

PARIS-HÔTEL DROUOT

27 MARS 2021 - 15H

Catalogue consultable en ligne sur www.kohn.paris

Vente en live sur www.droutonline.com



En couverture

LOT 37 - Pages 56 à 63

CAMILLE PISSARRO

(Charlotte-Amélie, 1830 - Paris, 1903)

FEMME ÉTENDANT DU LINGE, ÉRAGNY

Vers 1887

Huile sur toile

VENTE AUX ENCHÈRES PUBLIQUES

Samedi 27 mars 2021 à 15h

HOTEL DROUOT - Salle 9

9, rue Drouot - 75009 Paris

TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES

RESTRICTIONS SANITAIRES

En cas de confinement le week-end
la vente aura lieu salle 9
lundi 29 mars à 14h

(Selon les directives sanitaires en vigueur)

EXPOSITIONS PUBLIQUES

ESPACE MARC-ARTHUR KOHN

24, av. Matignon - 75008 Paris

Du lundi 1^{er} mars 2021

au mercredi 24 mars de 11h à 17h

et sur rendez-vous au 06 09 75 74 72

HÔTEL DROUOT - SALLE 9

9 rue Drouot - 75009 Paris

Vendredi 26 mars de 11h à 18h

Samedi 27 mars de 11h à 12h

RESTRICTIONS SANITAIRES

En cas de fermeture
de l'Hôtel Drouot pour
raisons sanitaires cette vente
se déroulera exclusivement

EN LIVE

(Selon les directives sanitaires en vigueur)

EN LIVE

- en ligne sur inscription :
www.drouotonline.com
- enchères téléphoniques
- ordres d'achat

Téléphone pendant l'exposition et la vente :
+33(0) 1 48 00 20 09 • +33(0) 6 09 75 74 72

Avec la collaboration de Séverine LUNEAU - Commissaire-priseur habilitée

21

ÉCOLE ALSACIENNE VERS 1490

LE CHRIST AU MONT DES OLIVIERS

Peinture sur bois transposé sur toile

39,1 x 28,2 cm

€ 120 000 - 150 000

Avis d'experts

- Prof. Otto Fischer, Kunstmuseum, Bâle, 07/12/1936 (Fig. 2)
- Ludwig Meyer, Munich, 2012 (Fig. 3)
- René Millet

Provenance :

- Collection française indéterminée
- Collection Fritz Stöcklin, Kunsthandel, Bâle (1936 - 1946)
- Collection Docteur Georg Heinrich Thommen, Bern
- Vente anonyme, Koller, 27 septembre 2019
- Collection Suisse



Fig 1. Martin Schongauer, vers 1475-1480, *La passion : l'agonie au jardin des oliviers*, burin. Petit Palais, musée des Beaux-arts de la Ville de Paris

Redécouverte d'un maître alsacien du gothique international

Ce petit panneau (39,1 x 28,2 cm.), unique volet retrouvé d'un polyptique de *La Passion du Christ*, constitue un nouveau témoignage de la vivacité de la création artistique alsacienne à la fin du Moyen-âge.

Au côté des florissants foyers artistiques de Strasbourg, Colmar et Sélestat, on peut recenser nombre de couvents et d'églises de villes plus modestes, tel le fameux couvent des Antonins d'Issenheim, qui sont à l'origine de commandes prestigieuses, attestant de la productivité comme du rayonnement artistique de cette Ecole Rhénane. Si Gaspard Isenmann (vers 1410-1472 ?) et son élève Martin Schongauer (vers 1450-1491), tous deux originaires de Colmar, sont les plus éminents représentants de cette École du XV^e siècle, d'autres artistes dont le nom n'est pas resté à la postérité ont pourtant laissé des œuvres de très grande qualité. Ainsi, le Maître de la Passion de Karlsruhe peint un retable de *La Passion du Christ* pour l'église Saint-Thomas de Strasbourg (aujourd'hui partiellement conservé à la Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe). (Fig. 4)



Afin de nous éclairer sur le petit panneau que nous présentons, nous disposons de deux avis d'experts, l'un rédigé le 7 décembre 1936 par le Professeur Otto Fischer du Kunstmuseum de Bâle (Fig. 2) et l'autre, le 25 avril 2012, par Ludwig Meyer des Archives pour l'histoire de l'Art de Munich (Fig. 3).

Tous deux s'accordent pour dire que ce petit panneau représentant le Christ au Mont des Oliviers était accompagné de deux autres panneaux représentant des scènes de la Passion, le *Couronnement d'épines* et la *Préparation de la crucifixion*. Si Otto Fischer semble avoir eu connaissance des trois panneaux en 1936, Ludwig Meyer affirme que nous avons perdu la trace des deux autres panneaux.

Tous deux sont également du même avis pour dire

que notre panneau représentant le *Christ au Mont des Oliviers* est directement inspiré de la gravure sur cuivre de Martin Schongauer (vers 1475-1480) (Fig.1).

La datation autour de 1490 est acquise pour chacun d'eux. En revanche, contrairement à Otto Fischer qui voyait dans notre panneau l'œuvre d'un élève du Maître de Karlsruhe, Ludwig Meyer pense que l'auteur de notre peinture est probablement un élève du Maître de Guebwiller (Gebweiler) dont un volet représentant la Visitation d'Elisabeth par Marie (Fig. 6) et les apôtres Pierre et Paul, est conservé au Musée des Beaux-Arts de Strasbourg (Fig. 7).

Selon lui, les œuvres présentent de grandes similitudes dans le traitement des yeux mi-clos et dans la forme des mains.

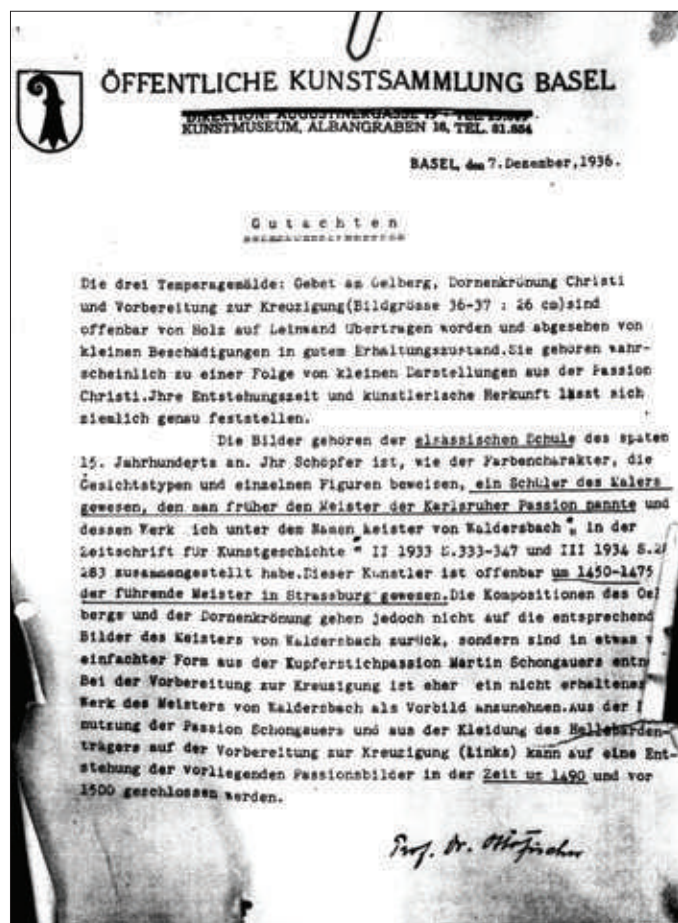


Fig. 2- Certificat du Professeur Otto Fischer, Kunstmuseum, Bâle, 7 décembre 1936

Bâle, le 7 décembre 1936.

Évaluation

Les trois peintures à la «détrempe»: la prière sur le mont des Oliviers, le couronnement d'épines du Christ et la préparation de la crucifixion (taille de l'image 36-37: 26 cm) ont apparemment été transférées du bois sur la toile et, à part des dommages mineurs, sont en bon état. Ils appartiennent probablement à une série de petites représentations de la Passion du Christ. Les années de création et les origines artistiques peuvent être déterminées avec précision.

Les tableaux appartiennent à l'école alsacienne de la fin du XV^e siècle. Son créateur, comme le montrent le caractère de couleur, les types de visage et les figures individuelles, était un élève du peintre qui était autrefois connu comme le Maître de la passion de Karlsruhe et dont le travail est connu sous le nom de Master von Waldersbach dans la Zeitschrift für Kunstgeschichte II 1933 p.333-347 et III 1934 p.283. Cet artiste était évidemment le principal maître à Strasbourg vers 1450-1475.

Cependant, les compositions de l'Oelberg et du couronnement d'épines ne remontent pas aux images correspondantes du maître von Waldersbach, mais sont plutôt une forme de cargaison de la passion de la gravure sur cuivre de Martin Schongauer lors de la préparation de la crucifixion et est plus une œuvre non conservée du maître von Waldersbach qu'un modèle à accepter. De l'utilisation de la passion Schongauer et des vêtements du porteur de la hallebarde en préparation de la crucifixion (à gauche), on peut conclure que les images actuelles de la Passion ont été réalisées vers 1490 et avant 1500.

Signé Prof. ?? Fischer

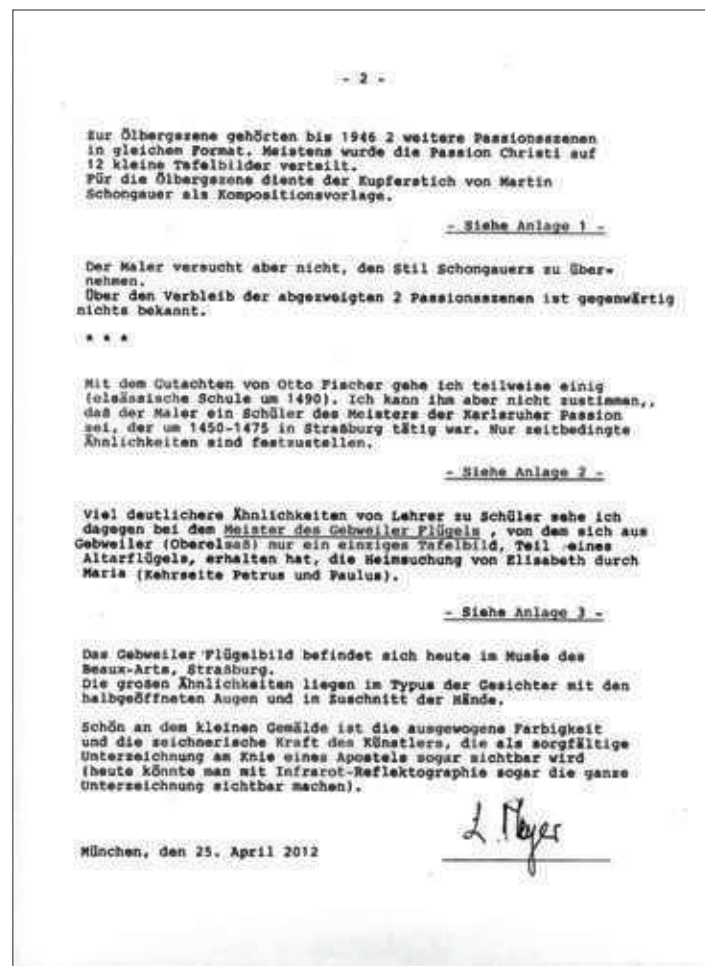


Fig. 3 - Certificat de Ludwig Meyer, 25 avril 2012

Jusqu'en 1946, la scène du Mont des Oliviers comprenait 2 autres scènes de passion dans le même format. La plupart du temps, la passion du Christ était répartie sur 12 petits panneaux. La gravure sur cuivre de Martin Schongauer a servi de modèle de composition pour la scène du Mont des Oliviers. Voir la pièce jointe 1

Mais le peintre n'essaye pas d'adopter le style de Schongauer. Sur les deux autres scènes, rien n'est actuellement connu..

Je suis en partie d'accord avec le rapport d'Otto Fischer (école alsacienne vers 1490). Mais je ne peux pas admettre que le peintre ait été un élève du maître de la Passion de Karlsruhe, qui a travaillé à Strasbourg vers 1450-1475. Seules les similitudes liées au temps peuvent être déterminées.

Voir la pièce jointe 2

En revanche, je vois des similitudes beaucoup plus nettes entre professeur et élève dans le cas du maître de Guebweiler, dont

une seule image de panneau a survécu de Gebweiler (Haute-Alsace), partie d'un volet d'autel, la visite de Elisabeth par Maria (verso Pierre et Paul).

Voir pièce jointe 3 - fig 6

Le volet Guebweiler est maintenant conservé au musée des Beaux-arts de Strasbourg.

Les grandes similitudes sont dans le type de visages aux yeux mi-ouverts et dans la forme des mains.

