

BRAFA ART FAIR

HELENE BAILLY MARCILHAC
STAND 118



BRAFA ART FAIR

25.01 - 01.02.2026

Brussel Expo

Stand 118

PROJET D'EXPOSITION

La Galerie HELENE BAILLY MARCILHAC est heureuse de participer à la 71^e édition de la BRAFA pour la quatorzième année consécutive, qui se tiendra à Bruxelles du 25 janvier au 2 février 2025.

À cette occasion, la galerie présentera une sélection d'œuvres post-impressionnistes, fauves et modernes, réunissant des signatures parmi les plus importantes de ces périodes.

Parmi les œuvres majeures exposées, la galerie présentera une pièce exceptionnelle d'Émile Othon Friesz datant de 1907, témoignage vibrant du fauvisme à son apogée; une toile intime et fauve de Henri Manguin réalisée en 1908 représentant une femme se dévêtant; ainsi qu'une œuvre lumineuse de Théo Van Rysselberghe, également datée de 1908, illustrant avec éclat l'esthétique néo-impressionniste.

Le parcours sera également rythmé par les œuvres d'Albert Marquet. Infatigable voyageur, il parcourt la France, l'Europe et l'Afrique du Nord, nourrissant son œuvre d'impressions lumineuses recueillies au fil de ses séjours. Ses vues de ports comme Alger ou La Rochelle constituent autant de variations sur le motif de l'eau, que le peintre aborde comme un espace mouvant, propice à la réflexion.

Un *Arbre à Cocons* de Charles Macaire viendra parfaire cet ensemble. L'artiste y célèbre la valeur du geste et la noblesse du travail manuel. Entièrement façonné à la main en papier, cet ouvrage délicat et aérien incarne avec justesse la rencontre entre création artistique et savoir-faire artisanal, prolongeant le dialogue entre nature, matière et poésie.

The HELENE BAILLY MARCILHAC gallery is pleased to take part in the 71st edition of BRAFA for the fourteenth consecutive year, to be held in Brussels from 25 January to 2 February 2025.

On this occasion, the gallery will present a selection of Post-Impressionist, Fauve and Modern works, bringing together signatures among the most important of these periods.

Among the major works on view are an exceptional piece by Émile Othon Friesz dating from 1907, a vibrant testament to Fauvism at its height; an intimate Fauve canvas by Henri Manguin from 1908 depicting a woman undressing; and a luminous work by Théo van Rysselberghe, also dated 1908, brilliantly illustrating the Neo-Impressionist aesthetic.

The presentation will also be punctuated by works by Albert Marquet. An indefatigable traveller, he ranged across France, Europe and North Africa, enriching his oeuvre with luminous impressions gathered over the course of his journeys. His views of ports such as Algiers or La Rochelle constitute so many variations on the motif of water, which he approaches as a shifting expanse conducive to reflection.

An *Arbre à Cocons* by Charles Macaire will round out the ensemble. Celebrating the value of gesture and the nobility of manual work, this delicate, aerial piece (entirely hand-crafted in paper) embodies the meeting of artistic creation and artisanal savoir-faire, extending the dialogue between nature, matter and poetry.

