This introspective dimension is at the heart of the series executed for the journal Verve, founded by Tériade in 1937, to which our drawing belongs.

Executed on 24 January 1954, this India ink drawing is part of a body of 180 works produced in barely more than two months, between November 1953 and February 1954. Picasso had just separated from Françoise Gilot, who had left him taking their two children with her. Alone in Vallauris, he gave himself over to a frenzied creative outpouring. Tériade himself described this series as "the diary, not verbal but visual, of a detestable season in hell," an existential crisis that Picasso navigated through drawing, transforming pain into artistic matter.

In this work, two nude figures wear antique masks inherited from Greek theatre, where they served to embody characters and destinies. By summoning ancient tragedy, Picasso lent his emotions a universal and timeless dimension. It is difficult not to read in this an ironic and lucid commentary on the falseness of romantic relationships. The virtuosity of the line, far from attenuating the emotional charge, renders it all the more arresting, as if drawing had, once again, said what words could not.



© Succession Picasso, 2026.

Pablo Picasso (1881-1973)
Deux Personnages - Couple Aux Masques Antiques, 1954
 Daté, numéroté et signé : 24.1.54 ; IV ; Picasso
 Encre de Chine sur papier
 24 x 32,5 cm / 9 1/2 x 12 3/4 in.



Pablo Picasso (1881-1973)
Visage à Deux Profils, 1959
 Daté et numéroté au revers: 11.7.59.; VI
 Pinceau et encre sur papier
 20,8 x 26,8 cm / 8 1/4 x 10 1/2 in.

© Succession Picasso, 2026.

Lynn Russell Chadwick (1914-2003)
Pair of Standing Figures, 1975
Numéroté au dessous: 707S 5/8
Bronze
30 x 14 x 15 cm / 11 3/4 x 5 1/2 x 5 7/8 in.



Claude Lalanne (1925-2019)
Cadre Libellule, 1988
 Signé et numéroté au dos : Cl.Lalanne 35/450 ; Edition Artcurial, Paris
 Épreuve en bronze à patine dorée nuancée
 14,5 x 12 cm / 5 3/4 x 4 3/4 in



Claude Lalanne (1925-2019)
Cadre Libellule, 1988
 Signé et numéroté au dos : Cl.Lalanne 88/450 ; Edition Artcurial, Paris
 Épreuve en bronze à patine dorée nuancée
 10,2 x 9 cm / 4 x 3 1/2 in

Claude Lalanne (1925-2019)
Jules et Jim, 2015
Bronze patiné doré et acier patiné
6,1 x 13,5 x 6,1 cm / 2 3/8 x 5 1/4 x 2 3/8 in.



François-Xavier Lalanne (1927-2008)
Tortue, 1973
 Monogrammé, daté et numéroté au revers: FXL; 73; 66/100
 Métal doré
 13,5 x 27 x 18,5 cm / 5 1/4 x 10 5/8 x 7 1/4 in.



François-Xavier Lalanne (1927-2008)
Tortue, 1973
 Monogrammé, daté et numéroté dessous: FXL; 73; 48/100
 Métal argenté
 13,5 x 27 x 18,5 cm / 5 1/4 x 10 5/8 x 7 1/4 in.



François-Xavier Lalanne (1927-2008)

Paire de Bougeoirs Éléphants, 1985

Chacun monogrammé, estampillé, daté et marqué: FxL; Lalanne; 85; Artcurial

L'un numéroté sur une étiquette métallique à l'intérieur d'une bobèche: E A 41/80

Porcelaine émaillée

14,5 x 6 x 16 cm / 5 3/4 x 2 3/8 x 6 1/4 in. (chacun)



François-Xavier Lalanne (1927-2008)
Le Roitelet, 2003
Monogrammé, daté et numéroté: FXL; 2003; EA 2/4B
Porte la marque du fondeur: Bocquel fd
Bronze patiné
13 x 15 x 10,8 cm / 5 1/8 x 5 7/8 x 4 1/4 in.



François-Xavier Lalanne (1927-2008)
Pot Oiseau, dit aussi Pot Bagatelle, 1998
Signé et situé sous la base: Lalanne; Paris
Marque de la porcelaine de Paris au revers
Biscuit de porcelaine
8,8 x 10,8 cm / 3 1/2 x 4 1/4 in.



ACT III

SELF REFLECTION

Maurice Merleau-Ponty décrivait la vision comme un acte réciproque dans lequel l'observateur n'est jamais séparé de l'observé. « Le monde », écrivait-il, « est fait de la matière même du corps ». Voir n'est donc jamais un acte passif. Chaque regard modifie à la fois l'œuvre d'art et le spectateur.

Cette idée est au cœur du troisième et dernier chapitre de l'exposition, « Self Reflection », sans doute le plus riche sur le plan philosophique. Contrairement au regard tourné vers l'extérieur que l'on retrouve dans le paysage ou le portrait, les œuvres autoréflexives impliquent directement le spectateur : elles nous invitent à prendre conscience de notre propre perception et à accepter que la frontière entre sujet et objet soit bien moins fixe qu'il n'y paraît à première vue.

Au XXe siècle, la réflexion s'est de plus en plus détournée du monde extérieur pour se tourner vers le paysage intérieur de l'imagination. Si l'inconscient possédait son propre imaginaire, la peinture n'avait plus besoin de se contenter d'imiter les apparences : elle pouvait révéler les structures invisibles de la mémoire, du désir et de la peur.

Le tableau de Max Ernst intitulé *Simplicity* joue avec cette idée dès son titre. Loin d'être simple, l'œuvre s'ouvre sur la complexité enchevêtrée de l'inconscient. Ernst comprenait que l'imagination était elle-même une forme d'archéologie, une mise au jour d'images enfouies sous la pensée consciente.

La Toilette de Violette de Joan Miró donne l'impression d'être un univers symbolique à part entière, à la fois souvenir, rêve et pure invention. Elle n'offre pas de réponses toutes faites. Au contraire, elle invite chaque spectateur à associer ce qu'il voit à ses propres expériences. La réflexion ne relève ici ni uniquement de l'objet, ni uniquement de l'artiste. Elle se complète grâce à l'imagination du spectateur.

L'œuvre de Rudolph Schlichter, *Im Morgengrauen Betrat Er Unsicheren Grund* (1951), emmène ce voyage intérieur vers des contrées plus sombres et plus troublantes. Son titre, qui se traduit approximativement par *À l'aube, il s'avança sur un terrain incertain*, fait allusion à un moment charnière : un pas franchi entre le familier et l'inconnu. Dans ce tableau, le regard n'est pas rassurant ; c'est une confrontation avec l'incertitude elle-même. Ici, l'introspection ne se résume pas à un simple regard vers l'intérieur : il s'agit de reconnaître à quel point notre sentiment d'identité est en réalité fragile et incertain. Cette incertitude est importante. Elle empêche l'introspection de se transformer en simple vanité ou en obsession de soi. Au contraire, l'œuvre de Schlichter nous invite à nous interroger sur la manière dont nous donnons un sens à quoi que ce soit, car tout ce que nous pensons voir « là-bas » est en réalité filtré par nos propres souvenirs, attentes et émotions.

L'œuvre *Communal* (1969) de Maria Helena Vieira da Silva aborde l'introspection à travers un langage tout à fait différent : des réseaux complexes de lignes et de plans changeants qui s'interprètent à la fois sur le plan architectural et psychologique. Le regard cherche des entrées, des centres, des limites, sans jamais parvenir à maîtriser pleinement le dans son ensemble. La réflexion prend une dimension spatiale : il s'agit d'une négociation permanente entre la mémoire, la perception et la présence des autres, plutôt que d'un simple regard tourné vers l'intérieur.

Ce qui unit Ernst, Miró, Schlichter et Vieira da Silva, c'est un refus commun de toute résolution simpliste : chaque artiste traite le « moi » non pas comme une image figée à saisir, mais comme un processus ouvert, incertain et sans cesse renouvelé dans la rencontre entre le spectateur et l'œuvre.

