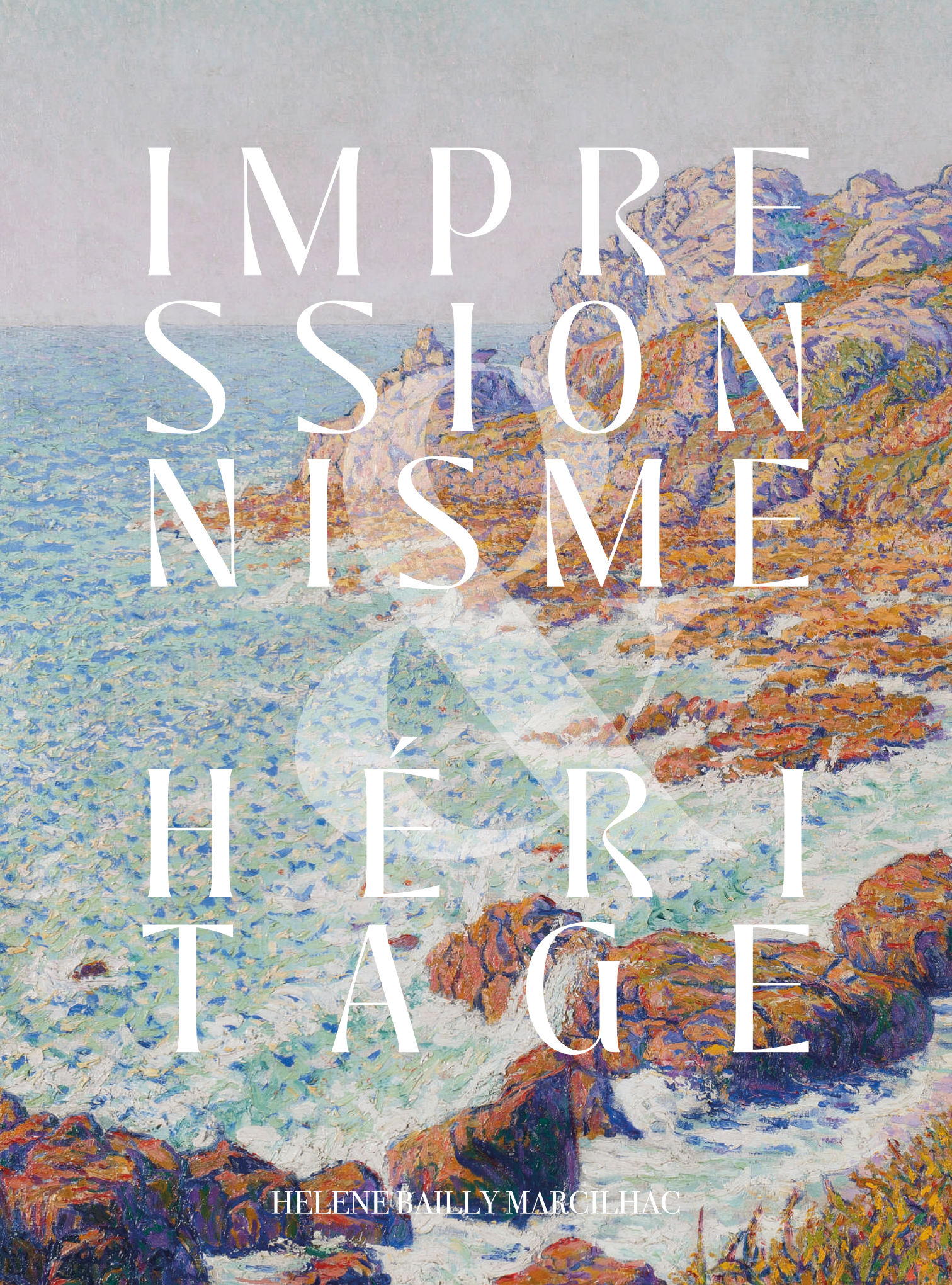


The background is a vibrant Impressionist painting of a rocky coastline. The sea is depicted with energetic, textured brushstrokes in shades of blue, green, and white. The rocks are rendered in warm, earthy tones of orange, red, and brown, with some areas of purple and blue. A large, faint, circular watermark is visible in the center of the image, featuring a stylized figure or design. The overall composition is dynamic and colorful, typical of the Impressionist style.

IMPRE
SSION
NISME

HÉRI
TAGE

HELENE BAILLY MARCILHAC

IMPRESSIONNISME & HÉRITAGES

HELENE BAILLY MARCILHAC



SOMMAIRE

PRÉFACE	6-7
CHRONOLOGIE	8-9
ARCHIVES	10-11
EMILIO BOGGIO	14-15
EUGÈNE BOUDIN	16-17
GUSTAVE CARIOT	18-19
HENRI-EDMOND CROSS	20-25
EDWARD CUCUEL	26-29
EDGAR DEGAS	30-37
VICTORIA DUBOURG FANTIN-LATOIR	38-39
RAOUL DUFY	40-41
EVA GONZALES	42-45
CHILDE HASSAM	46-49
BLANCHE HOSCHÉDE-MONET	50-53
GEORGES LACOMBE	54-55
HENRI LEBASQUE	56-61
GUSTAVE LOISEAU	62-65
MAXIMILIEN LUCE	66-75
HENRI MANGUIN	76-77
HENRI MARTIN	78-89
MAXIME MAUFRA	90-91
MELA MUTER	92-95
JEAN PESKÉ	96-99
HIPPOLYTE PETITJEAN	100-101
CAMILLE PISSARRO	102-109
PIERRE-AUGUSTE RENOIR	110-115
LOUIS RITMAN	116-119
CARL SCHMITZ-PLEIS	120-121
PAUL SIGNAC	122-123
ALFRED SISLEY	124-127
HENRI TOULOUSE-LAUTREC	128-129
LOUIS VALTAT	130-133
EDOUARD VUILLARD	134-135
CATALOGUE	138-144
CONTACTS	146

La Galerie HELENE BAILLY MARCILHAC est heureuse de présenter son exposition « Impressionnisme & Héritage », qui analyse, de l'impressionnisme au néo et post-impressionnisme, les années qui ont permis à ces mouvements de libérer la couleur comme la peinture.

Fidèle à sa vocation de faire dialoguer l'histoire et les mouvements, la Galerie HELENE BAILLY MARCILHAC propose un parcours qui relie l'impressionnisme à ses prolongements.

L'exposition explore la continuité entre les maîtres fondateurs et leurs héritiers, révélant comment la sensation, la couleur et le temps ont engendré, de la seconde moitié du XIX^e siècle aux années 1930, de nouvelles formes de représentation et de perception du monde.

C'est en 1874 qu'a lieu la première exposition du groupe impressionniste dans l'atelier de Nadar, où Claude Monet présente *Impression, soleil levant*; de cet événement naît le terme Impressionnisme. Autour de Claude Monet, Auguste Renoir, Alfred Sisley ou Camille Pissarro, les peintres abandonnent l'atelier pour la peinture en plein air, captant les reflets changeants du monde et la poésie du quotidien. Leur touche libre, vibrante, marque l'avènement d'un art nouveau, libéré du récit, ancré dans la perception. Le mouvement se veut rompre avec les conventions académiques pour privilégier la lumière, la couleur et la sensation immédiate : celle d'un paysage, d'une lumière ou d'une émotion fugitive que les peintres cherchent à saisir dans toute sa vitalité. Véritable florilège d'instant de vie, il illustre la modernité et la puissance expressive de la peinture entre 1863 et 1930.

Reconnue pour son travail didactique, la Galerie HELENE BAILLY MARCILHAC mettra en résonance les approches et techniques de divers artistes. Camille Pissarro, figure centrale de la peinture sur le motif, dont la sensibilité aux saisons et aux effets atmosphériques incarne l'esprit même de l'impressionnisme. Nous présenterons, entre autres, également le travail d'Henri-Edmond Cross et de Paul Signac, pour qui la touche et la juxtaposition des teintes traduisent une recherche de rigueur et de vibration lumineuse.

Nous aurons également le plaisir d'exposer des œuvres de Pierre-Auguste Renoir, Alfred Sisley, Henri Martin, ainsi que de plusieurs figures majeures du post-impressionnisme telles que Georges Lemmen, Georges d'Espagnat, Théo van Rysselberghe, Maximilien Luce, Henri Lebasque, Henri Manguin, Émile Othon Friesz, Gustave Loiseau, Jean Peské et Richard Emil Miller, dit « Ritman ».

Ces artistes, héritiers directs ou spirituels des impressionnistes, poursuivent l'exploration de la lumière et de la couleur, cherchant à traduire la vibration du monde par la touche et la matière picturale. Leur œuvre témoigne d'une recherche sensible et savante, à la croisée de la modernité et de la tradition.

« Impressionnisme & Héritage » témoigne de presque un siècle d'explorations picturales où la couleur, la lumière et la perception demeurent les véritables sujets de la modernité.

The HELENE BAILLY MARCILHAC gallery is pleased to present "Impressionism & Heritage", an exhibition that examines, from Impressionism to Neo- and Post-Impressionism, the pivotal years in which these movements liberated both colour and painting itself.

True to its mission of fostering dialogue between history and movements, the gallery offers a presentation that links Impressionism to its many afterlives.

The exhibition explores the continuity between founding masters and their heirs, showing how sensation, colour and time generated, from the second half of the nineteenth century to the 1930s, new ways of representing and perceiving the world.

In 1874, the first Impressionist exhibition was held in Nadar's studio, where Claude Monet showed *Impression, Sunrise*; from this event the term "Impressionism" was born. Around Claude Monet, Auguste Renoir, Alfred Sisley and Camille Pissarro, painters left the studio for open-air painting, capturing shifting reflections and the poetry of everyday life. Their free, vibrant touch marked the advent of a new art—freed from narrative and grounded in perception. The movement sought to break with academic convention in favour of light, colour and the immediacy of sensation: the fleeting experience of a landscape, a light, an emotion that the painters aimed to grasp in all its vitality. A veritable anthology of life's instants, it embodies the modernity and expressive power of painting between 1863 and 1930.

Recognised for its educative approach, the HELENE BAILLY MARCILHAC gallery will bring into resonance the methods and techniques of diverse artists. Camille Pissarro, a central figure of painting from the motif, whose sensitivity to seasons and atmospheric effects embodies the spirit of Impressionism. The exhibition will also include, among others, works by Henri-Edmond Cross and Paul Signac, for whom the divided touch and the juxtaposition of pure tones express a pursuit of rigour and luminous vibration.

We are likewise delighted to present works by Pierre-Auguste Renoir, Alfred Sisley, Henri Martin, as well as by several major Post-Impressionist figures such as Georges Lemmen, Georges d'Espagnat, Théo van Rysselberghe, Maximilien Luce, Henri Lebasque, Henri Manguin, Émile Othon Friesz, Gustave Loiseau, Jean Peské and Richard Emil Miller, known as "Ritman".

These artists—direct or spiritual heirs of the Impressionists—carry forward the exploration of light and colour, seeking to translate the world's vibration through touch and pictorial matter. Their work attests to a refined and rigorous inquiry at the crossroads of modernity and tradition.

"Impressionism & Heritage" bears witness to almost a century of pictorial exploration in which colour, light and perception remain the true subjects of modernity.

1863

Devant l’ampleur des refus au Salon officiel et les protestations qui s’ensuivirent, Napoléon III ordonna une exposition séparée. Ainsi naquit le Salon des Refusés, où le public jugea les œuvres rejetées, prélude à la reconnaissance des avant-gardes.

Faced with the scale of rejections at the official Salon and the protests that followed, Napoleon III ordered a separate exhibition. Thus was born the Salon des Refusés, where the public judged the rejected works, a prelude to the recognition of the avant-garde.

1865–1870

Dès la fin des années 1860, les impressionnistes peignent sur le motif en plein air, grâce aux chevalets portatifs et aux tubes de couleur, afin de saisir les effets fugitifs de lumière et d’atmosphère. Touche rapide, palette claire et sujets modernes : tout vise l’instantané plutôt que le récit historique.

From the late 1860s, the Impressionists painted outdoors, using portable easels and tubes of paint to capture the fleeting effects of light and atmosphere. With their rapid brushstrokes, light palettes, and modern subjects, their aim was to capture the moment rather than tell a historical story.

1876–1886

Des 2^e à 8^e expositions impressionnistes, Monet, Renoir, Degas, Pissarro, Sisley gagne en visibilité et reconnaissance malgré des critiques encore partagées. Les sujets (ville, loisirs) et techniques (pastel, cadrages modernes) se diversifient.

From the 2nd to the 8th Impressionist exhibitions, the core group of artists (Monet, Renoir, Degas, Pissarro, Sisley) gained visibility and recognition despite still divided criticism. The subjects (city, leisure) and techniques (pastel, modern framing) diversified.

années début
1870–1880

Ces mêmes artistes portent l’Impressionnisme à son apogée : peinture de plein air, séries, scènes de la vie moderne, touche vibrante et palette claire sont au service de la lumière.

These same artists brought Impressionism to its peak: outdoor painting, series, scenes of modern life, vibrant brushstrokes, and a light palette were all used to capture light.

1886

Le critique Félix Fénéon forge le terme « post-impressionnisme » et popularise « néo-impressionnisme ». La 8^e exposition impressionniste marque la bascule vers la nouvelle génération.

The critic Félix Fénéon coined the term « post-Impressionism » and popularized “neo-Impressionism.” The eighth Impressionist exhibition marked the shift to the new generation.

environ
1886–1905

Le Post-Impressionnisme dépasse l’instant visuel pour viser structure, expression et symbole : Cézanne construit par formes/couleurs, Van Gogh exalte la couleur/matière, tandis que Lautrec et les Nabis renouvellent l’affiche et l’intimisme.

Post-Impressionism goes beyond the visual moment to focus on structure, expression, and symbolism: Cézanne constructs with shapes/colors, Van Gogh exalts color/material, while Lautrec and the Nabis renew the poster and intimism.

1872

Peint au Havre en 1872, ce lever de soleil aux touches rapides saisit l’instant et l’atmosphère plus que le détail. Présenté en 1874, son titre inspira le mot « impressionnisme ».

Painted in Le Havre in 1872, this sunrise with its rapid brushstrokes captures the moment and the atmosphere rather than the detail. Presented in 1874, its title inspired the word “Impressionism.”

1874

Le 15 avril 1874, la *Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs* organise dans l’atelier de Nadar (35, bd des Capucines, Paris) la première exposition impressionniste, hors du Salon officiel. Moquée par une partie de la presse, Louis Leroy popularise le terme à partir de l’œuvre de Monet, elle acte la naissance publique du mouvement.

On April 15, 1874, the Anonymous Society of Painters, Sculptors, and Engravers organized the first Impressionist exhibition outside the official Salon in Nadar’s studio (35, bd des Capucines, Paris). Mocked by part of the press, Louis Leroy popularized the term based on Monet’s work, marking the public birth of the movement.

1884

La Société des Artistes Indépendants est fondée à Paris et organise un Salon « sans jury ni récompense », offrant une tribune libre aux avant-gardes.

The Society of Independent Artists is founded in Paris and organizes an exhibition “without jury or prizes,” offering a free platform to the avant-garde.

1884–1891

Seurat et Signac systématisent une peinture « scientifique » : séparation des tons, points et touches juxtaposés de couleurs pures et mélange optique fondé sur les théories de Chevreul et Rood. Seurat peint *Un dimanche à la Grande Jatte* (1884–86), tandis que Signac en formalise les principes (contrastes, division des tons) jusqu’à son traité, *D’Eugène Delacroix au néo-impressionnisme* (1899).

Seurat and Signac systematized a “scientific” approach to painting: separation of tones, juxtaposed dots and strokes of pure colors, and optical mixing based on the theories of Chevreul and Rood. Seurat painted *Un dimanche à la Grande Jatte* (1884–86), while Signac formalized the principles (contrasts, division of tones) in his treatise *D’Eugène Delacroix au néo-impressionnisme* (1899).

1905

Au Salon d’Automne, la salle aux toiles éclatantes de Matisse, Derain, Vlaminck vaut à ces artistes le surnom de « fauves » par Vauxcelles. Cet élan chromatique ouvre sur les avant-gardes du XX^e (Fauvisme, puis Cubisme, Expressionnisme).

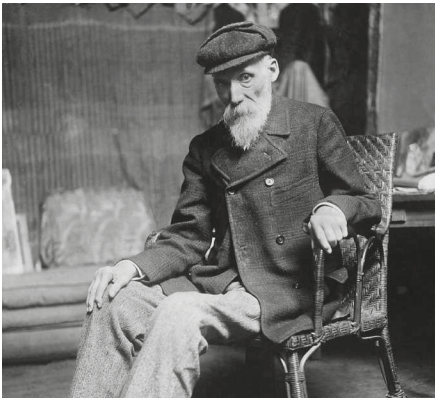
At the Salon d’Automne, the room displaying the vibrant paintings by Matisse, Derain, and Vlaminck earned these artists the nickname “fauves” by Vauxcelles. This chromatic momentum paved the way for the avant-garde movements of the 20th century (Fauvism, then Cubism, Expressionism).



Salon des Refusés, Palais de l'Industrie, Paris, vers 1860.
© Édouard Baldus, The Metropolitan Museum of Art.



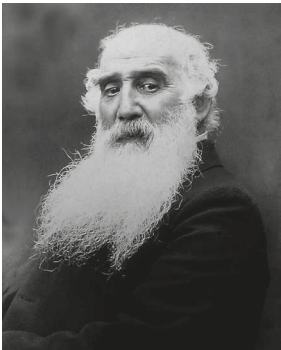
Henri Martin.
© Anatole Louis Godet. / BnF Gallica.



Pierre-Auguste Renoir, 1919.
© Bettmann.



Mela Muter.
© Europeana.



Camille Pissarro, 1900.
© Tous Droits Réservés.



Claude Monet, *Impression Soleil Levant*, 1872.
© Musée Marmottan Monet, Paris.



Ancien atelier du photographe Nadar,
au 35, boulevard des Capucines, vers 1861.
© Nadar. / BnF.



Paul Signac.
© Musée Pointillisme.



Emilio Boggio.
© Tous Droits Réservés.



Childe Hassam.
© The United States Library
of Congress's Prints and
Photographs division.



Eugène Boudin.
© Honfleur, Musée Eugène Boudin.



Emilio Boggio.
© Tous Droits Réservés.



Alfred Sisley, 1863.
© Archives Durand-Ruel.



Édouard Vuillard.
© Flammarion, Paris.



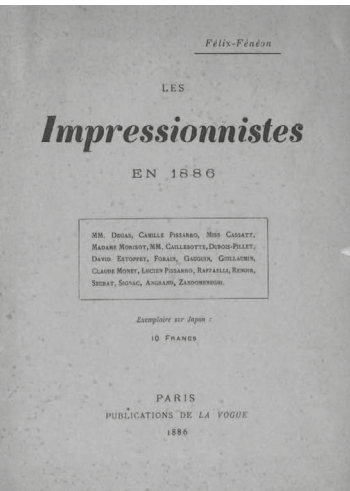
Affiche de la 8^e exposition impressionniste, 1886.
© Tous Droits Réservés.



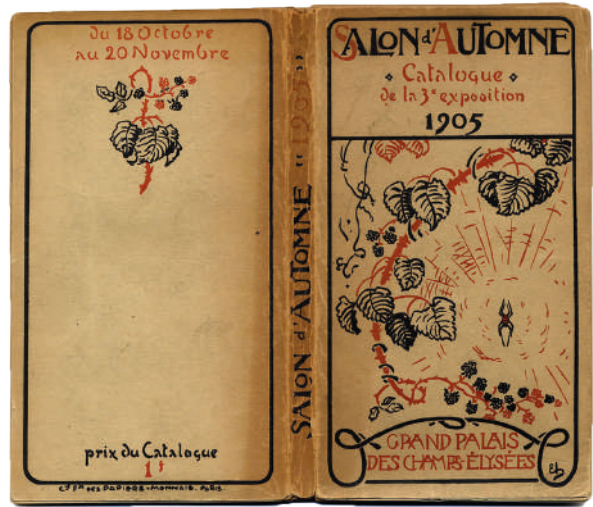
Eva Gonzalès, Dieppe, 1870.
© BnF Gallica.



Félix Fénéon,
Les Impressionnistes, 1886.



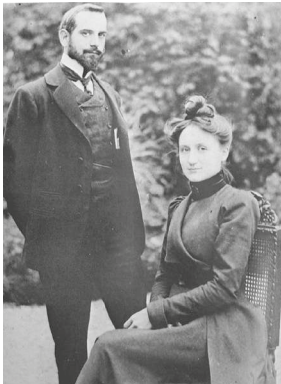
Manifeste du postimpressionnisme
ou néo-impressionnisme.
Publié en 227 exemplaires.



Salon d'Automne de 1905,
couverture du catalogue d'exposition.
© Ville de Nice, Musée Matisse.



Maxime Maufra.
© Durand-Ruel, Tous Droits Réservés.



Henri et Jeanne Manguin, vers 1900.
© Manguin, catalogue de l'exposition
du musée Marmottan-Monet
du 18 octobre 1988
au 8 janvier 1989, Paris, Éditions
La Bibliothèque des Arts, 1988.





Cat. 1
Le Pêcher En Fleurs, 1920
Signé en bas à droite : Boggio
Titre, situé et daté au dos : Auvers ; 25 mars 1920
Huile sur toile d'origine
60 x 81 cm / 23 5/8 x 31 7/8 in.



Cat. 2
Le Port De Trouville À Marée Basse, 1894
Signé et daté en bas à droite : 94. E. Boudin
Huile sur panneau
40 x 31 cm / 15 3/4 x 12 1/4 in.

Au début des années 1890, René du Pré de Saint-Maur, l'un des lotisseurs du quartier de la plage de Trestrignel, se fait construire la maison Pen ar Chastel à la Pointe du Château, qui sera détruite pendant la guerre. En 1907, Gustave Cariot séjourne aux environs de Perros-Guirrec et admire cette villa, nichée au pied d'un éperon rocheux qui sépare l'anse de Perros de la baie de Trestrignel. Il immortalise alors ce paysage dans lequel la lumière et le vent animent un panorama maritime aux vaguelettes ourlées de blanc, aux rochers ombrés de violet, à la végétation parcourue de nuances audacieuses. La palette de ce grand coloriste place sa toile aux confins de l'impressionnisme et du pointillisme et brille par le foisonnement de la touche de son pinceau.

In the early 1890s, René du Pré de Saint-Maur, one of the developers of the Trestrignel beach area, built the house Pen ar Chastel at the Pointe du Château, which was destroyed during the war. In 1907, Gustave Cariot stayed in the vicinity of Perros-Guirrec and admired this villa, nestled at the foot of a rocky spur that separates the cove of Perros from the bay of Trestrignel. He immortalized this landscape in which the light and the wind animate a maritime panorama with waves hemmed in white, rocks shaded in purple, and vegetation covered with bold shades. The palette of this great colorist places his canvas on the borders of impressionism and pointillism and shines through the abundance of his brush strokes.



Cat. 3

La Rade, Perros-Guirec, 1908

Signé en bas à gauche et daté : G. Cariot; 1908

Huile sur toile d'origine

65 x 80,5 cm / 25 5/8 x 31 3/4 in.



Cat. 4
La Toilette, 1902-1905
Signé en bas à gauche : Henri Edmond Cross
Huile sur toile d'origine
81 x 65 cm / 31 7/8 x 25 5/8 in.

Henri-Edmond-Joseph Delacroix de son vrai nom, est né en 1856 à Douai, dans le nord de la France. Après une formation artistique avec Carolus-Duran et des cours aux Écoles académiques de dessin et d'architecture de Lille, il expose à partir de 1883 sous le pseudonyme de Cross afin d'éviter les associations avec son homonyme, Eugène Delacroix. L'année suivante, il devient l'un des membres fondateurs de la Société des Artistes Indépendants à Paris, où il fait la connaissance de Georges Seurat et de Paul Signac. Influencé par ses nouveaux amis, il expérimente dès le début des années 1890 la nouvelle technique de peinture du pointillisme. Considéré comme l'un des représentants les plus importants du mouvement néo-impressionnisme, il découvre la Côte d'Azur avec Paul Signac où son déménagement marquera un tournant décisif dans sa carrière. La beauté des paysages et la lumière méditerranéenne le fascinent et deviennent les sujets principaux de sa peinture.

En 1891, il s'installe dans une maison sur la plage de Cabasson puis un peu plus tard dans la ville côtière de Saint-Clair. Bien que Cross garde un œil sur la scène artistique métropolitaine, son style change suite à ses nouvelles conditions de vie et de travail : les couleurs sombres et toniques de ses premiers travaux cèdent la place à une palette lumineuse et à des contrastes de couleurs distincts. Le sujet devient finalement prétexte à de pures harmonies de lignes et de couleurs.

Avec ce grand portrait en pied intitulé, *La Toilette* Henri Cross affirme son appartenance au mouvement néo-impressionniste. Au contact de Signac, Angrand et Van Rysselberghe, il s'est imprégné des théories du groupe pour en faire ressortir son propre style. Peint en 1904 lors d'un séjour à Saint-Tropez, cette œuvre incarne les recherches artistiques du peintre à cette époque. D'une manière novatrice, il se détourne des paysages maritimes pour peindre une scène d'intérieur représentant le réveil d'une jeune femme nue assise sur un drap blanc. Le modèle est installé au centre de la chambre dans une composition intimiste où les ombres et les lumières s'équilibrent naturellement. La lumière estivale du matin est évoquée par l'éclat scintillant des touches de couleurs pures juxtaposées. Cross compose son tableau à partir d'une multitude d'aplats de bleu, vert, blanc et rose, placés les uns à côtés des autres. Cette technique lui permet de saisir la lumière typique du Midi de la France se faufilant à travers la fenêtre en arrière-plan.

C'est avec une grande subtilité que Cross développe ici le "chromo-luminarisme" rappelant également l'œuvre de Henri Matisse. Réunis dans le Midi de la France au cours des étés 1904 et 1905, Matisse et Cross se découvrent des horizons communs. Tous deux en quête d'harmonie et en début de rupture avec le pointillisme, ils exécutent une série d'œuvres qui les conduisent à modifier leur pratique coloriste. Grâce à Matisse, Cross apprend que la couleur n'est pas qu'une question de technique mais également de perception. Le pigment appliqué en aplats doit être poussé à son paroxysme comme en témoigne la présente œuvre annonçant le fauvisme.

Le peintre et son modèle est un sujet classique que Cross, par le choix des teintes audacieuses, renouvelle en lui donnant des allures arcadiennes. La beauté de la jeune femme s'apparente à celle d'une déesse ou d'une créature divine directement sortie d'un tableau de la renaissance. Les touches de rose et de blanc contrastées par un vert acide donnent vie à ce corps voluptueux dont la luminosité qui s'en dégage éblouit le spectateur. Cross n'hésite pas à associer la tradition et l'innovation. En arrière-plan, il peint une armoire vitrée où se reflète les deux montants du lit et une partie de la chambre. Cette technique de mise en abîme permettant d'introduire la profondeur dans la scène est une réminiscence du tableau de Van Eyck représentant les époux Arnolfini. À gauche de l'armoire, Cross a peint une fenêtre avec ses montants et sa peine puis un miroir.