Ce qui est beau dans ce petit tableau, c'est la palette de couleurs équilibrée et la puissance graphique de l'artiste, qui est même visible comme un sous-dessin sur le genou d'un apôtre (aujourd'hui, vous pouvez même rendre tout le sous-dessin visible grâce à la réflectographie infrarouge)

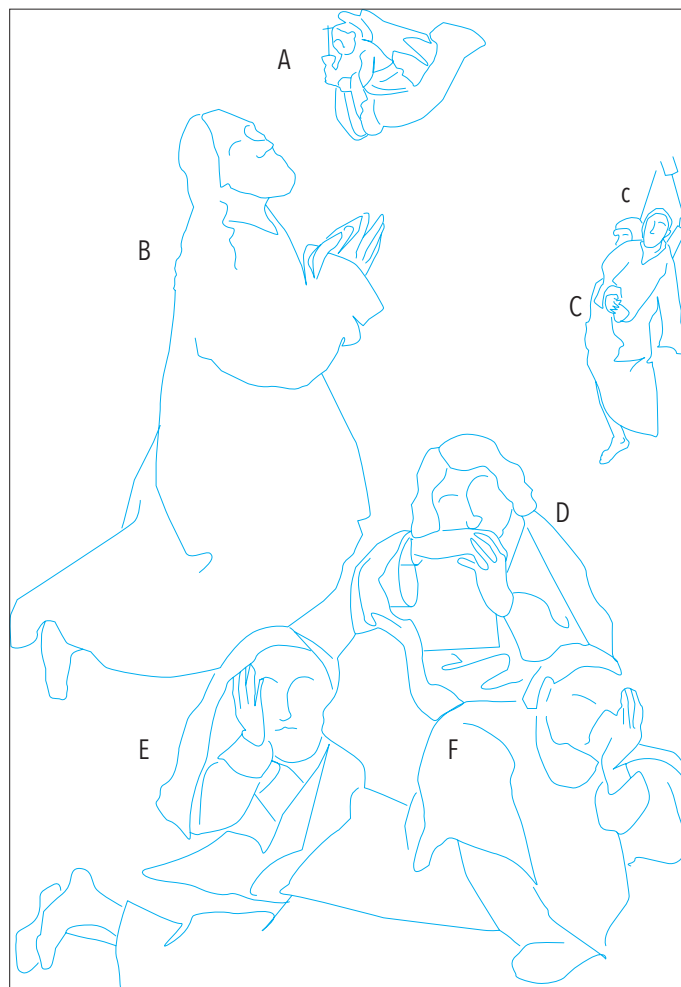
Munich, mercredi 25 avril 2012

Signé L. Meyer

Une iconographie traditionnelle et conforme

Ce panneau représente *Le Christ au Mont des Oliviers*, à savoir l'épisode de la *Passion du Christ* relatant sa dernière nuit de prière avant son arrestation par les soldats romains guidés par Judas, l'apôtre qui le trahit. La scène est relatée dans trois des quatre évangiles. L'artiste se fonde notamment sur l'Évangile selon saint Luc. (22,39-46) qui mentionne l'apparition de l'ange : « Après être sorti, il alla, selon sa coutume, à la montagne des Oliviers. Ses disciples le suivirent. Lorsqu'il fut arrivé dans ce lieu, il leur dit: *Priez, afin que vous ne tombiez pas en tentation*. Puis il s'éloigna d'eux à la distance d'environ un jet de pierre, et, s'étant mis à genoux, il pria, disant: *Père, si tu voulais éloigner de moi cette coupe ! Toutefois, que ma volonté ne se fasse pas, mais la tienne*. Alors un ange lui apparut du ciel, pour le fortifier. Étant en agonie, il priait plus instamment, et sa sueur devint comme des grumeaux de sang, qui tombaient à terre. Après avoir prié, il se leva, et vint vers les disciples, qu'il trouva endormis de tristesse. ». (trad. Louis Segond). L'Évangile de Saint Marc (14, 32-42) précise qu'il s'agit de trois disciples, « Il prit avec lui Pierre, Jacques et Jean, et il commença à éprouver de la frayeur et des angoisses. ». Occupant le centre de la composition, le Christ est agenouillé en prière (B) faisant face à l'ange tenant le Calice de sa Passion (A), allusion directe à la *Coupe* susmentionnée et, partant, au sang qu'il va verser lors de son proche supplice sur la croix. En contrebas, trois de ses disciples, Pierre (F), Jean (D) et Jacques le Mineur (E), se sont assoupis durant leur veille, dans des positions recroquevillées qui montrent leur vaine lutte contre le sommeil.

C'est à l'arrière-plan, que se profile l'Action annonçant le Drame à venir. La silhouette de Judas apparaît (C), de face, conduisant un groupe armé dont on aperçoit casques et lances derrière lui (c). Ce sont les soldats romains qui viennent arrêter Jésus. Vêtu de jaune, selon la tradition, l'apôtre félon, une bourse à la main renfermant le prix de sa trahison, s'avance avec précaution en relevant sa tunique dont les ombres violacées s'accordent délicatement au jaune. La composition, étagée, est ramassée dans un espace étroit. Le paysage est suggéré avec une grande économie de moyens, de grands rochers gris qui servent à séparer les plans. Si les traits des visages semblent un peu naïfs, la riche palette de couleurs aux dégradés subtils ainsi que la lumière qui sculpte les drapés aux plis cassants, dénotent la grande maîtrise du peintre.



Une composition identifiable

La répartition et les attitudes des protagonistes de cette scène ne sont pas inconnus et trouvent leurs sources dans différentes œuvres qui l'ont précédée. L'étagement vertical, qui respecte à la fois la hiérarchie des personnages mais régit aussi une organisation narrative, se retrouve, en effet, dans d'autres retables de *La Passion*, tels ceux du Maître de la Passion de Karlsruhe pour l'église Saint-Thomas de Strasbourg (Fig. 4) et de Martin Schongauer pour l'église des Dominicains de Colmar (Fig. 5). Cependant, des variations notables existent avec ces deux retables. Si la figure du Christ occupe toujours la place centrale, préminente, regardant vers la droite, l'ordonnement et la position des apôtres endormis varie, et surtout, le groupe armé mené par Judas, s'avance sur la gauche, du côté opposé à celui de notre panneau.





Fig. 4 - Panneau de la Passion de Karlsruhe, vers 1455-1460, Prière au mont des oliviers. Conservée à la Staatliche Kunsthalle à Karlsruhe



Fig. 5 - Martin Schongauer, vers 1480, panneau du Retable des Dominicains. Musée Unterlinden de Colmar.

Comme nous l'avons évoqué, il existe une gravure par Martin Schongauer (Fig.1) qui présente de très fortes similitudes avec notre panneau. Outre la même disposition des personnages dans l'espace et l'exacte réplique de leurs attitudes, il est jusqu'au dessin des plis cassants des drapés et de la forme déchiquetée du rocher qui soient reproduits fidèlement. Seuls les traits des visages, et le fini des détails, propres à la manière de chaque artiste, diffèrent, et ce aussi, du fait des techniques employées, la gravure privilégiant un graphisme accusé au trait noir et anguleux quand la peinture permet l'usage de la couleur et l'introduction de nuances pour créer des modelés.

Un style particulier

La palette vivement colorée comme le dessin des figures est caractéristique du gothique tardif rhénan de la fin du XV^e siècle. Les draperies aux larges plis cassants, héritées de la peinture flamande s'assouplissent néanmoins par un modelé de dégradés qui apportent une certaine douceur aux tissus et provoquent de brusques changements de tons comme seul le velours le permet. À cet égard, la tunique du Christ subit des variations de couleurs allant du brun au violet avec de larges zones plus claires pour suggérer les effets de la lumière. Plus encore, c'est la robe de Judas, dans la fenêtre de droite de la composition, qui montre l'opposition chromatique la plus contrastée, passant brusquement du jaune au mauve, couleurs complémentaires, pour suggérer les variations de la lumière sur l'étoffe. Cet usage franc de couleurs pures, de tradition germanique, trouve ici son équilibre dans ce milieu rhénan développant ce *weicher Stil* (style velouté).

La délicatesse du modelé des visages aux yeux clos, un peu stéréotypés sont néanmoins empreints d'une grande humanité. Ces visages pleins et ronds, aux bouches et arcades sourcilières finement dessinées et à la carnation délicate, sont autant de détails empruntés à l'enluminure bourguignonne qui traduisent une connaissance de cet art de Cour et attestent d'une grande faculté à les assimiler par l'artiste.

Vient enfin, cette finesse accordée au traitement du lointain dans le paysage, avec cette petite ouverture triangulaire dans le dos du Christ. Peints dans des accents bleutés, selon les lois de la perspective atmosphérique, ce délicat paysage vallonné traduit une influence de la peinture flamande et témoigne ainsi d'une connaissance de ces modèles par l'auteur de ce panneau.



Conclusion

Cette œuvre raffinée constitue un nouveau témoignage du dynamisme de la création de cette période tardive du gothique, baptisée *Gothique Internationale*. Elle atteste des échanges artistiques dans le milieu alsacien imprégné des idées humanistes d'une *dévotion moderne* qui annonce la Réforme et dont la réalisation la plus extraordinaire sera le retable d'Issenheim par Matthias Grünewald, postérieur de seulement quelques années à ce panneau.

Notre tableau, le Christ au Mont des Oliviers, peut être considéré comme un chef d'œuvre de l'art Alsacien de la fin du XV^e siècle. Deux éminents experts confirment la qualité de cette peinture. Cependant, leur analyse diffère légèrement sur l'auteur :

- En 1936, le Professeur Otto Fischer affirme que l'auteur de notre panneau est l'élève du célèbre Maître de Karlsruhe (Fig. 2)
- Ludwig Meyer, quant à lui, pense que notre peinture est l'œuvre d'un élève du Maître de Guebwiller (Gebweiler), (Fig. 3)

Ils sont néanmoins tous les deux d'accord sur l'influence de la gravure de Martin Schongauer (Fig. 1) pour la composition et confirment, suite à l'analyse stylistique, notamment des vêtements, que notre tableau est bien de l'École Alsacienne des années 1490.

À la lumière des analyses de ces deux éminents historiens et spécialistes, il en ressort que notre panneau est une magnifique redécouverte d'une œuvre du gothique alsacien.



Fig. 6 - Maître de Guebwiller, *La visitation de Marie à Elisabeth*. Musée de Strasbourg



Fig. 7 - Maître de Guebwiller, *Les apôtres Pierre et Paul*. Musée de Strasbourg



22

ENTOURAGE DE PIETER COECK VAN AELST (Alost, 1502 - Bruxelles, 1550)

TRIPTYQUE : L'ADORATION DES BERGERS - L'ADORATION DES MAGES - LA CIRCONCISION

Vers 1540

Peinture sur panneau

89,5 x 24 cm (volet gauche) ; 89,5 x 57 cm (panneau central) ; 89,5 x 24 cm (volet droit)

€ 100 000 - 120 000

Certificat René Millet

Ce triptyque nous présente trois épisodes de l'Enfance du Christ. Entre une Adoration des bergers sur le volet de gauche et la Circoncision sur celui de droite, le panneau central, majestueux, nous montre, les rois Mages venant se prosterner devant l'Enfant. Le peintre a situé à son époque les personnages vêtus à la mode de la Renaissance, dans le but d'actualiser le message divin. On reconnaît sur les trois panneaux le couple familial de Marie, en bleu, et Joseph, en rouge. L'Enfant Jésus, bébé nu bénissant, semble perdu dans la composition fourmillante de détails où l'œil ne sait où se poser. Des architectures en ruine campent l'espace, avec des piliers richement sculptés et des fragments d'arcades qui répondent aux volutes du cadre du triptyque. Ces ruines sont caractéristiques du goût renaissant pour l'Antiquité, comme on en trouve dans la peinture italienne du XVI^e siècle. Elles témoignent d'une connaissance et d'une réinterprétation de ces modèles. La tradition flamande se perçoit, en revanche, dans le traitement soigné du paysage regorgeant de détails ainsi que dans la minutie du rendu des matières comme les étoffes précieuses des Mages ou les pièces d'orfèvrerie. La palette de couleurs vives déploie une gamme de rouges qui harmonisent les différents panneaux. Des jaunes dorés y répondent, soulignant l'aspect fastueux des scènes, tempérés par les gris-bleus des architectures. Ce retable, probablement destiné à la dévotion privée d'un riche commanditaire, respire l'opulence.



Albrecht Dürer, *L'Adoration des mages*, 1504
Peinture à l'huile sur bois de pin
99 × 113,5 cm
Galerie des Offices, Musée des Offices, Florence





Pieter Coeck van Aelst (1502-1550) est un artiste flamand aux multiples talents, architecte, peintre, sculpteur, écrivain. Élève à Bruxelles de Van Orley, peintre officiel des Habsbourg, il entreprend un voyage en Italie entre 1521 et 1525 où il découvre les chefs-d'œuvre de l'Antiquité et se familiarise avec les idées de la Renaissance qu'il contribue à diffuser largement dans les Flandres. Il édite notamment une traduction en néerlandais du traité *Sette libri dell'architettura* de Serlio. En 1533, il visite Constantinople et grave une série de planches sur le mode de vie des Turcs. Installé à Anvers, il dirige un atelier célèbre où l'on développe des activités aussi variées que la gravure, la sculpture, la peinture pour vitrail ou encore le dessin pour joaillerie ou tapisserie. Sa passion pour l'architecture se manifeste dans cette Adoration des Mages où piliers à l'antique et colonnes de porphyre structurent les scènes. Il peint ce thème à maintes reprises, variant chaque fois les compositions, comme l'attestent les versions du château d'Ecouen ou du musée des Beaux-Arts de Valenciennes.







23

JAN VAN GOYEN

(Leyde, 1596 - La Haye, 1656)

SCÈNE D'ESTUAIRE

1655

Peinture sur panneau de chêne, trois planches renforcées

Signé et daté VG 1655 en bas à gauche sur le bateau

65 x 96,5 cm

€ 140 000 - 160 000



Provenance

- Collection du Dr. Philipp Friedrich Gwinner (1796-1868), Francfort-sur-le-Main ; vente après décès Gwinner, *Frankfurter Kunstvereins*, Francfort-sur-le-Main, 24 mai 1869, lot 61 (f 161, à Jacobi) ;
- Collection Sophie Jacobi-Keutzer, Francfort-sur-le-Main ; vente après décès Jacobi-Kreutzer, Francfort-sur-le-Main (Rudolf Bangel), 8 mai 1896, lot 29 ;
- Collection Aaron S. Drey, Munich, circa 1930 ;
- Collection Mme Georg Kuhner, Vienne, Paris, Beverly Hills et New York qui donna le tableau en 1962 au North Carolina Museum of Art, Raleigh (acc. no. G.62.26.3) ;
- Vente Sotheby's, New York, 28 janvier 1999, lot 202A ;
- Vente Christie's, New York, 1 mai 2019, lot 321.
- Collection suisse.