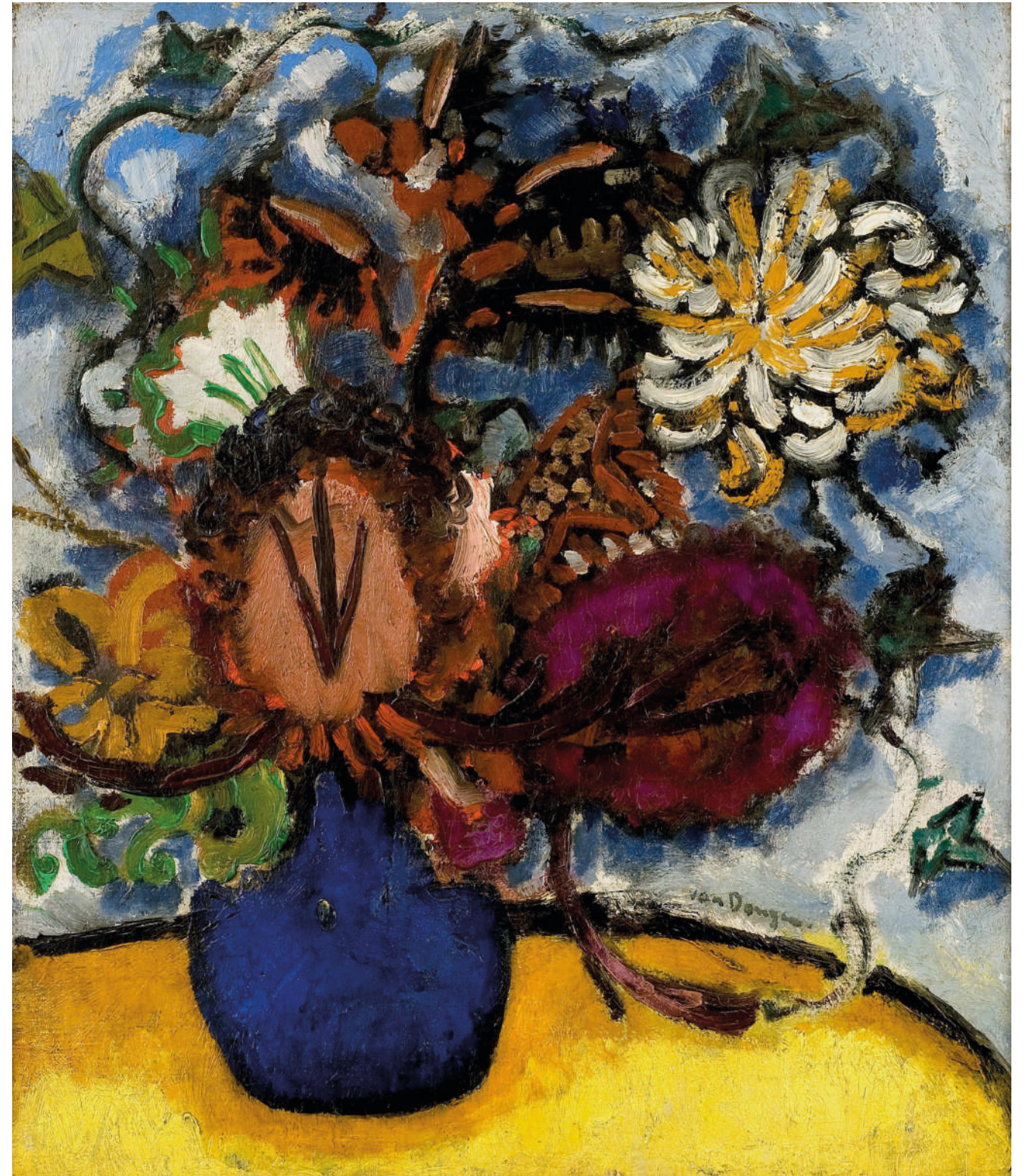
BERNARD BUFFET (1928-1999)

Nature Morte Sur Un Guéridon, 1996
Signé au centre à droite: Bernard Buffet
Daté en bas à droite : 1996
Huile sur toile d'origine
100 x 73 cm / 39 3/8 x 28 3/4 in.

Guéridon À Deux Plateaux, 1996
Signé en haut à droite: Bernard Buffet
Daté en haut à gauche: 1996
Huile sur toile d'origine
100 x 73 cm / 39 3/8 x 28 3/4 in.



KEES VAN DONGEN (1877-1968)



Bouquet De Fleurs, circa 1907
Signé en bas à droite: van Dongen
Huile sur toile
54 x 46 cm / 21 1/4 x 18 1/8 in.

Dans *La Femme Aux Lapins*, peinte vers 1921, on retrouve cette prédilection pour la féminité sophistiquée. La figure féminine représentée ici, légèrement penchée vers deux lapins blancs, est tout sauf ordinaire. Sa robe luxueuse, sa posture gracieuse, son visage fardé aux joues rouges et au teint pâle, traduisent à la fois le raffinement vestimentaire de l'époque et l'idéal féminin tel que Van Dongen le conçoit: une femme décorative, mais aussi dominante par sa présence. Même dans un geste aussi simple que celui d'offrir une fleur à un animal, elle conserve un pouvoir de séduction et une aura de mystère.