La Toilette est une œuvre majeure et charnière dans la carrière de l'artiste. Elle concentre la technique du néo-impressionnisme et le fauvisme naissant.

Le succès de l'exposition de 1905 permet à Cross de financer la venue d'une modèle à Saint-Clair, Cécile. Auparavant, l'artiste partageait des modèles en atelier avec Théo Van Rysselberghe lors de ses séjours parisiens. Trouver aux environs du Lavandou un modèle féminin acceptant de poser nu dans la nature était une gageure à l'époque. Cross commence par peindre Cécile en intérieur, comme dans *La Toilette*. Il s'imprègne de ses traits harmonieux, de ses formes voluptueuses, de sa chevelure rousse, relevé en un chignon particulier. Cela lui permet de cerner sa morphologie, mais aussi de la mettre en confiance avant de poser en extérieur. En effet, Cross profite de sa présence pour effectuer de nombreuses études en plein air qui lui servent pour les tableaux peints ensuite en atelier.

Henri-Edmond Cross whose real name was Henri-Edmond-Joseph Delacroix, was born in Douai in 1856, in the North of France. After an artistic training with Carolus-Duran and courses at the Academic Schools of Drawing and Architecture in Lille, he exhibited as of 1883 under the alias "Cross" to avoid any confusion with his namesake, Eugène Delacroix. The following year, he became one of the founding members of the Société des Artistes Indépendants in Paris where he met Georges Seurat and Paul Signac. Influenced by his new friends, he experimented as of the 1890's the new technique of Pointillist painting. Considered as one of the most important representatives of the neo-impressionist movement, he discovered the French Riviera with Paul Signac where his move marked a turning point in his career. The beauty of landscapes and the Mediterranean light fascinated him and became the main subjects of his painting.

In 1891, he settled in a house at Cabasson beach then later in the coastal city of Saint-Clair. Although Cross kept an eye on the metropolitan artistic scene, his style changed following his new living and working conditions: the dark and tonic colors of his first works gave way to a bright palette and distinct color contrasts. The subject finally became a pretext for pure harmonies of lines and colors.

With this full-length portrait, *La Toilette* Henri Cross affirms his belonging to neo-impressionism. In contact with Signac, Angrand and Van Rysselberghe, he absorbed the theories of the group to bring his own style out. Painted in 1904 during a stay in Saint-Tropez, this work embodies the artistic researches of the painter at the time. In an innovative way, he turned away from seascapes to paint an indoor scene representing the awakening of a naked young woman seated on a white sheet. The model is put in the center of the room in an intimate composition where the shadows and the light naturally balance. The summer light of the morning is evoked by the sparkling touches of juxtaposed pure colors. Cross composed his painting with an array of blue, green, white and pink color fields, placed side by side.

This technique allowed him to catch the typical light of the South of France crawling through the windows on the background. Cross subtly develops here "chromoluminarism" also reminding of Henri Matisse's works. Gathered together in the

South of France during summer 1904 and 1905, Matisse and Cross discovered that they had common artistic horizons. Both seeking for harmony and beginning to break with pointillism, they executed a series of works that led them to modify their use of color. Thanks to Matisse, Cross learnt that color was not only a question of technique but also perception. The pigment applied in field must be pushed to its peak like shown in our work also announcing fauvism.

The painter and his model is a classical subject that Cross by choosing audacious tones, renews to give some Arcadian looks. The beauty of the young woman is related to the one of a goddess or divine creature directly drawn from a renaissance painting. The rose and white brushstrokes contrasted with an acid green liven this voluptuous body which brightness dazzles. Cross does not hesitate to associate tradition and innovation. In the background, he painted a glass cabinet where the two bed jambs and a part of the room are reflected. This "mise en abîme" technique that allows to introduce depth in the scene is a reminiscence of Van Eyck's painting representing the Arnolfini spouses. To the left of the cabinet, Cross has painted a window with its jambs then a mirror.

La Toilette his a major and key work in the artist's career. It gathers the neo-impressionist technique and emerging fauvism.

The success of the 1905 exhibition enabled Cross to finance the arrival of a model at Saint-Clair, Cécile. Previously, the artist had shared studio models with Théo Van Rysselberghe during his Parisian sojourns. Finding a female model in the Lavandou area willing to pose nude in nature was a challenge at the time. Cross began by painting Cécile indoors, as in *La Toilette*. He immersed himself in her harmonious features, her voluptuous forms and her red hair, pulled up into a special chignon. This allows him to determine her morphology, but also to build up her confidence before posing on location. In fact, Cross takes advantage of her presence to carry out numerous plein-air studies, which serve as the basis for the paintings he later paints in the studio.

« Chez Cross, le nu féminin
n'est jamais provocant : il s'inscrit
dans une recherche d'harmonie,
de douceur et d'équilibre entre
la figure et la couleur. »

"For Cross, the female nude
is never provocative: it is part
of a quest for harmony,
softness, and balance
between form and color."

Musée d'Orsay, notice d'artiste Henri-Edmond Cross (1856-1910),
dans : Néo-impressionnisme, catalogue des collections, Paris, musée d'Orsay,
texte de conservation (notice en ligne et catalogue papier).





Cat. 5
Près Des Aubépines
Signé en bas à droite : Cucuel
Contresigné au verso : Cucuel et titré
sur le châssis en allemand : Am Rotdorn
Huile sur toile d'origine
78 x 78 cm / 30 3/4 x 30 3/4 in.

Peint en 1915, *La Sieste Sous Un Arbre* est un sublime tableau d'Edward Cucuel. Ici, l'artiste brosse le portrait de deux jeunes femmes, une brune à la poitrine dénudée, allongée langoureusement et une blonde assise vêtue d'une longue robe blanche voluptueuse. Interrompues dans leur conversation, elles regardent fixement le peintre.

Caractéristique de « l'impressionnisme lumineux » de Cucuel, cette toile est peinte à partir de couleurs vives et d'empâtement visibles, rendant parfaitement la lumière de l'instant saisi. Le peintre applique à des points clés, des touches blanches épaisses pour reproduire les rayons tachetés du soleil traversant l'épais feuillage. Cette œuvre dégage une fraîcheur et une élégance propre à l'artiste qui retranscrit avec brio la carnation des chairs légèrement dorées par le soleil et le rosissement des joues provoqué par la chaleur ambiante.

Pour ses compositions, à l'image de Monet ou Vuillard, Cucuel demande souvent à des membres de sa famille ou à des connaissances de poser pour lui. Ici, il s'agit certainement de sa femme, Clara Lotte von Marcard et de la femme de son ami le peintre, Leo Lutz, Frieda Bell.

Painted in 1915, *La Sieste Sous Un Arbre* is a sublime painting by Edward Cucuel. Here, the artist portrays two young women, a dark-haired woman with bare breasts, languidly reclining and a blonde woman sitting in a long, voluptuous white dress. Interrupted in their conversation, they stare at the painter.

Characteristic of Cucuel's "luminous impressionism", this canvas is painted with bright colors and visible impasto, perfectly rendering the light of the moment captured. The painter applies thick white strokes at key points to reproduce the dappled rays of sunlight through the thick foliage. This work gives off a freshness and elegance specific to the artist, who brilliantly transcribes the skin tone of the flesh, slightly golden from the sun, and the pinkness of the cheeks caused by the ambient heat.

For his compositions, like Claude Monet or Edouard Vuillard, Cucuel often asked members of his family or acquaintances to pose for him. Here, it is certainly his wife, Clara Lotte von Marcard and the wife of his friend, the painter Leo Lutz, Frieda Bell.



Cat. 6
Journée Chaude (Deux Femmes Sous les Arbres), 1915
Signé en bas à droite : Cucuel
Contresigné deux fois sur le châssis au dos
Huile sur toile d'origine
90 x 100 cm / 35 3/8 x 39 3/8 in.



Cat. 7
Baigneuses
Cachet de la signature en bas à gauche : Degas
Cachet au verso (Lugt n°657) avec les numéros
d'inventaire au crayon bleu : 1532 et PB807
Fusain et craie blanche sur papier gris-vert
29,5 x 39,5 cm / 12 x 15 1/2 in.



Cat. 8
Scène De Ballet, circa 1900
Cachet de la signature en bas à gauche : Degas
Fusain sur papier contrecollé sur carton
57 x 67 cm / 22 1/2 x 26 3/8 in.

Essentiellement connu pour son œuvre de dessinateur et de peintre, Edgar Degas est aussi un sculpteur prolifique. En vieillissant, sa vue baissante ne lui permettant plus de réaliser des œuvres aussi détaillées qu'auparavant, il se tourne vers le modelage. Pétrissant la glaise et la cire, il fait avec ses doigts, ce qu'il ne peut plus faire avec ses yeux. Son travail de sculpteur reste cependant secret, ni le public ni ses proches ne le connaissent véritablement.

Après son décès en 1917, Paul Durand-Ruel, chargé de l'inventaire des biens de Degas répertorie plus de 150 pièces en cire ou en terre cuite disposées dans chaque recoin des trois étages de son atelier. Parmi les œuvres découvertes, seules soixante-douze d'entre elles sont en bonne condition et susceptibles d'être fondues en bronze. Le 13 mai 1918, un contrat entre les héritiers de l'artiste et le Fondateur Hébrard est conclu pour la fonte de 72 bronzes à partir des modèles en cire retrouvés dans l'atelier de Degas. Chaque fois que cela est possible, les cires originales sont fondues dans les conditions exactes où Degas les avait laissées. Les sculptures de Degas s'inscrivent dans la continuité de sa production picturale. Sans crainte de la difficulté de la matière, il réussit à représenter le mouvement avec la même aisance dont il fait preuve dans ses dessins et peintures.

Notre bronze *Danseuse Regardant La Plante De Son Pied Droit, Première Étude* portant le numéro 40/M est coulé entre les années 1918 et 1925 dans l'atelier de A.A. Hébrard d'après un modèle original en cire de Degas exécuté entre 1882 et 1911. Cette ravissante sculpture en bronze est un parfait exemple de l'intérêt du maître pour la représentation du corps humain et du mouvement. Surnommé «Le Peintre Des Danseuses», Degas est depuis toujours un passionné de l'univers de l'opéra. Il peint, dessine et modèle régulièrement des danseuses qu'il suit lors de leur entraînement. Représentée, debout et nue, notre danseuse est ici saisie en plein mouvement : le poids de son corps repose sur sa jambe gauche, son bras gauche est levé tandis que l'autre retient son pied qu'elle examine minutieusement. Degas reproduit une position inhabituelle, intime et totalement spontanée. Le corps élancé du modèle traduit avec une grande justesse la tension et l'équilibre du mouvement qui le courbe et l'étire. Alors que précédemment, ses observations dans les classes de danse de l'Opéra étaient suffisantes pour s'imprégner des attitudes les plus variées, Degas recourt

désormais à des femmes qu'il fait poser, souvent dénudées dans son atelier afin de saisir chaque mouvement et détail anatomique. Le modèle représenté ici est inspiré d'Alice Michel, auteure du récit *Degas et Son Modèle*. Dans ce livre, sous le pseudonyme de Pauline, elle témoigne des dernières années créatrices de Degas. En tant que modèle de l'artiste, elle évoque les longues heures passées à poser et la difficulté à tenir cette position si particulière.

À la manière d'un architecte, Degas a construit cette sculpture à partir d'une armature en fer pour se rapprocher le plus fidèlement de la position équilibriste de la jeune femme. *Danseuse Regardant La Plante De Son Pied Droit, Première Étude* est un parfait exemple de l'extraordinaire maîtrise des lignes qui caractérise le style de Degas reproduisant l'équilibre magique entre le corps et l'esprit. D'une grande modernité, cette œuvre est révélatrice de l'esprit éclairé de Degas. Dépouvé de mépris et de moralisme à l'égard des femmes, il s'attache avant tout à démontrer leur puissance physique et psychologique.

Cat. 9
Danseuse Regardant La Plante De Son Pied Droit, Première Étude
 Signé sur la terrasse à l'arrière droit «Degas» avec la marque du cachet du Fondateur «Cire Perdue AA Hébrard» ainsi que la numérotation 40/M à l'arrière gauche de la terrasse
 Bronze à patine brune sombre à reflets verts et rouges
 Modèle original en cire exécuté entre 1882 et 1911
 28 exemplaires en bronze édités entre 1919 et 1937
 Notre modèle date d'avant 1925
 45,8 x 24,3 x 16,6 cm / 18 x 10 x 6 1/2 in.



Edgar Degas is best known for his work as a draughtsman and painter, but he was also a sculptor. As he grew older, his failing eyesight no longer allowed him to produce works of the same detail as before, so he turned to modelling. Kneading clay and wax, he did with his fingers what he could no longer do with his eyes. His work as a sculptor remained a secret, however, and neither the public nor his relatives knew anything about it.

After his death in 1917, Paul Durand-Ruel, who was in charge of the inventory of Degas's possessions, listed more than 150 wax and terracotta pieces from the three floors of Degas's studio. Of the works discovered, only seventy-two were in good condition and could be cast in bronze. On 13 May 1918, a contract was signed between the artist's heirs and the Hébrard Foundry for the casting of 72 bronzes from the wax models found in Degas's studio. Whenever possible, the original waxes are cast in the exact conditions in which Degas left them. Degas's sculptures are a continuation of his pictorial production. Without fear of the difficulty of the material, he succeeds in depicting movement with the same ease that he shows in his drawings and paintings.

Our bronze *Danseuse Regardant La Plante De Son Pied Droit, Première Étude* numbered 40/M, was cast between 1918 and 1925 in the workshop of A.A. Hébrard after an original wax model by Degas executed between 1882 and 1911. This beautiful bronze sculpture is a perfect example of the master's interest in the representation of the human body and movement. Known as the painter of dancers, Degas was always passionate about the world of opera. He regularly painted, drew and modelled dancers, following them as they trained. Depicted here, standing naked, our dancer is captured in full movement: the weight of her body rests on her left leg, her left arm is raised while the other holds her foot, which she is examining minutely. Degas is reproducing an unusual, intimate and totally spontaneous position. The model's slender body translates with great accuracy the tension and balance of the movement that curves and stretches it. Whereas previously his observations in the dance classes of the Opera were sufficient to allow him to absorb the most varied attitudes, Degas now uses women whom

he has posed, often naked, in his studio in order to capture every movement and anatomical detail. The model shown here was inspired by Alice Michel, author of the book *Degas et son modèle*. In this book, under the pseudonym Pauline, she bears witness to Degas's last creative years. As the artist's model, she recalls the long hours spent posing and the difficulty of holding this very special position.

Like an architect, Degas constructed this sculpture from an iron frame to approximate the young woman's balancing position as closely as possible. *Danseuse Regardant La Plante De Son Pied Droit, Première Étude* is a perfect example of the extraordinary mastery of line that characterises Degas's style, reproducing the magical balance between body and mind.



Comme pour les danseuses, les chevaux constituent une passion majeure d'Edgar Degas. Dès les années 1860, il s'intéresse au monde des courses hippiques, un phénomène social en plein essor dans la seconde moitié du XIX^e siècle, notamment en Normandie et à l'hippodrome de Longchamp, fréquentés par la bourgeoisie parisienne. Bien qu'il ne pratique pas lui-même l'équitation, Degas trouve dans les courses un sujet moderne issu de la vie contemporaine, qu'il aborde à la fois comme observateur attentif et comme analyste du mouvement.

Les chevaux et les cavaliers représentent pour Degas un véritable défi formel. En traitant un thème traditionnel dans un cadre résolument moderne, il entreprend une étude novatrice du mouvement et de la locomotion. Il commence par des dessins, puis réalise des figures en cire afin de mieux comprendre les différentes allures du cheval, s'inspirant notamment du sculpteur animalier Joseph Cuvelier. Ces modèles lui permettent de saisir l'attitude exacte de l'animal en pleine course et de retranscrire sa fougue, son agitation nerveuse et son élégance.

La sculpture *Cheval au Galop sur le Pied Droit, le Pied Gauche Arrière Seul Touchant Terre; Jockey Monté sur le Cheval*, réalisée entre 1865 et 1881, incarne pleinement ces recherches. Le cheval et le jockey y sont représentés en pleine course, dans une posture d'un réalisme saisissant, traduisant l'intensité de l'effort et la puissance musculaire de l'animal. Degas s'attache moins à l'expression qu'à l'origine du mouvement, rejoignant ainsi les recherches contemporaines du photographe Eadweard Muybridge sur la locomotion animale. Par cette approche quasi scientifique, Degas renouvelle la sculpture et la représentation du mouvement, ouvrant la voie à la modernité et aux prémices de l'image animée.

As with dancers, horses were a major passion for Edgar Degas. From the 1860s onward, he became deeply interested in the world of horse racing, a social phenomenon that flourished in the second half of the 19th century, particularly in Normandy and at the Longchamp racecourse, both frequented by the Parisian bourgeoisie. Although Degas was not himself an active rider, he found in horse racing a distinctly modern subject drawn from contemporary life, which he approached both as a keen observer and as an analyst of movement.

Horses and riders represented a true formal challenge for Degas. By treating this traditional subject within a resolutely modern context, he undertook an innovative study of movement and locomotion. He began with drawings, then produced wax figures in order to better understand the various gaits of the horse, drawing inspiration in particular from the animal sculptor Joseph Cuvelier. These models enabled him to capture the precise attitude of the animal in full motion and to convey its vigor, nervous energy, and elegant power.

The sculpture *Cheval au Galop sur le Pied Droit, le Pied Gauche Arrière Seul Touchant Terre; Jockey Monté sur le Cheval*, executed between 1865 and 1881, fully embodies these investigations. Horse and jockey are depicted in the midst of a race, in a posture of striking realism that conveys both the intensity of the effort and the animal's muscular power. Degas paid less attention to facial expression than to the origin of movement itself, aligning his work with the contemporary studies of animal locomotion by the photographer Eadweard Muybridge. Through this quasi-scientific approach, Degas renewed sculpture and the representation of motion, paving the way for modernity and the early developments of moving images.

Cat. 10
Cheval au Galop sur le Pied Droit, le Pied Gauche Arrière Seul Touchant Terre; Jockey Monté sur le Cheval
 Cachet Degas, numéroté 25/M, marque du fondeur «Cire Perdue A Hebrard» sur la terrasse; numéroté 35/M sous le pied du cavalier.
 Modèle original en cire exécuté en 1865-1881.
 Epreuve en bronze fondue ultérieurement dans une édition de 22 exemplaires numérotés A à T et deux tirages réservés aux héritiers de l'artiste et au fondeur Hébrard.
 Hauteur : 24,5 cm / 9 5/8 in.



VICTORIA DUBOURG FANTIN-LATOUR 1875-1954

Victoria Dubourg naît à Paris en 1840, rencontre Fantin-Latour au Louvre en 1869 alors que les deux jeunes artistes copient les tableaux des maîtres anciens. Édouard Manet, dont elle fait la connaissance en 1860, sera témoin à leur mariage en 1876, et Edgard Degas réalise son portrait vers 1868.

Victoria Dubourg expose au Salon à partir de 1869 ainsi qu'à la Royal Academy de Londres, dont elle est membre, de 1882 à 1896. Elle participe également aux peintures florales de Fantin-Latour tout en continuant à peindre ses propres oeuvres. Dès 1904, date de la mort d'Henri Fantin-Latour, elle se consacre exclusivement à l'organisation d'une grande rétrospective et à l'élaboration du catalogue général de l'oeuvre de son mari.

La nature morte est son sujet de prédilection: elle peint avec délicatesse et virtuosité les bouquets et compositions florales, auxquelles les jeux de lumière et les superbes fonds vibrants donnent vie.

"Ses fleurs justes cueillies, Victoria Dubourg les représente comme elles sont, sans apprêt, sans arrangement, naturelles: les fleurs semblent respirer sur la toile." (Art Digest, octobre 1935)

Victoria Dubourg was born in Paris in 1840 and met Henri Fantin-Latour at the Louvre in 1869 while the two young artists were copying paintings by the old masters. Édouard Manet, whom she met in 1860, was a witness at their wedding in 1876, and Edgard Degas painted her portrait around 1868.

Victoria Dubourg exhibited at the Salon from 1869 onwards, as well as at the Royal Academy in London, of which she was a member from 1882 to 1896. She also contributed to Fantin-Latour's floral paintings while continuing to paint her own works. From 1904, the year of Henri Fantin-Latour's death, she devoted herself exclusively to organizing a major retrospective and compiling a comprehensive catalog of her husband's work.

Still life was her favorite subject: she painted bouquets and floral compositions with delicacy and virtuosity, bringing them to life with the play of light and superb vibrant backgrounds.

"Victoria Dubourg depicts her freshly picked flowers as they are, without embellishment, without arrangement, natural: the flowers seem to breathe on the canvas." (Art Digest, October 1935)



Cat. 11
Corbeille De Roses
Monogrammé en bas à droite: V.D.
Huile sur toile d'origine
36,5 x 47,5 cm / 14 3/8 x 18 3/4 in.

Peinte en 1902, *La Cour Du Louvre* appartient à une période décisive de la formation de Raoul Dufy. Arrivé à Paris en 1900 grâce à une bourse, il intègre l'École des Beaux-Arts et l'atelier de Léon Bonnat, mais forge rapidement son langage en dehors du cadre académique, au contact des musées, des galeries et des héritages impressionnistes. Le Louvre devient pour lui un lieu privilégié d'observation, à la fois des maîtres du passé et de la vie moderne qui anime ses abords.

L'œuvre saisit une scène de flânerie urbaine caractéristique de la Belle Époque. Des élégantes vêtues de robes claires et munies d'ombrelles traversent la cour, incarnant une sociabilité mondaine où distinction et lenteur structurent encore l'espace public. Plus que des portraits, ces figures esquissées deviennent des types sociaux, symboles d'un Paris optimiste, où modernité urbaine et codes d'avant-guerre coexistent harmonieusement.

Sur le plan pictural, *La Cour Du Louvre* révèle une forte influence impressionniste. La palette claire, dominée par des bleus, des ocres et des blancs irisés, ainsi que la touche souple et fragmentée, traduisent les effets atmosphériques et la vibration de la lumière. La composition, construite en plans successifs, équilibre avec finesse architecture et figures, annonçant déjà l'intérêt durable de Dufy pour le mouvement, la vie citadine et le rythme du temps social.

Painted in 1902, *La Cour Du Louvre* belongs to a decisive period in Dufy's artistic formation. Arriving in Paris in 1900 on a scholarship, he enrolled at the École des Beaux-Arts and studied in the studio of Léon Bonnat, yet he quickly developed his language outside the academic framework, through visits to museums, emerging galleries, and exposure to the lingering influence of Impressionism. The Louvre became a key site of study, where he observed both the masterpieces of the past and the rhythms of modern urban life unfolding around them.

The painting captures a moment of urban strolling typical of the Belle Époque. Elegantly dressed women, wearing long white dresses and carrying parasols, move through the courtyard, embodying a refined social life shaped by leisure and public display. Rather than individual portraits, these lightly rendered figures function as social types, symbols of an optimistic era in which modern urban organization coexisted with prewar codes of distinction and decorum.

From a technical standpoint, *La Cour Du Louvre* reveals a strong Impressionist influence. A light palette dominated by soft blues, luminous ochres, and subtly iridescent whites conveys atmospheric effects and diffused light. The supple, fragmented brushwork recreates the vibration of air and warmth, while the composition unfolds in successive planes, shadow, sunlit space, and architectural backdrop, demonstrating Dufy's early mastery of structure and his growing interest in movement, modern life, and the rhythm of social time.



Cat. 12
La Cour Du Louvre, circa 1902
 Signé en bas à gauche : R. Dufy
 Huile sur toile
 53 x 62,5 cm / 20 7/8 x 24 5/8 in.

Eva Gonzalès (1847–1883) est une figure marquante du Paris des impressionnistes, célébrée pour ses portraits de femmes, d’enfants et ses scènes de la vie mondaine. Née dans une famille bourgeoise et cultivée – son père était homme de lettres, ami d’Émile Zola, et sa mère musicienne, elle évolue très tôt dans un environnement favorable aux arts. Douée pour le piano, c’est cependant la peinture qui l’attire, un domaine auquel elle se consacre pleinement à une époque où les femmes étaient exclues des grandes institutions artistiques, comme l’École des Beaux-arts, et devaient se former dans des ateliers privés.

En 1866, Eva devient l’élève de Charles Chaplin, un peintre mondain reconnu, dont l’atelier réservé aux femmes offre un espace unique de formation pour l’époque. Sa rencontre avec Édouard Manet, en 1869, marque un tournant décisif dans sa carrière artistique. Manet, alors au sommet de sa notoriété, devient à la fois son mentor et son ami. C’est à travers ce lien privilégié qu’Eva Gonzalès affine son style, profondément influencé par la liberté picturale de Manet. *Portrait De Fillette Au Chapeau* réalisé par Gonzalès, illustrant sa maîtrise des jeux de lumière et de ses traits délicatement esquissés, témoigne de cette influence. Ce tableau, où une jeune fille est représentée d’un coup de pinceau fluide et léger, montre la manière caractéristique dont Eva Gonzalès traite ses sujets : des contours noirs à peine définis, des touches rapides et libres qui capturent un instant avec une grande sensibilité. Comme dans l’œuvre de Manet, l’accent est mis sur l’expression et l’émotion immédiate du modèle, plutôt que sur des détails. Le visage de la jeune enfant, illuminé par des touches de lumière délicates, évoque l’innocence et la douceur, tandis que le fond flou laisse toute l’attention se concentrer sur elle.

Peint sur l’instant, d’un geste libre, cette œuvre s’inscrit en plein dans la mouvance impressionniste et révèle la parfaite maîtrise de la peintre à saisir l’essence du monde de l’enfance.

Cette manière d’esquisser les contours et de jouer sur les contrastes de lumière se retrouve également dans plusieurs portraits peints par Édouard Manet. Cette petite fille habillée comme une élégante avec son visage, maquillé d’une mouche et de rouge à lèvres, incarne parfaitement l’innocence enfantine. A coups de pinceaux assurés, Gonzalès parvient à retranscrire l’image de cette enfant s’étant amusée à se parer comme une adulte. L’intensité du geste et le choix d’une palette de couleurs douces donnent une tendresse inégalable à la scène capturée sur le vif.

Malgré l’influence de Manet, Eva Gonzalès est une artiste à part entière. Lorsqu’elle expose au Salon, elle ne se présente pas simplement comme l’élève de Chaplin ou de Manet, mais comme une peintre cherchant sa propre voie.

Son tableau *Une Loge Aux Italiens*, bien qu’influencé par l’esthétique de Manet, est refusé au Salon de 1874, probablement en raison du lien trop évident avec l’œuvre de son mentor. Cette exclusion est peut-être due au fait qu’elle défiait les conventions académiques tout en embrassant un style nouveau, proche de celui des impressionnistes, bien qu’elle n’ait jamais exposé avec eux. Saluée par des critiques comme Octave Mirbeau, son travail reflète une quête de réalisme innovant pour son époque, mettant en avant des femmes et des enfants dans des scènes de vie quotidienne. Le portrait de cette petite fille avec ses touches délicates et son atmosphère intime, incarne cette approche : une peinture libre et subtile, qui résiste aux contraintes imposées par la société et la misogynie ambiante.