Bibliographie

- Hans-Ulrich Beck, *Jan van Goyen 1596-1656*, Vol. II, Amsterdam, 1973, p. 265, n°576. Œuvre reproduite.

Avec Salomon van Ruysdael (vers 1602 - 1670) et Pieter Molijn (1595-1661), Jan van Goyen (1596 - 1656) fait partie du trio qui réinvente l'art du paysage néerlandais au Siècle d'or. Rompant avec les représentations artificielles du XVI^e siècle de Joachim Patinir (1483-1523) et Pieter Brueghel l'Ancien (vers 1525 - 1569) où le paysage rassemble la montagne, les rochers et les fleuves dans un même espace (le fameux *paysage-monde* ou *weltlandschaft*), Jan van Goyen cherche avant tout à représenter un paysage singulier né d'une topographie particulière.

Dans cette scène d'estuaire, l'artiste s'inscrit dans le courant de la peinture tonale né à partir des années 1620, avec une restriction dans les coloris. Il exalte les valeurs plutôt que les tons, la lumière plus que la couleur. Utilisant une déclinaison de tonalités froides pour le ciel, les nuages acquièrent une importance plastique avec ces jeux de contraste. La partie inférieure, traitée dans une matière brun-doré, présente des motifs de silhouettes à contre-jour typiques du peintre de Leyde. Travail de la maturité et exemplaire démonstration de monochromie picturale, ce tableau de Jan van Goyen illustre la volonté des artistes hollandais de porter un regard renouvelé sur le paysage. S'attachant à saisir les effets les plus insaisissables de la nature et des changements météorologiques, l'Œuvre de Jan van Goyen annonce avec deux siècles d'avance les recherches plastiques d'un Eugène Boudin (1824-1898) ou d'un Claude Monet (1840-1926).







24

ALBRECHT KAUW
(Strasbourg, 1621 - Berne, 1681)

ALLÉGORIE SUISSE

1673

Peinture sur toile

Signé en bas au milieu

96 x 131 cm

€ 90 000 - 100 000

Certificat René Millet

Provenance :

- Château de Königshof-Soleure ;
- Vente Drouot 30 mars 2007, lot 41 ;
- Collection suisse.



Château de Königshof à Soleure

Albrecht Kauw (1621 - 1681) est un peintre actif en Suisse. Installé à Berne, il est à l'aise dans tous les genres, portraits, paysages, vues topographiques ou encore natures mortes, il connaît un grand succès. Certaines de ses œuvres sont destinées à décorer les murs des châteaux et des bâtiments « publics ». Cette *Allégorie de la Suisse* est caractéristique de l'époque baroque par la mise en scène théâtrale de ces personnages auxquels sont associées les figures ailées sortant des nuées. Le rôle de ces représentations allégoriques est de renforcer l'entente au sein d'une élite, dans un pays composé alors de 13 cantons confédérés, et qui doit se prémunir de puissants voisins comme l'Autriche à la tête du Saint Empire dont la Suisse s'est retirée.

Le château de Königshof fut acheté par Johan Ulrich von Surry en 1568. En 1732, il est transmis par mariage à la famille Gugger. Par la suite, Marguerite von Gugger épouse Johan Baptiste von Alterman (1764-1849). Leur fille convolera en justes noces avec le colonel Édouard von Tugginer (1787-1865). En 1951 le château est acheté par la ville de Soleure. Un important ensemble de meubles et d'objets d'art provenant du château, resté en mains privées, a été vendu, aux enchères le 30 mars 2007, à Paris, Hôtel Drouot, salle 2, par Maître Brissoneau et Maître Daguerre. Parmi les tableaux on mentionnera un tableau attribué au peintre suisse Albrecht Kauw (1621-1681) *Allégorie de la Suisse*, une paire de portraits de Jean-François-Gilles Colson et une *Allégorie de l'accession de Napoléon Bonaparte à l'Empire* de Georges Rouget (1783-1869), élève de Jacques-Louis David.



Ich sorg, daß nicht mein Bößer gang,
Mich in der St. ins in frembden Zung.



Détail 1



Détail 2



Guillaume Tell, Gravure extraite de la *Cosmographia Universalis* de Sebastian Münster, 1554.

Au centre, un Suisse barbu (E), l'épée au côté, brandit le drapeau de gueules à la croix d'argent, symbole de l'*Helvetia Moderna*. À gauche, un homme en armure, appuyé de la main droite sur l'écu des Habsbourg, représente l'Autriche (D).

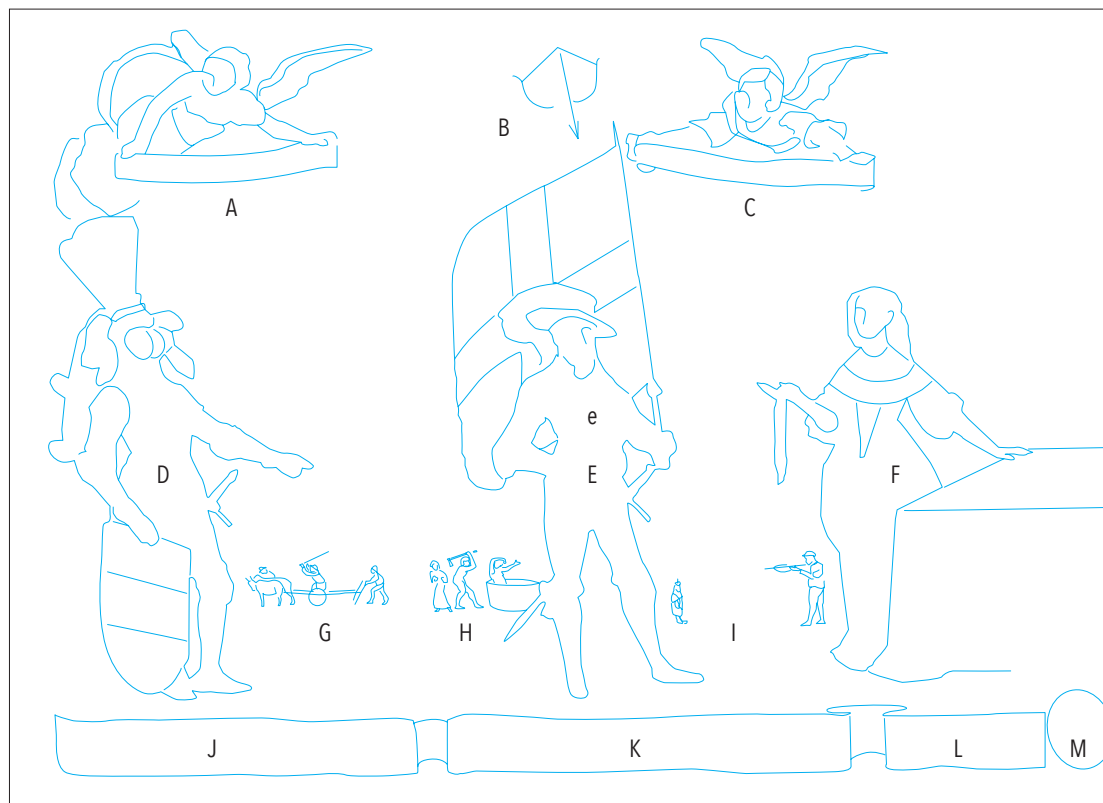
À droite, sous un drapé de velours écarlate, une femme de qualité, en vertugadin, désignée comme *Voluptas*, image probable de la France, présente une table garnie d'orfèvrerie, de fruits et de vins (F).

Attachées au baudrier du Suisse, pendent sept bourses (e). Elles symbolisent les nations au service desquelles il combattit : la deuxième est aux armes de l'Autriche, la quatrième aux trois lys de la France, la sixième le Danemark.

Détail 1 : L'inscription *Avaritia*, (e), peinte sur le baudrier, souligne bien que le guerrier helvète n'est pas mu uniquement par l'amour de la patrie ; c'est un mercenaire au service des États de l'Europe qui peuvent le rétribuer.

Détail 2 : Au second plan, à droite, Guillaume Tell vise la pomme placée sur la tête de son fils (I).

Guillaume Tell (en allemand *Wilhelm Tell*) est le héros d'un des six *Mythes fondateurs de la Suisse*. Son histoire est évoquée pour la première fois dans le livre blanc de Sarnen (1474) et dans le *Tellenlied* (1501-1545). Elle illustre la rébellion de ce citoyen suisse contre l'autorité de l'Empire représentée par un bailli autrichien.





Détail 3

Détail 3 : À gauche sont évoqués deux épisodes de la révolte née sur les rives du lac des Quatre cantons : les valets du bailli dételent les bœufs du laboureur Melchtal, lequel brandit l'aiguillon qui va crever l'œil d'un de ses agresseurs (G) ; et l'assassinat du bailli Wolfen Schiessen, haché dans son bain par Baumgarte, un contribuable helvète mécontent (H).

Au-dessus du suisse, le bras de Dieu apparaît à travers les nuées tendant l'arc et sa flèche prête à frapper (B). Deux anges l'encadrent, montrant des banderoles significatives en latin : *Nisi conversi fueritis* (Si tu n'es pas converti, tu périras) (A), et *Arcum suum te tendit* (Dieu a tendu l'arc sur toi) (C).

Détail 4 : Sous les personnages, trois banderoles avec maximes (J-K-L).

À gauche sous l'homme en armure représentant probablement l'Autriche ou l'Empire, est inscrit (J) *Ma méchanceté (?) est cause de ta liberté.*

Au centre, sous le porte-drapeau la banderole mentionne (K) : *Je veille à ce que ma mauvaise trajectoire ne me ramène pas à la pieuse soumission*

À droite (L), sous la figure de la *Voluptas*, on peut lire *Vera Amicitiae en defertur*, à *Johan Rudolpho de Graffenried juente Anno 1673* (-). Le blason situé à côté est celui de Graffenried (M).

La famille von Graffenried, ou parfois de Graffenried, est une famille patricienne d'ascendance aristocratique germanique bernoise et bâloise mentionnée dès 1270 à Grafenried. Christoph est membre du Grand Conseil de Berne dès 1635, bailli de Nidau de 1642 à 1648 et membre du Petit Conseil dès 1651. Il s'agit probablement du dédicataire de notre tableau, ou son père.

À l'origine, le *bayle*, *baylie*, bailli, était l'agent de l'autorité seigneuriale chargé des affaires administratives et judiciaires. Plus précisément, c'était un officier d'épée ou de robe qui rendait la justice au nom du roi ou d'un seigneur.



Détail 4

L'Amour mercenaire

Une gravure du début du XVI^e siècle d'Urs Graf, met en scène une jeune femme debout à une table avec un vieillard et un jeune homme. Sur la table les attributs traditionnels des *Vanitas*, un jeu de backgammon, des cartes à jouer, un luth, un fruit et un gobelet, sous un grand crâne et des os avec une banderole inscrite : *Bedek das end das ist mein rot: Wan alle ding beschlützt der todt* (Crains la fin, c'est mon (sang ?) : si tout est décidé par la mort)

Urs Graf (v. 1485 - v. 1527) était un graveur suisse prolifique, produisant principalement des dessins d'illustrations de livres. Ses estampes à une seule feuille sont remarquables pour leur traitement inventif de divers sujets souvent liés aux relations entre les sexes. Au cours de sa vie, Graf a souvent eu des démêlés avec les autorités de Bâle pour diverses infractions, notamment le fait de battre sa femme. Ses dessins sont souvent des attaques satiriques contre les femmes.

Le thème de *l'amour mercenaire*, où les jeunes femmes se marient ou échangent des faveurs sexuelles contre de l'argent, était très populaire aux XV^e et XVI^e siècle. Ici, un vieil homme caresse une jeune fille qui en guise de paiement prend de l'argent de son sac pour le donner au jeune homme à ses côtés.



Urs Graf (v.1485 - v. 1527), *L'Amour Mercenaire*, vers 1511, xylographie, 32,5 x 22,4 cm. Dans la banderole est inscrit : *Bedek das end das ist mein rot: Wan alle ding beschlützt der todt* (Crains la fin, c'est mon rouge ?) : si tout est décidé par la mort)

Le sujet de *l'amour mercenaire* ou *inégal*, où les jeunes femmes ou hommes se marient ou échangent des faveurs contre de l'argent avec des homologues d'un âge beaucoup plus élevé, est un thème traditionnel de l'art nord-européen des XV^e et XVI^e siècles et était représenté dans les œuvres de Lucas Cranach, Niklaus Manuel Deutsch et Hans Baldung. En gravure, il a été diffusé par deux gravures vers 1480-90 de Israhel van Meckenem, qui ont été copiées après 1475-80 par le Maître du livre de Raison¹. Ces estampes antérieures présentent des banderoles dans le but d'ajouter des dialogues ou des proverbes qui soulignent l'intention moralisatrice du sujet.

¹ Le *Maître du Livre de Raison* ou *Maître du Cabinet d'Amsterdam* (en allemand : *Meister des Hausbuches*), est un graveur anonyme travaillant dans le sud de l'Allemagne

à la fin du XV^e siècle. Son nom est tiré du livre de dessins à l'aquarelle dont il est l'auteur, et qui appartenait à une famille noble allemande, les Waldburg-Wolfegg, depuis le XVII^e siècle.