Maurice Merleau-Ponty described vision as a reciprocal act in which the observer is never separate from the observed. “The world,” he wrote, “is made of the very stuff of the body.” Seeing is therefore never passive. Every act of looking alters both artwork and viewer.

This idea sits at the heart of the exhibition's third and final chapter, Self Reflection — arguably its richest philosophically. Unlike the outward gaze of landscape or portraiture, self-reflective works implicate the viewer directly: they ask us to notice our own noticing, and to accept that the boundary between subject and object is far less fixed than it first appears.

By the twentieth century, reflection increasingly migrated from the external world into the interior landscape of the imagination. If the unconscious possessed its own imagery, painting no longer needed merely to imitate appearances— it could reveal the invisible structures of memory, desire and fear.

Max Ernst's painting *Simplicity* plays with this idea from its very title. Far from simple, the work opens up into the tangled complexity of the unconscious mind. Ernst understood that imagination was itself a form of archaeology—excavating images buried beneath conscious thought.

Joan Miró's *La Toilette de Violette* feels like a private universe of symbols— part memory, part dream, part pure invention. It doesn't offer easy answers. Instead, it invites each viewer to bring their own associations to what they see. Reflection here belongs neither to object nor artist alone. It is completed by the imagination of the spectator.

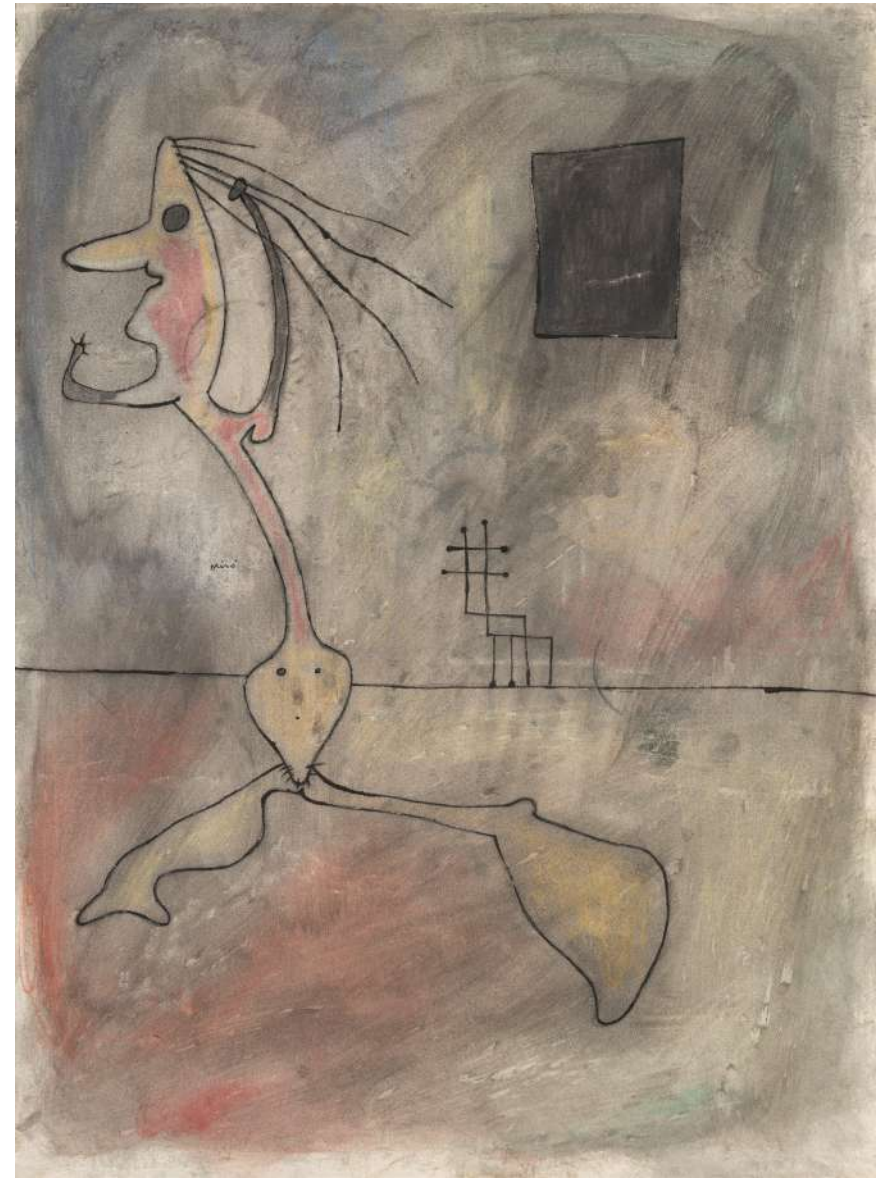
Rudolph Schlichter's *Im Morgengrauen Betrat Er Unsicheren Grund* (1951) takes this inward journey somewhere darker and more unsettling. Its title, which translates roughly as *At Dawn he stepped onto uncertain ground*, hints at a threshold moment— a step from the familiar into the unknown. In this painting, looking isn't reassuring; it's an encounter with uncertainty itself. Self-reflection here isn't just about looking inward— it's about recognising how fragile and uncertain our sense of self really is. This uncertainty matters. It stops self-reflection from becoming simple vanity or self-obsession. Instead, Schlichter's work asks us to question how we make sense of anything at all— because everything we think we see «out there» is really filtered through our own memories, expectations and emotions.

Maria Helena Vieira da Silva's *Communal* (1969) approaches self-reflection through an entirely different language— intricate networks of lines and shifting planes that read as both architectural and psychological. The eye searches for entrances, centres, boundaries, never fully mastering the whole. Reflection becomes spatial: an ongoing negotiation between memory, perception and the presence of others, rather than a single inward gaze.

What unites Ernst, Miró, Schlichter and Vieira da Silva is a shared refusal of easy resolution: each artist treats the self not as a fixed image to be captured, but as a process— open, uncertain, and perpetually remade in the encounter between viewer and work.