Gonzalès, bien qu’emportée trop tôt, laisse un héritage artistique profondément marqué par la liberté et la sensibilité, capturant la douceur de la vie quotidienne avec une audace remarquable pour son époque.

Eva Gonzalès (1847–1883) was a prominent figure in the Paris of the Impressionists, celebrated for her portraits of women, children, and scenes of social life. Born into a bourgeois, cultured family—her father was a writer and friend of Émile Zola, and her mother a musician—she was exposed early to an environment that encouraged the arts. Gifted at the piano, she was nevertheless drawn to painting, a field to which she dedicated herself fully at a time when women were excluded from major art institutions like the École des Beaux-Arts and had to train in private studios.

In 1866, Eva became the pupil of Charles Chaplin, a renowned society painter whose women-only studio provided a unique training space for the era. Her meeting with Édouard Manet in 1869 marked a decisive turning point in her artistic career. Manet, at the height of his fame, became both her mentor and friend. Through this close relationship, Eva Gonzalès refined her style, deeply influenced by Manet’s freedom in painting. This portrait of a little girl in a hat by Gonzalès, illustrating her mastery of light and delicately sketched features, attests to this influence. The painting, with a young girl represented by fluid, light brushstrokes, shows Gonzalès’s characteristic approach to her subjects: barely defined black contours and quick, free strokes that capture a moment with great sensitivity. As in Manet’s work, the emphasis is on the expression and immediate emotion of the model rather than on details. The young child’s face, illuminated by delicate touches of light, evokes innocence and sweetness, while the blurred background directs all attention to her.

Painted in the moment with a free gesture, this work is rooted in the Impressionist movement and reveals the artist’s perfect ability to capture the essence of childhood. This way of sketching contours and playing with light contrasts can also be found in several portraits painted by Édouard Manet. The little girl, dressed up like an elegant lady with her face adorned with a beauty mark and

lipstick, perfectly embodies childish innocence. With assured brushstrokes, Gonzalès succeeds in conveying the image of a child who has had fun dressing up like an adult. The intensity of her gestures and choice of soft color palette give the scene an unparalleled tenderness captured on the spot.

Despite Manet’s influence, Eva Gonzalès was an artist in her own right. When she exhibited at the Salon, she presented herself not merely as a student of Chaplin or Manet, but as a painter seeking her own path.

Her painting *Une Loge Aux Italiens*, though influenced by Manet’s aesthetic, was rejected by the Salon of 1874, likely due to the painting’s evident link to her mentor’s work. This exclusion may have been due to her defiance of academic conventions while embracing a new style close to that of the Impressionists, although she never exhibited with them. Praised by critics like Octave Mirbeau, her work reflects an innovative quest for realism for her time, focusing on women and children in everyday scenes. The portrait of this little girl, with its delicate touches and intimate atmosphere, embodies this approach: a free and subtle painting that defies societal constraints and prevailing misogyny.

Gonzalès, though taken too soon, left an artistic legacy deeply marked by freedom and sensitivity, capturing the tenderness of everyday life with remarkable boldness for her era.

Cat. 13
Portrait De Fillette Au Chapeau, 1879-1880
Signé en haut à gauche: Eva Gonzales
Huile sur toile d'origine
24 x 19 cm / 9 1/2 x 7 1/2 in.



Né en 1859 à Dorchester, dans l'état du Massachusetts, Frederick Childe Hassam est l'un des plus célèbres peintres impressionnistes américain. Membre fondateur des Ten, un groupe influent d'artistes impressionnistes américains du XX^e siècle, il joue notamment un rôle déterminant dans l'attrait de ce courant pour les collectionneurs, marchands et musées de l'autre côté de l'Atlantique.

Peintre de scènes de genre, il réalise des nus, des intérieurs, des natures mortes... mais ses plus belles réalisations restent ses paysages, champêtres ou urbains. De Boston à New-York en passant par Paris, il arpente les grandes villes, et en capture l'essence et les plaisirs en utilisant aussi bien l'huile, que la gouache, l'aquarelle ou le pastel.

Il effectue entre 1886 et 1889 un voyage en France, à Paris. Attiré par l'impressionnisme français, il reprend l'ancien studio de Renoir, où il y trouve quelques croquis de peintures à l'huile laissés là par l'artiste. Il déclare alors *« Je ne connaissais rien à propos de Renoir. J'ai regardé ses réalisations, et j'ai su que c'était ce que j'essayais de faire moi-même »*.

Hassam veut peindre le réel, le familier, en plein air si possible, il cherche à représenter l'immédiateté de la lumière et de l'ombre. Il peut exagérer ses couleurs, les saturer, mais seulement pour produire un impact ou une impression. La ville lui offre un terrain de jeu sans précédent, avec une atmosphère et une lumière uniques. Le seul défi pour l'artiste est alors de pouvoir capter cette activité en mouvement constant : pour cela, il se positionne dans un endroit approprié et fait plusieurs croquis des scènes qui se déroulent devant ses yeux. Ce n'est que lorsqu'il retourne au studio qu'il compose chacune de ces scènes dans une toile.

Dans Childe Hassam : American Impressionist, H. Barbara Weinberg dit d'ailleurs : *« Les œuvres parisiennes de Hassam suggèrent qu'il était beaucoup plus enclin que la plupart de ses contemporains à interpréter de manière personnelle et vitale les styles des peintres français modernes – les artistes du juste-milieu, les impressionnistes et les néo-impressionnistes – et à célébrer la vie urbaine. Il a souvent éclairci sa palette, relâché son coup de pinceau et montré les effets d'une lumière solaire éclatant dans des huiles et des aquarelles qui enregistrent le spectacle de Paris »*.

Ce qui est particulièrement intéressant dans cette œuvre c'est que cette vue d'un parc citadin intitulé *Le Parc Des Tuileries* est traitée plastiquement comme un paysage. La perspective resserrée sur le bassin en fait l'élément principal de l'œuvre, tandis que les arbres, feuillages et fleurs se disputent le reste. Pourtant situé au centre de Paris, les détails qui rappellent l'univers urbain ne s'immiscent dans cette scène que très légèrement à l'arrière-plan : le rebord du bassin, les chaises comme dorées du décor, quelques bâtiments beiges au loin et les personnages. La nature prend alors toute la place, comme le prouve la végétation colorée et luxuriante qui se reflète dans l'eau du bassin. Les personnages eux-mêmes se confondent avec ce paysage, l'artiste utilise la même gamme chromatique pour peindre les feuilles des arbres ou encore l'eau du bassin et les personnages.

Pour Hassam, *« l'homme qui passera à la postérité est celui qui peint son époque et les scènes de la vie quotidienne qui l'entourent »*. L'artiste nous délivre alors un témoignage poignant de la richesse des villes, de la mode de l'époque, de l'atmosphère ambiante, toute en couleurs et lumières.



Cat. 14
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.

Born in 1859 in Dorchester, Massachusetts, Frederick Childe Hassam is one of the most famous American Impressionist painters. A founding member of the Ten, an influential group of American Impressionist artists of the 20th century, he was instrumental in making this movement attractive to collectors, dealers and museums across the Atlantic.

A painter of genre scenes, he also painted nudes, interiors, still lifes... but his most beautiful works remain his landscapes, both rural and urban. From Boston to New York via Paris, he travelled the great cities, capturing their essence and pleasures in his paintings, using oil, gouache, watercolor or pastel.

Between 1886 and 1889 he traveled to France, to Paris. Attracted by French impressionism, he took over Renoir's old studio, where he found some sketches of oil paintings left there by the artist. He said, *"I didn't know anything about Renoir. I looked at his work, and I knew that was what I was trying to do myself."*

Hassam wants to paint the real, the familiar, outdoors if possible, with the immediacy of light and shadow. He can exaggerate his colors, saturate them, but only to produce an impact or an impression. The city offers him an unprecedented playground, with a unique atmosphere and light. The only challenge for the artist is to be able to capture this constantly moving activity: to do this, he positions himself in a suitable location and makes several sketches of the scenes unfolding in front of him, before returning to the studio to blend them all into one canvas, in a total impression.

In Childe Hassam: American Impressionist, H. Barbara Weinberg says, *"Hassam's Parisian works suggest that he was much more inclined than most of his contemporaries to interpret the styles of modern French painters - the juste-milieu artists, the Impressionists, and the Neo-Impressionists - in a personal and vital way and to celebrate urban life. He often lightened his palette, loosened his brushstrokes and showed the effects of bright sunlight in oils and watercolors that record the spectacle of Paris."*

Le Parc des Tuileries appears as a landscape scene at the border between the rural and the urban, the two favorite subjects of the artist. The fountain occupies a huge part of the canvas, while the trees, foliage and flowers compete for the rest. The tight framing allows the urban to intrude into this scene only a little, through the edge of the pond, the gilded chairs from the decor, some beige buildings in the distance and the characters. Nature then takes all the space, as proven by these orange flowers, saturated, which instantly attract the eye. The characters merge with nature, the women in the foreground and their reflections, but especially the characters in the background, whose features and colors recall those of the leaves above them.

For Hassam, "the man who will go down in history is the one who paints his time and the scenes of everyday life that surround him". The artist delivers here a poignant testimony of the richness of the cities, of the fashion of the time, of the ambient atmosphere, all in colors and lights.



BLANCHE HOSCHEDÉ-MONET

1859-1935

Ce tableau de Blanche Hoschedé-Monet laisse apparaître le fameux bassin de Giverny vu depuis le pont japonais et témoigne des liens forts qui unissaient l'artiste à Monet. Des liens affectifs et familiaux d'abord, puisque Blanche était la "double belle-fille" de Monet : sa mère Alice épouse l'artiste impressionniste en 1892, puis c'est au tour de Blanche en 1897 de se marier avec le fils aîné de Monet, Jean. *Le Bassin Des Nymphéas À Giverny* met également en lumière la parenté stylistique entre Monet et Blanche. Elle est son assistante et peint sur le motif à ses côtés. Elle apprend ainsi de manière informelle auprès du maître, hérite de sa touche subtile et partage un certain nombre de motifs avec son beau-père. Après la mort de Jean en 1914, elle rejoint Monet à Giverny et arrête de peindre pour prendre soin de lui jusqu'à sa mort douze ans plus tard.

Cette œuvre datée de 1927, se situe donc à l'aube d'une nouvelle période dans l'œuvre de Blanche Hoschedé-Monet. L'artiste reste en effet à Giverny après la perte de son mentor et se remet à la peinture tout en s'occupant des jardins de la propriété. La représentation relativement rare chez l'artiste du bassin de Giverny, sans ses emblématiques nymphéas, peut être vue comme un hommage à Monet, disparu l'année précédente. Elle permet également d'affirmer le talent et la sensibilité de Blanche, qui capture un petit morceau de bassin de Giverny et qui insuffle la clarté et le calme d'une froide journée à l'orée du printemps.

This painting by Blanche Hoschedé-Monet depicts the famous Giverny pond seen from the Japanese bridge and shows the strong ties that bound together the artist and Monet. Emotional and familiar ties first, since Blanche was Monet's "double daughter-in-law" : her mother Alice married the Impressionist artist in 1892, then Blanche married in 1897 Monet's elder son, Jean. *Le Bassin Des Nymphéas À Giverny* also brings to light the stylistic affinity between Monet and Blanche who was his assistant and painted from nature at his side. She then informally learnt from the master, inherited his subtle brushstroke and shared numerous subjects with her step-father. After Jean died in 1914, she came to Giverny and stopped painting to take care of Monet until his death twelve years later.

This work dated 1927, marks a new path in Blanche Hoschedé-Monet's work. The artist thus remained in Giverny when her mentor died and got back to painting while arranging the gardens of the property. The quite rare depiction of the Giverny pond in the artist's work, without its emblematic nymphs, can be seen as a tribute to Monet who died a year before. It also shows Blanche's talent and sensitivity which captures a piece of the Giverny pond and which breathes the clarity and calm of a cold day at the edge of spring.



Cat. 15

Le Bassin Des Nymphéas À Giverny, 1927

Signé et daté en bas à gauche : Blanche Hoschedé ; 27

Huile sur toile d'origine

66 x 81,5 cm / 26 x 32 in.



En 1897, Georges Lacombe quitte Versailles avec sa femme Marthe Wenger et ses deux filles. Accompagné de sa famille, il s'installe à Saint Nicolas des Bois en Normandie, à l'entrée sud de la Forêt en venant d'Alençon. Seuls quelques pas séparent sa demeure de la forêt d'Écouves, d'une superficie de 15 000 hectares. Mais ce sont les environs directs de sa propriété que Georges Lacombe côtoie et peint plus d'une centaine de fois entre 1887 et 1916.

La nature se place ainsi au centre de ses préoccupations artistiques. Elle lui permet de se détourner progressivement du mouvement nabis dont il fut une figure incontournable. Proche de Théo Van Rysselberghe à cette période, il découvre le néo-impressionnisme qu'il applique à sa manière. Désormais, c'est uniquement par la couleur, sans l'aide du dessin qu'il construit ses œuvres.

La Forêt D'Écouves En Automne est un parfait exemple des paysages forestier peint par Lacombe au cours de ces années. Représentant un sous-bois en automne, cette toile est composée à partir d'une palette éclatante de couleur pures : des roses et des rouges orangés pour la lumière, des verts bouteille et des bleus allant du vert canard au mauve pour les ombres. La matière picturale se répartit harmonieusement, avec une densité de touches divisées et juxtaposées. Les formes se dessinent par une ligne de points soulignant les troncs, tandis qu'un trait nerveux transcrit les branches. La technique en petites touches rend parfaitement compte du frémissement des feuilles tombantes et de la lumière se frayant un chemin à travers les arbres. Dans cette atmosphère silencieuse et immobile, où personne ne semble vivre, la nature prend le dessus en devenant le sujet principal du tableau.

Lacombe par une parfaite maîtrise de la technique divisionniste et une palette de couleurs chatoyantes retranscrit à merveille cet instant de contemplation, où la nature et la beauté ne font plus qu'un.

In 1897, Georges Lacombe left Versailles with his wife Marthe Wenger and their two daughters and settled in Saint-Nicolas-des-Bois in Normandy, at the southern entrance to the forest when coming from Alençon. Just a few steps separated his home from the Forêt d'Écouves, which covers 15,000 hectares. Yet it was the immediate surroundings of his property that Lacombe frequented and painted over a hundred times between 1887 and 1916.

Nature thus moved to the center of his artistic concerns. It allowed him to turn gradually away from the Nabis, of which he had been a key figure. Close to Théo van Rysselberghe at this time, he discovered Neo-Impressionism and applied it in his own way. From then on, it was through color alone, without relying on drawing, that he constructed his works.

La Forêt D'Écouves En Automne is a perfect example of the forest landscapes Lacombe painted during these years. Depicting an autumnal undergrowth, the canvas is composed with a radiant palette of pure colors: pinks and orange-reds for the light, bottle greens and blues shifting from teal to mauve for the shadows. The paint surface is harmoniously distributed, with a dense pattern of divided, juxtaposed touches. Forms are defined by dotted lines that emphasize the trunks, while a nervous stroke conveys the branches. The small-touch technique perfectly captures the tremor of falling leaves and the light filtering its way through the trees. In this silent, motionless atmosphere, where no human presence is felt, nature takes precedence, becoming the true subject of the painting.

With a masterful command of Divisionist technique and a shimmering palette, Lacombe translates to perfection this moment of contemplation in which nature and beauty become one.



Cat. 16
La Forêt D'Écouves En Automne
Monogrammé en bas à gauche : G.L.
Huile sur toile d'origine
92 x 68 cm / 36 1/4 x 26 3/4 in.

Peinte en 1906, *Une Laveuse* illustre pleinement la sensibilité picturale d'Henri Lebasque, figure majeure de l'intimisme français. Formé à l'École des beaux-arts d'Angers puis à Paris dans l'atelier de Léon Bonnat, il collabore avec Ferdinand Humbert à la décoration du Panthéon avant de s'ouvrir très tôt aux avant-gardes parisiennes. Il fréquente alors les cercles des Nabis, se lie à Vuillard et Bonnard et découvre auprès d'eux un art tourné vers la vie quotidienne et la poésie de l'intime. L'œuvre témoigne également de l'influence des impressionnistes, notamment Renoir et Monet, dans l'attention portée à la lumière et aux sensations atmosphériques, tout en affirmant une approche personnelle, plus calme et harmonieuse, où couleur et composition servent l'évocation d'un climat affectif et d'une profonde sérénité.

La toile représente une lavandière absorbée dans son travail, au cœur d'un jardin luxuriant où la figure se fond presque dans la densité des feuillages, tandis qu'au premier plan s'épanouissent des fleurs éclatantes. La composition repose sur un subtil équilibre entre zones lumineuses et ombres, la lumière filtrée par la végétation créant une atmosphère intime et feutrée. La touche souple, faite de petites touches juxtaposées, traduit la vibration de la lumière sur les surfaces, tandis que la palette claire, riche en verts, bleus et rouges, confère à l'ensemble une vitalité silencieuse.

Présentée au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1906 (n° 746), *Une Laveuse* marque une étape importante dans la carrière de Lebasque, au moment où il se rapproche des artistes du Midi, notamment Matisse et Signac. Sans rejoindre pleinement le fauvisme, il en retient la liberté chromatique qu'il adapte à un langage intime et doux, incarnant une vision profondément humaniste célébrant la nature, la famille et la joie de vivre, et faisant de cette œuvre l'une des expressions les plus accomplies de sa recherche personnelle.

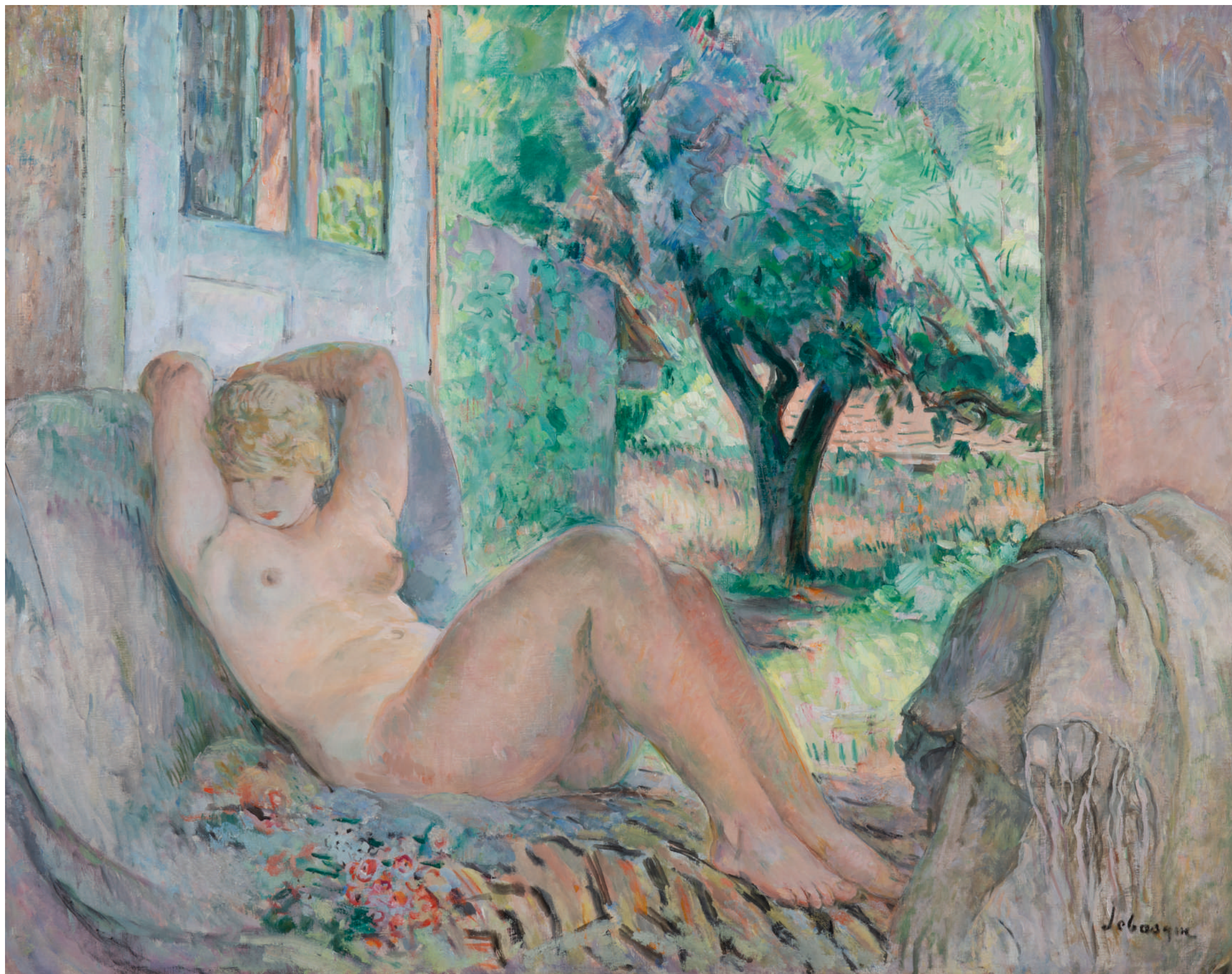
Painted in 1906, *Une Laveuse* fully illustrates the pictorial sensitivity of Henri Lebasque, a major figure of French Intimism. Trained at the École des Beaux-Arts in Angers and later in Paris in the studio of Léon Bonnat, he collaborated with Ferdinand Humbert on the decoration of the Panthéon before opening himself very early to the Parisian avant-gardes. He frequented the circles of the Nabis, forged close ties with Vuillard and Bonnard, and discovered through them an art focused on everyday life and the poetry of intimacy. The work also reflects the influence of the Impressionists, notably Renoir and Monet, in its attention to light and atmospheric sensations, while asserting a personal approach, calmer and more harmonious, in which color and composition serve the evocation of an affective climate and a deep sense of serenity.

The painting depicts a laundress absorbed in her task, set within a lush garden where the figure almost merges with the dense foliage, while vibrant flowers bloom in the foreground. The composition rests on a subtle balance between areas of light and shadow, with light filtered through the vegetation creating an intimate and hushed atmosphere. Lebasque's technique is characterized by a supple touch composed of small juxtaposed brushstrokes that convey the vibration of light across surfaces, while the luminous palette, rich in greens, blues, and reds, imbues the scene with a quiet vitality.

Exhibited at the Salon of the Société nationale des Beaux-Arts in 1906 (no. 746), *Une Laveuse* marks an important stage in Lebasque's career, at a moment when he was drawing closer to artists of the Midi, notably Matisse and Signac. Without fully embracing Fauvism, he retained its chromatic freedom and adapted it to a gentle and intimate language, embodying a profoundly humanist vision that celebrates nature, family life, and the joy of living, making this work one of the most accomplished expressions of his personal artistic quest.



Cat. 17
Une Laveuse, 1906
 Signé en bas à gauche : Lebasque
 Huile sur toile
 73 x 60,5 cm / 28 3/4 x 23 7/8 in.



Cat. 18
Le Cannet, Grand Nu, Marinette, 1934
Signé en bas à droite : Lebasque
Signé au revers : H.L.
Huile sur toile d'origine
73,3 x 92,2 cm / 28 7/8 x 36 1/4 in.

Dès 1897, et jusqu'en 1900, Henri Lebasque commence par exécuter des nus qui semblent surtout destinés à animer un décor ou même à accentuer les jeux de lumières grâce aux reflets sur les corps des rayons du soleil. Ces petits nus adolescents restent cependant anecdotiques et immatériels, ils préfigurent par leurs attitudes ceux qu'il peindra entre 1915 et 1917 pour le théâtre des Champs-Élysées.

Après sa découverte du Sud de la France dans les années 1900, il envisage et conçoit le nu d'une manière complètement différente. En se retrouvant dans une atmosphère chaude et sensuelle, il exécute des toiles où le nu devient le sujet principal, plan. Les modèles souvent inspirés de sa femme et de ses enfants, conservent un charme juvénile, mais leur attitude est de plus en plus affirmée. Le modèle chez Lebasque reste cependant toujours ingénu excluant toute provocation. Il peint des nus qui n'ont rien à voir avec des modèles d'atelier. Pour parvenir à ce résultat, il observe ses modèles évoluant librement devant lui puis choisit l'attitude ou le mouvement qui lui plaît dans des esquisses qui serviront à son tableau. Cette méthode de travail devient le fil conducteur de son processus de création jusqu'à son installation définitive dans le sud de la France en 1924. Ses deux filles étant mariées, il fait dès lors appel à des modèles professionnels pour peindre une série de nus dont *Le Cannel, Grand Nu, Marinette* est un parfait témoignage.

Datée de 1934, cette huile sur toile représente Marinette, un modèle qu'il partage avec Bonnard son voisin du Cannel. À cette époque Lebasque choisit une femme blonde, Marinette et une femme brune Kiki, comme modèles pour ses œuvres. Elles sont représentées à de maintes reprises se reposant nonchalamment sur une terrasse, dans des intérieurs baignés de soleil ou encore devant une fenêtre. Le présent tableau marque l'aboutissement des recherches esthétiques du peintre. Se reposant tranquillement devant une fenêtre ouverte sur un jardin fleuri, Marinette baigne dans une atmosphère chaude et lumineuse parfaitement retranscrite.

Dans cette toile, Lebasque réussit à rendre son modèle vivant par le contraste qu'il établit entre son personnage et l'immobilité des objets qui l'entourent tels les coussins, l'étoffe et les petites fleurs fraîchement cueillies. Il compose son tableau avec des touches épaisses et larges qu'il allège à certains endroits pour figurer l'effet nacré et laiteux de la peau du modèle dont la carnation est parfaitement rendue. Lebasque utilise des tons doux de bleu et rose qu'il fait contraster avec des touches vibrantes de vert figurant la végétation en arrière-plan. Issue d'un geste libre, cette technique lui permet de structurer sa composition en donnant à la scène une atmosphère particulièrement intimiste. Dans cette œuvre, la nudité n'est pas choquante, c'est le corps de la femme, peint avec beaucoup de délicatesse, qui est célébré. Marinette représente un idéal de beauté, ses formes voluptueuses, sa position et son regard baissé ne provoquent pas, mais conserve une pudeur propre aux œuvres de l'artiste. Tout au long de sa vie, Henri Lebasque s'empare de tout ce qui s'offre à ses yeux d'une manière harmonieuse exprimant le plus souvent ses sentiments dans des scènes familiales et de bonheur.