Nisi Conversi fueritis

Helvetia

AVSTRIA

Sieh, Meinner Leüthen Bosheit,

Ich sorg, daß



Arcum suum Tetendit.

moderna

AVARTIA

VOLVPTAS

Es nicht mein Böser gang,
von Irig in frembden Zwang

Vera Amicitia en Defertur
à Johan Rudolpho de Grassen



1515 Marignan

Au début de l'année 1515, François I^{er}, affirma ses prétentions sur le Milanais. Afin d'y parvenir, il obtint le soutien de Venise mais manqua d'obtenir celui des Suisses, exigeant toujours les indemnités promises lors de la prise de Dijon avant toute régularisation des relations. Dans une ultime tentative de conciliation, le jeune roi français se déclara disposé à honorer la dette de Dijon à condition de récupérer le Milanais. Sous l'influence de Schiner et la prédominance des cantons anti-français, la proposition fut repoussée par les Suisses. Devant l'échec de la diplomatie, François I^{er} rassembla une armée de 50 000 hommes. Pour financer ses dépenses militaires, le roi augmenta l'impôt et fit des emprunts, car il lui fallait acheter la neutralité d'Henri VIII d'Angleterre mais aussi celle de Charles de Gand, futur Charles Quint. Quatre cents kilos d'or, 150 000 écus allèrent à la garnison suisse.

De mai à août, 32 000 Suisses avaient fait mouvement vers Suse, Pignerol et Saluces pour empêcher le passage des Alpes par les Français. Lors du franchissement des Alpes par les armées du Roi, le sort des armes fut défavorable aux Suisses qui se replièrent alors sur Milan. Dans la plaine du Piémont, une partie de l'armée suisse prit peur et proposa, le 8 septembre à Gallarate, de passer au service de la France. Le 13 septembre 1515 un affrontement sanglant et de grande échelle eut lieu à Marignan. Il se solda par la défaite des Suisses au prix de très lourdes pertes de part et d'autre.

Vint le temps de la diplomatie. François I^{er} signa la paix perpétuelle de Fribourg le 29 novembre 1516 avec les cantons suisses qui resta en vigueur jusqu'à la fin de la monarchie en France en 1792 et l'invasion française de la Confédération. En échange de cet engagement de paix de la part des Suisses, le roi de France octroya aux cantons suisses 700 000 écus d'or de dédommagements, une pension annuelle de 2 000 francs pour chacun d'eux ainsi que divers privilèges commerciaux. De plus, les Suisses purent garder une grande partie de leurs acquisitions territoriales de 1512. Seuls Luino et Domodossola échappèrent à la Confédération.

Les Suisses mirent leurs mercenaires au service du roi de France, par le traité de Genève, le 7 novembre 1515.

² Après la bataille de Marignan, les cantons prennent les choses en main et négocient avec les princes étrangers des *capitulations*, c'est-à-dire des conventions aux termes desquelles ils livrent une troupe moyennant des avantages économiques et douaniers ainsi que des pensions pour

INTERPRÉTATIONS

Hypothèse 1

Si nous interprétons la figure de droite *Voluptas* de notre tableau sous cet angle, le mercenaire *Avaricia* devient le symbole de la jeune Suisse autorisant à ses citoyens les activités militaires pour les puissances étrangères à titre lucratif². Activités militaires que les cantons avaient donc abandonnées à la suite de la défaite de Marignan en 1515.

La banderole inscrite sous le Suisse au centre de notre tableau porte la mention: *Je veille à ce que ma mauvaise trajectoire ne me ramène pas à la pieuse soumission*, qui vaudrait absolution pour les engagements de ceux qui deviendront pour plusieurs siècles les mercenaires les plus recherchés d'Europe profitant de l'or de la vieille France au profit de l'*helvetia moderna*. La *Voluptas* tenant le rôle de l'*Amour Mercenaire* entremise entre les vieux royaumes européens sur lesquels elle prélève des biens au bénéfice de la jeune Confédération.

Nous serions donc en présence d'une œuvre militante, véritable manifeste d'une politique incarnée par le bailli von Graffenried.

Hypothèse 2

Si l'on se fie aux postures des trois personnages il est évident que le soldat du centre tourne le dos avec outrecuidance à l'homme en armure figurant l'Empire dont la banderole lui fait dire : *Ma méchanceté (?) est cause de ta liberté*. Nous avons bien l'illustration d'une ferme volonté d'indépendance.

Parallèlement on relève sa fière attitude de défiance face à la représentation de la *Voluptas*. Celle-ci représenterait bel et bien la France ou les vieilles monarchies d'Europe et l'or qu'elle versait aux suisses.

Dans ce cas, cette personnalisation de l'*Avaritia* serait à prendre comme une prévention face au mirage des biens proposées par le royaume de France afin de préserver une indépendance défendue au prix du sang tout en gardant à l'esprit la devise notée dans la banderole moralisatrice à ses pieds : *Je veille à ce que ma mauvaise trajectoire ne me ramène pas à la pieuse soumission*. Le vice de l'avarice se transformant en vertu !

les recruteurs et les officiers. Ces troupes ont un drapeau avec la croix traditionnelle des Confédérés, sont commandées par des officiers suisses et peuvent être rappelées par leur canton si celui-ci vient à être menacé !



Arcum suum Tetendit.

moderna

AVARITIA

25

GUILLAUME COURTOIS

(Saint-Hippolyte, 1628 - Rome, 1679) - (Pour les putti)

Et

BARTOLOMEO CASTELLI

(1641 - 1715) - (Pour la nature morte)

NATURE MORTE DE FLEURS ET PUTTI

Huile sur toile

86 x 111 cm

€ 10 000 - 12 000

Frère du peintre Jacques Courtois, Guillaume Courtois dit aussi Guglielmo Cortese ou Il Borgognone, fait partie de la génération d'artistes ayant voyagé à Rome. En 1638, il entre dans l'atelier de Pierre de Cortone, s'exerçant au dessin sur le vif et à la copie d'artistes comme Giovanni Lanfranco et Andrea Sacchi. Dans notre tableau, Guillaume Courtois retient du maître Italien les poses expressives et l'utilisation de couleurs franches.

Quant à Bartolomeo Castelli, très peu d'informations sont parvenues jusqu'à nous. Relevons ici simplement la profusion de fruits et feuillages, arrangés en cascade dans des tons jaune et vert tranchants.

Cette composition est représentative du baroque romain de la fin du XVII^e siècle.



26

ROSA DI TIVOLI

PHILIPP PETER ROOS, dit (Francfort-sur-le Main, 1657 - Rome, 1706)

PAYSAGE ITALIEN

Vers 1680

Huile sur toile

134 x 99 cm

€ 25 000 - 35 000

Ce paysage montagneux est animé d'une puissante cascade près de laquelle se reposent deux bergers, accompagnés de chèvres, de moutons et d'un bovidé. Au fond, un village et des ruines se détachent sur un ciel aux lourds nuages laissant apparaître une lumière zénithale.

Philipp Peter Roos, né en 1657 à Francfort-sur-le-Main, apprit à peindre auprès de son père, Joann Heinrich Roos (1631-1685), spécialisé dans les paysages. Il fut appelé par Charles I^{er}, Landgrave de Hesse-Kassel, qui le prit à son service. Ce dernier, en 1677, l'envoya achever ses connaissances à Rome où il s'installa définitivement.

Avec son épouse, il demeura à Tivoli, ce qui lui valut son surnom de Rosa Di Tivoli. Roos y installa une ménagerie pour dessiner sur le vif. Cette maison fut appelée *l'Arche de Noé*.

Son cycle décoratif le plus important est celui du Palais Taverna à Rome où il décora à fresque les murs des salons avec des sujets pastoraux.

Spécialisé dans la représentation des bergers et leurs troupeaux, il reçut de nombreuses commandes pour les plus importants palais romains.

Son installation en Italie marque, pour ce peintre talentueux, l'époque d'un immense succès.

Notre tableau peut être indiscutablement classé parmi les meilleures œuvres réalisées à son arrivée aux cascades de Tivoli.







Détail du *Paysage italien* page 35



27

GIOVAN BATTISTA COSTA
(Rimini, 1697- Rimini, 1767)
École Italienne XVIII^e siècle

VIERGE À L'ENFANT

Huile sur toile en ovale
35 x 46 cm

€ 2 000 - 3 000

Sujet iconographique de prédilection pour Costa, les scènes religieuses occupent une place prépondérante dans son Œuvre. Artiste ayant principalement voyagé au Nord de l'Italie, il est influencé par le Titien, Véronèse ou encore le Tintoret dont il a vu les œuvres à Venise. Parfaite représentation du baroque italien du XVIII^e siècle, notre tableau a peut-être été imaginé pour l'*Oratorio della Crocina* à Rimini, dont Costa a peint l'intérieur.

28

PIERRE NICOLAS HUILLOT
(Paris, 1674 - Paris, 1751)

NATURE MORTE AUX FLEURS

Huile sur toile
108,5 x 163 cm

€ 10 000 - 12 000

Pierre Nicolas Huilliot fait partie d'une famille de peintres dont les membres se succédèrent à l'Académie royale de peinture et de sculpture. Il reçut les enseignements de son père Claude Huilliot (1632 - 1702), lui-même peintre de natures mortes, qui avait travaillé avec Monnoyer (1636 - 1699) aux décors des châteaux de Saint-Germain, Versailles, Fontainebleau et Marly. Il entre à l'Académie en 1721.

Notre tableau est caractéristique des thèmes qui triompheront sous le règne de Louis XV, en accordant à la peinture de genre une place éminente dans cette première moitié du XVIII^e siècle. *L'Art de la vie silencieuse* s'impose ici comme un très bel exemple.







29

**LACROIX DE MARSEILLE,
CHARLES-FRANCOIS GRENIER DE LACROIX, dit
(Marseille, 1700 - Berlin, 1782)**

PORT DU SUD AVEC L'ARCHE DE TITUS

1780

Huile sur toile

Signé et daté en bas à gauche *De Lacroix 1780*

65,5 x 93 cm

€ 170 000 - 200 000

Certificat René Millet

Dans la clarté de l'aurore on s'affaire déjà dans cette rade à l'aspect pittoresque. Au premier plan, point de quai mais des rochers plats auxquels on vient accoster en s'amarrant à des piquets plantés dans l'eau. Dans une barque des pêcheurs tirent leurs filets tandis que sur la berge deux femmes conversent. Un splendide trois-mâts est au mouillage. Autour du navire gravitent des chaloupes. La mer est d'huile. Mais l'objet singulier de ce paysage portuaire est la ruine de cet arc de triomphe romain, imposant bien qu'en partie détruit. Il domine le port et arbore fièrement son origine antique par une plaque gravée dont on ne distingue que l'inscription latine *SPQR*, atteste de sa romanité. Le plafond à caissons de son intrados, les colonnes engagées, les reliefs qui l'ornent - victoires ailées et frise de personnages - nous révèlent sa parenté avec l'arche de Titus à Rome. Son emplacement pourrait paraître singulier même s'il existe sur le port d'Ancône l'arc de Trajan. Pour autant, celui-ci ne témoigne pas d'un lieu réel mais bien imaginaire à la façon des « Caprices » tels qu'on les appréciait depuis le XVII^e siècle, à l'instar de Claude Lorrain ou plus proche de l'artiste, Hubert Robert. À bien y regarder, les personnages semblent aussi fantaisistes. Ce pêcheur allongé au premier plan prend la pose d'un dieu-fleuve brandissant son trident. Il évoque les antiques célèbres du Tibre ou du Nil.



Lacroix, Charles François, *Marine au soleil couchant*, 1765

Peinture à l'huile sur bois

41 x 63 cm

Musée des beaux-arts de Dijon



Lacroix de Marseille (1700 – 1782) est un peintre paysagiste français qui s'établit à Rome, de 1750 à 1763, où il découvre à la fois l'Antique et la peinture de paysage héritée du siècle précédent. En effet, le Lorrain mais aussi Poussin ont initié ce genre où abondent des architectes antiques, citées ou revisités. Mais ici pas de ports majestueux aux perspectives rigoureuses mais une prédilection pour le pittoresque et pour une nature plus sauvage, Lacroix développe un style sous l'influence de Claude-Joseph Vernet qu'il rencontre lors de son séjour à Rome en 1751 et auprès duquel il apprend à peindre des marines. Vernet qui vient de recevoir la commande du roi de sa célèbre série des Ports de France recherche cependant l'exactitude quand Lacroix lui préfère une vision plus poétique. Ce tableau au format exceptionnellement grand et datant de la fin de sa carrière, en est un brillant exemple. La maîtrise du rendu de l'aube, irradiant toute la baie, restitue avec brio cette lumière typiquement méditerranéenne. La fraîcheur des couleurs à la gamme élégante confère à l'ensemble une vision enchantée du monde où les personnages évoluent avec nature. Sa peinture, fort prisée des amateurs du XVIII^e siècle et qu'il décline à l'envi en variant les effets - de nuit, du matin, d'orage...- se retrouve aujourd'hui dans les plus grandes collections privées et publiques.





30

ATTRIBUÉ À JEAN-FRANÇOIS DEMAY
(Mirecourt, 1798 - Paris, 1850)

LE REPOS APRÈS LA MOISSON et LE CONVOYAGE DU GRAIN

Huiles sur toile (en paire)

32 x 40 cm

€ 2 000 - 3 000

Ces deux tableaux formant pendant illustrent un épisode de la vie rurale. À gauche, une charrette remplie de foin fraîchement coupé attend patiemment tandis que des paysans se reposent à même le sol. Seuls deux personnages au premier plan semblent actifs, sans doute le métayer et le propriétaire du domaine. À droite, une barque à faible tirant d'eau voit son chargement débarqué. Peut-être s'agit-il de sacs de grains ou de farine.

Actif sous la Restauration (1814/1815 - 1830) puis sous la Monarchie de Juillet (1830-1848), Jean-François Demay s'est spécialisé dans les scènes de genre et les paysages. L'artiste participa au Salon de 1827 à 1846. Dans cette paire de tableaux, l'artiste a su capter l'insouciance bucolique de la vie champêtre, loin des rudesses paysannes qui seront plus tard représentées par des peintres naturalistes comme Jules-Bastien Lepage (1848-1884) et Léon Lhermitte (1844-1925).