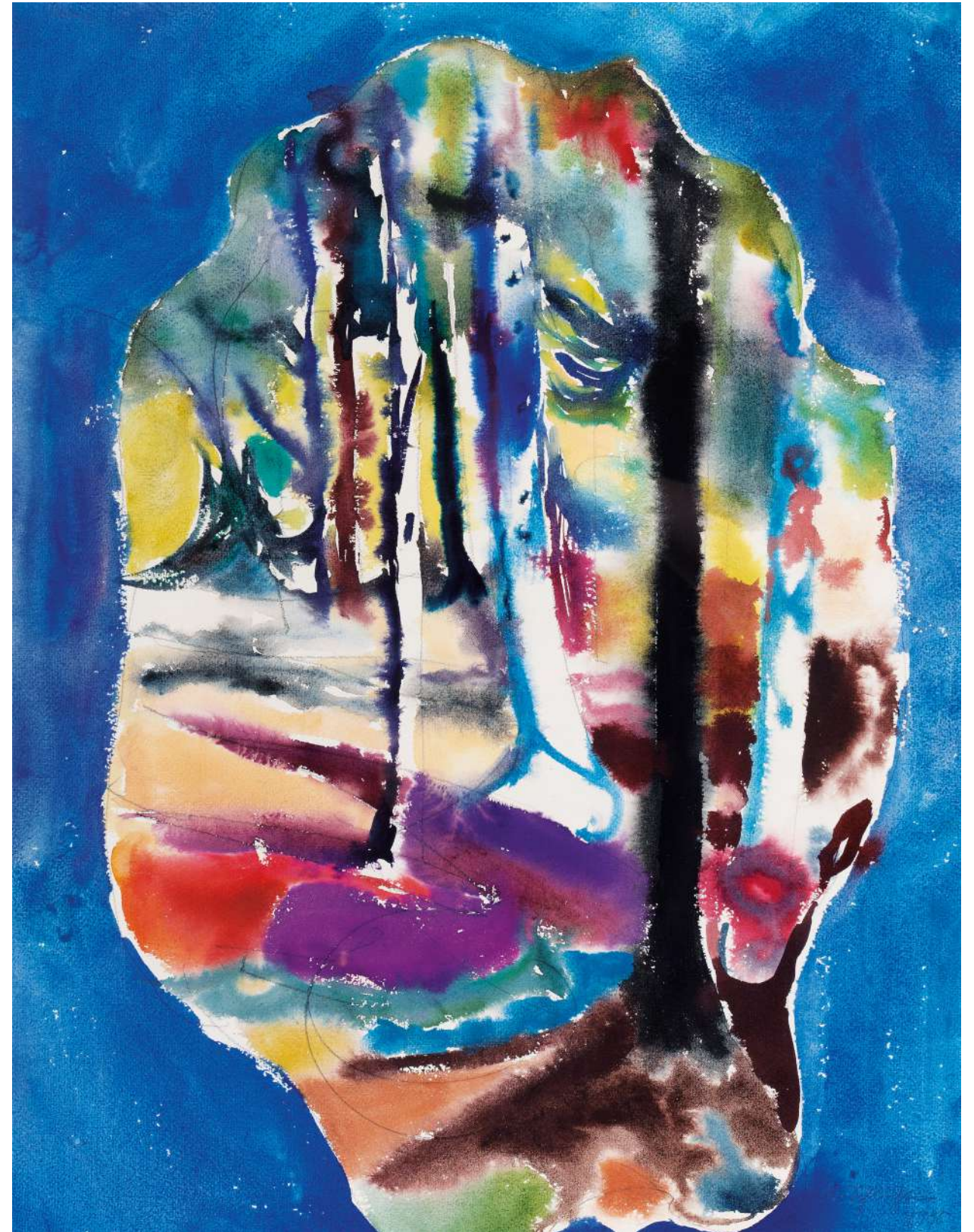
Alberto Savinio (1891-1952)
Machine pour Féconder les Arbres, 1929
 Signé et daté en bas à gauche: Savinio; 1929
 Huile sur toile d'origine
 81 x 65 cm / 31 7/8 x 25 5/8 in.



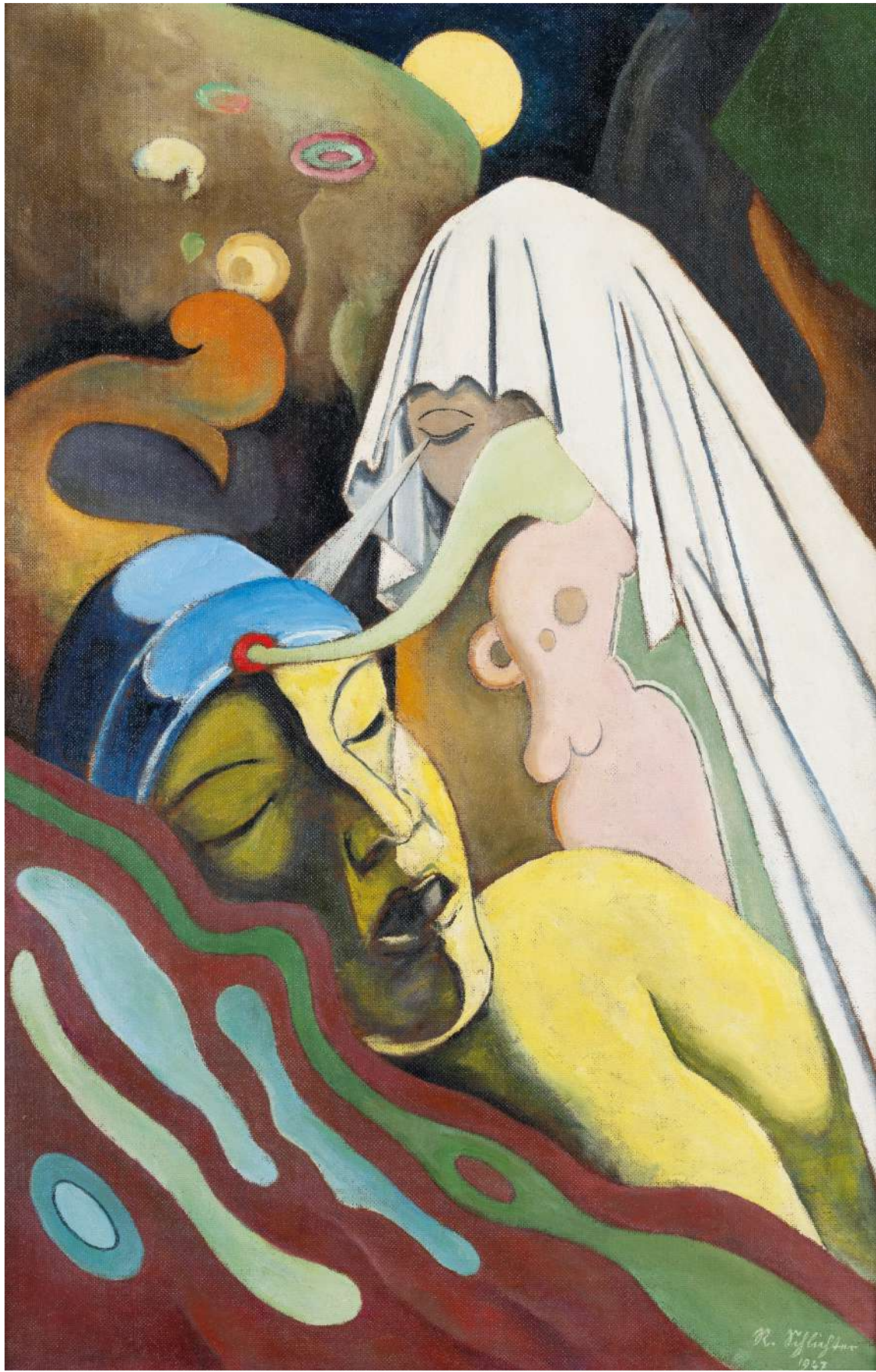
Joan Miró (1893-1983)
La Toilette de Violette, 1938
 Signé vers le milieu à gauche : Miró
 Huile, gouache et encre sur papier
 77 x 55,5 cm / 30 1/4 x 21 7/8 in.



Rudolph Schlichter (1890-1955)
Sans Titre, 1932
 Signé et daté en bas à droite: R Schlichter; 32
 Huile sur toile
 62 x 49 cm / 24 3/8 x 19 1/4 in.



Rudolph Schlichter (1890-1955)
Birkenwalden, 1935
 Signé et daté en bas à droite: R Schlichter; 1935
 Aquarelle et crayon sur papier graphite
 59 x 45 cm / 23 1/4 x 17 3/4 in.



Rudolph Schlichter (1890-1955)
Composition, 1947
 Signé en bas à droite: R. Schlichter; 1947
 Huile sur carton
 91 x 60 cm / 35 7/8 x 23 5/8 in.



Rudolph Schlichter (1890-1955)
Sans Titre
 Signé en bas à droite: R. Schlichter
 Huile sur pavatex
 61 x 43 cm / 24 x 16 7/8 in.

Réalisé en 1949, *Paysage Surréaliste* s'inscrit dans la dernière période de création de Rudolf Schlichter, au cours de laquelle il délaisse les portraits incisifs de la Nouvelle Objectivité pour explorer un univers dominé par le rêve, le symbole et le fantastique. Exécutée à la gouache sur papier, l'œuvre met en scène un paysage qui ne relève plus de l'observation de la nature, mais d'une construction imaginaire où les formes, les espaces et les éléments du décor semblent défier toute logique. La technique de la gouache permet d'obtenir des couleurs franches et des contrastes marqués, renforçant le caractère irréel de la composition.