Originaire de Champigné, Lebasque est un artiste français né en 1865. Après des études à l'École des Beaux-Arts d'Angers, il s'installe à Paris pour étudier à l'Académie Colarossi. Deux ans après son arrivée, il participe à la réalisation de fresques au Panthéon avec Ferdinand Humbert. Plus tard, la fréquentation de Luce et Signac influence, son style, sa peinture devient plus pointilliste, alors qu'il sillonne la France en passant de la Marne, à la Bretagne, et de la Normandie à la Vendée. C'est dans le Midi et sa lumière atypique qui devient son lieu de prédilection. Vers les années 1900, son style s'oriente vers le fauvisme, mouvement qui marque profondément cet artiste moderne. Il s'installe au Cannel en 1924, où Pierre Bonnard est son voisin et s'y éteint en 1937. Lebasque se distingue par une palette flamboyante de couleurs, de fraîcheur et traite des sujets qui se rapprochent de la scène de genre. Ce sont souvent des scènes intimes et familiales qui sont dépeintes dans des espaces verdoyants, presque luxuriants.

From 1897 to 1900, Henri Lebasque began by painting nudes that seem primarily intended to animate a decorative setting or to heighten the play of light, as the sun's rays reflect across the bodies. These small adolescent nudes remain anecdotal and immaterial, foreshadowing in their poses those he would paint between 1915 and 1917 for the Théâtre des Champs-Élysées.

After discovering the South of France in the early 1900s, he conceived of the nude in a completely different way. Immersed in a warm, sensuous atmosphere, he produced canvases in which the nude became the principal, planar subject. The models, often inspired by his wife and children, retained a youthful charm, yet their bearing grew increasingly assured. In Lebasque, the model remains ingenuous, free of any provocation. He painted nudes that have little to do with academic studio models. To achieve this, he observed his models moving freely before him, then selected the attitude or motion that pleased him in sketches that would serve the final painting. This working method became the thread of his creative process up to his permanent move to the South in 1924. With both daughters married, he thereafter turned to professional models to paint a series of nudes, of which *Le Cannel, Grand Nu, Marinette* is a perfect example.

Dated 1934, this oil on canvas depicts Marinette, a model he shared with his neighbor in Le Cannel, Pierre Bonnard. At this time Lebasque chose two regular models for his works: the blonde Marinette and a brunette, Kiki. They appear repeatedly, lounging nonchalantly on a terrace, in sun-filled interiors, or by a window. The present painting marks the culmination of the artist's aesthetic research. Resting calmly before an open window onto a flowered garden, Marinette is enveloped in a warm, luminous atmosphere rendered with great fidelity.

In this canvas, Lebasque succeeds in making his model feel alive through the contrast he establishes between her figure and the stillness of the surrounding objects (cushions, fabric, and freshly picked flowers). He composes the painting with

thick, broad touches that he lightens in places to suggest the pearly, milky effect of the model's skin, whose complexion is perfectly conveyed. Lebasque uses soft tones of blue and pink, setting them against vibrant touches of green for the vegetation in the background. Issuing from a free, fluid gesture, this technique allows him to structure the composition while imparting a particularly intimate atmosphere to the scene. In this work, the nudity is not shocking; it is the female body, painted with great delicacy, that is celebrated. Marinette embodies an ideal of beauty: her voluptuous forms, her pose, and her downcast gaze do not provoke but preserve a modesty characteristic of the artist's œuvre. Throughout his life, Henri Lebasque embraced everything that presented itself to his eye with harmonious grace, most often expressing his feelings through scenes of family life and happiness.

Originally from Champigné, Henri Lebasque was a French artist born in 1865. After studying at the École des Beaux-Arts in Angers, he moved to Paris to attend the Académie Colarossi. Two years after his arrival, he collaborated with Ferdinand Humbert on mural decorations for the Panthéon. Later, contact with Luce and Signac influenced his style, and his painting took on a more pointillist character as he traveled across France, from the Marne to Brittany, and from Normandy to the Vendée. It was the Midi and its singular light that became his favored terrain. Around 1900, his style oriented toward Fauvism, a movement that left a lasting mark on this modern artist. He settled in Le Cannel in 1924, where Pierre Bonnard was his neighbor—and died there in 1937. Lebasque is distinguished by a flamboyant, fresh palette and by subjects close to genre painting: intimate, familial scenes set in verdant, almost luxuriant surroundings.



Cathédrale d'Auxerre.
© Tourisme Auxerre.



Cat. 19
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.

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 chatoyante de 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 environnante, 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 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. Par sa touche impressionniste et ses couleurs vives, ce tableau illumine l'âme de ceux qui ont la chance de le contempler, et il perdure en tant que témoignage éternel de l'artiste qui a su capturer l'instant magique d'une journée ensoleillée à Auxerre.

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

In this painting, 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. 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. Through his Impressionist touch and vibrant colors, this painting illuminates the soul of those fortunate enough to contemplate it, enduring as an eternal testament to the artist who captured the magical moment of a sunny day in Auxerre.





Cat. 20
Les Femmes et Les Fleurs, 1895
Signé et daté sous la base : Luce ; 1895
Coffret en bois peint
15 x 19,5 x 15 cm / 5 7/8 x 7 5/8 x 5 7/8 in.

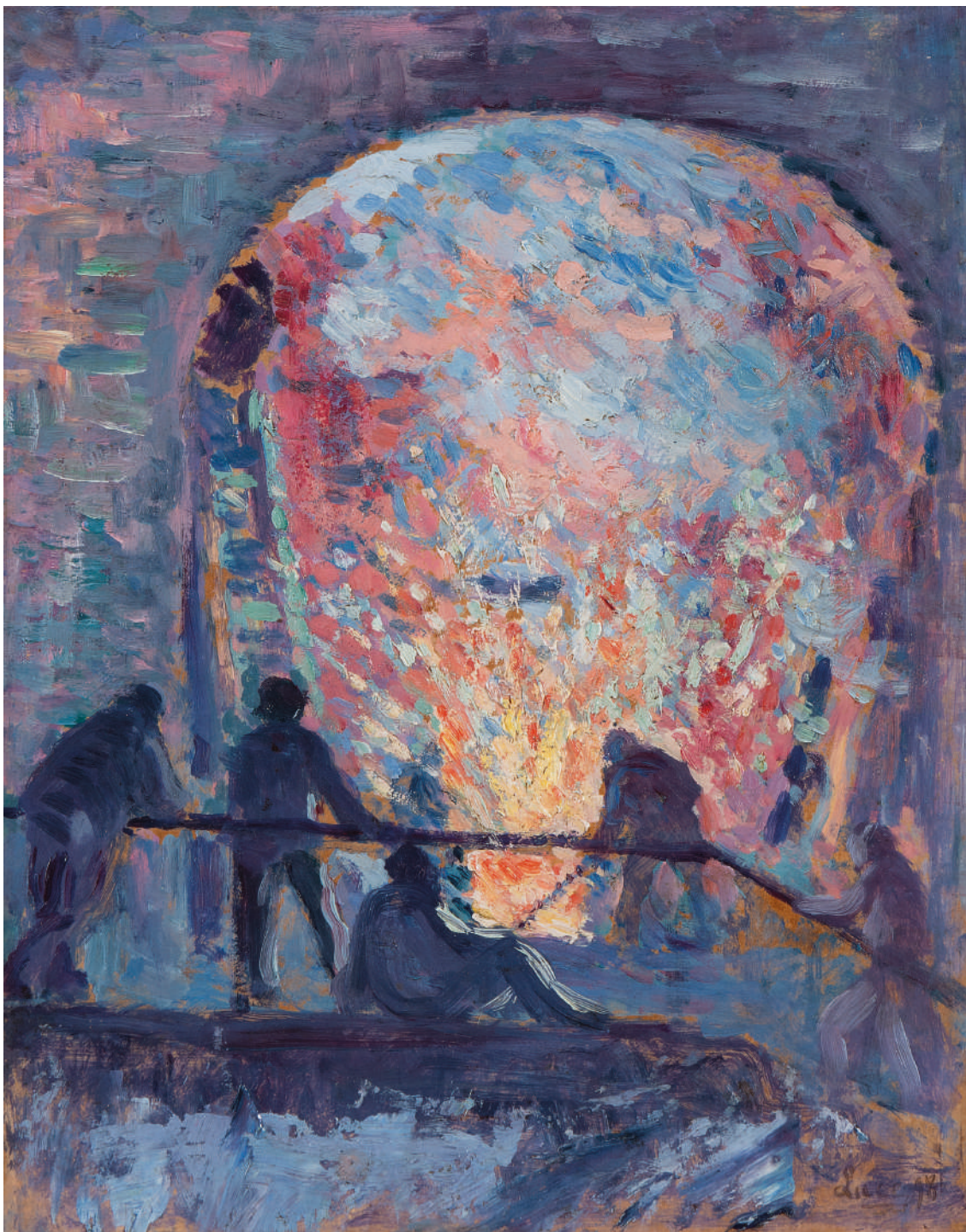




(Maximilien Luce, Jour De Marché À Gisors (Rue Cappeville), 1897. Détails)



Cat. 21
Jour De Marché À Gisors (Rue Cappeville), 1897
 Signé et daté en bas à droite: Luce; 97
 Signé de nouveau au revers: Luce
 Signé et inscrit sur le châssis: Luce jour de marché
 (Gisors) rue Capeville
 Huile sur toile d'origine
 65 x 54,1 cm / 25 5/8 x 21 1/4 in.



Cat. 22
L'Acierie, 1898
 Signé et daté en bas à droite : Luce ; 98
 Huile sur papier maroufflé sur carton
 35,5 x 27 cm / 14 x 10 5/8 in.



Cat. 23
Vase De Fleurs, 1906
 Signé et daté en bas à droite : Luce ; 1906
 Huile sur toile d'origine
 81 x 65 cm / 31 7/8 x 25 5/8 in.

Datée 1901, *Le Bain De Pied Dans La Cure* est une huile sur toile peinte par Luce incarnant ses recherches artistiques. Ici, l'artiste représente un paysage de campagne où se trouve un jeune homme en costume de bain en train de se tremper délicatement les pieds dans l'eau paisible d'une rivière. Assis dans une posture détendue, le baigneur semble en pleine connexion avec la nature.

Construite à partir de juxtaposition de couleurs, cette œuvre est typique du mouvement néo-impressionniste et pointilliste dont l'artiste est un des théoriciens. L'utilisation de petites touches de couleurs distinctes appliquées côte à côte permet à Maximilien Luce de retranscrire parfaitement la lumière et la nature environnante. La palette de couleurs choisie est dominée par des teintes de vert, de bleu, de rouge et de blanc, évoquant l'ambiance d'un jour d'été. L'utilisation subtile de ces couleurs crée une harmonie visuelle, invitant le spectateur à se plonger au cœur dans cette scène paisible. L'attention portée aux détails de cette œuvre est également remarquable. La technique pointilliste permet à Luce de traduire les textures de la nature environnante, des feuilles des arbres mais également la lumière.

Filtrant à travers les branches, les rayons de soleil symbolisés par des touches de blanc et de rouge illuminent le corps du baigneur, mettant en valeur sa présence solitaire au milieu de la nature luxuriante.

From 1901, *Le Bain De Pied Dans La Cure* is an oil canvas painted by Maximilien Luce which embodied his artistic research. Here, the artist represents a countryside landscape where a man in bathing suit gently dips his feet in the peaceful water of a river. Sitting in a relaxed posture, the bather seems to be in full connection with the nature.

Constructed from a juxtaposition of colors, this work is typical of the Neo-Impressionist and Pointillist movements, of which the artist was one of the theoreticians. Maximilien Luce perfectly managed to represent the light and the surrounding nature thanks to the use of distinct little colored strokes side by side. The palette of colors chosen is dominated by shades of green, blue, red and white, which evocate the atmosphere of a summer day. The subtle use of these colors creates a visual harmony, inviting the viewer to immerse himself in this peaceful scene. The attention to detail is also outstanding. The pointillist technique allows Luce to translate the texture of the surrounding nature, the leaves on the trees and also the light.

Passing through the branches, the sun's rays which are symbolized by white and red strokes illuminate the bather's body, highlighting his lonely presence amidst the lush nature.



Cat. 24
Le Bain De Pieds Dans La Cure, 1901
Signé et daté en bas à droite : Luce ; 1901
Huile sur toile d'origine
81 x 100 cm / 31 7/8 x 39 3/8 in.

Les *Pins Parasols, Saint-Tropez* est une œuvre de Luce peinte en 1907. Cette huile fait partie d'une série de tableaux réalisée par l'artiste lors de ses séjours à Saint Tropez. Luce découvre la ville pour la première fois en 1882 lors d'un séjour chez son ami Signac. Les pins, les ciels azur, l'eau scintillante et les terres chaudes offrent une inspiration renouvelée. Fasciné par la lumière méditerranéenne, il ne cesse de peindre des œuvres rendant hommage au paysage et au lieu. Luce, qui affectionne tant les nocturnes et les teintes violacées, compose avec la vive luminosité du sud.

Ici, il représente des pins parasols, arbres typiques du Sud de la France sous lesquels se reposent un berger. En arrière-plan, la mer du golfe de Saint Tropez, apparaît majestueusement au travers des arbres. Les teintes vives et brillantes révèlent le talent de coloriste de Luce : entre les camaïeux de vert du paysage, le bleu azur de la mer et les tons rouges et orangés des petites maisons, il crée un ensemble harmonieux et vibrant évoquant parfaitement le climat méditerranéen. Conservant des réminiscences de la technique divisionniste dans le traitement de la couleur ce tableau marque toutefois un retour vers des compositions classiques et figuratives dans l'œuvre de Luce.

En 1893, il présente au Salon des Indépendants deux toiles de Saint-Tropez, qui seront les premières d'une longue série. Luce visite en effet la région à huit reprises jusqu'en 1918. Au début du XX^e siècle, les paysages méditerranéens imprègnent sa production d'arts décoratifs.

Les *Pins Parasols, Saint-Tropez* is a work by Luce painted in 1907. This oil is part of a series of paintings produced by the artist during his stays in Saint Tropez. Maximilian Luce first discovered the town in 1882 during a stay with his friend Signac. The pine trees, azure skies, sparkling water and warm earth offered renewed inspiration. Fascinated by Mediterranean light, he continued to paint works that paid homage to landscape and place. Luce, who is so fond of nocturnes and purplish hues, composes with the bright luminosity of the south.

Here, he depicts umbrella pines, typical trees of southern France, under which a shepherd rests. In the background, the sea of the Gulf of Saint Tropez appears majestically through the trees. The bright, brilliant hues reveal the artist's talent as a colorist: between the green cameos of the landscape, the azure blue of the sea and the red and orange tones of the small houses, he creates a harmonious, vibrant whole that perfectly evokes the Mediterranean climate. The painting's treatment of color is reminiscent of the Divisionist technique, but marks a return to classical, figurative compositions in Luce's work.

In 1893, he exhibited two paintings of Saint-Tropez at the Salon des Indépendants, the first of a long series. Luce visited the region eight times until 1918. At the beginning of the twentieth century, Mediterranean landscapes permeated his production of decorative arts.



Cat. 25
Pins Parasols, Saint-Tropez, 1907
 Signé et daté en bas à gauche : Luce ; 1907
 Huile sur panneau d'isorel
 52 x 67 cm / 20 1/2 x 26 3/8 in.

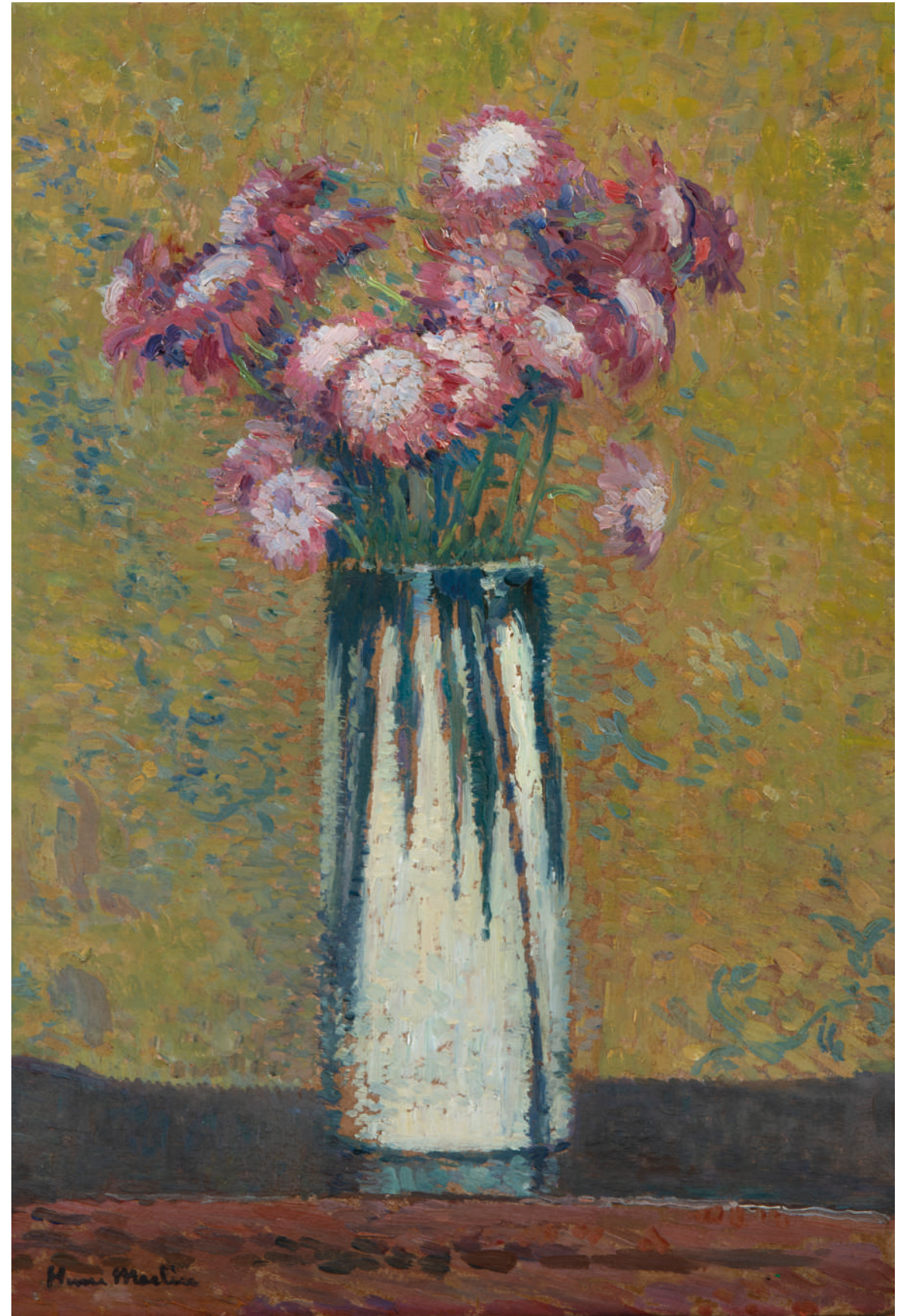
HENRI MANGUIN

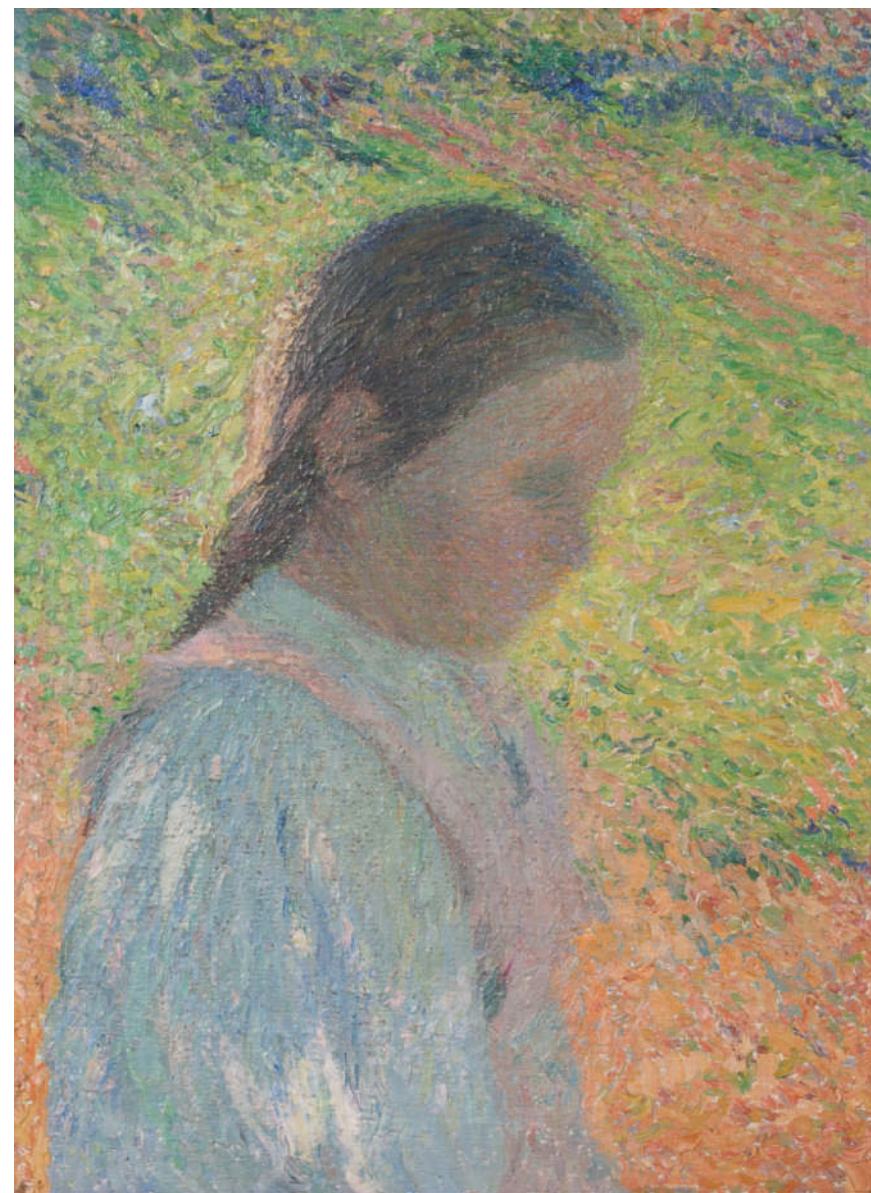
1874-1949

Cat. 26
Le Lac de Bagatelle, Bois de Boulogne, 1909
Signé en bas à gauche : manguin
Huile sur toile d'origine
55 x 46 cm / 21 5/8 x 18 1/8 in.



Cat. 27
Vase De Fleurs
Signé en bas à gauche : Henri Martin
Huile sur papier marouflé sur toile
49,5 x 33 cm / 19 1/2 x 13 in.





Cat. 29
Profil De Jeune Fille En Contre-Jour
 Huile sur toile
 56,5 x 41 cm / 22 1/4 x 16 1/8 in.

Cat. 28
Femme En Rose, circa 1910-1911
 Huile sur toile d'origine
 77 x 34 cm / 30 1/4 x 13 3/8 in.

Après des études à l'École des Beaux-Arts de Toulouse, Henri Martin récompensé d'une bourse d'études poursuit son apprentissage à l'École des Beaux-Arts de Paris, où il est l'élève de Jean-Paul Laurens (1838-1921). De 1880 à 1889, il expose au Salon des Artistes Français selon la tradition académique. En 1885, grâce à l'obtention d'une seconde bourse d'étude, il visite l'Italie et étudie les primitifs italiens. Il découvre notamment l'art de Giotto mais également la lumière des paysages méditerranéens qui auront une influence particulière sur son œuvre et qui le poussent à se tourner vers le néo-impressionnisme. C'est notamment par l'intermédiaire de son ami le peintre Aman-Jean, proche de Seurat que Henri Martin fait évoluer sa technique et s'intéresse au pointillisme.

Henri Martin s'affirme également comme un décorateur hors pair travaillant pour l'Hôtel de Ville de Paris dès 1892, il décore également le Capitole de Toulouse, la Mairie de Marseille ou encore la Villa d'Edmond Rostand. Il participe activement au courant symboliste des dernières années du siècle. Cependant, ses figures allégoriques et poétiques laissent peu à peu la place à des représentations de la vie contemporaine et à de nombreux paysages.

En 1911, Henri Martin, à la demande du Docteur d'Herbécourt réalisa quatre panneaux pour son appartement parisien. De tailles monumentales, ceux-ci représentent des scènes champêtres de paysages du Lot et des bords de la Garonne. Dans un coin de la salle à manger du Docteur, le pan-

neau *Paysage Au Couple* représente un couple d'amoureux au sein d'un paysage fleuri. Cette huile sur toile *Femme En Rose* est une huile préparatoire pour ce panneau-ci sur laquelle nous retrouvons la même jeune femme mais cette fois-ci vêtue de rose.

L'artiste avant la réalisation de ses toiles définitives peignait en plein air, il plantait son chevalet dans des lieux réels qui lui servaient par la suite pour l'œuvre finale réalisée en atelier. Henri Martin reproduisait ses modèles plusieurs fois en passant de la simple esquisse aux crayons à des travaux préparatoires à l'huile. Au sein de notre tableau, l'artiste se focalise sur la jeune femme, celle-ci est représentée debout et de profil devant une esquisse de paysage de campagne. La couleur prime sur le trait, des touches de couleurs pures sont appliquées directement sur la toile pour créer le dessin. En référence à sa jeunesse et à sa candeur, la jeune femme est peinte dans des teintes rosées. L'artiste dégage la couleur, il passe d'un rose clair à un rose foncé pour marquer la différence entre les parties du corps et le vêtement. Il n'hésite pas à varier le sens des coups de pinceaux afin de distinguer les différents éléments, la touche est plus pointilliste sur le visage alors que de vifs coups de pinceaux linéaires sont appliqués pour la robe. En utilisant des tons clair qu'il décompose, il parvient à exprimer les vibrations de la lumière qui baignent cette toile. Marquée par une fraîcheur et une vivacité exacerbée, cette œuvre s'inscrit parfaitement dans le mouvement néo-impressionniste dont Henri Martin est une figure.

Après avoir étudié à l'École des Beaux-Arts de Toulouse, Henri Martin, qui avait obtenu une bourse d'études, poursuivit ses études à l'École des Beaux-Arts de Paris, où il fut l'élève de Jean-Paul Laurens (1838-1921). De 1880 à 1889, il exposa au Salon des Artistes Français selon la tradition académique. En 1885, grâce à l'obtention d'une seconde bourse d'étude, il visita l'Italie et étudia les primitifs italiens. Il découvrit notamment l'art de Giotto mais également la lumière des paysages méditerranéens qui eurent une influence particulière sur son œuvre et qui le poussèrent à se tourner vers le néo-impressionnisme. C'est notamment par l'intermédiaire de son ami le peintre Aman-Jean, proche de Seurat, que Henri Martin fit évoluer sa technique et s'intéressa au pointillisme.

Henri Martin se fit également connaître comme un décorateur hors pair travaillant pour l'Hôtel de Ville de Paris dès 1892, il décora également le Capitole de Toulouse, la Mairie de Marseille ou encore la Villa d'Edmond Rostand. Il participa activement au courant symboliste des dernières années du siècle. Cependant, ses figures allégoriques et poétiques laissent peu à peu la place à des représentations de la vie contemporaine et à de nombreux paysages.