Cette femme n'est pas saisie dans l'intimité du quotidien mais dans une mise en scène presque théâtrale. Van Dongen transpose le goût du spectacle dans la peinture, et *La Femme Aux Lapins* peut être perçue comme un tableau où la grâce mondaine rencontre la nature. Les lapins, doux et blancs, sont à la fois témoins et contrastes: ils accentuent l'élégance de la femme par leur innocence, et suggèrent une forme de pureté ou de fragilité que l'artiste oppose subtilement à la sophistication du personnage central. La palette, plus tempérée que dans ses œuvres fauves, mais toujours expressive, traduit cette volonté de créer un monde sensible, où les formes se fondent légèrement et où la couleur joue un rôle psychologique. L'arrière-plan, végétal, vaporeux, enveloppe la scène dans une ambiance bucolique et feutrée, quasiment irréelle. Van Dongen ne cherche pas ici à produire un simple portrait mondain, mais à inscrire la femme dans un univers onirique, où la féminité devient un élément poétique à part entière.

L'œuvre est emblématique d'un moment où Van Dongen atteint une maturité artistique: il a intégré la liberté du fauvisme, mais s'oriente vers un style plus lisse, plus décoratif, qui lui assure un immense succès commercial et critique dans les années 1920 et 1930. Ainsi, *La Femme Aux Lapins* reflète à la fois le goût de Van Dongen pour les mises en scène féminines, son raffinement chromatique, et sa lecture très personnelle du monde. À travers cette œuvre, il ne peint pas seulement une femme avec des animaux: il célèbre un idéal, un fantasme, une époque. Celle où, dans un Paris en quête d'oubli et de plaisir après les horreurs de la guerre, la femme devient un art vivant et Van Dongen, son peintre le plus fervent.

In *La Femme Aux Lapins*, painted around 1921, Kees Van Dongen's taste for sophisticated femininity is unmistakable. The woman shown here, leaning slightly toward two white rabbits, is anything but ordinary. Her sumptuous dress, graceful posture, and made-up face (pale skin, reddened cheeks) signal both the era's sartorial refinement and Van Dongen's ideal: a decorative woman who also dominates by sheer presence. Even in the simple act of offering a flower to an animal, she retains seductive power and an aura of mystery.

This is not a scene of private life but a near-theatrical staging. Kees Van Dongen translates the culture of spectacle into painting, and *La Femme Aux Lapins* reads as a tableau where worldly grace meets nature. The rabbits, soft and white, are both witnesses and foils: their innocence heightens the woman's elegance, suggesting purity or fragility set against the sophistication of the central figure. The palette, more tempered than in his Fauve works yet still expressive, aims to create a sensual world where forms gently fuse and colour plays a psychological role. A vaporous, vegetal background wraps the scene in a bucolic, muted, almost unreal atmosphere. Van Dongen is not seeking a simple society portrait but placing woman within a dreamlike universe, where femininity becomes a poetic element in its own right.

The work is emblematic of a moment when Van Dongen reaches artistic maturity: he has absorbed the freedoms of Fauvism yet turns toward a smoother, more decorative style that brings immense commercial and critical success in the 1920s and 1930s. Thus *La Femme aux lapins* reflects his taste for staged femininity, his refined sense of colour, and his very personal reading of the world. Through this painting he is not merely depicting a woman with animals: he is celebrating an ideal, a fantasy, an era, when, in a Paris seeking pleasure and forgetfulness after the war's horrors, woman becomes a living art, and Van Dongen her most ardent painter.



La Femme Aux Lapins, circa 1921
Signé en bas à droite: Van Dongen
Huile sur toile d'origine
92,5 x 81 cm / 36 3/8 x 31 7/8 in.



Bouquet De Fleurs, circa 1950
 Signé en bas à droite : van Dongen
 Contre-signé au dos sur le châssis : van Dongen
 Huile sur toile d'origine
 55 x 38 cm / 21 5/8 x 15 in.



Composition Florale, Avec Une Pipe, circa 1945-1950
 Signé au centre à gauche: Van Dongen
 Huile sur toile d'origine
 54,5 x 33 cm / 21 1/2 x 13 in.