Dans le contexte de l'après-guerre, Schlichter traduit les inquiétudes de son époque à travers des visions énigmatiques, où la solitude, l'incertitude et les tensions psychologiques remplacent toute narration explicite. Cette orientation témoigne de son intérêt pour le surréalisme et pour les dimensions inconscientes de l'expérience humaine, sans pour autant renoncer à la précision du dessin héritée de sa formation.

Paysage Surréaliste illustre ainsi la synthèse personnelle que l'artiste élabore entre réalisme minutieux, imaginaire fantastique et réflexion existentielle, caractéristique de son œuvre tardive.

Painted in 1949, *Paysage Surréaliste* belongs to the final period of Rudolf Schlichter's career, during which he turned away from the incisive portraiture of New Objectivity to explore a world governed by dream, symbol and the fantastic. Created using gouache on paper, the work presents a landscape that owes nothing to the observation of nature, but is instead an imaginary construction in which forms, spaces and decorative elements seem to defy all logic. The medium itself serves the purpose: gouache's capacity for vivid colour and sharp contrast reinforces the sense of unreality that pervades the composition.

In the context of the post-war years, Schlichter translates the anxieties of his time through enigmatic visions in which solitude, uncertainty and psychological tension replace any explicit narrative. This direction reflects his deepening engagement with Surrealism and with the unconscious dimensions of human experience, while never abandoning the precision of draughtsmanship inherited from his training.

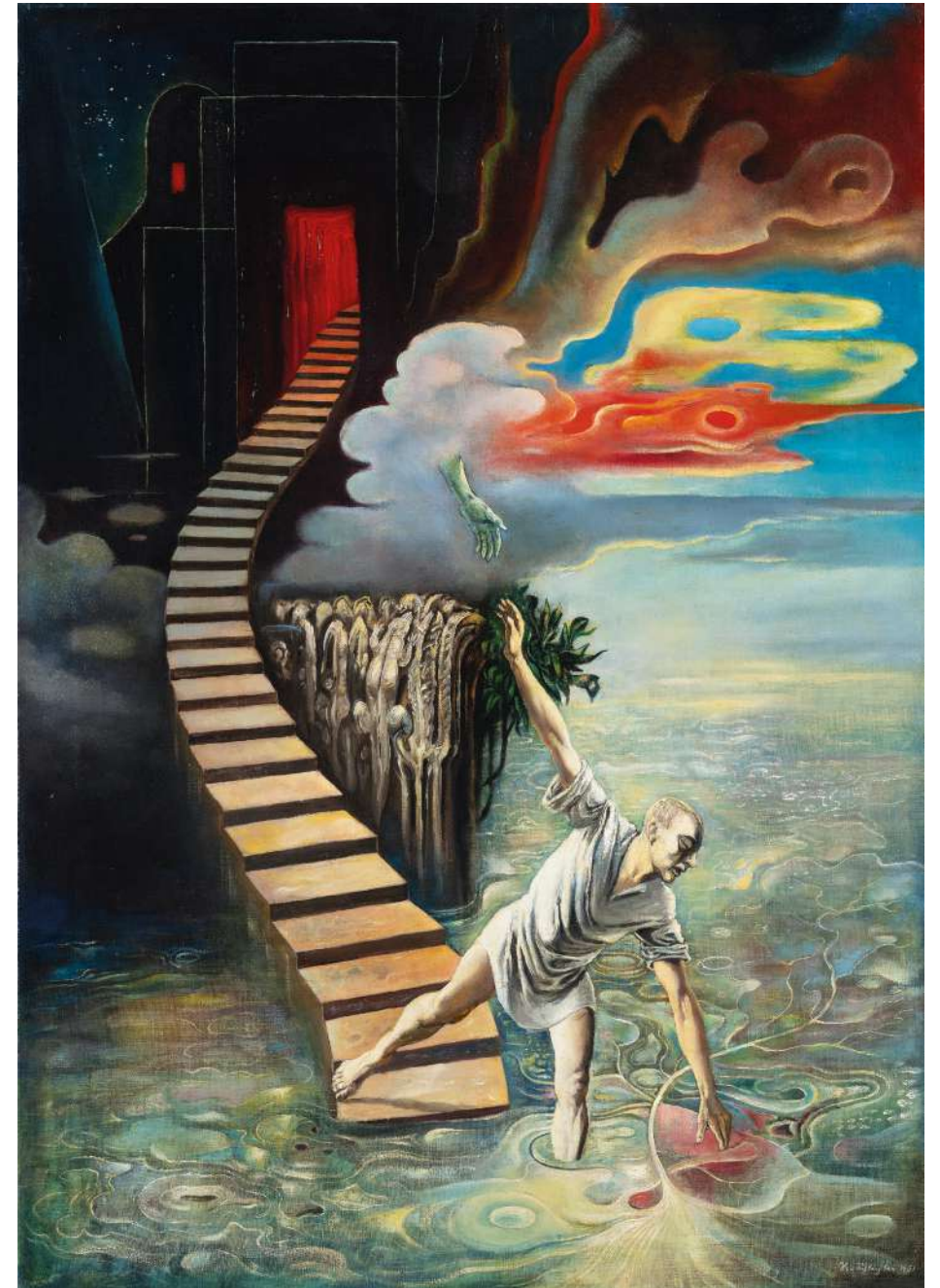
Paysage Surréaliste in this sense embodies the personal synthesis that Schlichter forged in his later work: a meeting point between meticulous realism, fantastic imagination and existential reflection, characteristic of the singular path he carved for himself in the final years of his career.



Rudolph Schlichter (1890-1955)
Paysage Surréaliste, 1948
 Signé et daté en bas à droite: R. Schlichter; 1948
 Gouache sur papier
 49 x 62 cm / 19 1/4 x 24 3/8 in.



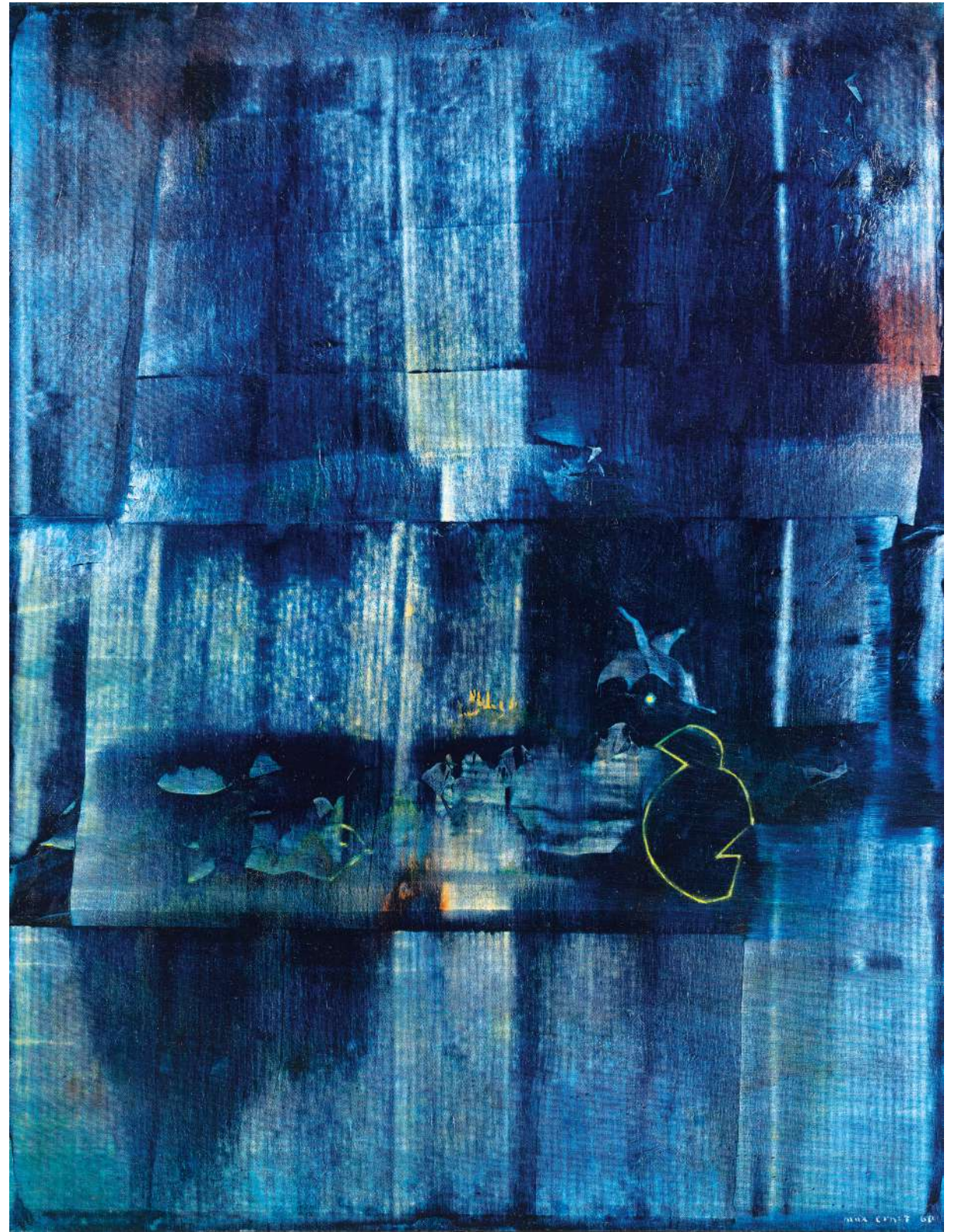
Rudolph Schlichter (1890-1955)
Composition Tête de Femme, 1950
 Signé et daté en bas à droite: R. Schlichter; 1950
 Huile sur toile
 80 x 60 cm / 31 1/2 x 23 5/8 in.