En 1911, Henri Martin, à la demande du Docteur d'Herbécourt, réalisa quatre panneaux pour son appartement parisien. De tailles monumentales, ceux-ci représentent des scènes champêtres de paysages du Lot et des bords de la Garonne. Dans un coin de la salle à manger du Docteur's

dining room, the panel *Paysage Au Couple* represents a couple in love within a flowery landscape. Our oil on canvas *Femme En Rose* is a preparatory oil for this panel on which we find the same young woman but this time dressed in pink.

The artist before the realization of his final canvases painted in the open air, he planted his easel in real places which were later used for the final work done in the studio. Henri Martin reproduced his models several times, going from simple sketches in pencil to preparatory work in oil. In our painting, the artist focuses on the young woman, who is shown standing and in profile in front of a sketch of a country landscape. Colour takes precedence over line, touches of pure colour are applied directly to the canvas to create the drawing. In reference to her youth and candour, the young woman is painted in pinkish hues. The artist degrades the colour, it goes from a light pink to a dark pink to mark the difference between body parts and clothing. He does not hesitate to vary the direction of the brushstrokes in order to distinguish the different elements, the touch is more pointillist on the face while sharp linear brushstrokes are applied for the dress. By using light tones that he breaks down, he manages to express the vibrations of light that bathe this canvas. Marked by an exacerbated freshness and liveliness, this work fits perfectly into the neo-impressionist movement of which Henri Martin is a figure.



Cat. 30
Paysage Du Lot, 1920
 Signé et daté en bas à gauche : Henri Martin ; 20
 Huile sur toile d'origine
 67 x 98 cm / 26 3/8 x 38 5/8 in.



Cat. 31
La Pergola De La Cuisine À Marquayrol, Un Matin d'Automne,
 circa 1920
 Signé en bas à gauche : Henri Martin
 Huile sur toile d'origine
 67 x 99 cm / 26 3/8 x 39 in.



Les Jardins d'Henri Martin, Marquayrol.
© Tourisme Occitanie.

Henri Martin est originaire de la ville du sud de la France, Toulouse, où il a remporté le Grand Prix Municipal à l'École des Beaux-Arts de la ville. Ce prix lui a permis d'étudier à Paris, où il s'est ensuite installé.

En 1900, il achète Marquayrol, une grande maison du XVII^e siècle construite sur une colline surplombant le pittoresque village de Labastide-du-Vert dans le Lot, au sud-ouest de la France.

Cette demeure située dans un village paisible séduit le peintre qui va s'y accomplir artistiquement en menant des recherches sur les ombres, la lumière et la couleur pendant plus de quarante ans.

Marquayrol devient le refuge de Martin loin de Paris, et c'est là qu'il y passe les mois entre mai et novembre chaque année, se délectant de la lumière du sud qui lui manquait tant en ville. Martin a cultivé un vaste jardin à l'italienne à Marquayrol, agrémenté de chemins bordés de cyprès, d'un bassin circulaire avec une statue, et d'une terrasse avec une pergola, visible dans l'œuvre présente, dont les vignes formaient une canopée offrant ombre et abri du soleil estival. Le jardin idyllique de Martin, ainsi que la maison elle-même et le village voisin, sont une formidable source d'inspiration.

C'est également à Marquayrol que le style unique de Martin, une synthèse d'une approche largement impressionniste combinée avec une technique de pointillisme, atteint sa maturité. "En découvrant Marquayrol", a noté Claude Juskiewenski, "Henri Martin avait trouvé son équilibre, son épanouissement personnel et artistique" (*Henri Martin*, cat. d'expo., Musée de Cahors Henri Martin, 1993, p. 103). Henri Martin n'est pas un théoricien de l'impressionnisme ou du pointillisme mais un artiste qui trouve dans une touche libre et virevoltante, une forme de sincérité. Peignant essentiellement sur le motif, il s'inspire de ce qu'il observe, voit et ressent.

Henri Martin hails from the southern French city of Toulouse, where he won the Grand Prix Municipal at the city's École des Beaux-Arts. This prize enabled him to study in Paris, where he later settled.

In 1900, he bought Marquayrol, a large 17th-century house built on a hill overlooking the picturesque village of Labastide-du-Vert in the Lot region of southwestern France.

This peaceful village home had everything to seduce the painter, who was to achieve artistic fulfillment here, researching shadows, light and color for over forty years.

Marquayrol became Martin's refuge from Paris, and it was here that he spent the months between May and November each year, reveling in the southern light he had missed so much in the city. Martin cultivated a vast Italian-style garden at Marquayrol, with cypress-lined paths, a circular pool with a statue, and a terrace with a pergola, visible in the present work, whose vines formed a canopy offering shade and shelter from the summer sun. Martin's idyllic garden, as well as the house itself and the neighboring village, are a formidable source of inspiration.

It was also at Marquayrol that Martin's unique style, a synthesis of a broadly impressionist approach combined with a pointillist technique, reached maturity. "In discovering Marquayrol", noted Claude Juskiewenski, "Henri Martin had found his equilibrium, his personal and artistic fulfillment" (*Henri Martin*, cat. d'expo., Musée de Cahors Henri Martin, 1993, p. 103). Henri Martin was not a theorist of Impressionism or Pointillism, but an artist who found a form of sincerity in his free, swirling brushstrokes. Painting essentially from the motif, he draws inspiration from what he observes, sees and feels.





Cat. 32
Jardin Fleuri Au Rhododendron, 1905
Signé et daté en haut à droite: Maufra; 1905
Huile sur toile d'origine
73 x 100 cm / 28 3/4 x 39 3/8 in.



Cat. 33
Village De La Provence Avignonnaise
Signé au recto, en bas à droite: Muter
Huile sur toile d'origine
76 x 85 cm / 29 7/8 x 33 1/2 in.

Née dans une famille juive aisée de Varsovie, Mela Muter suit les cours de l'école de peinture et de dessin pour femmes de Miłosz Kotarbiński jusqu'en 1900. Elle s'installe ensuite à Paris, en compagnie de son mari, Michal Muttermilch, journaliste, et s'inscrit à l'académie Colarossi puis à celle de la Grande Chaumière. En 1902, elle présente ses œuvres au Salon des beaux-arts, où elle exposera ensuite régulièrement. Trois ans plus tard, elle participe pour la première fois au Salon d'Automne et au Salon des Indépendants. Elle est alors remarquée par le marchand Ambroise Vollard. Artiste emblématique de l'École de Paris, elle fréquente assidument le quartier de Montparnasse, centre de l'ébullition intellectuelle et artistique de ce début de siècle.

D'abord influencée par le symbolisme, elle fait plusieurs voyages notamment en Bretagne où elle tire les enseignements de l'école de Pont-Aven. Elle se tourne ensuite vers une touche plus expressionniste qui n'est pas sans rappeler les recherches de Cézanne ou Van Gogh. À l'aube de la Seconde Guerre mondiale, menacée pour ses opinions politiques et ses origines juives elle fuit la capitale et se réfugie à Avignon.

Peint sur le recto et le verso de la toile, ce tableau reflète cette période où Mela Muter capture dans ses peintures les paysages que lui offre la Provence avignonnaise. Au recto du tableau, l'artiste peint une sublime vue plongeante de la cité de Villeneuve-lès-Avignon. Constituée d'une multitude de plans, cette composition donne une vision d'ensemble de la ville médiévale en dépeignant à la fois la campagne environnante, le village provençal bordé par le Rhône, les monuments historiques tels le fort Saint-André juché sur une colline à gauche, l'abbaye Saint André au fond à droite et en arrière-plan, une chaîne de montagne, probablement le grand Montagnier s'étendant au loin.

Placé à droite de la composition, un couple d'amoureux arpente les sentiers entourés d'Oliviers surplombant la cité médiévale. Au verso du tableau, Mela Mutter peint cette-fois un second village provençal. Placé en hauteur, le spectateur est ici invité à sillonner le village médiéval aux maisons typiquement provençales. La vue plongeante donne une nouvelle fois une vision globale du paysage typique de la région.

Par l'épaisseur de la matière et le geste vif de son pinceau, Mela Muter parvient à conférer à son œuvre une véritable expressivité rappelant la puissance des œuvres de Cézanne.

Elle permet au spectateur de ressentir la vitalité et l'âme de la ville de manière plus immersive. Chaque coup de pinceau est chargé d'émotion, faisant de cette œuvre une fenêtre sur l'interprétation passionnée de l'artiste de Villeneuve-lès-Avignon. C'est à travers cet élan expressionniste que Mela Muter parvient à capturer l'essence même de la ville avec une intensité unique. À travers son pinceau inspiré, Mela Muter capture avec précision les détails architecturaux de la cité, des ruelles sinueuses aux façades ensoleillées. Les couleurs éclatantes qu'elle choisit semblent danser sur la toile, révélant la chaleur du climat méditerranéen qui baigne la région. Le fond bleu profond se marie parfaitement aux teintes chaudes des maisons en pierre, créant une harmonie visuelle envoûtante. L'artiste ne se contente pas de représenter l'architecture; elle insuffle de la vie dans cette scène.



Mela Muter.
© Europeana.

Born into an affluent Jewish family in Warsaw, Mela Muter attended the School of Painting and Drawing for Women led by Miłosz Kotarbiński until 1900. She then moved to Paris with her husband, Michal Muttermilch, a journalist, and enrolled in the Colarossi Academy and later in the Grande Chaumière. In 1902, she exhibited her works at the Salon des Beaux-Arts, where she would regularly showcase her art. Three years later, she participated for the first time in the Salon d'Automne and the Salon des Indépendants, drawing the attention of the art dealer Ambroise Vollard. An emblematic artist of the School of Paris, she frequented the Montparnasse district, a center of intellectual and artistic fervor in the early 20th century.

Initially influenced by symbolism, Muter made several trips, including to Brittany, where she drew inspiration from the Pont-Aven school. She later embraced a more expressionist touch reminiscent of the explorations of Cézanne or Van Gogh. Threatened for her political opinions and Jewish origins on the brink of World War II, she fled the capital and took refuge in Avignon.

This painting, executed on both sides of the canvas, reflects this period when Mela Muter captured the landscapes offered by the Avignon region. On the front of the canvas, the artist paints a sublime bird's-eye view of the town of Villeneuve-lès-Avignon. Composed of multiple planes, this composition provides an overview of the medieval city by depicting the surrounding countryside, the Provençal village along the Rhône, historical monuments such as the Fort Saint-André perched on a hill to the left, the Saint André Abbey in the background on the right, and in the distance, a mountain range, likely the Montagnier.

Placed on the right side of the composition, a couple of lovers stroll along the paths surrounded by olive trees overlooking the medieval city. On the back of the painting, Mela Muter depicts another Provençal village. Positioned higher up, the viewer is invited to explore the medieval village with its typically Provençal houses. The bird's-eye view once again provides a comprehensive vision of the region's typical landscape.



Through the thickness of the paint and the lively brushstrokes, Mela Muter manages to imbue her work with true expressiveness, reminiscent of the power of Cézanne's works.

She enables the viewer to feel the vitality and soul of the city in a more immersive way. Each brushstroke is charged with emotion, making this artwork a window into the artist's passionate interpretation of Villeneuve-lès-Avignon. Through this expressionist impulse, Mela Muter captures the essence of the city with a unique intensity. With her inspired brush, she precisely captures the architectural details of the city, from winding alleys to sunlit facades. The vibrant colors she chooses seem to dance on the canvas, revealing the warmth of the Mediterranean climate that bathes the region. The deep blue background harmonizes perfectly with the warm tones of the stone houses, creating an enchanting visual harmony. The artist not only represents the architecture; she breathes life into this scene.

Au début des années 1890, Jean Peské quitte Varsovie pour Paris afin de parfaire sa formation artistique. Inscrit à l'Académie Julian, il côtoie Sérusier, Fénéon, Signac et Luce, et dès 1895, il participe au Salon des Indépendants, s'intégrant ainsi à l'avant-garde picturale de la fin du XIX^e siècle avec les mouvements nabis et post impressionnistes. Peské bénéficie du soutien de Paul Durand-Ruel, le grand marchand des impressionnistes, qui lui offre un lieu d'exposition privilégié dans sa galerie. L'artiste connaît un succès notable de son vivant, tant auprès du public que des critiques. En s'intégrant profondément à la vie artistique française, il développe des relations étroites avec Le Sidaner et Toulouse-Lautrec, qui lui enseignent la technique de la lithographie, tandis que Pissarro lui apprend la pointe sèche et l'aquatinte.

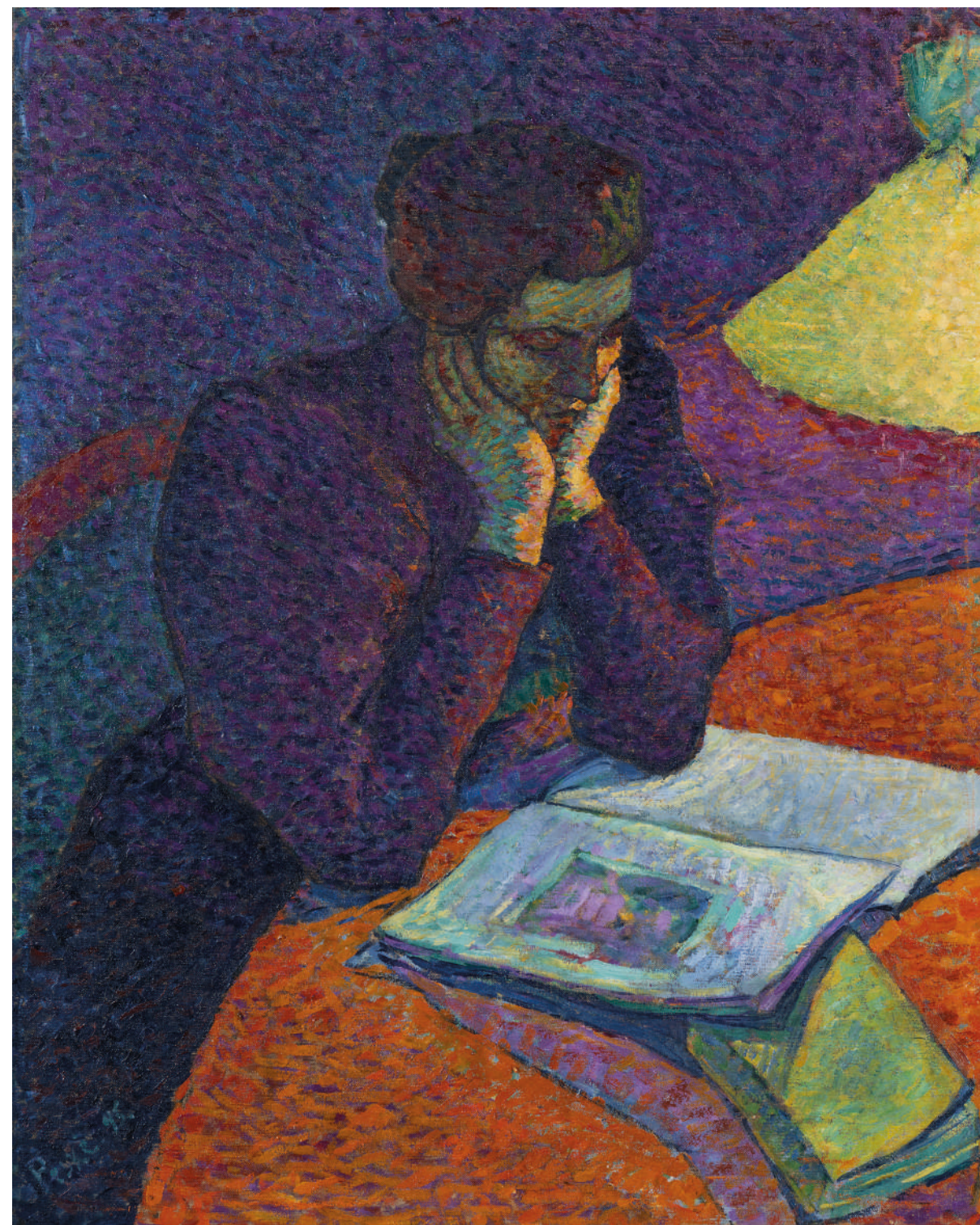
Son choix de sujets intimistes et de scènes d'intérieur reflète l'influence des artistes Nabis, tandis que son utilisation de couleurs vives délimitées par des contours sombres est directement empruntée à l'École de Pont-Aven. Les larges coups de pinceau et compositions simplifiées de Peské sont dérivés du post impressionnisme. Il applique l'huile en touches épaisses, ajoutant mouvement et lyrisme à ses toiles, son choix de couleurs, telles que les mauves, les rouges profonds et les jaunes dorés, est inspiré par les œuvres baroques et les décors lumineux du théâtre pour le Ballet Russe.

Un exemple emblématique de son travail est le présent tableau intitulé "La Liseuse," peint en 1895. Ce tableau représente une jeune femme assise, absorbée dans sa lecture. Vêtue d'une robe unie, elle repose sa tête sur ses mains, les coudes appuyés sur la table. Un livre ouvert devant elle capte toute son attention. Le tableau se distingue par une utilisation riche et audacieuse des couleurs et une technique pointilliste. Le fond est

dominé par des nuances de violet, de bleu et de rouge, créant une atmosphère calme et introspective. La table est couverte d'un tissu orange, contrastant avec le vert et le bleu du livre et des ouvrages éparpillés autour. Les traits du visage de la femme sont délicatement peints, mettant en valeur son expression de concentration. La lumière, provenant d'une source hors champ, illumine partiellement la table et les livres, tout en laissant des ombres subtiles sur le visage et les vêtements de la femme. Le style pointilliste de Peské se manifeste par des touches de couleur juxtaposées complémentaire qui, vues de loin, se fondent pour créer des nuances et des ombres, donnant au tableau une texture vibrante et une profondeur impressionnante.

Bien qu'essentiellement influencé par l'impressionnisme et le post-impressionnisme, Jean Peské montre déjà des caractéristiques du mouvement Nabi, alors à peine émergeant à cette époque. Il partage avec les Nabis un intérêt pour les scènes intimes et la simplification des formes, contribuant ainsi à la diversité artistique de cette période. Son choix de couleurs non naturalistes, vives et contrastées, illustre cette influence. En représentant une scène de la vie quotidienne, Peské adopte un des thèmes favoris des artistes Nabis, ajoutant ainsi une dimension symboliste et décorative à son style.

En 1934, après avoir passé beaucoup de temps dans le sud de la France avec des artistes fauves comme Matisse et Derain, Peské fonde le Musée de Collioure, également connu sous le nom de Musée Peské. La Galerie Durand-Ruel expose ses œuvres à New York et à Paris, et en 1950, le Salon des Indépendants lui rend hommage avec une rétrospective majeure. L'œuvre de Peské continue d'être appréciée pour sa richesse technique et son innovation artistique.



Cat. 34

Jeune Femme À La Lecture, 1895

Signé et daté en bas à gauche : Peské ; 95

Porte une inscription au dos sur le châssis : n°2 Peské

Huile sur toile d'origine

81 x 65 cm / 31 7/8 x 25 5/8 in.

In the early 1890s, Jean Peské left Warsaw for Paris to further his artistic training. Enrolled at the Académie Julian, he rubbed shoulders with Sérusier, Fénéon, Signac and Luce, and from 1895, he took part in the Salon des Indépendants, thus becoming part of the pictorial avant-garde of the late 19th century with the Nabis and post-Impressionists movements. Peské benefited from the support of Paul Durand-Ruel, the great Impressionist dealer, who offered him a privileged exhibition space in his gallery. During his lifetime, Peské enjoyed considerable success with the public and critics alike. As he became deeply integrated into French artistic life, he developed close relationships with Le Sidaner and Toulouse-Lautrec, who taught him the technique of lithography, while Pissarro taught him drypoint and aquatint.

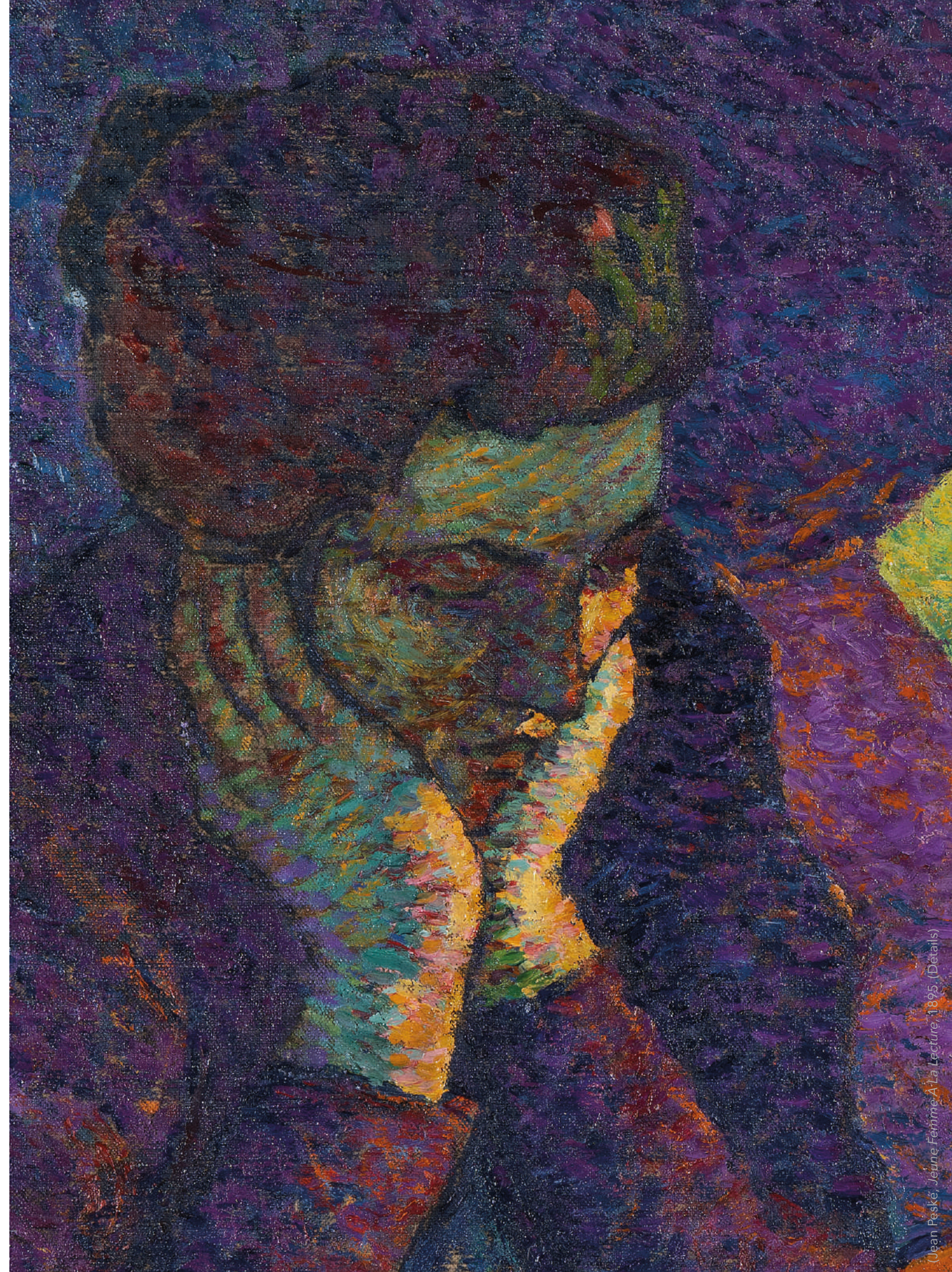
His choice of intimate subjects and interior scenes reflects the influence of the Nabis artists, while his use of bright colors outlined by dark contours is directly borrowed from the Pont-Aven School. Peské's broad brushstrokes and simplified compositions are derived from Post-Impressionism. He applies oil in thick strokes, adding movement and lyricism to his canvases, and his choice of colors, such as mauves, deep reds and golden yellows, is inspired by Baroque works and the luminous theater sets for the Ballet Russe.

An emblematic example of his work is the present painting entitled «La Liseuse,» painted in 1895. It depicts a young woman seated, absorbed in her reading. Dressed in a plain dress, she rests her head on her hands, her elbows resting on the table. An open book in front of her captures her full attention. The painting is distinguished by its

rich, bold use of color and pointillist technique. The background is dominated by shades of violet, blue and red, creating a calm, introspective atmosphere. The table is covered in an orange cloth, contrasting with the green and blue of the book and works scattered around it. The woman's facial features are delicately painted, emphasizing her expression of concentration. The light, coming from an off-camera source, partially illuminates the table and books, while leaving subtle shadows on the woman's face and clothes. Peské's pointillist style manifests itself in complementary juxtaposed strokes of color that, seen from a distance, merge to create nuances and shadows, giving the painting a vibrant texture and impressive depth.

Although essentially influenced by Impressionism and Post-Impressionism, Jean Peské already displays characteristics of the Nabi movement, then just emerging at the time. He shares with the Nabis an interest in intimate scenes and simplification of form, contributing to the artistic diversity of the period. His choice of bright, contrasting, non-naturalistic colors illustrates this influence. By depicting a scene from daily life, Peské adopts one of the favorite themes of the Nabis artists, adding a symbolist and decorative dimension to his style.