RAOUL DUFY (1877-1953)

Dans *Le Pêcheur*, peint en 1907, Raoul Dufy livre une œuvre profondément influencée par les expériences fauves de sa première période, tout en amorçant déjà la transition vers un langage plastique cubiste. L'huile sur toile révèle une scène de village au bord de l'eau, baignée d'une palette chaude de rouges, d'orangés, de bruns et de gris subtils, qui suggèrent à la fois la chaleur du midi et la mélancolie d'un monde rural en mutation.

Le titre évoque une figure centrale, celle du pêcheur, mais celle-ci se fond dans une composition où les formes sont fragmentées et stylisées. Le regard se perd dans les contours ondulants, presque abstraits, du paysage, typiques de l'influence de Cézanne et des recherches cubistes naissantes. On y retrouve des maisons aux volumes anguleux imbriqués les uns dans les autres, surplombant un plan d'eau traité par larges touches de couleur, presque mouvant, comme animé par une brise légère.

Ce tableau se distingue aussi par sa dédicace à André Robert, visible en bas à droite, où l'on peut lire la signature de Dufy accompagnée de la mention « à André Robert ». Ce geste personnel ajoute une dimension intime à l'œuvre, ancrée dans les réseaux amicaux et artistiques de l'époque, André Robert étant l'assistant de l'artiste de 1918 à 1953.

Le Pêcheur est emblématique de l'art de Dufy avant son tournant vers la légèreté et la gaieté chromatique qui marqueront ses œuvres ultérieures. Ici, la matière est dense, les tonalités assourdies, témoignant d'une période de recherche où l'artiste explore la structure de l'espace, l'organisation des volumes et les rapports de couleurs. Ce tableau se situe à la croisée des chemins entre tradition impressionniste, audace fauve, et prémices du cubisme. Il témoigne de la richesse de la période d'avant-guerre, où les avant-gardes françaises bouillonnaient d'inventivité, et où Dufy, encore en quête de sa propre voix, se nourrissait des influences de ses contemporains tout en affirmant progressivement son style si reconnaissable.

In *Le Pêcheur*, painted in 1907, Raoul Dufy presents a work deeply influenced by the Fauvist experiments of his early period, while already hinting at a transition toward a Cubist visual language. The oil on canvas depicts a village scene by the water, bathed in a warm palette of reds, oranges, browns, and subtle greys, evoking both the heat of the South and the melancholy of a rural world in transition.

The title refers to a central figure, the fisherman, yet this character blends into a composition where forms are fragmented and stylized. The eye wanders through the undulating, almost abstract contours of the landscape, which are typical of Cézanne's influence and the early explorations of Cubism. We see houses with angular volumes stacked against each other, overlooking a body of water rendered in broad, moving brushstrokes, as if stirred by a light breeze.

The painting also stands out for its dedication to André Robert, visible in the lower right corner, where Dufy's signature is accompanied by the note "à André Robert". This personal gesture adds an intimate layer to the work, rooted in the artist's circle of friends and collaborators, André Robert was Dufy's assistant from 1918 to 1953.

Le Pêcheur is emblematic of Dufy's art before his shift toward the lightness and chromatic joy that would characterize his later works. Here, the material is dense, the tones muted, reflecting a period of exploration in which the artist was studying spatial structure, the organization of volumes, and the relationships between colors. This painting stands at the crossroads of Impressionist tradition, Fauvist daring, and the early stages of Cubism. It speaks to the richness of the pre-war period, when the French avant-garde was bubbling with invention, and Dufy, still searching for his own voice, drew from the influence of his contemporaries while gradually asserting his unmistakable style.



Le Pêcheur, 1907
Dedicacé et signé en bas à droite : à André Robert ; Raoul Dufy
Huile sur toile d'origine
46 x 55 cm / 18 1/8 x 21 5/8 in.

ÉMILE OTHON-FRIESZ (1879-1949)



Paysage Avec Arbres, 1907
Signé et daté en bas à droite: Othon Friesz; 07
Huile sur toile
73 x 60 cm / 28 3/4 x 23 5/8 in.



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

Peinte en 1907 sous la lumière éclatante de la Méditerranée, *Bord De Mer, Calanque À La Ciotat et Bec De L'Aigle* illustre pleinement la brève mais intense période fauve d'Émile-Othon Friesz. L'étiquette de la galerie Druet, qui exposa l'artiste en 1910 et 1912, éclaire encore davantage l'histoire de l'œuvre. Avec sa palette flamboyante, le tableau atteste de l'émancipation précoce de Friesz face à l'impressionnisme.