Rudolph Schlichter (1890-1955)
Im Morgengrauen Betrat Er Unsicheren Grund, 1951
 Signé et daté en bas à droite: R. Schlichter; 1951
 Huile sur toile
 92 x 64 cm / 36 1/4 x 25 1/4 in.



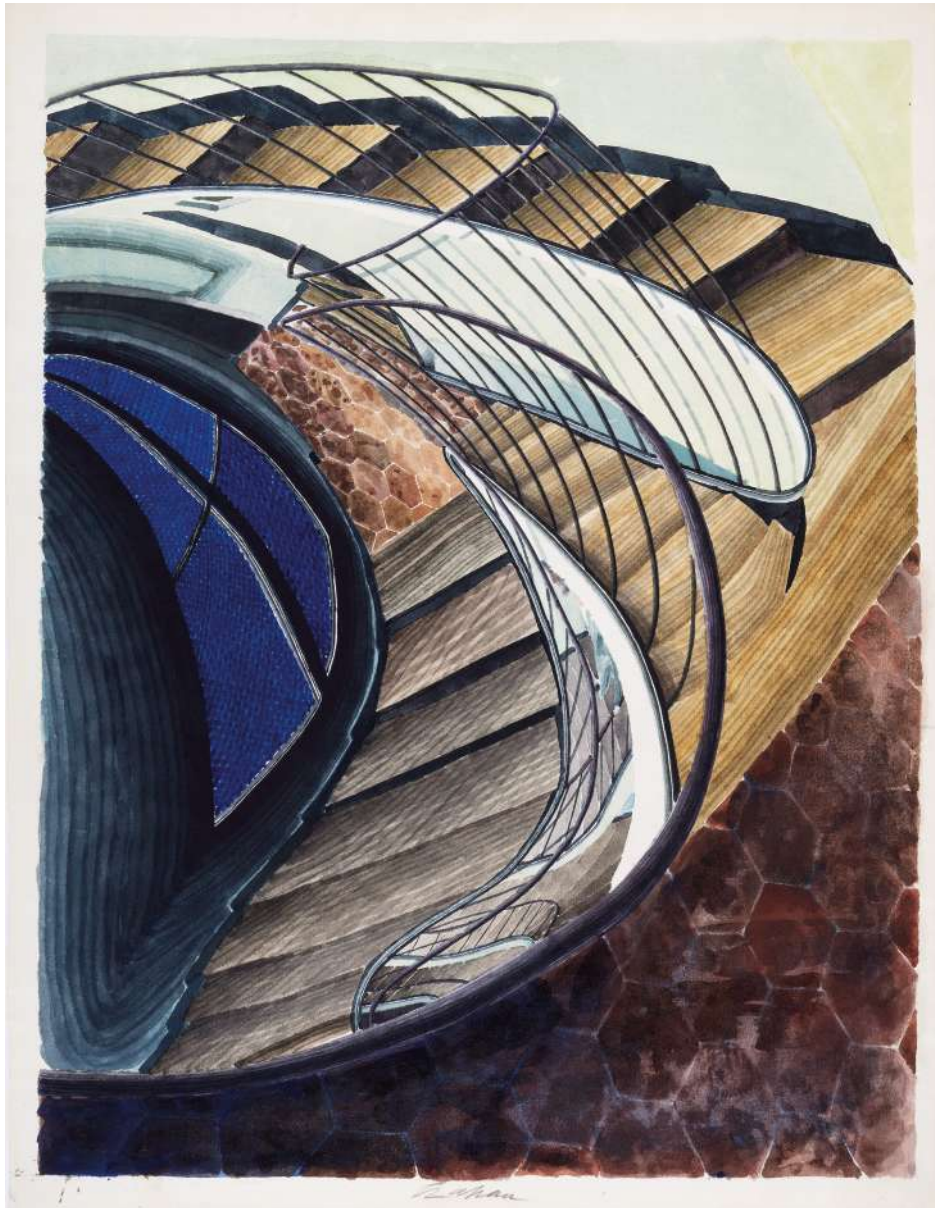
Max Ernst (1891-1976)
A Tatave a Nono, 1954
 Titré en bas au centre: A Tatave a Nono
 Huile sur panneau
 24,7 x 18,7 cm / 9 3/4 x 7 3/8 in.



Max Ernst (1891-1976)
Simplicity, 1960
 Signé et daté en bas à droite : max ernst ; 60
 Signé, daté et inscrit au dos : Simplicity ; max ernst ; 1960
 Huile et grattage sur toile
 116 x 89,2 cm / 45 5/8 x 35 1/8 in.

Jean Dubuffet (1901-1985)
Personnage dans un Paysage, 1960
Monogrammé et daté en bas à droite: J.D.; Sept 60
Encre sur papier
30,5 x 23,5 cm / 12 x 9 1/4 in.





Sam Szafran (1934-2019)
Untitled (Stairs), 1986
 Signé en bas au centre: Szafran
 Aquarelle et graphite sur papier
 65 x 50 cm / 25 5/8 x 19 3/4 in.



Sam Szafran (1934-2019)
Escalier Ville - Anamorphose, circa 2017
 Cachet en bas à droite: Atelier Sam Szafran septembre 2019
 Pastel et crayon sur papier marouflé sur panneau
 77 x 117 cm / 30 1/4 x 46 in.

Maria Helena Vieira da Silva, figure singulière de la Seconde École de Paris, a fait de la France sa patrie d'élection et a participé à sa façon à l'élaboration d'une esthétique qui se souciait peu du débat entre figuration et abstraction.