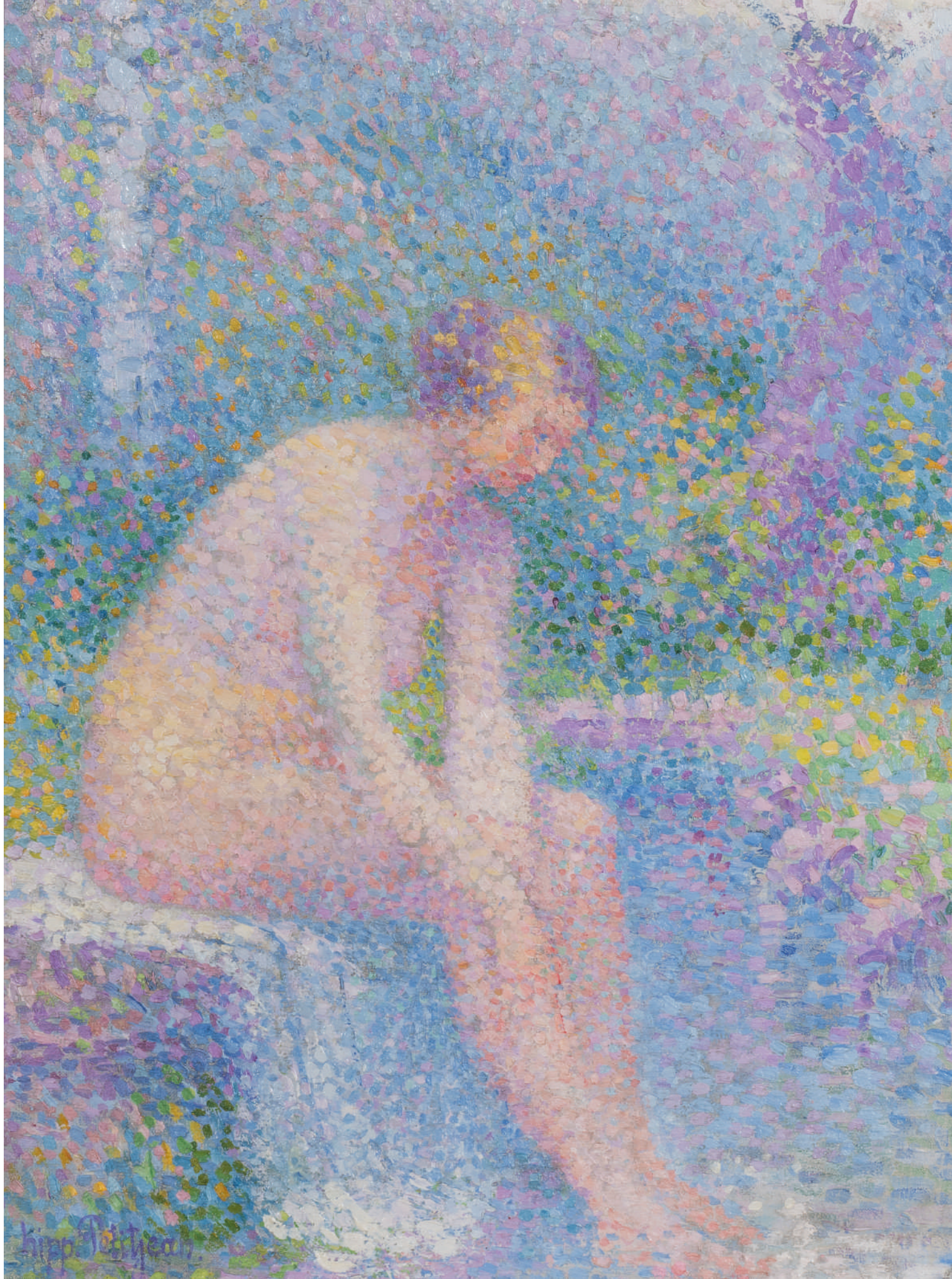
In 1934, after spending much time in the south of France with Fauvist artists such as Matisse and Derain, Peské founded the Musée de Collioure, also known as the Musée Peské. Galerie Durand-Ruel exhibited his work in New York and Paris, and in 1950, the Salon des Indépendants paid tribute to him with a major retrospective. Peské's work continues to be appreciated for its technical richness and artistic innovation.



HIPPOLYTE PETITJEAN

1854-1929

Cat. 35
Baigneuse Assise Au Bord De L'Eau
Signé en bas à gauche : Hipp. Petitjean
Huile sur toile d'origine
46 x 33 cm / 18 1/8 x 13 in.





Cat. 36
Gardeuse D'Oies Allongée
Signé en bas à gauche: C. Pissarro
Gouache et aquarelle
23,5 x 30 cm / 9 1/4 x 11 3/4 in.

Cette œuvre de Pissarro, réalisée circa 1877, pourrait bien être un portrait de Julie Velay, son épouse et muse, capturée au cœur d'un paysage bucolique à Pontoise, où le couple vivait à cette époque. Pontoise, avec ses paysages champêtres et ses lumières changeantes, était une source d'inspiration majeure pour Pissarro, qui trouvait dans cette région l'occasion de marier l'intime et le naturel. Dans cette scène délicate, Julie est représentée debout, tenant une ombrelle rouge dont la couleur vibrante contraste harmonieusement avec les tons verdoyants de la nature environnante. Vêtue d'une robe légère, d'une élégance sobre et intemporelle, elle semble plongée dans ses pensées, dans une posture à la fois simple et gracieuse. Son chapeau, orné de détails soignés, et le panier qu'elle tient à la main, ancrent la scène dans le quotidien d'une promenade estivale, typique des instants de calme que le couple appréciait.

La lumière diffuse et douce qui baigne l'ensemble reflète toute la maîtrise impressionniste de Pissarro. L'utilisation du pastel accentue cette sensation d'éphémère et de légèreté, conférant à l'œuvre une texture soyeuse et vibrante. Les tons naturels et la touche délicate traduisent l'intimité qui émane de cette représentation, suggérant qu'il s'agit bien d'un hommage personnel à Julie, compagne fidèle et inspiration constante dans la vie de l'artiste. Chaque détail, de l'ombrelle rouge aux herbes qui l'entourent, porte la marque d'un artiste profondément attentif, non seulement à la lumière et aux couleurs, mais aussi aux liens humains qui nourrissent son art. Ce dessin, incarne toute la poésie de l'impressionnisme, où le quotidien devient sublime sous le regard d'un maître.

This work by Camille Pissarro, created circa 1877, may well be a portrait of Julie Velay, his wife and muse, captured amidst a bucolic landscape in Pontoise, where the couple lived at the time. Pontoise, with its pastoral landscapes and shifting light, was a major source of inspiration for Pissarro, who found in this region an opportunity to merge intimacy and nature. In this delicate scene, Julie is depicted standing, holding a red parasol whose vibrant color harmoniously contrasts with the verdant tones of the surrounding nature. Dressed in a light gown of understated and timeless elegance, she appears lost in thought, her posture both simple and graceful. Her hat, adorned with meticulous details, and the basket she carries, anchor the scene in the daily rhythm of a summer stroll, typical of the quiet moments the couple cherished.

The diffuse and soft light bathing the composition reflects Pissarro's mastery of Impressionism. The use of pastel enhances this sense of the ephemeral and lightness, giving the work a silky and vibrant texture. The natural tones and delicate brushwork convey the intimacy emanating from this depiction, suggesting that it is indeed a personal homage to Julie, a loyal companion and constant source of inspiration in the artist's life. Every detail—from the red parasol to the grasses surrounding her—bears the mark of an artist deeply attentive not only to light and colors but also to the human connections that nourished his art. This drawing embodies all the poetry of Impressionism, where the everyday becomes sublime under the gaze of a master.

Cat. 37
Jeune Femme À l'Ombrelle, circa 1877
 Signé en bas à droite : C.P.
 Pastel sur papier bleu-gris clair
 45.7 x 30 cm / 18 x 11 3/4 in.





Cat. 38
L'Omnibus, Statue d'Henri IV et Hôtel De La Monnaie, Soleil Du Matin, 1903
Signé et daté en bas à droite : C. Pissarro ; 1903
Huile sur toile
46 x 38 cm / 18 1/8 x 15 in.

Père de l'impressionnisme, Pissarro marque ce mouvement de manière inégalable. Il fut le seul peintre impressionniste à accorder une attention égale au paysage et à la figure humaine. Dans les années 1880, Pissarro se consacre à une seconde révolution picturale : le néo-impressionnisme ou pointillisme également « impression scientifique » selon ses termes avant de revenir à une facture plus impressionniste dans la dernière décennie de sa vie. En 1891, sa vue baisse à cause d'une maladie, la dacryocystite. Ses yeux larmoient en permanence et sa sensibilité accrue à la lumière rend le travail en plein air difficile. Pissarro se rapproche alors de la ville et décide de passer ses hivers à Paris jusqu'à la fin de sa vie. Peintre des champs et de la ruralité, il abandonne les représentations de paysage de campagne pour se consacrer désormais aux vues urbaines en produisant une ambitieuse série sur le thème des motifs de la vie citadine. Dès le mois de novembre 1900, installé dans un appartement au 28, place Dauphine, Pissarro peint ses vues de Paris dont la présente toile est l'une des plus réussies.

Exécutée à l'hiver 1902 - 1903, comme en atteste l'inscription au dos du châssis (3^e série La Monnaie et l'Institut, soleil du matin ») elle est la troisième du genre s'inscrivant dans la suite des quarante-cinq tableaux englobant des vues du Pont-Neuf et de la statue d'Henri IV. Dans cette œuvre Pissarro traduit plastiquement le début d'une journée parisienne à l'aube du XX^eme. Il reproduit parfaitement le fourmillement des passants, les piétons cavalcant sur les trottoirs, les premiers omnibus jaunes bondés et les carioles de livraison tirées par un cheval. Les couleurs posées par petites touches vibrantes retranscrivent les effets atmosphériques matinaux. La brume se dégage, les nuages se dissipent pour laisser la place aux premiers rayons du soleil se reflétant sur la place et les immeubles haussmanniens.

Pissarro juxtapose la couleur pour construire son œuvre. Des touches de rouge, de jaune, de bleu, placées les unes à côté des autres lui permettent de retranscrire ce qu'il observe. Cet effet de superposition et la touche libre rappellent à la perfection la vie fourmillante parisienne. Pissarro livre ici un témoignage fidèle de ce qu'il observe en y ajoutant ses propres sensations et en prenant en compte la temporalité de l'instant. Sous ses coups de pinceaux, la ville semble en mouvement. A travers ses yeux de peintre, le spectateur est plongé au cœur de la place Dauphine et découvre les monuments phares de Paris au même moment que lui. Le cadrage volontairement serré dévoile ainsi une partie de la statue de Henri IV à cheval à droite de la composition tandis qu'en arrière-plan, les bâtiments de l'Hôtel de la Monnaie et de l'Institut, s'imposent monumentalement derrière la Seine et ses péniches.

Ce tableau provient de l'ancienne collection de Julius Elias (1865-1927), qui l'acquiert directement de l'artiste en 1903. Maître de la conférence en histoire de l'art à l'université de Charlottenburg, éditeur et collectionneur mais aussi critique d'art, Julius Elias avait rencontré Pissarro sur la côte normande un an plus tôt, en 1902. Par sa position, il contribua à la reconnaissance des impressionnistes en Allemagne, où ces artistes étaient mal connus.

The father of Impressionism, Pissarro left an indelible mark on the movement. He was the only Impressionist painter to devote equal attention to landscapes and the human figure. In the 1880s, Pissarro devoted himself to a second pictorial revolution: Neo-Impressionism or Pointillism, also known as "scientific impression" in his own words, before returning to a more Impressionist style in the last decade of his life. In 1891, his eyesight deteriorated due to an illness called dacryocystitis. His eyes watered constantly and his increased sensitivity to light made it difficult for him to work outdoors. Pissarro then moved closer to the city and decided to spend his winters in Paris until the end of his life. A painter of fields and rural life, he abandoned his depictions of the countryside to devote himself to urban views, producing an ambitious series on the theme of city life. From November 1900, living in an apartment at 28, Place Dauphine, Pissarro painted his views of Paris, of which this canvas is one of the most successful.

Painted in the winter of 1902-1903, as evidenced by the inscription on the back of the frame ("3rd series La Monnaie et l'Institut, soleil du matin"), it is the third in a series of forty-five paintings depicting views of the Pont-Neuf and the statue of Henry IV. In this work, Pissarro vividly depicts the start of a Parisian day at the dawn of the 20th century. He perfectly captures the hustle and bustle of passersby, pedestrians rushing along the sidewalks, the first crowded yellow omnibuses, and horse-drawn delivery carts. The colors, applied in small, vibrant strokes, convey the atmospheric effects of the morning. The mist lifts, the clouds dissipate, giving way to the first rays of sunlight reflecting off the square and the Haussmann-style buildings. Pissarro juxtaposes color to construct his work.

Touches of red, yellow, and blue, placed side by side, allow him to transcribe what he observes. This effect of superimposition and free brushwork perfectly evokes the bustling life of Paris. Pissarro provides a faithful account of what he observes, adding his own feelings and taking into account the temporality of the moment. Under his brushstrokes, the city seems to be in motion. Through his painter's eyes, the viewer is immersed in the heart of the Place Dauphine and discovers the iconic monuments of Paris at the same time as he does. The deliberately tight framing reveals part of the statue of Henry IV on horseback on the right of the composition, while in the background, the buildings of the Hôtel de la Monnaie and the institute stand imposingly behind the Seine and its barges.

This painting comes from the former collection of Julius Elias (1865-1927), who acquired it directly from the artist in 1903. A professor of art history at the University of Charlottenburg, publisher, collector, and art critic, Julius Elias had met Pissarro on the Normandy coast a year earlier, in 1902. Through his position, he contributed to the recognition of the Impressionists in Germany, where these artists were little known.



Cat. 39
Étude De Personnages, circa 1895
Signé en bas à gauche: Renoir
Huile sur toile
32 x 15 cm / 12 5/8 x 5 7/8 in.



Cat. 40
Double Portrait, Gabrielle, Étude pour le Tableau,
circa 1903-1905
Huile sur toile
30,5 x 28 cm / 12 x 11 in.

Gabrielle Renard, représentée ici, était une proche d'Aline Renoir, épouse de l'artiste. En 1894, alors âgée de seize ans, elle s'occupe de trois enfants du couple dans leur demeure parisienne. L'état de santé de Renoir se dégradant, la famille décide en 1903 de partir à Cagnes-sur-Mer et emmène Gabrielle Renard. Pour le peintre, les membres de sa famille et son entourage domestique sont d'une grande importance artistique et personnelle. Gabrielle devient rapidement le modèle le plus important de Renoir. Elle est représentée dans d'innombrables portraits reprenant sa vie quotidienne avec les enfants.

Cette œuvre est une double étude de Gabrielle pour le tableau : *Gabrielle En Rouge* de 1903-1905, un portrait sentimental empli d'empathie pour la douceur de cette femme qui a voué sa vie aux enfants de la famille Renoir.



Jean Renoir et Gabrielle Renard.
© Tous droits réservés.

Gabrielle Renard, shown here, was a close friend of Aline Renoir, wife of the famous artist. In 1894, when she was sixteen, she took care of the couple's three children in their Parisian home. As Renoir's health worsened, the family decided to leave for Cagnes-sur-Mer in 1903, taking Gabrielle Renard with them. The painter's family and household entourage were greatly significant to him on both artistic and personal levels. Gabrielle very quickly became Renoir's most important model. She figures in countless portraits depicting scenes of daily life with the children.

This work is a double study for the painting : *Gabrielle En Rouge* (1903-1905), a portrait filled with heartfelt empathy for the gentleness of the woman who dedicated her life to caring for the children of the Renoir family.



Gabrielle Renard.
© Tous droits réservés.



Cat. 41
Entrée De Village, 1913
 Cachet de l'atelier en bas à droite : Renoir
 Huile sur toile
 20,5 x 40,5 cm / 8 1/8 x 16 in.

Louis Ritman naît dans une famille de tailleurs et tisserands juifs à Kamenets, Podolsky, au sud-ouest de la Russie. Vers 1900 la famille émigre 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, Ritmann découvrit Giverny avec les peintres Richard Emil Miller et Frederik Carl Frieseke. 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.

La Baigneuse 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 com-

patriotes Frieseke 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 le présent tableau, Ritman représente une jeune femme nue en train de s'essuyer paisiblement 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 Frieseke 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 *La Baigneuse*. 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 féérique 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.

La Baigneuse 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 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.

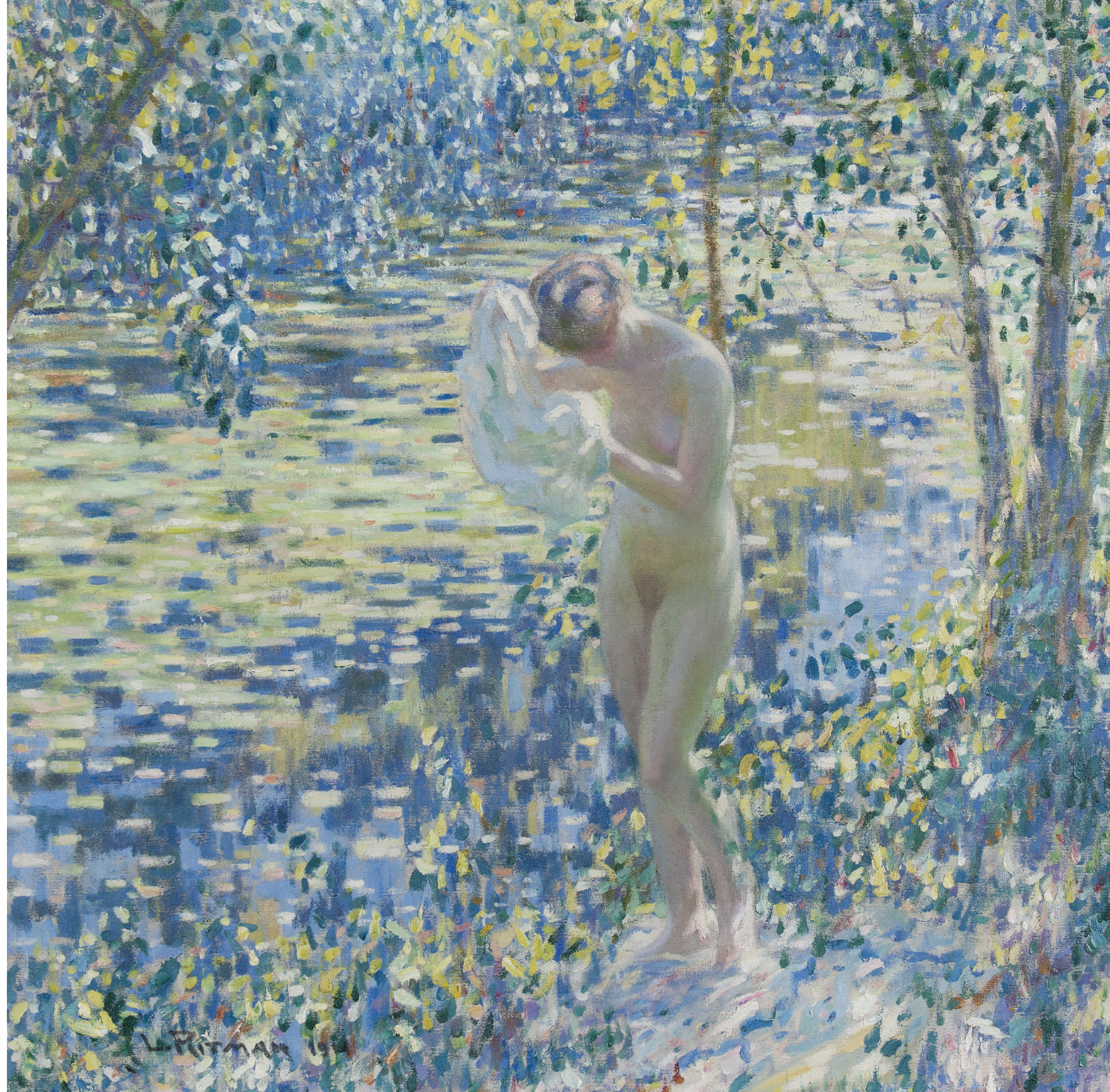
In 1911, Louis Ritmann discovered Giverny with the painters Richard Emil Miller and Frederik Carl Frieseke. Seduced by the place, he decided to spend all his summers there for more than twenty years. During his first two years in France, Ritman exhibited regularly at the Paris Salons. The positive reviews 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.

La Baigneuse is a perfect example of the artist's work in France. Painted in 1914, at the height of his career, it shows how Ritman adapted the tenderly erotic style of the Salon to the impressionistic style of his compatriots Frieseke 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.

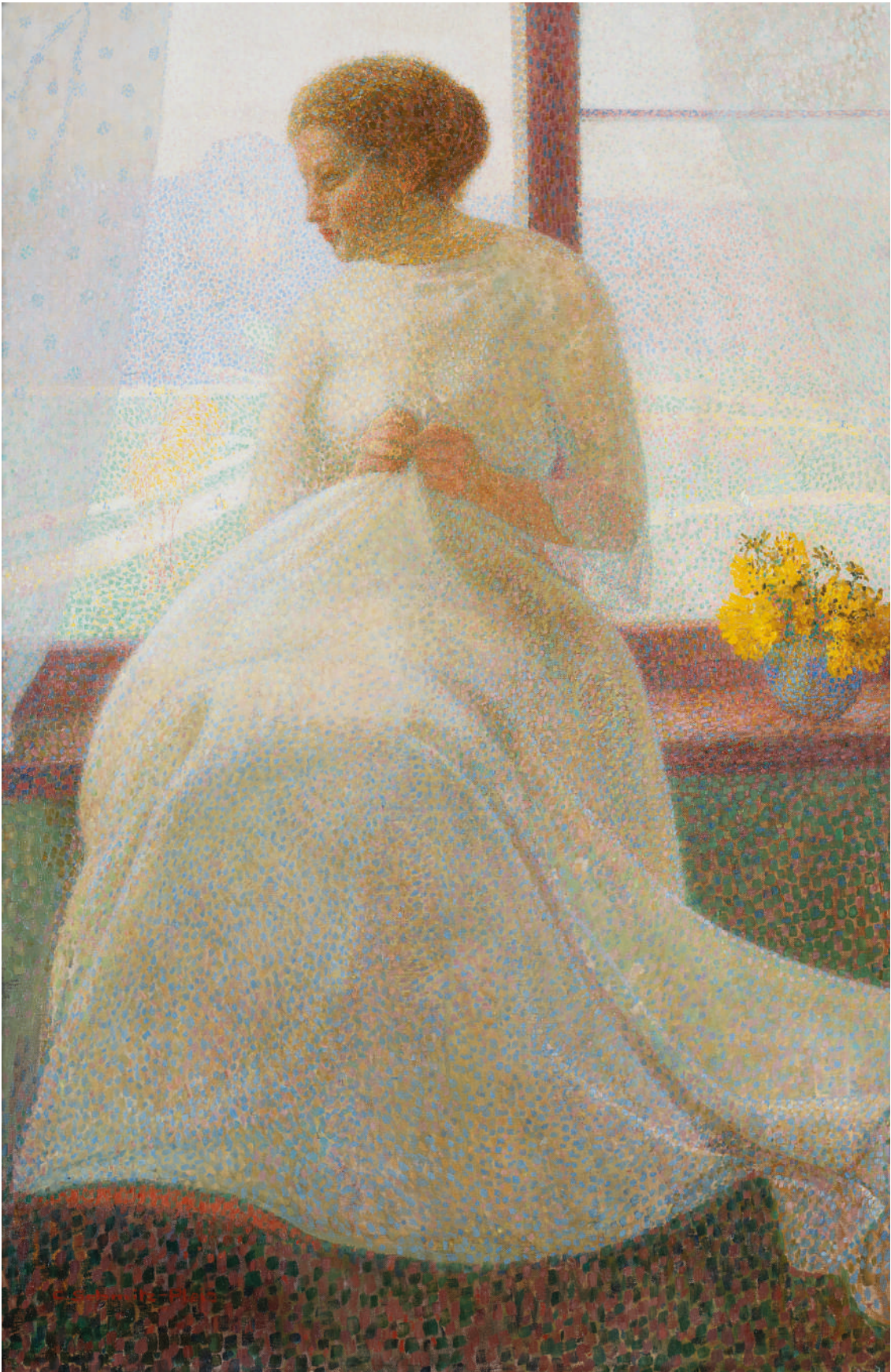
In the present painting, Ritman depicts a naked young woman peacefully wiping herself by a river. The landscape around her is composed exclusively of small touches of blue, green and yellow colors, intertwined with each other. During his stay in Giverny, Ritman became particularly close to Frieseke, who was both his friend and artistic mentor. Frieseke, 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 *La Baigneuse*. 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.

La Baigneuse 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.

Cat. 42
Baigneuse À Giverny, 1914
Signé et daté en bas à gauche: L. Ritman; 1914
Huile sur toile
87 x 87 cm / 34 1/4 x 34 1/4 in.



Cat. 43
Rêverie, Jeune Femme À La Fenêtre, 1884
Huile sur toile
104 x 70 cm / 41 x 27 1/2 in.



Cat. 44
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
61,5 x 38 cm / 24 1/4 x 15 in.



Rentré de Londres en 1859, Sisley entre dans l'atelier de Charles Gleyre, à Paris. Quatre ans plus tard, deux de ses oeuvres sont acceptées pour la première fois au Salon officiel : loin des peintures d'histoire, ce sont de simples vues du village de Marlotte, en bordure de la forêt de Fontainebleau. Par ces œuvres, Sisley affirme son engagement dans la peinture de paysage telle qu'elle a été définie à partir des années 1830 par Jean-Baptiste Camille Corot et les peintres de l'Ecole de Barbizon.

En outre, bien qu'il ait suivi leurs préceptes, à savoir exécuter des ébauches en plein air, l'échelle, la composition équilibrée et la technique très étudiée de notre œuvre montrent qu'il a suivi la pratique normale des paysagistes de l'époque, qui consistait à exécuter des études en plein air et à achever le tableau de retour dans l'atelier.

Vers le milieu des années 1860, Sisley utilise une touche large et très chargée, qui définit fermement les objets, comme on le voit dans les arbres en fleurs ou dans la table et les bancs en bois soigneusement peints.

La guerre franco-prussienne de 1870, marque une rupture importante dans la carrière de l'artiste qui voit son atelier détruit par les bombardements.

Le peintre perd tout ce qu'il possède, ce qui explique le faible nombre d'œuvres qui subsistent de cette époque et dont notre oeuvre fait partie.

C'est pourtant durant cette décennie que les caractéristiques fondamentales de l'approche picturale de Sisley et de son traitement du paysage apparaissent. Comme Corot, il utilise une large palette tonale de verts et de gris qu'il continuera d'exploiter toute sa vie et dont notre œuvre est le parfait témoin.

Having returned from London in 1859, Sisley entered Charles Gleyre's atelier in Paris. Four years later, he had two works accepted for the first time at the official Salon. These were not history paintings but landscapes of the village of Marlotte, on the edge of the Forest of Fontainebleau. As such they declared Alfred Sisley's commitment to landscape painting as it had been defined from the 1830s by Corot and members of the School of Barbizon.

Furthermore, although it would appear that he adhered to their principle of making sketches outdoors, the scale, the careful balanced composition and studied technique of our work indicate that he followed the normal practice of landscape artists at the time of working up plein-air studies back in the studio to create finished exhibition pictures.

By the mid-1860s, Sisley was applying his paint in broad, quite heavily-loaded brushwork which firmly defined the objects portrayed, be the trees in blossom or the careful recorded wooden table and benches.

The Franco-Prussian war of 1870, marked an important break within the artist's career whom atelier was destroyed through bombings.

The painter lost everything he owned, which explains the small number of surviving works of this time, and of which our work is part.

It is therefore this decade that saw the emergence of the basic characteristics of Sisley's pictorial approach and treatment of landscape. Following the example of Corot, he used a wide tonal range of greens and grays, which he was to continue to exploit throughout his career and of which our work is a perfect evidence.



Cat. 45
Printemps, Paysanne Sous les Arbres en Fleurs,
circa 1865-1868
Signé en bas à gauche : A. Sisley
Huile sur toile d'origine
46,5 x 56 cm / 18 1/4 x 22 in.



HENRI TOULOUSE-LAUTREC 1839-1899

Cette œuvre est sans aucun doute une des œuvres les plus emblématiques de l'artiste Henri de Toulouse-Lautrec. Peint lorsqu'il avait 16 ans, ce petit panneau de bois est un parfait exemple des œuvres équestres réalisées au tout début de sa carrière. Issu d'une famille aristocratique, le jeune peintre fut baigné depuis son enfance dans le milieu privilégié de l'équitation et des courses. Malheureusement atteint d'une maladie infantile, il fut immobilisé de force et contraint d'arrêter l'équitation. Son handicap le fit alors se concentrer sur le dessin et plus particulièrement sur la peinture équine.