Installé à Paris en 1897, Friesz se forme auprès de Léon Bonnat aux Beaux-Arts. Il y rencontre Camoin, Matisse et retrouve Raoul Dufy, qu'il avait connu au Havre. De 1902 à 1903, Friesz et Dufy partagent atelier et recherches, puis exposent ensemble en 1904 à la galerie des Collectionneurs.

Le Salon d'Automne de 1905 marque un tournant pour Friesz. Ses œuvres, encore imprégnées d'impressionnisme, côtoient celles de Matisse, Derain, Vlaminck, Marquet et Camoin, réunis dans la célèbre « cage aux fauves ». Leur chromatisme audacieux inspire Friesz, qui s'installe ensuite avec Matisse au Couvent des Oiseaux, où il vit de 1905 à 1910, au cœur du mouvement fauve.

Très tôt converti à la liberté chromatique du fauvisme, Friesz expose dès décembre 1905 à la galerie Prath-Maynier aux côtés de Matisse et des autres protagonistes du groupe. Sa relation avec Georges Braque, rencontré au Havre, devient également déterminante : les deux artistes normands, complices, travaillent ensemble dans une effervescence créative.

En 1906 et 1907, Braque et Friesz voyagent et peignent côte à côte, à Anvers puis sur les rives méditerranéennes. Ensemble, ils fondent également le Cercle de l'Art Moderne au Havre, vitrine du fauvisme. Leur second séjour commun dans le Midi, en 1907, les conduit à La Ciotat, où naissent les vues du Bec de l'Aigle.

Le tableau présenté appartient à cette série, mais en propose une vision inhabituelle. Friesz adopte une perspective plus libre, accentuant la dynamique du paysage, à l'image de son *Paysage De La Ciotat* du Centre Pompidou. Originaire du Havre, il trouve dans la lumière écrasante du Sud de nouvelles possibilités chromatiques.

L'œuvre se distingue par une palette ardente, dominée par les rouges, oranges et jaunes, animée par des touches de vert et de bleu. Cette exubérance colorée, typique du fauvisme, s'accompagne d'une gestuelle expressive et de couches de pigment audacieuses. L'artiste privilégie l'émotion à la fidélité au réel, tout en laissant entrevoir l'influence structurante de Cézanne.

En 1907, marqué par les paysages méditerranéens et leurs contrastes puissants, Friesz traduit son émerveillement dans une peinture vibrante et poétique. Dans cette œuvre, la lumière d'été simplifie les volumes, souvent proches de l'abstraction, tandis que la vigueur chromatique exalte la roche, les falaises et le littoral, annonçant déjà une évolution vers une peinture plus construite.

Painted in 1907 under the dazzling light of the Mediterranean, *Bord De Mer, Calanque À La Ciotat et Bec De L'Aigle* fully embody Émile-Othon Friesz's brief but intense Fauvist period. The label from Galerie Druet, which exhibited the artist in 1910 and 1912, further illuminates the work's history. With its flamboyant palette, the painting bears witness to Friesz's early break from Impressionism.

Settled in Paris in 1897, Friesz trained under Léon Bonnat at the École des Beaux-Arts. There he met Camoin and Matisse, and reconnected with Raoul Dufy, whom he had known in Le Havre. From 1902 to 1903, Friesz and Dufy shared a studio and artistic research, then exhibited together in 1904 at the Galerie des Collectionneurs.

The 1905 Salon d'Automne marked a turning point for Friesz. His works, still infused with Impressionism, were shown alongside those of Matisse, Derain, Vlaminck, Marquet and Camoin, artists brought together in the famous “cage aux fauves.” Their bold chromatic approach inspired Friesz, who then settled with Matisse at the Couvent des Oiseaux, where he lived from 1905 to 1910 at the heart of the Fauvist movement.

A swift convert to the chromatic freedom of Fauvism, Friesz exhibited as early as December 1905 at the Galerie Prath-Maynier alongside Matisse and the other members of the group. His relationship with Georges Braque, whom he met in Le Havre, also proved decisive: the two Norman artists, close collaborators, worked together in a spirit of creative effervescence.