Arrivée à Paris à l'âge de vingt ans, elle s'essaie à la sculpture chez Bourdelle et suit l'enseignement de Fernand Léger et de Roger Bissière. Mariée au peintre hongrois Arpad Szenes, exilée au Brésil pendant la guerre, Vieira da Silva y fait la connaissance de Torres-Garcia. Le style géométrique de ce dernier et son langage symbolique inspireront l'artiste pour élaborer une mythologie très personnelle. Après toutes sortes de jeux de *Lignes* (1936), d'images de *Désastres* (1942) et d'écritures entrelacées de *Tisserands* (1936-1948), Vieira da Silva trouvera la marque d'un style en d'étonnantes perspectives contrariées. Elle invente un nouvel espace pictural, fait de grilles et de percées qui ne cessent de jouer de la lumière et de l'ombre, de paysages urbains structurés et de pertes de vue. Ses peintures des années 1950-1960 revendiquent une liberté formelle qui joue d'écart entre effusion et retenue, rigueur construite et débordement visuel. Ce style se retrouve parfaitement dans le tableau *Communal* peint en 1969 qui a été exposé à la galerie Jeanne Bucher.

L'artiste qui inscrivait sur ses tableaux des réseaux de lignes enchevêtrées, évocateurs de lieux où l'on se perd, les définissait elle-même comme étant avant tout une organisation soumise aux recherches de structure et de profondeur.

Plus tard, l'art de Vieira da Silva gagne une troublante "blancheur aux griffures de grisaille", comme l'écrira le critique d'art Raoul-Jean Moulin. C'est que sa peinture qui se fait de plus en plus immatérielle offre du monde une vision éblouie, quasi aveuglante. Comme si le peintre cherchait à se débarrasser de tout ce qui pouvait parasiter la quête de quelque chose d'essentiel, voire d'existentiel.

An emblematic figure of the Seconde Ecole de Paris, Maria Elena Vieira da Silva made France her second home and participated in her own way in the development of an aesthetic that no longer considered the debate between figurative and abstract.

When she arrived in Paris at the age of 20, she began to sculpt at Bourdelle's and followed the teaching of Fernand Léger and Robert Bissière. Married to the Hungarian painter Arpad Szenes, she was forced into exile in Brazil during the war, where she met Torres-Garcia. His geometric style and symbolic language would inspire Vieira da Silva to build a very personal mythology. After all sorts of plays of *Lignes* (1936), of images of *Désastres* (1942) and interlaced writings of *Tisserands* (1936-1948), Vieira da Silva would find the mark of a style with surprising perspectives. She invented a new pictorial space made of grids playing with light and shadow, urban landscapes and endless views. Her paintings from the 1950s to the 1960s show a formal freedom which plays on gaps between outpouring and restraint, constructed rigour and visual overflow. This style is perfectly visible in the work *Communal*, painted in 1969 and which was exhibited at the Jeanne Bucher gallery.

The artist who inscribed on her paintings networks of tangled lines where people get lost, defined them as an organisation submitted to the research of structure and depth.

Later on, Vieira da Silva's art got a disturbing "whiteness with gloom's scratches" as the critic Raoul-Jean Moulin would write. The fact is that her painting which became more and more immaterial offered a dazzling vision of the world, almost blinding. As if the painter sought to get rid of everything that could interfere with the quest of something essential, even existential.



Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992)

Communal, 1969

Signé et daté en bas à droite : Vieira da Silva ; 69

Huile sur toile

60 x 73 cm / 23 5/8 x 28 3/4 in.

Manuel Cargaleiro (1927-2024)
Paysage aux Carreaux Blancs H07, 2000
Signé en bas à droite et daté en bas à gauche: Cargaleiro; 2000
Signé, titré, daté et situé au dos: Cargaleiro; Paysage
aux Carreaux Blancs; 2000; Paris
Huile sur toile d'origine
73,3 x 60 cm / 28 7/8 x 23 5/8 in.





CONCLUSION

Toute exposition doit, en fin de compte, répondre à la question qui l'a inspirée, et *Reflection* a commencé par s'interroger sur ce que signifie véritablement voir, et être vu à son tour. Après avoir traversé l'eau et la lumière, les duos et les rencontres, les rêves et la vie intérieure de l'esprit, nous arrivons ici non pas avec une réponse unique, mais avec une compréhension plus complète des innombrables formes que peut prendre la réflexion.

Les trois actes réunis dans *Reflection* ne doivent pas être considérés comme des catégories distinctes, mais comme des états successifs de la vision.

En fin de compte, toute œuvre d'art devient un miroir car toute réflexion nécessite en fin de compte quelqu'un qui regarde.

Every exhibition must eventually answer the question it began with— and *Reflection* began by asking what it truly means to see, and to be seen in turn. Having moved through water and light, through pairs and encounters, through dreams and the interior life of the mind, we arrive here not with a single answer, but with a fuller sense of just how many forms reflection can take.

The three acts assembled in *Reflection* should not be understood as separate categories but as successive states of seeing.

In the end, every work of art becomes a mirror—for every reflection ultimately requires someone who is looking.



Alexander Archipenko (1887-1964)
Deux Figures, 1949
Signé et situé en bas à gauche : Archipenko ; NY
Encre de Chine sur papier
57,5 x 35,5 cm / 22 5/8 x 14 in.

Provenance
Collection privée.
Vente Van Ham, juin 2021.

Bibliographie
Archipenko, Alexander, *Archipenko - Fifty Creative Years 1908-1958*, New York 1960, illustré sous le n°251.



Charles Camoin (1879-1965)
Nu Couché au Miroir, 1904
Signé en bas à droite: Camoin
Huile sur toile
65 x 81 cm / 25 5/8 x 31 7/8 in.

Certificat d'authenticité délivré par Madame Anne-Marie Grammont-Camoin, en date du 21 août 2022.

Provenance
Collection Franz Edouard Lüthy.
Vente Koller, 2022.

Expositions

Le Havre, Exposition Cercle de l'Art Moderne, *Le Havre*, mai-juin 1907, n°7 (titré *Étude de Nu*).
Paris, Le Cercle de l'Art Moderne, *Collectionneurs d'avant-garde au Havre*, Musée Luxembourg, 19 septembre 2012 - 6 janvier 2013, n°70.

Bibliographie
Danièle Giraudy, *Camoin: sa vie son œuvre*, Marseille 1972, illustré sous le n°26, p. 179.



Manuel Cargaleiro (1927-2024)
Paysage aux Carreaux Blancs H07, 2000
Signé en bas à droite et daté en bas à gauche: Cargaleiro; 2000
Signé, titré, daté et situé au dos: Cargaleiro; Paysage aux Carreaux Blancs; 2000; Paris
Huile sur toile d'origine
73,3 x 60 cm / 28 7/8 x 23 5/8 in.

Certificat d'authenticité délivré par l'artiste, en date du 25 janvier 2016.

Provenance
Atelier de l'artiste.

Exposition
Paris, Helene Bailly, Manuel Cargaleiro, 31 mars-23 avril 2022.

Bibliographie
Cargaleiro, Manuel Cargaleiro, Helene Bailly, édition mars 2022, Italie, p.25.



Lynn Russell Chadwick (1914-2003)
Pair of Standing Figures, 1975
Numéroté au dessous: 707S 5/8
Bronze
30 x 14 x 15 cm / 11 3/4 x 5 1/2 x 5 7/8 in.

Provenance
Collection privée.
Vente Sotheby's Paris, 2026.

Bibliographie
Dennis Farr & Eva Chadwick, *Lynn Chadwick : Sculpteur, 1947-2003*, Londres 2006, illustré sous le n° 7075, p. 516, autre modèle illustré.



Jean Dubuffet (1901-1985)
Personnage dans un Paysage, 1960
Monogrammé et daté en bas à droite: J.D.; Sept 60
Encre sur papier
30,5 x 23,5 cm / 12 x 9 1/4 in.

Provenance
Barbara Mathes Gallery.
Donald Morris Gallery, Birmimingham.
B.C. Holland Inc., Chicago.
Daniel Varenne, Genève.
Collection privée.
Vente Genève Enchères, Genève, 2026.

Bibliographie
Max Loreau, Catalogue des travaux de Jean Dubuffet. Fascicule XVIII. Dessins 1960-1961, Éditions Weber, Genève, 1969, illustré sous le n° 204 p. 123.