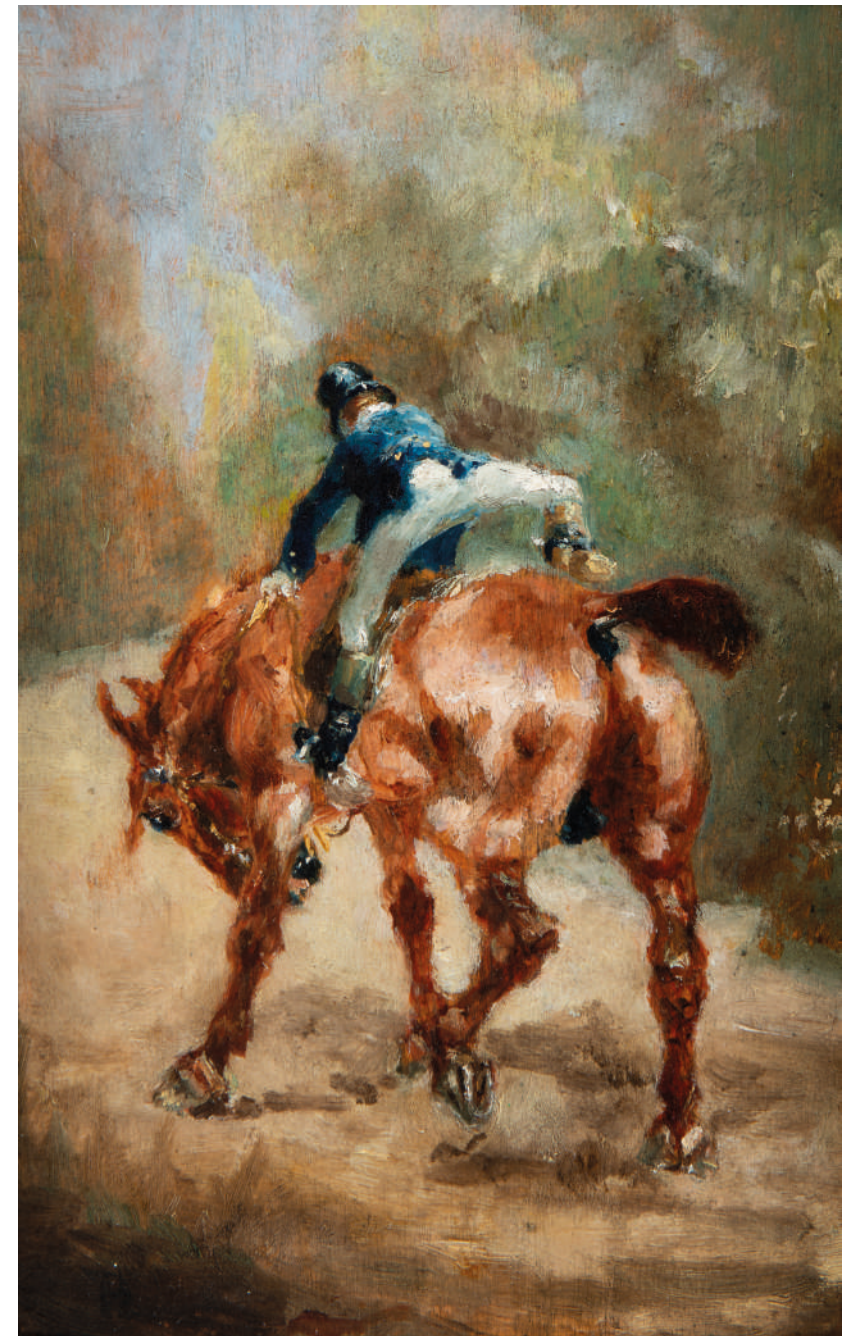
Son père, le comte Alphonse de Toulouse Lautrec, conscient du talent de son fils, l'envoya à Paris en 1872 pour suivre des cours auprès de son ami René Princeteau. Grand peintre de portraits animaliers et des scènes équestres, il devint le maître de Lautrec en lui faisant découvrir l'art de peindre un cheval en mouvement. Heureux de pouvoir à nouveau traduire cette ardente passion pour les chevaux dans ses dessins et peintures, Lautrec réalisa plusieurs œuvres les représentant dans toutes leurs attitudes.

La présente œuvre, dont une aquarelle préparatoire existe, est particulièrement touchante. Dans ce cavalier de dos et de petite taille, Lautrec semble s'être identifié en train de monter un cheval pur-sang. De cet étalon découle tout l'héritage de Géricault et l'influence de Princeteau mêlés à la touche si particulière de Lautrec. D'une fougue sans pareil, l'animal aux naseaux frémissants et à la puissante croupe s'apprête à reprendre sa folle course comme pour échapper à l'impuissance de la maladie de l'artiste. Tout à fait moderne pour l'époque, cette représentation se détache de la peinture académique en introduisant la notion de mouvement et d'instantanéité. L'équilibre acrobatique du cavalier, la somptueuse morphologie du cheval opposée au fluet cavalier témoignent du sens de l'observation de Lautrec cherchant à traduire l'élan de cette course endiablée. Au beau milieu d'une forêt, ce petit cavalier sur son puissant cheval se prépare à affronter la vie. Tel un messenger, il annonce les débuts prometteurs de Lautrec s'apprêtant à marquer éternellement l'art moderne de son œil novateur.

This work is undoubtedly one of the most emblematic early pieces by Henri de Toulouse-Lautrec. Painted when he was just sixteen years old, this small wooden panel is a striking example of the equestrian subjects he produced at the very beginning of his career. Born into an aristocratic family, the young artist was immersed from childhood in the privileged world of horseback riding and horse racing. Tragically affected by an illness in his youth, he was forced into prolonged immobilization and had to give up riding altogether. This physical disability led him to devote himself fully to drawing, and more specifically to equine painting.

Aware of his son's talent, his father, Count Alphonse de Toulouse-Lautrec, sent him to Paris in 1872 to study under his friend René Princeteau. A renowned painter of animal portraits and equestrian scenes, Princeteau became Lautrec's mentor and introduced him to the art of depicting horses in motion. Rediscovering through drawing and painting his deep passion for horses, Lautrec produced numerous works representing them in a wide range of attitudes and gaits.

The present work, for which a preparatory watercolor exists, is particularly moving. In this small, rear-view rider, Toulouse-Lautrec seems to project himself astride a thoroughbred horse. The powerful animal embodies both the legacy of Géricault and the influence of Princeteau, fused with Lautrec's already distinctive touch. Brimming with energy, with flaring nostrils and a muscular hindquarters, the horse appears ready to launch into a wild gallop, as if attempting to escape the constraints imposed by the artist's illness. Remarkably modern for its time, this representation departs from academic painting by introducing notions of movement and immediacy. The acrobatic balance of the rider, the contrast between the horse's powerful physique and the rider's slender figure, reveal Lautrec's acute observational skills and his desire to capture the surge of motion. Set in the heart of a forest, this small rider atop his powerful mount seems poised to face life itself—a messenger heralding the promising beginnings of an artist destined to leave a lasting mark on modern art through his innovative vision.



Cat. 46
Cavalier Vu de Dos, 1880
Monogrammé et daté en bas à gauche: T.L 1880
Huile sur panneau
23,5 x 13,7 cm / 9 1/4 x 5 3/8 in.

Cette huile sur toile de Louis Valtat, peinte vers 1903, représente un paysage côtier aux rochers rouges à Anthéor, site emblématique du littoral méditerranéen situé entre Saint-Raphaël et Cannes. Si le sujet s'inscrit dans une tradition paysagère chère aux artistes de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, il est ici profondément renouvelé par l'approche moderne et audacieuse de Valtat. Le site d'Anthéor, caractérisé par ses falaises abruptes aux teintes rouges et orangées plongeant dans la mer, offrait à l'artiste un terrain d'expérimentation idéal. La composition s'organise autour du contraste entre la masse vigoureuse et anguleuse des rochers et le mouvement fluide de la mer, dont les vagues viennent se briser contre les falaises. Des pins méditerranéens, solidement ancrés au sommet des rochers, structurent l'espace et affirment le caractère sauvage et lumineux du paysage.

À cette période, Louis Valtat est une figure clé de la transition entre le post-impressionnisme et les avant-gardes du début du XX^e siècle. Proche des Nabis et considéré comme l'un des précurseurs du fauvisme, il développe très tôt une peinture affranchie des contraintes naturalistes, fondée sur l'intensité expressive de la couleur. Vers 1903, son langage pictural est déjà pleinement affirmé, la couleur devenant autonome et porteuse à la fois de force émotionnelle et de structure formelle.

La palette employée dans cette œuvre est particulièrement représentative de cette période. Les rouges, orangés et ocres des rochers dominent la composition et dialoguent avec les bleus profonds et les blancs lumineux de la mer agitée. Les verts des arbres et les touches plus claires du ciel équilibrent l'ensemble sans jamais atténuer l'intensité chromatique de la scène. Les couleurs ne cherchent pas à restituer fidèlement la réalité, mais à transmettre la chaleur, la lumière et l'énergie du paysage méditerranéen.

This oil on canvas by Louis Valtat, painted around 1903, depicts a coastal landscape with red rocks at Anthéor, an emblematic site on the Mediterranean coast located between Saint-Raphaël and Cannes. While the subject belongs to a landscape tradition dear to artists of the late nineteenth and early twentieth centuries, it is here profoundly renewed through Valtat's modern and audacious approach. The site of Anthéor, characterised by its steep cliffs in red and orange hues plunging into the sea, offered the artist an ideal field for experimentation. The composition is organised around the contrast between the vigorous, angular mass of the rocks and the fluid movement of the sea, whose waves break against the cliffs. Mediterranean pines, firmly rooted at the top of the cliffs, structure the space and assert the wild and luminous character of the landscape.

At this time, Louis Valtat was a key figure in the transition between Post-Impressionism and the early twentieth-century avant-gardes. Close to the Nabis and regarded as one of the forerunners of Fauvism, he developed at an early stage a form of painting freed from naturalistic constraint, founded on the expressive intensity of colour. Around 1903, Valtat's pictorial language was already fully established, with colour becoming autonomous, carrying both emotional force and formal structure.

The palette used in this work is particularly characteristic of this period. The reds, oranges and ochres of the rocks dominate the composition and enter into dialogue with the deep blues and bright whites of the turbulent sea. The greens of the trees and the lighter touches of the sky balance the whole without ever diminishing the chromatic intensity of the scene. The colours do not seek to reproduce reality faithfully, but rather to convey the warmth, light and energy of the Mediterranean landscape.



Cat. 47
Bord De Mer Aux Rochers Rouges, Anthéor, circa 1903
Signé en bas à gauche : L.Valtat
Huile sur toile
81 x 100,5 cm / 31 7/8 x 39 5/8 in.

Femmes Nues Dansant s'inscrit dans une recherche qu'il a menée tout au long de sa carrière autour de la figure féminine et du mouvement. Artiste indépendant, formé à l'École des beaux-arts et proche des milieux post-impressionnistes puis fauves, Valtat a toujours privilégié une approche libre de la couleur et de la forme, refusant les contraintes académiques au profit de la sensation et de l'expressivité.

La scène représente un groupe de femmes nues dansant, évoquant très probablement l'univers du cabaret, un sujet moderne et audacieux au début du XX^e siècle. Plus que la description précise d'un lieu, Valtat cherche ici à restituer une ambiance animée, presque fiévreuse, où les corps se répondent et s'entraînent dans un même élan. Ce thème de la danse collective, qu'il a abordé à plusieurs reprises, lui permet d'explorer la répétition des gestes et la dynamique des corps en mouvement. Les figures ne sont pas individualisées ; elles se succèdent comme une chaîne continue, formant une sorte de frise rythmée à travers la composition. Les corps sont volontairement simplifiés, parfois déformés, afin de renforcer l'impression de mouvement et d'énergie. Le dessin reste souple et expressif, laissant apparaître une exécution rapide qui suggère l'instantanéité de la scène et la spontanéité du spectacle.

La palette, caractéristique de Valtat dans les années 1920, est dominée par des tons chauds et profonds : rouges, ocres, bruns et violets structurent l'espace, tandis que les chairs sont traitées dans des nuances rosées et claires. Ces couleurs, loin de toute recherche naturaliste, participent à la création d'une atmosphère dense et nocturne, rappelant l'éclairage artificiel des salles de cabaret et accentuant la présence des corps dans la pénombre. La technique de l'huile favorise une touche épaisse et vibrante. La matière picturale est visible, parfois accumulée en empâtements, donnant à la surface une grande vitalité. Cette manière de peindre témoigne de l'héritage fauve de Valtat, dont il fut l'un des précurseurs, tout en montrant une évolution vers une peinture plus structurée mais toujours profondément expressive.

Femmes Nues Dansant belongs to a line of inquiry he pursued throughout his career, centred on the female figure and movement. An independent artist, trained at the École des Beaux-Arts and closely associated with post-Impressionist and later Fauvist circles, Valtat consistently favoured a free approach to colour and form, rejecting academic constraints in favour of sensation and expressive power.

The scene depicts a group of nude women dancing, most likely evoking the world of the cabaret, a modern and daring subject in the early twentieth century. Rather than offering a precise description of a specific setting, Valtat seeks to convey an animated, almost feverish atmosphere, in which bodies respond to one another and are carried along by a shared momentum. This theme of collective dance, which he explored on several occasions, allowed him to investigate the repetition of gestures and the dynamics of bodies in motion. The figures are not individualised; instead, they follow one another in a continuous sequence, forming a kind of rhythmic frieze across the composition. The bodies are deliberately simplified, at times distorted, in order to heighten the impression of movement and energy. The drawing remains supple and expressive, revealing a rapid execution that suggests the immediacy of the moment and the spontaneity of the performance.

The palette, characteristic of Valtat's work in the 1920s, is dominated by warm, deep tones: reds, ochres, browns and purples structure the space, while the flesh is rendered in lighter, pinkish hues. Far removed from any naturalistic intent, these colours contribute to the creation of a dense, nocturnal atmosphere, recalling the artificial lighting of cabaret interiors and intensifying the presence of the bodies emerging from the shadows. The use of oil paint allows for a thick, vibrant touch. The pictorial material is clearly visible, at times built up in impasto, lending the surface great vitality. This manner of painting reflects Valtat's Fauvist heritage, of which he was one of the precursors, while also revealing an evolution towards a more structured approach that remains deeply expressive.



Cat. 48
Femmes Nues Dansant, circa 1920-1922
 Signé en bas à gauche : L. Valtat
 Huile sur panneau
 53,5 x 67,5 cm / 21 x 26 5/8 in.



Cat. 49
Elégante, Square Des Batignolles, 1898
Signé et dédié en bas à droite : E Vuillard ; à mon ami
Thadée Natanson
Peinture à la colle sur carton
34,5 x 38 cm / 13 5/8 x 15 in.



CATALOGUE

B



Cat. 1
EMILIO BOGGIO (1857-1920)
Le Pêcher En Fleurs, 1920
Signé en bas à droite : Boggio
Titré, situé et daté au dos : Auvers ;
25 mars 1920
Huile sur toile d'origine
60 x 81 cm / 23 5/8 x 31 7/8 in.

Certificat d'authenticité délivré
par Monsieur Marc Ottavi,
en date du 15 novembre 2022.

PROVENANCE
Galerie Georges Petit, mars 1925.
(étiquette au dos)
Monsieur Laffargue.



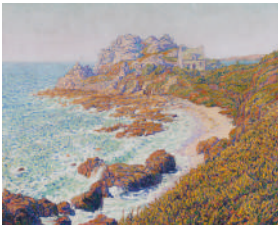
Cat. 2
EUGÈNE BOUDIN (1824-1898)
Le Port De Trouville À Marée Basse,
1894
Signé et daté en bas à droite :
94. E. Boudin
Huile sur panneau
40 x 31 cm / 15 3/4 x 12 1/4 in.

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

C

BIBLIOGRAPHIE

Lettre d'Eugène Druet à Octave Maus,
3 Mars 1911., inv.
MRBAB/AACB 39545 (Bruxelles,
Archives de l'art contemporain en
Belgique).
Leon Riotor, « A travers les exposi-
tions », *Le Radical*, Juin 1911.
Galerie Eugène Druet, *Peintures et
aquarelles de H.E. Cross et P. Signac*,
Paris, 1911, n° 3.
Isabelle Compin, *H.E Cross*, Paris,
1964, illustré sous le n°112, p.206.
Patrick Offenstadt, Henri-Edmond
Cross, *Catalogue Raisonné de l'œuvre
peint*, illustré sous le n°268, p. 293.



Cat. 3
GUSTAVE CARIOT (1872-1950)
La Rade, Perros-Guirec, 1908
Signé en bas à gauche et daté :
G. Cariot; 1908
Huile sur toile d'origine
65 x 80,5 cm / 25 5/8 x 31 3/4 in.



Cat. 4
**HENRI-EDMOND CROSS
(1856-1910)**
La Toilette, 1902-1905
Signé en bas à gauche : Henri
Edmond Cross
Huile sur toile
81 x 65 cm / 31 7/8 x 25 5/8 in.

PROVENANCE
Galerie Eugène Druet, Paris, 1911
(stock n°5143).
Galerie Bernheim-Jeune, Paris.
Collection Henri Canonne, Suisse.
Vente Sotheby's Londres, mars 2022.

EXPOSITIONS
Bruxelles, *La Libre Esthétique, Ré-
trospective Henri - Edmond Cross*, 18
mars-23 avril 1911, n° 31.
Paris, Galerie Eugène Druet, *Peintures
et aquarelles de H.E. Cross et P.
Signac*, 19 juin-3 juillet 1911, n° 3.
Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade,
*Henri-Edmond Cross dans la lumière
du Var «Le plus beau pays du monde»*,
10 juillet au 14 novembre 2023.

D



Cat. 7
EDGAR DEGAS (1834-1917)
Baigneuses
Cachet de la signature en bas à
gauche : Degas
Cachet au verso (Lugt n°657) avec les
numéros d'inventaire au crayon bleu :
1532 et PB807
Fusain et craie blanche sur papier
gris-vert
29,5 x 39,5 cm / 12 x 15 1/2 in.
PROVENANCE
Collection privée.
Vente Dufreche, juin 2021.

EXPOSITION
Albi, Musée Toulouse-Lautrec, Quand
Toulouse-Lautrec regarde Degas, 17
mai - 4 septembre 2022.

BIBLIOGRAPHIE
*Catalogue des tableaux, pastels et
dessins par Edgar Degas et provenant
de son atelier*, 4^e vente : vente du 2 au
4 juillet 1919. Œuvre reproduite sous
le n°16 p. 20.
*Quand Toulouse-Lautrec regarde
Degas*, 17 mai - 4 septembre 2022,
Catalogue d'exposition, Musée
Toulouse-Lautrec, Albi. Œuvre illustrée
en couleurs sous le n°64, p.98
Schulman Michel, *Degas: Catalogue
Raisonné numérique*, MS-2262.



Cat. 8
EDGAR DEGAS (1834-1917)
Scène De Ballet, circa 1900
Cachet de la signature en bas
à gauche : Degas
Fusain sur papier contrecollé

sur carton
57 x 67 cm / 22 1/2 x 26 3/8 in.

Certificat d'authenticité délivré
par la Galerie Brame & Lorenceau,
en date du 28 octobre 2021.
L'œuvre est enregistrée dans les
Archives de l'artiste.

BIBLIOGRAPHIE

P.A.Lemoine, *Degas et son œuvre*,
Tome III, Paris. Cité parmi les « études
ou répliques » du n°1373 (qui appar-
tenait, lui aussi, à Ambroise Vollard).
Lillian Browse, *Degas Dancers*, Faber
& Faber, 1949, London. Cité par l'au-
teur, à propos du n°245, en page 413
de l'ouvrage « Notes on the plates ».
Daté vers 1905-1912, identifié comme
*Trois Danseuses Debout Dans Les
Coulisses* et rapproché du pastel de
l'ancienne collection Durand-Ruel.



Cat. 9
EDGAR DEGAS (1834-1917)
*Danseuse Regardant La Plante
De Son Pied Droit, Première Étude*
Signé sur la terrasse à l'arrière droit
«Degas»
avec la marque du cachet du Fondateur
«Cire Perdue AA Hebrard» ainsi
que la numérotation 40/M à l'arrière
gauche de la terrasse
Bronze à patine brune sombre
à reflets verts et rouges
Modèle original en cire
exécuté entre 1882 et 1911
28 exemplaires en bronze
édités entre 1919 et 1937
Notre modèle date d'avant 1925
45,8 x 24,3 x 16,6 cm / 18 x 10 x 6 1/2 in.

Certificat d'authenticité délivré
par la Galerie Brame & Lorenceau
le 7 décembre 2020.

PROVENANCE
Léon Delaroche, 2 juin 1925.
Jean Lignel, par descendance.
Collection privée.

EXPOSITION
Quand Toulouse-Lautrec regarde Degas,
17 mai - 4 septembre 2022, musée
Toulouse-Lautrec, Albi.

BIBLIOGRAPHIE
John Rewald, *Degas: Works in Sculpture
a Complete Catalogue*, Pantheon Books,
Inc., New York, 1944, modèle similaire

sous le n°45, p. 152.
Anne Pingeot, *Degas Sculpture*,
Imprimerie Nationale - RMN, Paris, mo-
dèle similaire sous le n°35 p. 169.
Joseph S. Czestochowski et Anne
Pingeot, *Degas Sculptures: catalogue
Raisonné of the Bronzes*, International
Arts, Memphis, 2002, modèle similaire
sous le n°40, p. 199.
S.G. Lindsay, D.S. Barbour et S.G.
Sturman, *Edgar Degas Sculpture,
catalogue d'exposition*, National Gallery
of Art, Washington, D.C., 2010, pp. 226-
227 et p. 368 (autre épreuve illustrée
en couleur).
Degas Sculpteur, Catalogue d'exposi-
tion, 8 octobre 2010 - 16 janvier 2021,
Edition Gallimard, Paris, 2010, illustré
sous le n°155, p. 220.
Quand Toulouse-Lautrec regarde Degas,
17 mai - 4 septembre 2022, Catalogue
d'exposition, Musée Toulouse-Lautrec,
Albi. Œuvre illustrée en couleurs sous
le n°49, p.78.



Cat. 10
EDGAR DEGAS (1834-1917)
*Cheval au Galop sur le Pied Droit,
le Pied Gauche Arrière Seul Touchant
Terre ; Jockey Monté sur le Cheval*
Cachet Degas, numéroté 25/M,
marque du fondeur «Cire Perdue A
Hebrard» sur la terrasse ; numéroté
35/M sous le pied du cavalier.
Modèle original en cire exécuté
en 1865-1881.
Épreuve en bronze fondue ulté-
rieurement dans une édition de 22
exemplaires numérotés A à T et deux
tirages réservés aux héritiers de
l'artiste et au fondeur Hébrard.
Hauteur : 24,5 cm / 9 5/8 in.

PROVENANCE
Galerie d'Art Moderne, Paris.
Collection privée (acquise vers
les années 1950).
Par descendance au précédent
propriétaire.
Vente Sotheby's, mars 2021.

EXPOSITION
Yverdon, Hôtel de Ville & Zurich,
Kunsthau, *De Daumier à Picasso*, 1956,
nos. 29 & 35.
Lausanne, Palais de Beaulieu,
*Chefs-d'œuvre des collections suisses
de Manet à Picasso*, 1964, no. 17
(étiquette au dos).
Paris, Orangerie des Tuileries, *Chefs-
d'œuvre des collections suisses de*

Manet à Picasso, 1967, no. 14.
Tokyo, Seibu Museum of Art; Kyoto City
Museum of Art and Fukuoka Prefectural
Cultural Center, *Edgar Degas*, 1976-
1977, no. 85.
Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-
Arts, *Fantaisie équestre*, 1982, no. 99
(étiquette au dos).
Lausanne, Fondation de l'Hermitage,
*L'Impressionnisme dans les collections
romandes*, 1984, no. 33.
Geneva, Musée d'Art et d'Histoire,
*Animaux d'art et d'histoire. Bestiaire des
collections genevoises*, 2000, no. 274.
Francfort, Städel Museum, *En passant.
Impressionism in sculpture*, 2020, illustré
sous le n°47.

BIBLIOGRAPHIE

Sara Campbell, *Degas: The Sculpture:
A Catalogue Raisonné*, Londres, 1995,
p. 23.
John Rewald, *Edgar Degas, Works in
Sculpture: A Complete Catalogue*, New
York, 1944, autre modèle illustré p. 20.
John Rewald, *Degas Sculpture, The
Complete Works*, Zurich, 1957, autre
modèle illustré p. 143.
Franco Russoli & Fiorella Minervino,
L'opera completa di Degas, Milan, 1970,
autre modèle illustré p. 144.
Charles W. Millard, *The Sculpture of
Edgar Degas*, Princeton, 1976, autre
modèle illustré p. 14.
John Rewald, *Degas's Complete
Sculpture*, Catalogue Raisonné, San
Francisco, 1990, pp. 70-71.
Anne Pingeot & Frank Horvat, *Degas
Sculptures*, Paris, 1991, p. 176.
Joseph S. Czestochowski and Anne
Pingeot, *Degas Sculptures, Catalogue
Raisonné of the Bronzes*, Memphis,
2002, autre modèle illustré p. 170.



Cat. 11
**VICTORIA DUBOURG
FANTIN-LATOURL (1875-1954)**
Corbeille De Roses
Monogrammé en bas à droite : V.D.
Huile sur toile d'origine
36,5 x 47,5 cm / 14 3/8 x 18 3/4 in.

PROVENANCE
Vente Art Valorem, juin 2021.



Cat. 12
RAOUL DUFY (1877-1953)
La Cour Du Louvre, circa 1902
Signé en bas à gauche : R. Dufy
Huile sur toile
53 x 62,5 cm / 20 7/8 x 24 5/8 in.

PROVENANCE
Galerie Pétridès, Paris.
Collection de Fanny et Bernard Watel,
Lausanne, probablement acquise
auprès de la galerie susmentionnée.
Par descendance à l'ancien propriétaire.
Vente Koller, novembre 2025.

EXPOSITION
Paris, Galerie Bernheim-Jeune-
Dauberville, *Chefs-d'œuvre de Raoul
Dufy*, 1959.

BIBLIOGRAPHIE
Maurice Laffaille, *Raoul Dufy,
Catalogue Raisonné de l'Œuvre peint*,
Geneva 1972, vol. I, illustré sous le
n°73, p. 69.
Pierre Courthion, *Raoul Dufy*, Geneva
1951, illustré p. 13.
Marcel Brion, *Raoul Dufy*, Gemälde
und Aquarelle, Cologne 1959, illustré
sous le n°3.

G



Cat. 13
EVA GONZALES (1849-1883)
Portrait De Fillette Au Chapeau,
1879-1880
Signé en haut à gauche : Eva Gonzales
Huile sur toile d'origine
24 x 19 cm / 9 1/2 x 7 1/2 in.