31

ADOLPHE MARTIAL POTÉMONT
 (Paris, 1828 - Paris, 1883)

SCÈNES ANIMÉES À MADAGASCAR, FOULPOINTE ET NOSY BE

Gouaches sur papier (en paire)

Signées et situées en bas à droite

35,5 x 45 cm

€ 5 000 - 6 000

Principalement connu en tant qu'aquafortiste, il grave près de 300 vues du vieux Paris et 57 planches sur les *Contes* de Jean de La Fontaine, d'après les dessins de Jean-Honoré Fragonard. De 1846 à 1882, Potémont expose des vues de Touraine, de Bretagne et de la forêt de Fontainebleau au Salon de Paris. Il rejoint La Réunion et Madagascar en 1847 et y séjourne jusqu'en 1857 où il exécutera des vues topographiques. Nos deux gouaches sont de belles illustrations du goût pour l'exotisme en vogue au XIX^e siècle.



32

ÉDOUARD LOUIS CAUVIN
(Toulon, 1816 - Toulon, 1900)

BORDS DE LA DURANCE À PLAN D'ORGON

Signé en bas à droite et daté 1888

Huile sur toile

44 x 81 cm

€ 6 000 - 8 000

Louis Cauvin est le cousin et élève de Vincent Cordouan (1810 -1893), célèbre peintre toulonnais. Cauvin marquera le renouveau de la peinture provençale aux sujets traditionnellement répétitifs ; avec lui, une harmonie s'installe entre l'homme et la nature. Notre composition à la perspective basse et très lumineuse, rappelle celles du grand peintre de la Provence, Paul Guigou (1834 - 1871).



33

JANOS LAGOS TIHANYI (1892 - 1957)

École hongroise

LES LAVANDIÈRES

Huile sur toile

Signé en bas à droite et situé Budapest

69,5 x 100 cm

€ 5000 - 6000

L'influence impressionniste se ressent dans les œuvres de ce peintre hongrois. Il expose à Belgrade en 1917 et à Lemberg en 1918. Après la fin de la guerre, il reprend ses études à Budapest, d'abord avec Béla Iványi-Grünvald et István Réti, puis avec le département graphique de Viktor Olgvai au Collège des Beaux-Arts de Budapest. En 1925, il participe à des expositions collectives au Salon National et en 1927 au Musée Ernst. Il peint principalement des paysages et deux de ses tableaux se trouvent à la Galerie Nationale Hongroise.

34

EUGÈNE BOUDIN

(Honfleur, 1824 - Deauville, 1898)

CAUDEBEC-EN-CAUX, BATEAUX SUR LA SEINE

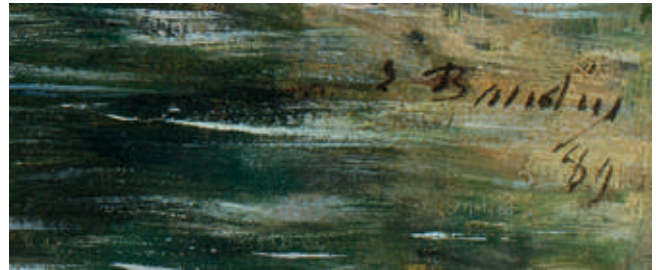
1889

Huile sur toile

Signé et daté en bas à droite *E. Boudin 89*

51,1 x 74,9 cm

€ 190 000 - 200 000



Provenance

- Docteur Charles Abadie (1842-1932), Paris (acquis avant 1899) ;
- Vente à l'Hôtel Drouot, Paris, 25 avril 1903, lot n°4 ;
- Vente à l'Hôtel Drouot, Paris, 19 juin 1931, lot n°4 ;
- Collection Yvonne Cory, Paris ;
- Collection Yves-Michel Cory, Virginia (par descendance) ;
- Collection privée, 1974 (par descendance des précédents) ;
- Collection Addison Associates Fines Arts, San Francisco (acquis en 2002) ;
- Collection Montgomery Gallery, San Francisco (acquis en 2004) ;
- Collection suisse.

Bibliographie

- Robert Schmit, Eugène Boudin, 1824-1898, Vol. III, Paris, 1973, p. 16, n°2584. Œuvre reproduite.

Boudin nous dépeint le quotidien d'une traversée de la Seine dans le paysage normand qu'il affectionne. Il utilise pour cela son sens des équilibres des masses et son subtil dosage des effets chromatiques. La scène calme est animée de personnages. Le ciel emplit la composition, l'horizon est bleuté, sur la droite une riche frondaison vers laquelle se dirige une barque chargée de passagers...









35

HENRI-EDMOND CROSS (Douai, 1856 - Saint-Clair, 1910)

HENRI-EDMOND DELACROIX, DIT

VUE D'UN PARC

Gouache et aquarelle sur papier

Cachet de l'artiste en bas à droite

41 x 30,5 cm

€ 9 000 - 12 000

Caractérisé par ses larges touches rectangulaires, ce tableau d'Henri-Edmond Cross illustre l'adhésion de l'artiste au néo-impersonnisme. S'éloignant de l'approche scientifique de Georges Seurat (1859-1891), la manière du peintre se veut plus intuitive. La forme de la touche contribue à donner un rythme et un équilibre à la composition. « Plus que la science de ses couleurs, c'est bien leur finesse et leur ondulation dans la lumière qui touchent le spectateur. » (Antoine Terrasse).



36

JEANNE SELMERSHEIM-DESGRANGES
(Paris, 1877-1959)

BOUQUET DE FLEURS

Huile sur toile ovale
Signé et daté 1909 au dos
65 x 54 cm



€ 12 000 - 15 000

Jeanne Adèle étudie la peinture auprès de Paul Signac, qui deviendra son compagnon en 1910. Ensemble, ils auront une fille, Ginette, que Signac adoptera en 1927. Par un testament de 1928, découvert tardivement, Signac a désigné Ginette comme sa légataire universelle.

Rappelons que Signac n'aime pas le terme *pointillisme*. « Le néo-impresionniste ne pointille pas, mais divise », insiste-t-il. Car il ne s'agit pas de couvrir bêtement une toile de petits points multicolores, mais de diviser les couleurs selon des règles très précises. Si bien que lorsque le spectateur s'éloigne, les points appliqués méthodiquement les uns à côté des autres ne sont plus perceptibles mais fusionnent, se fondent dans notre œil pour créer des teintes harmonieuses, vives et lumineuses. C'est le *mélange optique* que Georges Seurat utilisera, influencé par les recherches scientifiques du chimiste Michel-Eugène Chevreul. Obtenir « un maximum de couleur et de lumière », tel est le but de Signac qui demande à ses émules d'éliminer « toutes les couleurs ternes ou sombres », en particulier le gris. Surtout, ne jamais « craindre de paraître criard en étant trop coloré » ni « de rechercher l'éclat et la puissance par tous les moyens possibles » ! Sur la toile que nous présentons, Jeanne a appliqué les principes de son Maître et compagnon en divisant les couleurs pour créer un bouquet éclatant.

37

CAMILLE PISSARRO

(Charlotte-Amélie, 1830 - Paris, 1903)

FEMME ÉTENDANT DU LINGE, ÉRAGNY

Vers 1887

Huile sur toile

Cachet C.P en bas à gauche

73,3 x 59,7 cm

€ 500 000 - 800 000

Étude pour le tableau *Femme étendant du linge, Éragny, 1887* - Paris, Musée d'Orsay (Fig. 1)

Provenance

- Par héritage Julie Pissarro, femme de l'artiste en 1904 ;
- Paris, Galerie Georges Petit, Vente de la collection Camille Pissarro, 3 décembre 1928, n°43 du catalogue (Fig. 4) ;
- Collection Lewis-Bernard Davis, Philadelphia (Pennsylvanie), acheté à la galerie Georges Petit ;
- Park-Bernet, New York, Vente Lewis-Bernard Davis, 13 avril 1944, n°46 du catalogue illustré ;
- Collection privée, USA, acheté à la vente Lewis-Bernard Davis (1944-2003) ;
- Sotheby's, New York, 9 mai 2001, catalogue n°325, illustré (non vendu) ;
- Sotheby's, New York, 7 mai 2003, catalogue n°132, illustré ;
- CID, Deauville, 15 Août 2004, catalogue n°62, illustré ;
- Collection suisse.

Bibliographie

- Joachim Pissarro et Claire Durand-Ruel Snollaerts, *Camille Pissarro*, catalogue critique des peintures, Wildenstein Institute, Vol.III, n°853, illustré et titré.



Fig. 1 - *Femme étendant du linge, Éragny, 1887*
Huile sur toile, 41x31,5 cm. Paris, Musée d'Orsay •



*C'est étonnant comme tout se tient,
 les premières choses, la série de Pontoise,
 les divisions systématiques et les choses récentes,
 quand on les voit ensemble forment un tout et ne semblent
 pas avoir l'écart que je me figurais qu'elles avaient [...]
 sous quelqu'influence que tes choses soient faites,
 elles conservent toujours cette recherche des valeurs
 rapprochées qui forment au fond la grande caractéristique
 de ton Œuvre...*

Lettre de Lucien Pissarro à son père en 1903



Fig. 2 - Camille Pissarro et sa femme Julie Vellay en 1877 à Pontoise



Fig. 3 - Camille Pissarro (1830-1903), *Scène de neige à Éragny (Vue de Bazincourt)*, 1884, 46,7x55,6 cm, musée des beaux-arts de San Francisco

Le tableau que nous présentons *Femme étendant du linge, Éragny* (vers 1887), une peinture de grand format est le projet du célèbre tableau du musée d'Orsay (Fig. 1).

On y découvre une touche en flochetage libre et divisée qui laisse passer le vent et donne à la composition une légèreté, une spontanéité, une vie que l'on a du mal à retrouver dans le célèbre tableau du musée d'Orsay.

Nous sommes en présence de deux œuvres admirables, très différentes qui permettent d'appréhender l'évolution d'un concept technique et la perception d'un artiste.

Notre tableau nous permet de partager la pensée créatrice du peintre, il en résulte un chef-d'œuvre de sincérité.

LA PÉRIODE D'ÉRAGNY 1884-1903

« Oui, nous sommes décidés pour Éragny-Sur-Epte ; la maison est superbe et pas chère : 1000 francs avec jardin et pré. C'est à deux heures de Paris, j'ai trouvé le pays autrement plus beau que Compiègne ». Camille Pissarro, 1884

Devenu propriétaire en 1893, (après une longue location), Julie sa femme continuera d'y habiter jusqu'à sa mort en 1926 (Fig. 2).

À Éragny, Pissarro exécuta près de 350 huiles, dont celles du *Divisionnisme* (Fig. 3).

Durant cette période, l'artiste alternait des déplacements entre la campagne et le monde urbain bruyant et débordant d'activité : Rouen, Dieppe, Le Havre, Paris et à plusieurs reprises Londres.

1887, la date d'exécution de notre peinture, correspond à une période noire concernant la situation financière des Pissarro.



Tableaux par Camille PISSARRO

23. Jardin à Pontoise, 1877 (1 m. 05-1 m. 25) (d. 200.000), à M. Paul Rosenberg: **300.000**. — 21. Route de Versailles à Louveciennes, 1870 (1 m. 81) (d. 120.000), à M. Rosenberg: **147.000**. — 25. La Gaussette, 1892 (89-1 m. 16) (d. 100.000), à M. Paul Rosenberg: **173.000**. — 26. La Vieille Route d'Ennery à Pontoise, 1877 (92-1 m. 50) (d. 80.000), à M. Durand-Ruel: 60.000. — 27. Paysage à La Varenne-Saint-Hilaire, 1866 (91-1 m. 50) (d. 50.000), à M. Jacques Dubourg: 35.100. — 28. Paysage à Gony, près Pontoise, 1883 (70-1 m. 25) (d. 80.000), à M. Vildrac: 55.000. — 29. La Mère Jolly, 1871 (1 m. 81) (d. 150.000), à M. Picard: **105.000**. — 30. Les Baigneuses, 1896 (73-92) (d. 100.000), à M. Jacques Dubourg: **109.100**. — 31. L'Eglise Saint-Jacques, à Dieppe, matin, soleil, 1901 (73-92) (d. 150.000), à M. Emden: **100.000**. — 32. L'Inondation à Buzincourt, effet de soleil, 1882 (65-92) (d. 80.000), à M. Bruck: 28.000. — 33. Nature morte, 1867 (81-1 m) (d. 80.000), au Docteur Viau: 65.000. — 34. Vue de Bazincourt, inondation, 1882 (65-92) (d. 100.000), à M. Girard: **120.000**. — 35. La Sente du Chou, près Pontoise, 1878 (56-92) (d. 150.000), à M. Pierre Mairic: **176.000**. — 36. Portail de l'église Saint-Jacques, à Dieppe, après-midi, temps gris, 1901 (81-65) (d. 90.000), à M. Binch: **120.000**. — 37. Jardin à Éragny (65-81) (d. 20.000), à M. Kleinmann: 16.000. — 38. Novembre à Éragny, 98 (90-81) (d. 80.000), à M. Metthey: **122.000**. — 39. Le Jardin de Kensington, à Londres, 1890 (61-73) (d. 50.000), à M. Gaston Lévy: 45.000. — 40. Portrait de Jeanne R. Pissarro (73-00) (d. 30.000), à M. Pissarro: 31.000. — 41. Printemps à Éragny (vers 1900) (69-73) (d. 50.000), à M. Chardon: 80.000. — 42. Mademoiselle Jeanne au jardin (73-00) (d. 40.000), à M. Metthey: 32.500. — 43. Femme étendant du linge (73-50) (Janv. 25.000), à M. Lewis: 20.100. — 44. La Place du Carrousel, à Paris, 1900 (64-65) (d. 70.000), à M. Van Riel: 70.000. — 45. Pommeiers à Franceville, matin, de soleil, 1903 (64-65) (d.