Max Ernst (1891-1976)
A Tatave a Nono, 1954
Titré en bas au centre: A Tatave a Nono
Huile sur panneau
24,7 x 18,7 cm / 9 3/4 x 7 3/8 in.

Provenance
Acquired from the artist by Paul Gustave & Norine Van Hecke, Brussels.
Galleria Arte Borgogna, Milan.
Galleria de' Foscherari, Bologna.
Acquired at Sotheby's, 2008.
Collection privée.

Bibliographie
Galerie Govaerts, *Hommage à Paul-Gustave Van Hecke*, Bruxelles, 1969, n° 51, Galleria de Foscherari, Max Ernst, Bologne, 1970, illustré sous le n° 5.
W. Spies, *Max Ernst, Œuvre-Katalog, Werke, 1954-1963*, Cologne, 1998, illustré sous le n° 3060, p. 10.



Max Ernst (1891-1976)
Simplicity, 1960
Signé et daté en bas à droite : max ernst; 60
Signé, daté et inscrit au dos : Simplicity; max ernst ; 1960
Huile et grattage sur toile
116 x 89,2 cm / 45 5/8 x 35 1/8 in.

Provenance
Maurice Lefebvre-Foinet, Paris (acquis auprès de l'artiste avant 1966 et jusqu'à au moins 1971).
Collection privée, Paris.
Puis par descendance à l'ancien propriétaire.
Vente Christie's Paris, octobre 2025.

Expositions
Londres, The Arts Council of Great Britain, Tate Gallery, *Max Ernst*, septembre-octobre 1961.
Venise, Palazzo Grassi, *Max Ernst, Oltre la pittura*, juin-octobre 1966.
Hambourg, Kunstverein, Malerei des Surrealismus von den Anfängen bis heute, avril-mai 1969.
Paris, Orangerie des Tuileries, *Max Ernst, À l'intérieur de la vue*, avril-mai 1971.

Bibliographie
W. Spies et S. et G. Metken, *Max Ernst, Œuvre-Katalog, Werke, 1954-1963*, Cologne, 1998, illustré sous le n°3524, p.245.



Alberto Giacometti (1901-1966)
Paire de Médaillons, 1936
Monogrammés et numérotés au dos : AG ; 02 ; 03
Bronze patiné
Diamètre : 6,5 cm (chaque) / 2 1/2 in.

Certificat d'authenticité délivré par la Fondation Giacometti en février 2025.
Cette œuvre est référencée dans sa base de donnée en ligne, Alberto Giacometti Database (AGD), sous les n°3559 et 3560.

Provenance
Collection privée.
Vente Sotheby's Paris, novembre 2023.

Bibliographie
Pierre-Emmanuel Martin-Vivier, *Jean Michel Frank*, Paris, 2006, p. 45, pour des modèles similaires insérés dans les montants de la cheminée du salon de Marc Chadourne en 1938.



Claude Lalanne (1925-2019)
Cadre Libellule, 1988
Signé, estampillé et numéroté: Cl. Lalanne ; Artcurial ; 47/450
Bronze à patine dorée
14,5 x 12,5 cm / 5 3/4 x 4 7/8 in.



Claude Lalanne (1925-2019)
Cadre Libellule, 1988
Signé et numéroté au dos: Cl.Lalanne 88/450; Edition Artcurial, Paris
Épreuve en bronze à patine dorée nuancée
10,2 x 9 cm / 4 x 3 1/2 in.



Claude Lalanne (1925-2019)
Cadre Libellule, 1988
Signé et numéroté au dos : Cl.Lalanne 35/450 ; Edition Artcurial, Paris
Épreuve en bronze à patine dorée nuancée
14,5 x 12 cm / 5 3/4 x 4 3/4 in.



Claude Lalanne (1925-2019)
Jules et Jim, 2015
Bronze patiné doré et acier patiné
6,1 x 13,5 x 6,1 cm / 2 3/8 x 5 1/4 x 2 3/8 in.



François-Xavier Lalanne (1927-2008)
Tortue, 1973
Monogrammé, daté et numéroté dessous: FXL; 73; 48/100
Métal argenté
13,5 x 27 x 18,5 cm / 5 1/4 x 10 5/8 x 7 1/4 in.

Bibliographie
Daniel Marchesseau, *Les Lalanne*, Flammarion, Paris, 1998, exemplaire similaire reproduit p.40.



François-Xavier Lalanne (1927-2008)
Tortue, 1973
Monogrammé, daté et numéroté au revers: FXL; 73; 66/100
Métal doré
13,5 x 27 x 18,5 cm / 5 1/4 x 10 5/8 x 7 1/4 in.

Bibliographie
Daniel Marchesseau, *Les Lalanne*, Flammarion, Paris, 1998, exemplaire similaire reproduit p.40.



François-Xavier Lalanne (1927-2008)
Paire de Bougeoirs Éléphants, 1985
Chacun monogrammé, estampillé, daté et marqué: FXL; Lalanne; 85; Artcurial
L'un numéroté sur une étiquette métallique à l'intérieur d'une bobèche: E A 41/80
Porcelaine émaillée
14,5 x 6 x 16 cm / 5 3/4 x 2 3/8 x 6 1/4 in. (chacun)

Bibliographie
François-Marie Barnier et Jean-Gabriel Mitterrand, *Claude et François-Xavier Lalanne, vol.3, La Maison-atelier de Claude et François-Xavier Lalanne*, Montreuil, 2018, p. 24.



François-Xavier Lalanne (1927-2008)
Pot Oiseau, dit aussi Pot Bagatelle, 1998
Signé et situé sous la base: Lalanne; Paris
Marque de la porcelaine de Paris au revers
Biscuit de porcelaine
8,8 x 10,8 cm / 3 1/2 x 4 1/4 in.

Provenance
Collection privée.

Exposition
Modèle édité à l'occasion de l'exposition *Les Lalanne* à Bagatelle en 1998.



François-Xavier Lalanne (1927-2008)

Le Roitelet, 2003
Monogrammé, daté et numéroté : FXL ; 2003 ; EA 2/4B
Porte la marque du fondeur: Bocquel fd
Bronze patiné
13 x 15 x 10,8 cm / 5 1/8 x 5 7/8 x 4 1/4 in.

Provenance

Collection Marie Lalanne (fille de l'artiste).
Vente Christie's New-York, juillet 2022.

Bibliographie

W. Peterson, ed., *François-Xavier & Claude Lalanne: Dreams for the Light of Day*, Catalogue d'exposition, Gerald Peters Gallery, Santa Fe, 2000, autre modèle illustré p. 40.



Joan Miró (1893-1983)

La Toilette de Violette, 1938
Signé vers le milieu à gauche : Miró
Huile, gouache et encre sur papier
77 x 55,5 cm / 30 1/4 x 21 7/8 in.

Certificat d'authenticité délivré par l'ADOM (Association pour la Défense de l'Œuvre de Joan Miró), en date du 26 juin 2001.

Provenance

Galerie Pierre Matisse, New-York.
Galleries Acquavella, New-York.

Collection Seibu, Tokyo.
Galerie Lelong, Paris.
Collection privée, France.
Vente Drouot Estimations, Paris, 2026.

Expositions

Yokohama Museum of Art, *Joan Miró. Centennial Exhibition: The Pierre Matisse Collection*, 1992.
Tokyo, Setagaya Art Museum - Nagoya, Aichi Prefectural Museum of Art.

Bibliographie

Jacques Dupin, *Miró*, Flammarion, Paris, 2024, illustré sous le n°243, p. 221.
Jacques Dupin et Ariane Lelong-Mainaud, *Joan Miró. Catalogue Raisonné. Drawings, Volume II : 1938-1959*, Daniel Lelong et Successió Miró éditeurs, 2010, illustré sous le n°846 p. 34-35.