In 1906 and 1907, Braque and Friesz traveled and painted side by side, first in Antwerp and then along the Mediterranean coast. Together they also founded the Cercle de l'Art Moderne in Le Havre, a showcase for Fauvism. Their second joint stay in the South, in 1907, took them to La Ciotat, where the Bec de l'Aigle views were born.

The painting presented here belongs to this series, but offers an unusual vision. Friesz adopts a freer perspective, emphasizing the dynamic energy of the landscape, reminiscent of his *Paysage De La Ciotat* at the Centre Pompidou. A native of Le Havre, he found in the blinding southern light new chromatic possibilities.

The work stands out for its fiery palette, dominated by reds, oranges, and yellows, energized by touches of green and blue. This exuberant color scheme, characteristic of Fauvism, is paired with expressive brushwork and bold pigment layers. The artist privileges emotion over fidelity to reality, while hinting at the structuring influence of Cézanne.

In 1907, deeply moved by the Mediterranean landscapes and their powerful contrasts, Friesz translated his wonder into a vibrant and poetic painting. In this work, the summer light simplifies volumes, often close to abstraction, while the force of color exalts the rocks, cliffs, and coastline, already announcing a shift toward a more constructed form of painting.

MARIE LAURENCIN (1883-1956)



Trois Jeunes Filles Aux Fleurs
Signé en haut à gauche: Marie Laurencin
Huile sur toile d'origine
46 x 61 cm / 18 1/8 x 24 in.

Arbre À Cocons, 2023
Pièce unique
Papier kraft et papier sulfurisé



HENRI MANGUIN (1874-1949)



La Chemise Enlevée, 1908
Signé en bas à droite : manguin
Huile sur toile d'origine
100 x 81 cm / 39 3/8 x 31 7/8 in.

ALBERT MARQUET (1875-1947)



Maison Au Toit Orange, 1898
Signé en bas à droite : marquet
Huile sur toile d'origine
34 x 46 cm / 13 3/8 x 18 1/8 in.



La Ferme, circa 1900
Signé en bas à gauche: marquet
Huile sur toile d'origine
32,5 x 46 cm / 12 3/4 x 18 1/8 in.

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

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

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

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

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

To paint this work, Marquet set up at the foot of the Tour Saint-Nicolas, near the careening workshops of the port of La Rochelle. He chose an unusual framing, depicting the harbor entrance along its most dynamic axis.

A succession of planes inevitably draws the eye into the distance, an ode to travel and discovery. As so often with Marquet, space is structured by the conjunction of diagonals (the silhouettes of boats converging toward the mouth of the harbor) and horizontal lines embodied by the sheds of the shipyard in the background.

The pictorial balance resulting from this construction and the work’s page-like layout often recall the Japanese print. The subtle dialogue between the opaline nuances of the sea and the gradients of the leaden sky underscores the stormy atmosphere, while the modulated tones of the water suggest the sea’s vibrations and eddies. Marc Sandoz, author of a study on Marquet and La Rochelle, called it a “symphony in grey.” With incomparable assurance, Marquet reduces the landscape to its essential elements, extracts expressive lines, and excludes all superfluous detail.

Yet the sea is neither grey nor sad: it takes on milky reflections, bluish flashes, soft shadows. Marquet does not seek to describe so much as to suggest. He does not paint every wave or every detail of the port; he captures the essential, the slow breathing of the water, the hush before the wind, the density of the air. This spareness is not economy for its own sake but a quest for purity. With a few confident touches he sets an ambiance, makes us feel an hour of the day, a season, almost a state of mind.

In *La Rochelle*, Marquet attains what gives his painting its strength: a tranquil elegance, a direct, unforced gaze. He never overstates; he looks. And he invites us to look with him.



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

PABLO PICASSO (1881-1973)

Fleur, 1952
Daté sur l'anse: 31.7.52
Cachet et étiquette sous la base:
Madoura; n°13 fleurs
Pièce unique
Terre de faïence blanche, fond noir émaillé, décor peint
à l'engobe : bleu et vert, patiné gris sur parties réservées
Hauteur: 61 cm / 24 in.