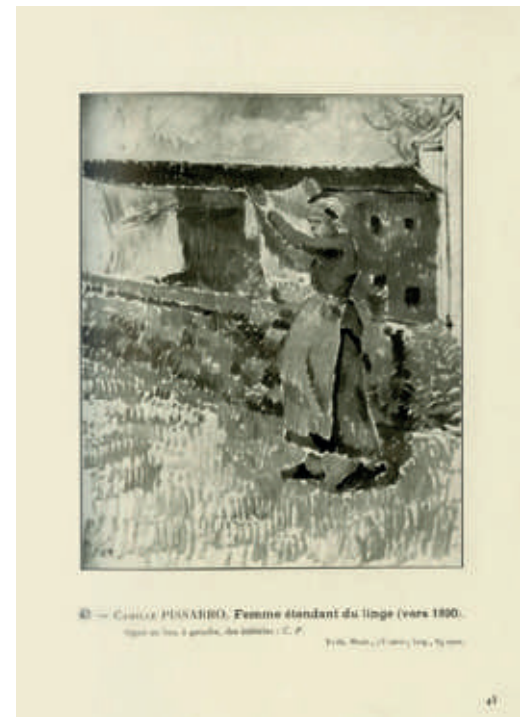


Fig. 4 - Catalogue de vente de la collection Camille Pissarro en 1928



Fig. 5 - Paul Durand-Ruel dans sa galerie en 1910. Photo Dornac, Archives Durand-Ruel.



Durand-Ruel son marchand, n'est plus capable de faire face aux demandes pécuniaires de l'artiste mais ce dernier n'a pas d'autres alternatives (Fig. 5).

Le marché de l'art subit une crise générale et profonde depuis 1884. Pissarro qui compte entièrement sur les avances de Durand-Ruel pour vivre, accumule les dettes.

Le marchand tente de l'encourager en fondant des espoirs sur les États-Unis (1884-1886).

Cependant, à New York, il rencontre une forte opposition du commerce américain qui craint l'arrivée d'une nouvelle concurrence. On lui interdit d'exposer, finalement un compromis est trouvé, Durand-Ruel peut exposer ses peintres dont Pissarro à la seule condition qu'aucun tableau ne soit proposé à la vente, Pissarro y présentera 11 toiles d'Éragny (Fig. 6).

Les ennuis accumulés de Durand-Ruel obligent l'artiste à se tourner vers d'autres débouchés dont Théo Van Gogh, le frère de Vincent- employé à la galerie Boussod et Valadon. Il y a dès lors lutte entre Durand-Ruel et Théo Van Gogh.

Pissarro reste néanmoins attaché à Durand-Ruel et les années 1892-1899 vont marquer la période des premiers succès.

Fig. 6 - Une vue d'ensemble de la salle principale de la Grafton Gallery à Londres abritant une exposition similaire à celle d'Amérique. À gauche *Le déjeuner des canotiers* de Renoir, quatre rangées plus loin *La tasse de Chocolats* et deux autres tableaux *La source* et *la femme au chat*



Fig. 7 - Michel Eugène CHEVREUL (1786-1889), *De la loi du contraste simultané des couleurs, et de l'assortiment des objets colorés, considéré d'après cette loi*. Pitois-Levrault et C^{ie}, Paris 1839



Fig. 8 - Camille Pissarro (1830-1903), *Maisons paysannes, Eragny*, 1887, huile sur toile, 83 x 96,6cm, Art Gallery of New South Wales, Australie

ÉVOLUTION PICTURALE DE CAMILLE PISSARRO PÉRIODE 1880-1890

Autour des années 1880, l'artiste fragmente de plus en plus sa peinture. Le but est de multiplier les effets chromatiques comme si chaque touche avait une autonomie.

Cette technique se radicalise autour de 1886 et mène Pissarro vers le néo-impressionnisme. Il rompt avec l'impressionnisme et ses compagnons de route de la première heure, Monet, Renoir, Sisley qu'il désigne désormais comme *Impressionnistes romantiques*.

Pissarro s'intéressait à tous les moyens d'expression. La méthode optique de la division des tons, s'opposant à celle de leur mélange sur la palette qui exclut ou annihile les colorations pures était discutée depuis quelques temps dans certains ateliers. Les nouvelles données scientifiques de Chevreul dans *La Loi du contraste des couleurs* faisaient l'objet d'intéressantes controverses (Fig. 7).

C'est Georges Seurat qui avait poussé très avant l'étude des thèses coloristes. Dès 1882, il s'appliquait à peindre en observant la division des tons et en mai 1884, à la première exposition des *Artistes Indépendants* aux Tuileries, il envoyait la *Baignade*, toute rayonnante de lumière, pendant que Signac exposait 4 paysages peints avec les seuls couleurs du prisme (théorie de Chevreul sur le mélange optique des couleurs) (Fig. 8).

Camille Pissarro et son fils Lucien, s'enthousiasmèrent aussitôt pour cette méthode rationnelle dont l'éclatante luminosité surpassèrent les plus claires peintures impressionnistes.

Pissarro rencontra chez Guillaumin, Paul Signac qui au début de 1885 le conduisit chez Seurat. Il devint alors le plus fervent propagandiste du mouvement.





Fig. 9 - Paul Signac (1863-1935), *Opus 217. Sur l'émail d'un fond rythmique des mesures et d'angles, de tons et des teintes, portrait de M. Félix Fénéon en 1890*. Huile sur toile, 73,5 x 92,5 cm
The Museum of Modern Art, New York. Gift of Mr. and Mrs. David Rockefeller.



Fig. 10 - Georges Seurat (1859-1891), *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte*, 1886, 308x207,5 cm, Art Institute of Chicago

À l'exposition de 1886, 1 rue Laffitte, les paysages d'Éragny-Bazincourt vibraient d'une lumière sur laquelle aucune touche impure ne venait faire office d'écran MM. *Pissarro, Seurat et Signac innovent*, écrit Félix Fénéon au bas de son pamphlet critique : *Les Impressionnistes en 1886, quintessence de tout l'historique de l'École*.

Il écrivit au sujet de Pissarro : « transformant sa manière, il apporte au néo-impressionnisme sa mathématique rigueur d'analyses et l'autorité de son nom ; désormais il décompose ses tons systématiquement... » (Fig. 9)

Cette évolution si soudaine, en plein apogée d'une œuvre en émut certains, en affligea d'autres et en déconcerta le plus grand nombre.

Pissarro demeurant cependant sourd aux critiques, regagna son cher Éragny pour y *divisionner* passionnément.

Sa période divisionniste, riche d'œuvres précieuses entre toutes et particulièrement recherchées par les amateurs, s'inscrit exclusivement entre les années 1886 et 1890.

À la dernière exposition impressionniste en mai-juin 1886, initiée par Camille Pissarro, à laquelle il participe comme néo-impressionniste. Il y introduit ses nouveaux amis, Seurat et Signac. À cette occasion on découvrit le Manifeste du mouvement néo-impressionniste *Un Dimanche Après-midi à la Grande Jatte* de Georges Seurat (Fig. 10).

Unité, harmonie, liberté sont des notions essentielles aux yeux de Camille Pissarro. Elles constituent des critères définissant à ses yeux la qualité artistique d'une œuvre.

À propos du Divisionnisme, Pissarro avait essuyé de nombreuses critiques, lui reprochant soit de trop s'éloigner de son propre style, soit d'avoir perdu sa personnalité.

Or, précisément, l'intérêt du peintre pour cette technique tenait à son effet d'unité et de simplicité au service de la couleur.



38

NORBERT GOENEUTTE **(Paris, 1854 – Auvers-sur-Oise, 1894)**

LE BOULEVARD DE CLICHY SOUS LA NEIGE

Huile sur toile
45,8 x 56 cm

€ 18 000 - 25 000

Bibliographie

- Gilbert de Knyff, *Norbert Goeneutte - sa vie et son Œuvre ou l'art libre au XIX^e siècle*, Éditions Mayer, Paris, 1978

Œuvre de jeunesse de l'artiste, il a seulement 23 ans, ce paysage urbain animé de personnages s'avère être le *modello* du splendide tableau de 1876 conservé à la Tate Modern de Londres et intitulé *Le Boulevard de Clichy sous la Neige* (Fig. 1). Le peintre saisit avec vélocité les silhouettes élégantes des promeneurs parisiens.

Les *repentirs* illustrent le processus créatif de l'artiste dans la quête de sa composition finale réalisée sans doute en atelier, le *modello* ayant été quant à lui effectué en plein air. Pour citer Gilbert de Knyff : « l'hiver venu [...] le jeune Norbert en profite pour transporter son chevalet de plein air sur le boulevard de Clichy. Il aime les surfaces verglacées ou luisantes de pluie, et la neige fraîchement tombée l'y attire d'autant plus qu'à cette époque, personne ne s'aventurant sur le terre-plein central de cette large artère, les promeneurs se détachent de façon spectaculaire sur la blancheur non souillée de pareille surface où nul ne songerait à se risquer. Ainsi la vie, ses contrastes et ses pulsations sont-ils captables à l'état pur. » (*op. cit.*, p. 47-48).



Norbert Goeneutte (1854-1894), *Le Boulevard de Clichy sous la neige*, 1876, Huile sur toile, 60 x 73 cm, Londres, Tate Modern



39

ETIENNE MOREAU-NÉLATON

(Paris, 1859 - Paris, 1927)

L'IMPÉRIALE DE L'OMNIBUS

Début 1888

Huile sur toile

Signé et daté en bas à gauche *E. Moreau-Nélaton. 88.*

64 x 80 cm

€ 60 000 - 80 000

Expositions

- *Exposition de peintures, 1888*, Paris, Cercle des Mirlitons (ou Cercle de l'Union artistique) ;
- *Exposition des œuvres d'Etienne Moreau-Nélaton - Peintre et céramiste (1859 - 1927)*, Janvier 1928, N°7, Paris, musée des Arts décoratifs, Pavillon de Marsan - Palais du Louvre.

Provenance

- Collection Dora Castro Bayley de Freccero (1900 - 1982) et Francisco F. Freccero (1897 - ?), Montevideo (Uruguay), Avant 1931 ;
- Vente Sotheby's, Londres, 24 juin 1987, Lot 248 ;
- Vente Compagnie des commissaires-priseurs de l'Est, 14 février 1992 ;
- Vente Sotheby's, New York, 24 mai 1995, Lot 256 ;
- Vente Aste di Antiquariato Boetto, Gênes, 15 avril 2002 ;
- Collection suisse.

Bibliographie

- Vincent Pomarède, *Etienne Moreau-Nélaton - Un collectionneur peintre ou un peintre collectionneur*, Paris, 1888, tableau cité mais non reproduit, p. 87-89.



Étienne Moreau-Nélaton (1859-1927)
Gazette des beaux-arts (Paris), 1927

Fils de Camille Nélaton (1840-1897), céramiste et peintre, et d'Adolphe Moreau fils (1827-1882), conseiller d'État et collectionneur. Fortuné et libre de ses choix - ne criait-il pas à son confrère de l'École normale supérieure, Jean Jaurès, « J'admets que ma fortune est une injustice à l'égard des pauvres : dites-moi ce que je dois faire ! » (Louis de Launay, *Étienne Moreau-Nélaton*, *La Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} juin 1927) Nous savons aujourd'hui qu'il trouva la réponse avec les trois dons successifs qu'il fit à l'État et au Louvre, que nous évoquons plus loin.



« Des attitudes spirituelles et malicieuses liées à une technique audacieuse font toute la réussite de ce premier petit chef-d'œuvre de sa carrière. »

Vincent Pomarède (né en 1959), conservateur du patrimoine et administrateur général adjoint du musée du Louvre à Paris

Peintre, céramiste, affichiste, collectionneur et historien d'art, il réalise à 29 ans ce tableau d'une incroyable modernité. Modernité tout d'abord par le choix de son sujet. Si les transports en commun ont parfois été représentés par des artistes tels que Monet ou Renoir, ils l'ont été en tant que symbole d'une société industrielle en plein essor. A contrario, Moreau-Nélaton veut aller plus loin ici et cherche à donner une orientation naturaliste à son tableau.

Disciple de Degas, ses personnages sont pris sur le vif, saisis dans leur quotidienneté. Photographe amateur depuis 1881, Moreau-Nélaton n'est donc pas étranger à cette volonté quasi-scientifique de capter le réel. Modernité ensuite par le cadrage et la technique. Au-delà de la touche impressionniste héritée des peintres qu'il aimait tant et collectionnait avec ferveur, il faut signaler le japonisme sous-jacent de cette toile. Asymétrie de la composition, cadrage serré qui coupe partiellement le personnage de gauche et contre-plongée venant renier la banalité apparente de cette scène sont les marqueurs de cette influence orientale à laquelle Moreau-Nélaton avait pu être sensibilisé par sa mère artiste.



Edgar Degas (1834-1917),
Eugène Manet, 1874 (Détail)

SCÈNE DE GENRE OU PORTRAIT COLLECTIF ?

Pour Vincent Pomarède, auteur de l'ouvrage le plus documenté sur le peintre, Moreau-Nélaton se serait amusé « à grouper sur son impériale divers types humains ou sociaux : la bourgeoise chic et snob voisine avec un ouvrier à la casquette de travers tandis qu'un monsieur à redingote et chapeau haut de forme lit son journal. » (op. cit., p. 89).

Nous proposons une hypothèse plus originale, à l'instar d'un Fantin-Latour (1836-1904), Moreau-Nélaton aurait rendu hommage à un groupe d'amis peintres, dont un, Édouard Manet, était décédé à l'époque.

Nous aurions donc de gauche à droite : Édouard Manet (1832-1883), un artiste dont l'identité reste à découvrir, Eugène Manet (1833-1892) alors marié à Berthe Morisot (1841-1892) sa voisine au centre du tableau et Toulouse-Lautrec (1864-1901).