P



Pablo Picasso (1881-1973)

Deux Personnages - Couple aux Masques Antiques, 1954
Daté, numéroté et signé : 24.1.54 ; IV ; Picasso
Encre de Chine sur papier
24 x 32,5 cm / 9 1/2 x 12 3/4 in.

Bibliographie

Verve: Revue Artistique et Littéraire, N° 29 & 30, Paris, 1954, illustré.
Christian Zervos, *Pablo Picasso, Œuvres de 1953 à 1955*, Paris, 1965, Vol. 16, n° 218, illustré p. 70.
Picasso Project, Paintings, Watercolors, drawings and sculpture. A comprehensive illustrated catalogue 1885–1973. The Fifties I – 1950–1955, Alan Wofsky Fine Art, San Francisco 2021, illustré sous le n° 54-118 p. 246.



Pablo Picasso (1881-1973)

Visage à Deux Profils, 1959
Daté et numéroté au revers: 11.7.59.; VI
Pinceau et encre sur papier
20,8 x 26,8 cm / 8 1/4 x 10 1/2 in.

Certificat d'authenticité délivré par Monsieur Claude Picasso, en date du 29 juin 2016.

Provenance

Succession de l'artiste.
Collection Marina Picasso (petite-fille de l'artiste).
Vente Sotheby's Londres, octobre 2024.

Exposition

Jérusalem, Musée d'Israël, *Picasso dessinateur, 103 œuvres de la collection de Marina Picasso*, 1993.

Bibliographie

Picasso dessinateur, 103 œuvres de la collection de Marina Picasso, Catalogue d'exposition, Musée d'Israël, 1993, n° 92, non paginé, répertorié.

S



Alberto Savinio (1891-1952)

Machine pour Féconder les Arbres, 1929
Signé et daté en bas à gauche: Savinio; 1929
Huile sur toile d'origine
81 x 65 cm / 31 7/8 x 25 5/8 in.

Cette œuvre sera répertoriée dans les Archives en ligne de l'Association Alberto Savinio, initiées par Monsieur Ruggero Savinio.
Avis d'inclusion en date du 11 juillet 2024.

Provenance

Collection Jeanne Castel.
Collection privée.
Vente Daguerre, octobre 2024.

Bibliographie

Fagiolo, 1980, illustré p. 221.

Vivarelli, *Catalogo Verona, 1990-1991*, illustré p. 154.
Pia Vivarelli, *Alberto Savinio, Catalogo Generale*, Electa, Milano, 1996 illustré sous le n° 1929 7, p. 65.



Rudolph Schlichter (1890-1955)

Sans Titre, 1932
Signé et daté en bas à droite: R Schlichter; 32
Huile sur toile
62 x 49 cm / 24 3/8 x 19 1/4 in.



Rudolph Schlichter (1890-1955)

Birkenwalden, 1935
Signé et daté en bas à droite: R Schlichter; 1935
Aquarelle et crayon sur papier graphite
59 x 45 cm / 23 1/4 x 17 3/4 in.



Rudolph Schlichter (1890-1955)

Composition, 1947
Signé en bas à droite: R. Schlichter; 1947
Huile sur carton
91 x 60 cm / 35 7/8 x 23 5/8 in.



Rudolph Schlichter (1890-1955)

Paysage Surréaliste, 1948
Signé et daté en bas à droite: R. Schlichter; 1948
Gouache sur papier
49 x 62 cm / 19 1/4 x 24 3/8 in.



Rudolph Schlichter (1890-1955)

Sans Titre
Signé en bas à droite: R. Schlichter
Huile sur pavatex
61 x 43 cm / 24 x 16 7/8 in.



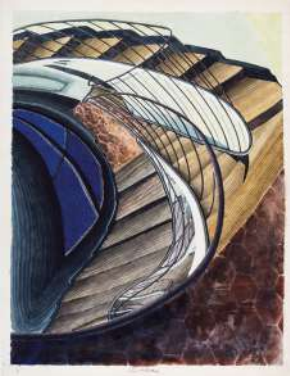
Rudolph Schlichter (1890-1955)

Composition Tête de Femme, 1950
Signé et daté en bas à droite: R. Schlichter; 1950
Huile sur toile
80 x 60 cm / 31 1/2 x 23 5/8 in.



Rudolph Schlichter (1890-1955)

Im Morgengrauen Betrat Er Unsicheren Grund, 1951
Signé et daté en bas à droite: R. Schlichter; 1951
Huile sur toile
92 x 64 cm / 36 1/4 x 25 1/4 in.



Sam Szafran (1934-2019)

Untitled (Stairs), 1986
Signé en bas au centre: Szafran
Aquarelle et graphite sur papier
65 x 50 cm / 25 5/8 x 19 3/4 in.

Provenance

Galerie Claude Bernard, Paris.
William Louis-Dreyfus, Mount Kisco, New York, acquis auprès de la galerie en 1987.
Fondation William Louis-Dreyfus, Mount Kisco, New York, don de la fondation en 2016.
Vente Sotheby's, février 2026.



Sam Szafran (1934-2019)

Escalier Ville - Anamorphose, circa 2017
Cachet en bas à droite:
Atelier Sam Szafran septembre 2019
Pastel et crayon sur papier marouflé sur panneau
77 x 117 cm / 30 1/4 x 46 in.

Certificat d'authenticité délivré par Madame Lily Berger, en date du 31 octobre 2023.
Cette œuvre sera incluse au Catalogue Raisonné en cours de préparation par Madame Julia Drost.

Provenance

Collection Sam et Lilette Szafran, Malakoff.
Vente Sotheby's Paris, février 2023.



Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992)

Communal, 1969
Signé et daté en bas à droite : Vieira da Silva ; 69
Huile sur toile

CONTACTS

HELENE BAILLY MARCILHAC
FOUNDER & DIRECTOR
T. +33 (0)6 60 82 45 03
HELENE@BAILLYMARCILHAC.COM

JOSEPHINE FERRAND
SALES & LOANS
T. +33 (0)6 71 86 31 66
JOSEPHINE@BAILLYMARCILHAC.COM

JOSEPHINE PETITDIDIER
SALES & LOANS
T. +33 (0)6 71 86 31 90
JOSEPHINE.P@BAILLYMARCILHAC.COM

MARIA ELENA MORABITO
SALES & FAIRS
T. +33 (0)6 82 60 39 58
MARIAELENA@BAILLYMARCILHAC.COM

LAURA BRIÈRE
FINANCE & COMPLIANCE
T. +33 (0)1 44 51 51 53
LAURAB@BAILLYMARCILHAC.COM

MARION NGUYEN
DESIGN
T. +33 (0)6 47 71 71 71
MARION@BAILLYMARCILHAC.COM

HELENE BAILLY MARCILHAC

DU LUNDI AU VENDREDI, DE 9H À 19H
LE SAMEDI, DE 10H À 19H
LE DIMANCHE SUR RENDEZ-VOUS

FROM MONDAY TO FRIDAY, FROM 9AM TO 7PM
ON SATURDAY, FROM 10AM TO 7PM
ON SUNDAY BY APPOINTMENT

71, RUE DU FAUBOURG-SAINT-HONORÉ
75008 PARIS
T. +33 (0)1 44 51 51 51

18, AVENUE MATIGNON
75008 PARIS
T. +33 (0)1 78 91 55 55

Remerciements

Samir Boujddaini
Victor Castel
Mélicca Marechal

Crédits photographiques

Cécil Mathieu
Julien Pepy

© Succession Picasso, 2026.

Tous droits réservés.
© HELENE BAILLY MARCILHAC, Paris, France.

HELENE BAILLY MARCILHAC

71, rue du Faubourg Saint-Honoré, 75008 Paris, France | 18, avenue Matignon, 75008 Paris, France
T. +33 (0)1 44 51 51 51 | gallery@baillymarcilhac.com | www.helenebaillymarcilhac.com