THÉO VAN RYSELBERGHE (1862-1926)

Figure majeure du néo-impressionnisme belge, Théo van Rysselberghe (1862–1926) incarne l'un des ponts les plus féconds entre les avant-gardes belges et françaises à la charnière des XIX^e et XX^e siècles. Ami proche de Seurat, Signac et des cercles symbolistes, il fut cofondateur du groupe des XX à Bruxelles et un infatigable promoteur des nouveaux courants artistiques de son temps. Sa peinture, initialement marquée par la rigueur du divisionnisme, évolue dès le début du XX^e siècle vers une écriture plus libre, où la couleur et la lumière gagnent en lyrisme.

Datée de 1908, *Pivoines Blanches* appartient à cette période de maturité artistique. La composition met en scène un somptueux bouquet de pivoines écloses, placé dans un vase bleu-vert aux reflets profonds. Le fond rouge, vibrant et texturé, accentue la blancheur presque nacrée des fleurs, tandis que des objets en céramique, disposés autour du vase, renforcent l'équilibre harmonieux de l'ensemble. La touche, plus fluide qu'à l'époque strictement pointilliste, confère au tableau une densité chromatique nouvelle et une profondeur atmosphérique remarquable.

On retrouve ce même vase, accompagné également d'un bouquet de pivoines blanches, dans *Marthe Aux Pivoines Blanches* (107 x 90 cm, Ronald Feltkamp N°1914-007), un tableau représentant la nièce du poète symboliste belge Émile Verhaeren. Ce rapprochement suggère que l'œuvre présentée ici s'inscrit dans une série d'études et de compositions autour d'un même motif floral, à la fois décoratif et chargé d'intimité.

Dans cette nature morte, Van Rysselberghe transcende le simple sujet pour proposer une réflexion picturale sur l'équilibre des formes, le dialogue des couleurs et la puissance évocatrice de la lumière. Un tableau silencieux et raffiné, où l'héritage néo-impressionniste rencontre déjà les accents plus personnels et méditatifs de la fin de sa carrière.



Pivoines Blanches, 1908
Signé du monogramme en bas à droite
Contresigné et titré au dos sur le châssis:
van Rysselberghe; Pivoines Blanches
Huile sur toile d'origine
86,5 x 83 cm / 34 x 32 5/8 in.

A major figure of Belgian Neo-Impressionism, Théo Van Rysselberghe (1862–1926) stands as one of the most fruitful bridges between the Belgian and French avant-gardes at the turn of the 19th and 20th centuries.

A close friend of Seurat, Signac, and various Symbolist circles, he was a founding member of the group Les XX in Brussels and a tireless promoter of the new artistic movements of his time. His painting, initially defined by the rigor of Divisionism, evolved at the beginning of the 20th century toward a freer style in which color and light took on a more lyrical expression.

Dated 1908, *Pivoines Blanches* belongs to this period of artistic maturity. The composition presents a sumptuous bouquet of blooming peonies placed in a deep-toned blue-green vase. The vibrant, textured red background intensifies the pearly whiteness of the flowers, while ceramic objects arranged around the vase enhance the overall sense of harmony. The brushwork, more fluid than in his strictly Pointillist period, brings a new chromatic richness and a remarkable atmospheric depth to the painting.

The same vase, again holding a bouquet of white peonies, appears in *Marthe Aux Pivoines Blanches* (107 x 90 cm, Ronald Feltkamp No. 1914-007), a painting depicting the niece of the Belgian Symbolist poet Émile Verhaeren. This connection suggests that the present work is part of a series of studies and compositions centered around a shared floral motif, both decorative and deeply personal.

In this still life, Van Rysselberghe transcends the subject to propose a pictorial meditation on the balance of forms, the dialogue of colors, and the evocative power of light. A quiet and refined painting in which the Neo-Impressionist legacy merges with the more introspective and personal tones of his later career.



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.



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

CLOTILDE GRENIER DE LA SAUZAY
COMMUNICATIONS
T. +33 (0)6 78 33 31 53
CLOTILDE@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

Conception et réalisation graphique
Marion Nguyen

Crédits photographiques
Julien Pepy
Cécil Mathieu

Reproduction des œuvres de Pablo Picasso : © Succession Picasso, 2026.

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