À l'appui de cette proposition, nous savons que Moreau-Nélaton avait réalisé peu de temps après un portrait collectif d'un groupe d'amis musiciens réunis autour d'un piano. S'y trouvaient le compositeur Pierre de Bréville (1861-1949) jouant du piano pour accompagner son ami Maurice Bagès (1862-1908), devant Charles Kœchlin (1867-1950), Paul Poujaud (1856-1936) et Rosa Bonheur (1822-1899).



Édouard Manet (1832-1883)
Berthe Morisot au bouquet
de violettes, 1872 (Détail)
Musée d'Orsay, *

LA MALÉDICTION MANET : UN TABLEAU PROBABLEMENT REFUSÉ AU SALON DE 1888

Collectionneur avisé, Moreau-Nélaton, possédait une collection regroupant tous les plus grand nom de la peinture du XIX^e siècle : Carrière, Cazin, Charlet, Chassériau, Corot, Courbet, Daubigny, Daumier, Decamps, Delacroix, Diaz, Fantin-Latour, Géricault, Manet, Monet, Pissarro, Prud'hon, Puvis de Chavannes, Sisley, Morisot, Jongkind, Troyon formaient une collection estimée à l'époque à plus d'un million et demi de francs or, collection qu'il donna à l'État en trois fois : en 1906, 1919 et 1927.

Moreau-Nélaton, qui légua donc à la France le fameux *Déjeuner sur l'herbe* (1863) d'Édouard Manet, a sans doute subi le même revers lorsqu'il tenta de présenter au Salon son tableau. C'est en effet ce que nous apprend l'ouvrage de Vincent Pomarède : « Autant l'exposition des *Mirlitons*, plus intime et décontractée, lui a laissé un bon souvenir, autant le salon lui apporte une déception certaine avec le refus d'une de ses toiles à l'huile. [...] Peut-être s'agit-il justement de *Impériale de l'omnibus* dont il était légitimement fier. » (op. cit., p. 89).

Dans tous les cas, ce tableau, de qualité muséale, est le premier chef-d'œuvre de Moreau-Nélaton et démontre qu'il était non seulement un amoureux « de la peinture des autres », mais aussi un peintre amoureux de la peinture.



Henri de Toulouse-Lautrec



ARNES.

Honoré 33

40

JEAN-LOUIS FORAIN (1852-1931)

LE PEINTRE ET SON MODÈLE

Fusain et gouache sur papier

Signé en haut à droite

Exécuté vers 1925

34 x 48 cm

€ 10 000 - 12 000

Provenance

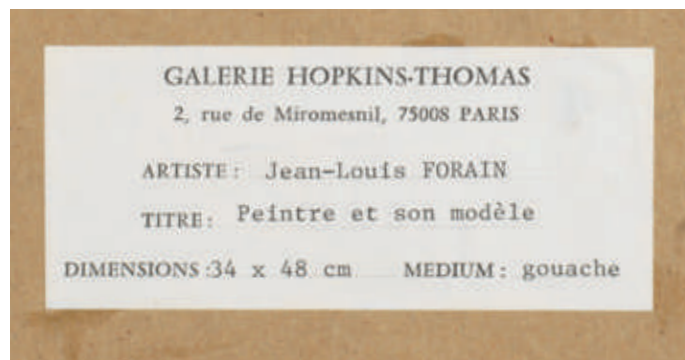
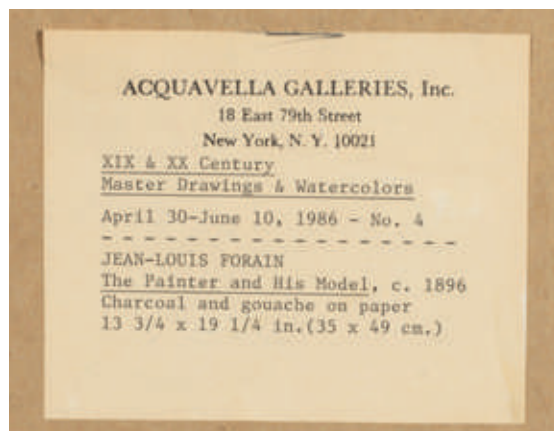
- Jacques Doucet, Paris.
- Madeleine Vionnet, Paris.
- Philippe Brame, Paris.
- Acquavella Galleries, Inc., New York (avant 1986).
- Galerie Hopkins-Thomas, Paris.

Exposition

- *Acquavella Galleries, Inc. XIX & XX Century Master Drawings & Watercolors*, 30 avril – 10 juin 1986 n° 4, New York, illustré en couleurs, p. 11.

Ce tableau sera inclus au catalogue raisonné de l'Œuvre de Jean-Louis Forain en préparation par Florence Valdès-Forain.

Connaissant une grande célébrité de son vivant, Jean-Louis Forain participa à quatre des huit expositions impressionnistes entre 1879 et 1886. Proche d'Edgar Degas (1834-1917) qu'il rencontra au Café La Nouvelle Athènes, les deux artistes furent liés non seulement par de nombreuses affinités, mais aussi par des motifs picturaux communs (danseuses, univers du théâtre, courses de chevaux, nus...). Le plus souvent, les aquarelles, gouaches et pastels de Forain sont marqués par un style rapide, de vives couleurs, et un caustique esprit satirique.



Étiquettes au dos du cadre





41

OTTO GLEICHMANN

(Mainz, 1887 - Hanovre, 1963)

RÉUNION DE PERSONNAGES AU CAFÉ, COMPOSITION CUBISTE

1920

Aquarelle

34 x 28,5 cm

€ 4 000 - 6 000

Figure clé de l'expressionnisme allemand, Otto Gleichmann a réalisé des œuvres irriguées par le traumatisme de la Première Guerre mondiale à laquelle il participa. En 1918, il prit part à la Sécession hanovrienne où il rencontra notamment le dada Kurt Schwitters (1887-1948) et le poète Theodor Däubler (1876-1934). Dans cette composition au dessin nerveux, les personnages et les tables semblent s'entrechoquer. Le traitement caricatural est accentué par le regard sévère de l'individu au premier plan à gauche, véritable écho de l'Allemagne weimarienne.



Norman Rockwell (1894-1978),
Couverture du *Saturday Evening
Saturday Post*, 10 août 1918



42

GEO (Marennes, 1853 - Paris, 1924)

HENRY-JULES-JEAN GEOFFROY, dit

CHEZ LE COIFFEUR

Huile sur carton

Signé en bas à droite

46 x 37 cm

€ 5 000 - 7 000

Une petite fille se rend chez le coiffeur pour réaliser une permanente. Le jeune homme, concentré sur sa tâche, s'applique avec son fer à friser. Le regard de l'enfant témoigne de son inquiétude : à quoi ressemblera-t-elle ? Élève d'Eugène Levasseur (1822 - ?), le style de Géo rappelle les illustrations de Norman Rockwell (1894-1978) pour le *Saturday Evening Post*. A travers chaque individu, campé dans l'activité la plus quotidienne, les deux artistes dégagent une sorte de dénominateur commun de la société de leur temps. « Ces *petites vies* sont vues comme à la loupe. Elles nous donnent l'illusion d'être surprises dans leur intimité ; elles semblent tellement représentatives qu'elles prennent valeur de symboles. » (Marc Thivolet).

43

BERTHOLD GENZMER (Boggusch [Pologne actuelle], 1858 - Berlin, 1927)

LE CRI

Huile sur toile

58 x 40 cm

Monogrammé en bas à droite et daté 22

€ 3 000 - 5 000

Dans ce tableau à l' « inquiétante étrangeté » (Sigmund Freud), l'artiste représente un homme en costume, le buste légèrement décalé en arrière et le regard saisi d'effroi. On ignore la source de ce malaise. Peut-être faut-il s'intéresser au contexte qui a vu naître cette œuvre. L'Allemagne de la République de Weimar (1919-1933), bien qu'elle se soit installée dans la durée, a connu de multiples crises. Paul Morand (1888-1976) écrira d'ailleurs : « Londres, New York [...] avaient les yeux fixés sur nous [...]. Je ne parle pas de Berlin qui se tordait alors dans les affres de la dévaluation, de la faim et de l'expressionnisme. ».

Si le titre du tableau peut faire penser à la célèbre composition d'Edvard Munch (1863-1944) de 1893 conservée à la Galerie nationale d'Oslo, c'est davantage du côté de peintres tels qu'Oskar Kokoschka (1886-1980) ou Egon Schiele (1890-1918) que l'on peut trouver des similitudes. Bien que le traitement pictural diffère, on retrouve chez chacun de ces artistes la même volonté d'exprimer la vie intérieure des modèles par l'expressivité de la forme. Mais s'il fallait établir un rapprochement manifeste, ce serait sans nul doute avec les autoportraits de Lucian Freud (1922-2011), réalisés quelque quarante années plus tard.



Lucian Freud (1922-2011), *Reflection with two children*, (Détail), 1965, Huile sur toile, 91 x 91 cm, Madrid, musée Thyssen-Bornemisza



44

HIPPOLYTE FOURNIER
(Rablay, 1852 - Rablay, 1926)

L'EXTASE DE SAINTE CÉCILE

Huile sur toile
228 x 126 cm

€ 8 000 - 15 000

Exposition :
- Salon des Artistes français, 1899, n°804



Fig. 1 - Raphaël (1514-1515),
L'Extase de sainte Cécile
220 × 136 cm. Pinacothèque
Nationale, Bologne

« Elle était, comme vous le savez déjà, sans rien savoir encore, le lys de cette vallée où elle croissait pour le ciel, en la remplissant du parfum de ses vertus. »
Balzac, *Le Lys dans la vallée*, 1836

Sainte Cécile, patronne des musiciens

Dans ce tableau, Fournier représente sainte Cécile entourée d'anges musiciens. Martyre chrétienne, elle fut condamnée en 223 pour avoir converti de nombreux Romains, dont son mari Valérien. Quand vint l'heure de sa mort, elle entendit une musique céleste, moment qu'a justement choisi de représenter l'artiste.

Une œuvre symboliste

Thème régulièrement traité depuis Raphaël (Fig. 1), *L'Extase de sainte Cécile* est ici abordée à travers le prisme du symbolisme. Par son format monumental, Fournier a voulu faire de la grande peinture d'histoire, il ne cherche pas la représentation réaliste mais vise l'effet plastique avec ce nimbe et ce voile qui irradiant la composition. La partie inférieure du tableau, traitée dans une palette sombre, contraste avec les tons clairs de la partie supérieure. L'anagorie est donc non seulement d'ordre spirituel mais aussi pictural.





Guido Reni (1575-1642), *Sainte Cécile*, 1606
Huile sur toile, 94 x 75 cm
Norton Simon Museum of Art, Pasadena

« La peinture est un art essentiellement religieux et chrétien. Si ce caractère s'est perdu dans notre siècle impie, il faut le retrouver. », Maurice Denis, *Journal*, 1886

Moderne par sa facture et traditionnel par son iconographie, le tableau de Fournier présenté au Salon des Artistes français de 1899 annonce l'entreprise de rénovation de l'art religieux initiée en 1919 par Maurice Denis grâce à la fondation des Ateliers d'Art Sacré. Chez les deux artistes se retrouve la même foi, la même volonté de trouver « dans les choses visibles le chemin des invisibles, et dans l'ordre de la réalité naturelle la garantie des vérités surnaturelles » (in Maurice Denis, *Histoire de l'art religieux*, 1939).



Maurice Denis (1870-1943), *Heureux les coeurs purs*, 1915, Huile sur carton maroufflé sur panneau de bois, Limoges, MBA





45

HENRI VAN STRAETEN (Anvers, 1892 - 1944)

COMPOSITION AFRICANISTE

Cuivre repoussé

Cachet de l'artiste sur le côté à droite

20,5 x 40,5 cm

€ 1 000 - 2 000

Particulièrement célèbre en Belgique pour avoir renouvelé l'art du bois gravé, Henri van Straeten réalise ici un véritable travail de dinanderie. La plaque de cuivre est en effet travaillée à froid au repoussé afin de faire émerger les reliefs sur la face. Cette technique, héritée de l'Antiquité, trouve un nouveau souffle à l'époque Art déco, grâce à des artistes aussi célèbres que Jean Dunand (1877-1942) ou Claudius Linossier (1893-1953). L'Antiquité n'est cependant pas la seule source d'inspiration de Van Straeten. S'y ajoute également l'africanisme, cette passion née au début du XX^e siècle pour l'art subsaharien. Par l'esprit qui l'anime - une femme nue encadrée de deux fétiches - cette plaque rappelle également les clichés réalisés par Man Ray (1890-1976) dans les années 1920-1930 (cf. *Personne non identifiée nue, statuette Bamiléké du Cameroun*, vers 1934, Épreuve gélatino-argentine, Paris, MNAM - Centre Pompidou).



46

ÉCOLE TCHÈQUE - XX^e SIÈCLE

COMPOSITION CUBISTE

Peinture à l'huile et découpages de papiers collés sur carton, avec mise aux carreaux
Monogramme O ... N et date (1)923?

64,5 x 45,5 cm

€ 1 500 - 2 000

47

MAURICE MENDJIZKY
(Lodz, 1890 - Saint-Paul-de-Vence, 1951)

PORTRAIT DE FEMME

Huile sur toile

Signé en haut à gauche

55 x 38 cm

€ 6 000 - 8 000

Notre tableau représente un portrait féminin à la fois inspiré de la palette chromatique cézanienne et des compositions de Tamara de Lempicka (1898 - 1980), sa contemporaine. La portraiturée semble en pleine introspection : plus qu'un portrait, c'est une représentation de la féminité universelle, proche des recherches de l'École allemande de l'entre-deux-guerres.