Cette œuvre sera incluse au Digital
Catalogue Raisonné Project en
préparation par le Wildenstein
Plattner Institute. Avis d'inclusion
en date du 5 juin 2024.

PROVENANCE
Carl and Felicité Bernstein, Berlin
Probablement Johanna Helena von
Tuht, née von Rentzell, Bâle, hérité
du précédent.
Probablement Johanna Katharina
née von Tuht et Karl Von der Mühl,
par descendance du précédent
(probablement entre 1925 et 1936).
Dr Willi Raeber, Bâle, 1936.

Christoph Bernoulli, Basel, 1937.
Robert Kappeli, Riehen, 1943.
Collection privée.
Vente Gloggnern, octobre 2024.

H



Cat. 14
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, Allemagne.



Cat. 15
BLANCHE HOSCHEDÉ-MONET (1865-1947)
Le Bassin Des Nymphéas À Giverny,
1927
Signé et daté en bas à gauche:
Blanche Hoschedé; 27
Huile sur toile d'origine
66 x 81,5 cm / 26 x 32 in.

Certificat d'authenticité délivré
par Monsieur Philippe Piguet,
en date du 18 mai 2018.

PROVENANCE
Collection privée.
Vente Landes Enchères, mars 2018.

L
Cat. 17
HENRI LEBASQUE (1865-1937)
Une Laveuse, 1906
Signé en bas à gauche: Lebasque
Huile sur toile d'origine
73 x 60,5 cm / 28 3/4 x 23 7/8 in.

PROVENANCE
Collection M. Frédéric Manaut.
Depuis 1965 dans la même famille
franco-suisse.
Vente Schuler, septembre 2025.

EXPOSITION
Paris, Exposition de la Société natio-
nale des Beaux-Arts, 1906, n° 746.

BIBLIOGRAPHIE
Paul Vitry, *Henri Lebasque*, Paris, 1928,
illustré p. 47 et p. 208.
Denise Bazetoux, *Henri Lebasque*,
Catalogue Raisonné, Neuilly-sur-
Marne, 2008, vol. I, illustré sous
le n°160, p. 90 (titré *Une Laveuse*).



Cat. 18
HENRI LEBASQUE (1865-1937)
Le Cannel, Grand Nu, Marinette, 1934
Signé en bas à droite: Lebasque
Signé au revers: H.L.
Huile sur toile d'origine
73,3 x 92,2 cm / 28 7/8 x 36 1/4 in.

PROVENANCE
Madame Henri Lebasque.
Collection Stramezzi (acquis en 1938).
Klopfer Fine Art, Genève, acquis
en 1999.
Ancienne collection Stair Sainty
Matthiesen Gallery, New York.

EXPOSITIONS
La Biennale di Venezia XXI, 1938,
Venise, n°32.
Musée Galliera, Paris, Exposition
Rétrospective Henri Lebasque, 1952,
n°100.

BIBLIOGRAPHIE
Denise Bazetoux, *Henri Lebasque*,
Catalogue Raisonné, Paris, 2008, vol. I,
1070, illustré p.268.



Cat. 19
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
Brame & Lorenceau, Paris.
Collection privée, Milan.



Cat. 20
MAXIMILIEN LUCE (1858-1941)
Les Femmes et Les Fleurs, 1895
Signé et daté sous la base: Luce; 1895
Coffret en bois peint
15 x 19,5 x 15 cm / 5 7/8 x 7 5/8 x 5 7/8 in.

L'authenticité de cette œuvre a été
confirmée par Madame Denise
Bazetoux, en date du 8 juin 2022.

PROVENANCE
Collection Auguste Bauchy,
propriétaire du Café des Variétés, Paris.
Collection de Madame Bauchy.
Très certainement le n°105 du procès
verbal d'ouverture de la liquidation
des reprises de Madame Bauchy
du 28 juillet 1908, dressé par maître
Ernest Nottin, notaire à Paris.
Resté dans la famille, par descendance
à l'ancien propriétaire.

EXPOSITION
Paris, musée de Montmartre,
Maximilien Luce, l'instinct du paysage,
21 mars - 14 septembre 2025.



Cat. 21
MAXIMILIEN LUCE (1858-1941)
Jour De Marché À Gisors (Rue Cappeville), 1897
Signé et daté en bas à droite: Luce; 97
Signé de nouveau au revers: Luce
Signé et inscrit sur le châssis: Luce
jour de marché (Gisors) rue Capeville
Huile sur toile d'origine
65 x 54,1 cm / 25 5/8 x 21 1/4 in.

Cette œuvre sera incluse
au Catalogue Raisonné de l'œuvre
de Maximilien Luce, Tome IV en
préparation par Mme Denise
Bazetoux. Avis d'inclusion en date
du 18 janvier 2019.

PROVENANCE
Acquis par la famille de l'ancien
propriétaire dans les années 1980.

EXPOSITION
Paris, musée de Montmartre,
Maximilien Luce, l'instinct du paysage,
21 mars - 14 septembre 2025.



Cat. 22
MAXIMILIEN LUCE (1858-1941)
L'Acierie, 1898
Signé et daté en bas à droite: Luce; 98
Huile sur papier marouflé sur carton
35,5 x 27 cm / 14 x 10 5/8 in.

PROVENANCE
Ancienne Collection Oscar Ghez,
Genève.

EXPOSITION
Paris, musée de Montmartre,
Maximilien Luce, l'instinct du paysage,
21 mars - 14 septembre 2025.



Cat. 23
MAXIMILIEN LUCE (1858-1941)
Vase De Fleurs, 1906
Signé et daté en bas à droite: Luce;
1906
Huile sur toile d'origine
81 x 65 cm / 31 7/8 x 25 5/8 in.

Cette œuvre sera incluse au Tome IV
du Catalogue Raisonné de l'œuvre
de Maximilien Luce actuellement
en préparation. Avis d'inclusion
en date du 21 octobre 2016.



Cat. 24
MAXIMILIEN LUCE (1858-1941)
Le Bain De Pieds Dans La Cure, 1901
Signé et daté en bas à droite: Luce;
1901
Huile sur toile d'origine
81 x 100 cm / 31 7/8 x 39 3/8 in.

PROVENANCE
Ancienne collection Frédéric Luce.

EXPOSITION
Paris, musée de Montmartre,
Maximilien Luce, l'instinct du paysage,
21 mars - 14 septembre 2025.

BIBLIOGRAPHIE
Jean Bouin-Luce et Denise Bazetoux,
*Maximilien Luce, Catalogue de
l'Œuvre peint*, Tome III, Avril
Graphique Editions, Paris, 2005,
reproduit sous le n°800 p. 186
(avec une erreur de datation.
Madame Bazetoux n'avait examiné
qu'une photographie du tableau).



Cat. 25
MAXIMILIEN LUCE (1858-1941)
Pins Parasols, Saint-Tropez, 1907
Signé et daté en bas à gauche: Luce;
1907
Huile sur panneau d'isorel
52 x 67 cm / 20 1/2 x 26 3/8 in.

EXPOSITION
Paris, musée de Montmartre,
Maximilien Luce, l'instinct du paysage,
21 mars - 14 septembre 2025.

BIBLIOGRAPHIE
Jean Bouin-Luce et Denise Bazetoux,
*Maximilien Luce, Catalogue de
l'Œuvre peint*, Tome II, Editions JLB,
Paris, 1986, reproduit sous le n°248,
p. 992.



Cat. 27
HENRI MARTIN (1860-1943)
Vase De Fleurs
Signé en bas à gauche: Henri Martin
Huile sur papier marouflé sur toile
49,5 x 33 cm / 19 1/2 x 13 in.

Certificat d'authenticité délivré
par Madame Marie-Anne Destrebecq-
Martin, en date du 30 novembre 2020.

PROVENANCE
Hammer Galleries, Inc. New York.
Sotheby's Paris, New York, 2 avril 1981.
Borgenicht Gallery, New York.
Vente Heritage Auctions, juin 2021.



Cat. 28
HENRI MARTIN (1860-1943)
Femme En Rose, circa 1910-1911
Huile sur toile d'origine
77 x 34 cm / 30 1/4 x 13 3/8 in.

Cette œuvre sera incluse dans
le Catalogue Raisonné de l'œuvre
d'Henri Martin actuellement
en préparation par Marie-Anne
Destrebecq-Martin.

PROVENANCE
Acquis en 1913 par le grand-père
de l'ancien propriétaire.

EXPOSITION
Henri Martin, Roubaix, 1913.

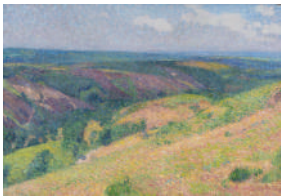


Cat. 29
HENRI MARTIN (1860-1943)
Profil De Jeune Fille En Contre-Jour
Huile sur toile
56,5 x 41 cm / 22 1/4 x 16 1/8 in.

Certificat d'authenticité délivré par
Monsieur Cyrille Martin, en date du 3
novembre 2003.

PROVENANCE
Acquis en 1913 par le grand-père
de l'ancien propriétaire.

EXPOSITION
Henri Martin, Roubaix, 1913.



Cat. 30
HENRI MARTIN (1860-1943)
Paysage Du Lot, 1920
Signé et daté en bas à gauche :
Henri Martin ; 20
Huile sur toile d'origine
67 x 98 cm / 26 3/8 x 38 5/8 in.

Avis d'inclusion aux Archives
Henri Martin délivré par Madame
Marie-Anne Destrebecq Martin.



Cat. 31
HENRI MARTIN (1860-1943)
La Pergola De La Cuisine
À Marquayrol, *Un Matin d'Automne*,
circa 1920
Signé en bas à gauche : Henri Martin
Huile sur toile d'origine
67 x 99 cm / 26 3/8 x 39 in.

Cette œuvre sera incluse dans
le prochain Catalogue Raisonné en
préparation par Madame Marie-Anne
Destrebecq-Martin. Avis d'inclusion
en date du 26 mars 2024.

PROVENANCE
Collection privée, France.
Vente Christie's New York, mai 2018.
Acquis lors de la vente ci-dessus par
le précédent propriétaire.
Vente Sotheby's Londres, mars 2024.



Cat. 32
MAXIME MAUFRA (1861-1918)
Jardin Fleuri Au Rhododendron, 1905
Signé et daté en haut à droite :
Maufra ; 1905
Huile sur toile d'origine
73 x 100 cm / 28 3/4 x 39 3/8 in.

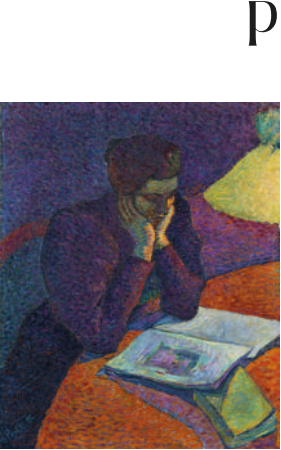
Certificat d'authenticité délivré
par Madame Caroline Durand-Ruel
Godfroy, en date du 29 septembre
2025.

PROVENANCE
Collection privée.
Vente Thierry-Lannon, avril 2025.



Cat. 33
MELA MUTER (1876-1967)
Village De La Provence Avignonnaise
Signé au recto, en bas à droite : Muter
Huile sur toile d'origine
76 x 85 cm / 29 7/8 x 33 1/2 in.

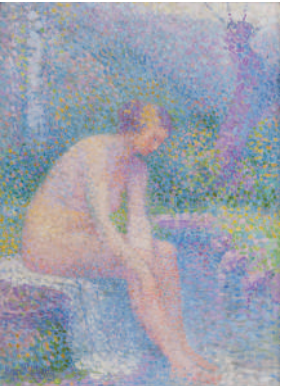
PROVENANCE
Collection privée, France.
Vente Piasa, octobre 2023.



Cat. 34
JEAN PESKÉ (1870-1949)
Jeune Femme À La Lecture, 1895
Signé et daté en bas à gauche :
Peské ; 95
Porte une inscription au dos sur
le châssis : n°2 Peské
Huile sur toile d'origine
81 x 65 cm / 31 7/8 x 25 5/8 in.

Certificat d'authenticité délivré
par Madame Anne-Cécile Martin,
de l'Association Jean Peské, en date
du 7 juin 2024.

EXPOSITION
New York, Durand-Ruel Galleries,
1923 (inscription manuscrite au dos).
Paris, Salon des Indépendants,
rétrospective posthume, 1957
(inscription manuscrite au dos).



Cat. 35
HIPPOLYTE PETITJEAN (1854-1929)
Baigneuse Assise Au Bord De L'Eau
Signé en bas à gauche : Hipp. Petitjean
Huile sur toile d'origine
46 x 33 cm / 18 1/8 x 13 in.

PROVENANCE
Galerie Berès, Paris.
With Jill Newhouse, New York.
Vente Doyle, novembre 2024.



Cat. 36
CAMILLE PISSARRO (1830-1903)
Gardeuse D'Oies Allongée
Signé en bas à gauche : C. Pissarro
Gouache et aquarelle
23,5 x 30 cm / 9 1/4 x 11 3/4 in.

Cette œuvre sera incluse dans le
prochain Catalogue Raisonné Digital
de Camille Pissarro, actuellement
en préparation sous le parrainage
du Wildenstein Plattner Institute, Inc.
Avis d'inclusion en date du 5 mai 2025.

PROVENANCE
Henri Mueller, Vienne.
Sotheby's Londres, 6 février 2001,
lot n°102.
Galerie Hopkins, Custot, Paris.
Collection privée, Genève.



Cat. 37
CAMILLE PISSARRO (1830-1903)
Jeune Femme À l'Ombrelle, circa 1977
Signé en bas à droite : C.P.
Pastel sur papier bleu-gris clair
45,7 x 30 cm / 18 x 11 3/4 in.

Cette œuvre sera incluse dans le
prochain Catalogue Raisonné Digital
de Camille Pissarro, actuellement
en préparation sous le parrainage
du Wildenstein Plattner Institute, Inc.
Avis d'inclusion en date du 24 juin 1999.

PROVENANCE
Galerie Berès, Paris.
With Jill Newhouse, New York.
Vente Doyle, novembre 2024.



Cat. 38
CAMILLE PISSARRO (1830-1903)
L'Omnibus, Statue d'Henri IV et Hôtel De La Monnaie, Soleil Du Matin, 1903
Signé et daté en bas à droite :
C. Pissarro ; 1903
Huile sur toile
46 x 38 cm / 18 1/8 x 15 in.

PROVENANCE
Collection Docteur Julius Elias.
Vente Art Richelieu, Juin 2022.

BIBLIOGRAPHIE
Joachim Pissarro, Claire Durand-Ruel
Snollaerts, *Pissarro, Catalogue critique des peintures*, Volume III, Paris,
Editions Wildenstein Institute, 2005,
illustré sous le n°1484, p.899.



Cat. 39
PIERRE-AUGUSTE RENOIR (1841-1919)
Étude De Personnages, circa 1895
Signé en bas à gauche : Renoir
Huile sur toile
32 x 15 cm / 12 5/8 x 5 7/8 in.

Cette œuvre sera incluse au Catalogue
Raisonné Digital de Pierre-Auguste
Renoir en préparation par le
Wildenstein Plattner Insitute, Inc. Avis
d'inclusion en date du 20 mars 2012.

PROVENANCE
Collection Aristophil, Neuilly-sur-Seine.
Vente Aguttes, avrl 2022.

BIBLIOGRAPHIE
Ambroise Vollard, *Tableaux, Pastels & Dessins de Pierre-Auguste Renoir*, Ed.
Ambroise Vollard, reproduit p.156.
Ambroise Vollard, *Pierre-Auguste Renoir, Paintings, Pastels and Drawings*,
San Francisco : Alan Wofsy Fine Arts,
1989, reproduit sous n°1571, p. 324.
Guy-Patrice et Michel Dauberville,
Renoir, Catalogue Raisonné des Tableaux, Pastels, Dessins et Aquarelles, 1895-1902, Editions
Bernheim-Jeune, reproduit sous
le n°2079, p.220.



Cat. 40
PIERRE-AUGUSTE RENOIR (1841-1919)
Double Portrait, Gabrielle, Étude pour le Tableau, circa 1903-1905
Huile sur toile
30,5 x 28 cm / 12 x 11 in.

PROVENANCE
Succession, Claude Renoir, Cagnes.
Floyd et Gladys Rockmore Davis, New
York, acheté à Claude Renoir, 1932.
Collection O'Hana Gallery, Londres.
Collection privée.

EXPOSITIONS
Montréal, Galerie Hervé, *A. Renoir*,
1967, Catalogue d'exposition, illustré.
Troyes, Musée d'art moderne en
collaboration avec le Musée d'Orsay
et le Musée de l'Orangerie, *Un autre Renoir*,
17 juin - 17 septembre 2017.

BIBLIOGRAPHIE
Ambroise Vollard, *L'Atelier de Renoir, Tome I*,
Bernheim-Jeune, Paris, 1931, illustré sous le n°315, p. 97.
Galerie Hervé, *A. Renoir*, Catalogue
d'exposition, Montréal, 1967.
Guy-Patrice et Michel Dauberville,
Renoir: Catalogue Raisonné des Tableaux, Pastels, Dessins et Aquarelles 1903-1910,
Tome IV, Paris, 2012, illustré sous le n°3175, p. 21.
Musée d'art moderne de Troyes, *Un autre Renoir*,
Catalogue d'exposition, Snoeck Publishers, 2017,
illustré p. 131.



Cat. 41
PIERRE-AUGUSTE RENOIR (1841-1919)
Entrée De Village, 1913
Cachet de l'atelier en bas à droite :
Renoir
Huile sur toile
20,5 x 40,5 cm / 8 1/8 x 16 in.

Cette œuvre sera incluse au Catalogue
Raisonné Digital de Pierre-Auguste
Renoir en préparation par le
Wildenstein Plattner Institute, Inc. Avis
d'inclusion en date du 24 mars 2025.

PROVENANCE
Succession de Pierre-Auguste Renoir
(1919-1922).
Vente l'Hôtel Drouot, novembre 1936.
Collection privée, Cannes.
Vente, consignée par le précédent,
à l'Hôtel Martinez, Cannes, août 2007.
Collection privée.

BIBLIOGRAPHIE
Marc Elder, *L'Atelier de Renoir*, Vol. 2
(Paris :Bernheim-Jeune, Éditeurs d'art,
1931), illustré sous le n° 481 (illustré pl.
153, sous le titre *Esquisses de paysages*).
Albert André, Marc Elder et Bernheim-Jeune,
Renoir Atelier / L'Atelier de Renoir, édition révisée (Paris :
Bernheim-Jeune, Éditeurs d'Art Paris ;
San Francisco : Alan Wofsy Fine Arts,
1989), illustré sous le n° 481 (illustré pl.
153, sous le titre *Esquisses de Paysages*)
Guy-Patrice Dauberville et Michel
Dauberville, *Renoir: Catalogue Raisonné des tableaux, pastels, dessins et aquarelles, Vol. 5, 1911-1919* (Paris :
Éditions Bernheim-Jeune, 2014), illustré
sous le n° 3920B (illustré p. 172, sous le
titre *Esquisse de Paysage*).



Cat. 42
LOUIS RITMAN (1889-1963)
Baigneuse À Giverny, 1914
Signé et daté en bas à gauche :
L. 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.



Cat. 43
CARL SCHMITZ-PLEIS (1877-1943)
Rêverie, Jeune Femme À La Fenêtre,
1884
Huile sur toile
104 x 70 cm / 41 x 27 1/2 in.



Cat. 44
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
61,5 x 38 cm / 24 1/4 x 15 in.

PROVENANCE
Galerie Goldschmidt, Francfort,
achetée directement à l'artiste en 1921.
Collection privée.
Vente Koller, novembre 2024.

EXPOSITION
Françoise Cachin, Catalogue raisonné
de l'Oeuvre peint de Paul Signac, Paris
2000, illustré sous le n°73, p.161.



Cat. 45

ALFRED SISLEY (1839-1899)

Printemps, Paysanne Sous les Arbres en Fleurs, circa 1865-1868

Signé en bas à gauche : A. Sisley

Huile sur toile d'origine

46,5 x 56 cm / 18 1/4 x 22 in.

Certificat d'authenticité délivré par le Comité Alfred Sisley, en date du 26 janvier 2012. Cette œuvre sera incluse dans la nouvelle édition du Catalogue Raisonné de l'œuvre d'Alfred Sisley de François Daulte en préparation par le Comité Alfred Sisley à la Galerie Brame & Lorenceau.

PROVENANCE

Svenska-Franska Konstgalleriet, Konstauktion, Stockholm, 2-4 décembre 1936, n°114, sous le titre «Blommande fruktträd» («Arbres fruitiers»). Collection Jacob Wallenberg, Stockholm. Collection privée, Suisse. Vente Bukowskis, décembre 2013.

EXPOSITIONS

Frankrike genom konstnärsågon (*La France vue par les artistes*), Föreningen Fransk Konst, National Museum, Stockholm, 9 mai - 2 juin 1941, n°390, sous le titre *Landskap med blommande fruktträd* (*Paysage avec des arbres fruitiers*). *Cézanne till Picasso, Fransk konst i svensk ägo* (Cézanne à Picasso, l'Art Français en Suède), Moderna Museets Vänner, Liljevalchs Konsthall, Septembre 1954, n°342, sous le titre *Blommande fruktträd* (*Arbres fruitiers*). *Sensations de Nature : de Courbet à Hartung*, Musée Gustave Courbet, 4 juillet - 12 octobre 2015. *Alfred Sisley : Impressionist Master*, Bruce Museum, Greenwich, 21 janvier - 21 mai 2017. *Sisley: l'impressionniste*, Hôtel de Caumont Centre d'Art, Aix-en-Provence, 10 juin - 8 octobre 2017. Côté jardins. De Monet à Bonnard, Musée des impressionnismes, Giverny, 1er avril - 1er novembre 2021.

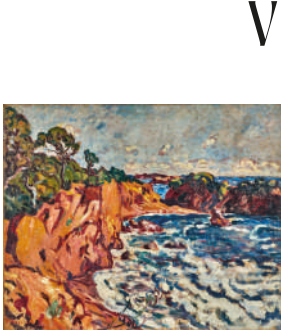
BIBLIOGRAPHIE

Cézanne till Picasso, Fransk konst i svensk ägo (Cézanne à Picasso, l'Art Français en Suède), Catalogue d'exposition, Moderna Museets Vänner, Liljevalchs Konsthall, Septembre 1954, répertorié sous le n°342, p. 93. *Sensations de Nature : de Courbet à Hartung*, Musée Gustave Courbet, Catalogue d'exposition, Éditions Lienart, Paris, 2015, illustré p.36 et p. 122-123. *Sensations de Nature : de Courbet à Hartung*, Album, Musée Gustave Courbet, Éditions Lienart, Paris, 2015, illustré p. 14.

MaryAnne Stevens, *Alfred Sisley: Impressionist Master*, Catalogue d'exposition (anglais), Bruce Museum, Greenwich, Éditions Hazan, Paris, 2017, illustré p. 59.

MaryAnne Stevens, *Sisley: l'impressionniste*, Catalogue d'exposition (français), Hôtel de Caumont Centre d'Art, Aix-en-Provence, Éditions Hazan, Paris, 2017, illustré p. 59.

Mathias Chivot, Cyrille Sciamia, *Côté jardin, De Monet à Bonnard*, Musée des Impressionnismes, Giverny, 2021, illustré sous le n°2 p. 58.



Cat. 47

LOUIS VALTAT (1869-1952)

Bord De Mer Aux Rochers Rouges, Anthéor, circa 1903

Signé en bas à gauche : L. Valtat

Huile sur toile

81 x 100,5 cm / 31 7/8 x 39 5/8 in.

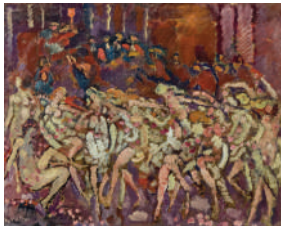
Cette œuvre sera incluse au Catalogue Raisonné de l'Œuvre de Louis Valtat actuellement en préparation par l'Association Les Amis de Louis Valtat. Avis d'inclusion en date du 13 décembre 2025.

PROVENANCE

Collection privée, Paris. Par descendance à l'ancien propriétaire. Vente Artcurial, décembre 2025.

EXPOSITION

Paris, Salon d'automne, *Hommage à Louis Valtat*, 1952 (selon une étiquette au dos).



Cat. 48

LOUIS VALTAT (1869-1952)

Femmes Nues Dansant,

circa 1920-1922

Signé en bas à gauche : L. Valtat

Huile sur panneau

53,5 x 67,5 cm / 21 x 26 5/8 in.

Certificat d'authenticité délivré par Madame Caroline Valtat, en date de février 2008.

PROVENANCE

Galerie Marina, Cassis en 2008. Collection privée. Vente Maurice Auction, décembre 2025.



Cat. 49

EDOUARD VUILLARD (1868-1940)

Elégante, Square Des Batignolles, 1898

Signé et dédiéacé en bas à droite :

E Vuillard; à mon ami Thadée Natanson

Peinture à la colle sur carton

34,5 x 38 cm / 13 5/8 x 15 in.

PROVENANCE

Thadée Natanson, Paris, offert par l'artiste. Etienne Vautheret, Paris. Bernheim-Jeune, Paris (stock n°24 126). Walter S. Brewster, Chicago, acquis auprès du précédent, le 19 mars 1926. Wildenstein, New York, acquis en 1959. Joanne Melniker Stern, New York. Vente Sotheby's, septembre 2022.

EXPOSITIONS

Giverny, Musée des impressionnismes Giverny, *Côté jardin. De Monet à Bonnard*, 2021, n°10, illustré dans le catalogue p. 66. Lausanne, Fondation de l'Hermitage, *Vuillard et l'Art du Japon*, 23 juin-29 octobre 2023.

BIBLIOGRAPHIE

Théodore, *Edouard Vuillard à Konstrevy*, Stockholm, 1938, n°4, illustré p. 123. Antoine Salomon & Guy Cogeval, *Vuillard, le Regard innombrable, Catalogue critique des peintures et pastels*, Paris, 2003, Vol. I, n°V-42, illustré p. 400

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

SALOMÉ DE BRYAS
SALES & FAIRS
T. +33 (0)6 82 60 39 58
SALOME@BAILLYMARCILHAC.COM

AURELIE FRANCIN
ACQUISITIONS
T. +33 (0)1 44 51 51 53
AURELIE@BAILLYMARCILHAC.COM

LOU PELILLO
COMMUNICATIONS
T. +33 (0)6 78 33 31 53
LOU@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

Remerciements

Samir Boujddaini
Salomé de Bryas
Joséphine Ferrand

Conception et réalisation graphique

Marion Nguyen

Crédits photographiques

Julien Pepy
Cécil Mathieu
Édouard Auffray

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

HELENE BAILLY MARCILHAC

71, rue du Faubourg Saint-Honoré, 75008 Paris, France

T. +33 (0)1 44 51 51 51 | gallery@baillymarcilhac.com | www.helenebaillymarcilhac.com