48

MAURICE DE VLAMINCK (Paris, 1876 - Rueil-la-Gadelière, 1952)

BOUQUET VARIÉ - PÉRIODE CÉZANNIENNE

Vers 1914

Huile sur toile

Signé en bas à droite *Vlaminck*

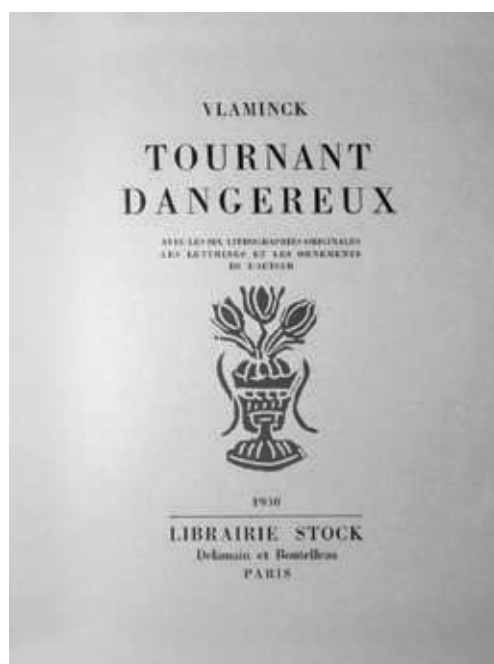
65 x 55 cm

€ 90 000 - 120 000

Certificat du Wildenstein Institute

Le Salon d'automne de 1905 sonne le début de la période fauve de Vlaminck. Les couleurs sont d'abord explosives, de 1905 à 1906, l'énergie colorée de ses toiles est à son comble. À la suite de sa première exposition personnelle chez Ambroise Vollard, au printemps 1907, Vlaminck semble attiré par le changement, l'usage de la couleur pure ne le satisfait plus. La rétrospective *Cézanne* au Salon d'automne 1907 le convainc de suivre les leçons du maître provençal, sans toutefois évoluer vers un cubisme strict. Il déclare dans son livre, *Tournant dangereux* paru en 1930 : « le jeu de la couleur pure, orchestration outrancière dans laquelle je m'étais jeté à corps perdu, ne me contentait plus. Je souffrais de ne pouvoir frapper plus fort, d'être arrivé au maximum d'intensité, limité que je demeurais par le bleu ou le rouge du marchand de couleurs ».

Dans notre nature morte, Vlaminck retient de Cézanne ses grands principes d'organisation de l'espace et une structuration des formes et des volumes. Il gomme ici la perspective, utilise le bleu, le gris appliquant toutefois quelques tons chauds estompés.



Maurice de Vlaminck, *Tournant dangereux*. Paris, Stock, 1930. In-4, 205pages. Première édition illustrée par Vlaminck lui-même.



49

NATALIA GONTCHAROVA (1881-1962)

COUR DE FERME

Vers 1907-1908

Huile sur toile

Signée en cyrillique en bas à gauche

69 x 39 cm

€ 25 000 - 30 000

Née le 4 juin 1881 à Ladyjino (gouvernement de Toula), dans une famille de la petite noblesse russe, Natalia Gontcharova (Наталья Сергеевна Гончарова) est admise en 1898 à l'École de peinture, de sculpture et d'architecture de Moscou, où elle se forme auprès du sculpteur Paul Troubetzkoï.

Elle abandonne la sculpture en 1904 et se consacre à la peinture après sa rencontre avec Mikhaïl Larionov qui sera le compagnon de toute sa vie, puis devient l'élève de l'impressionniste Konstantin Korovine.

Elle développe avec son compagnon, à partir de 1907, le *néo-primitivisme*. Ce style de peinture combinait le modernisme occidental avec des formes d'art populaire russe traditionnel.

Influencée par l'icône, l'imagerie populaire russe (*loubok*), les chromos, l'enseigne artisanale, les thèmes religieux et l'inspiration paysanne dominant alors son Œuvre.

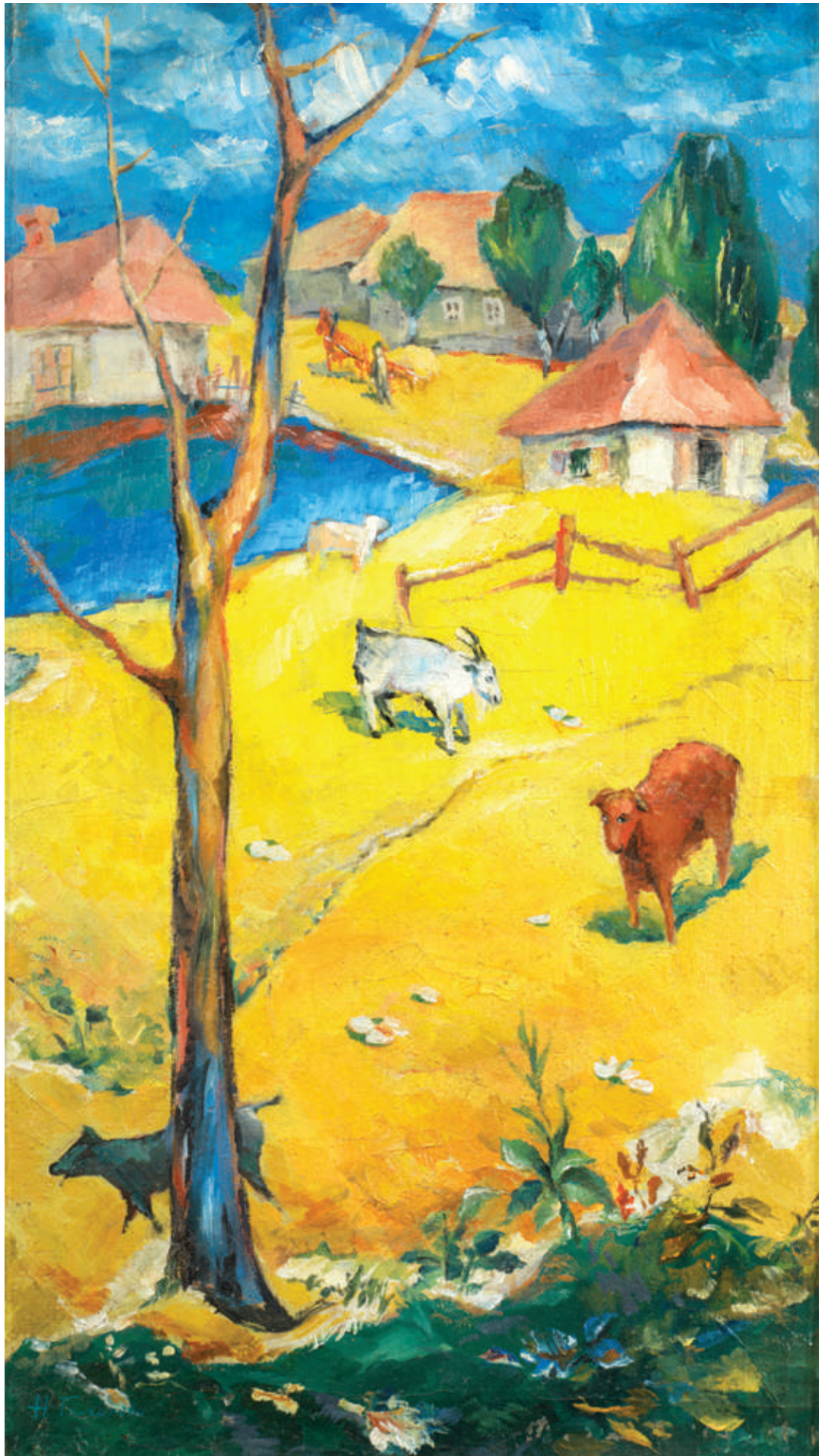
Ainsi, comme dans la toile que nous présentons, bon nombre des peintures de Gontcharova de cette période, sont inspirées de la vie et de la culture paysanne de sa province natale de Toula en Russie centrale.

« Les peintres français modernes m'ont ouvert les yeux et j'ai saisi la grande importance et la grande valeur de l'art de ma terre natale, et à travers elle, la valeur de l'art de l'Orient. »

Natalia Goncharova



Natalia Gontcharova, *La Cueillette de fruits*



50*

JEAN PUGNY

IVAN ALBERTOVITCH PUGNI, dit

(Kuokkala [Empire russe, Grand-duché de Finlande], 1892 - Paris, 1956)

COMPOSITION LETTRISTE

Vers 1919

Huile sur toile

Signé en bas à droite en cyrillique

60 x 50 cm

Restaurations anciennes (principalement dans les fonds) dues au transport Russie - France

Rapport de condition technique de 2021 sur demande

€ 60 000 - 100 000

Certificat de Monsieur Jean Chauvelin en date du 3 août 2020
qui confirme l'attestation de Monsieur Berninger en date du 16 décembre 1999, égarée.

Provenance

- Ancienne collection Richard Rouah, Nice ;
- Ancienne collection Herman Berninger, Zürich, auteur du catalogue raisonné ;
- Collection Paris.

Bibliographie

- Herman Berninger et Jean-Albert Sartier, *Jean Pougny (1892-1856), Catalogue de l'œuvre 1 Les Années d'avant-garde, Russie - Berlin, 1910-1923*, Éditions Ernst Wasmuth Tübingen, Zürich, 1972



Jean Pougny (1892-1956), *La Fuite des Formes*, 1919, gouache sur papier, New York, The Museum of Modern Art. Projet pour *La Fuite des Formes*, 1919, Leningrad, Musée Russe.

Composition lettriste, vers 1919, qui appartient au mouvement Suprématisiste 1918-1919. Elle fait partie des rares œuvres de l'artiste de cette période qui nous sont parvenues. Ce tableau a appartenu à Monsieur Herman Berninger, ami du peintre et auteur du catalogue raisonné. Il l'avait acquise en 1999, de la collection Richard Rouah, Nice.

Au printemps 1912, Pougny revient en Russie à Saint-Pétersbourg après avoir participé au milieu d'avant-garde de Paris et s'être intéressé tout particulièrement au Fauvisme et au Cubisme naissants.

À son arrivée en Russie, des querelles règnent au sein de l'avant-garde réunie dans *l'union de la jeunesse*. L'atelier de Pougny devient dans cette période troublée le centre de ralliement de tout un groupe de jeunes artistes fougueux. C'est là, que le peintre prit l'initiative d'une exposition qui devait faire date dans l'histoire de l'art moderne russe. Cette dernière eut lieu à la Société Impériale d'Encouragement aux Beaux-Arts le 3 mars 1915. Ainsi naquit le groupe *Tramway V*. Ce titre énigmatique était de Malévich, il provoqua surprise et scandale attendus, car c'était la « lettre » d'un tramway circulaire qui faisait le tour de Moscou.

Les exposants étaient onze. Citons : Klioun, Malévich, Popova, Pougny, Tatline, Exter... Les tableaux de Pougny exposés étaient à mi-chemin entre Cubisme et Dada





Fig. 1 - Exposition *O, 10*, Galerie Dobychina, Saint-Petersbourg (décembre 1915 - janvier 1916)

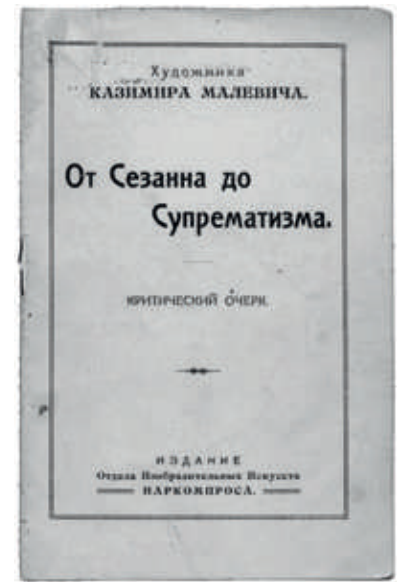


Fig. 2 - Kazimir Malevich, *Ot Sezanna do Suprematizma* (Manifeste suprématisiste).

L'artiste prône la décomposition de l'objet et sa recomposition selon des lois essentiellement plastiques, il rejoint ici les préoccupations de Braque, de Picasso, de Léger et de Juan Gris. Il montrait ainsi à quel point il était resté attaché à l'École de Paris tout en défendant des notes très personnelles où l'humour n'était jamais exclu. L'exposition *Tramway V* remporta un succès de scandale. En décembre 1915 - janvier 1916, Pougny organisa la seconde exposition du groupe intitulée *O. 10* (Fig. 1). C'est à cette occasion que Pougny et Malévich distribuent le fameux *Manifeste du Suprématisme* (mot inventé par Malévich). Sur les ruines déclarées du Futurisme ils fondèrent le Suprématisme (Fig. 2).

Ce nouveau mouvement prônait la victoire de la raison créatrice sur les formes utilitaires – ou bien *2X2 font tout ce qu'on voudra, excepté 4 !*

Pougny analysera plus tard cette époque héroïque du Suprématisme : « ... On arrive à la théorie de l'abstraction, de la peinture plane à deux dimensions et non à trois... » Aujourd'hui, on prend la mesure de l'importance historique de ce mouvement qui au-delà des théories esthétiques a introduit la libération de l'objet, de la forme pure et de toute tutelle traditionnelle et figurative. Il y a un élan vers une nouvelle conception du tableau, une nouvelle invention plastique, de nouveaux matériaux et de nouvelles significations de l'œuvre d'art.

De tout cela allait naître une esthétique moderne qui permettra de sortir de l'impasse artistique qu'étouffait le monde académique.

Pougny a toujours partagé les idées révolutionnaires de son époque, il fut un artiste engagé qui participa à la propagande en peignant des panneaux de 10 à 12 mètres de long et 6 mètres de haut accrochés dans les rues. Pougny ne cessa cependant de travailler pour lui-même. Il passait alors d'un projet pour le Soviet suprême à une nature morte constructiviste. Ses formes sont de plus en plus libérées de la texture cubiste tout en conservant un même souci de l'organisation de la surface et de l'espace.

Le 1^{er} janvier 1919, Pougny et sa femme rencontrent Chagall qui les convainc de venir dans sa ville de Vitebsk pour enseigner à l'Académie qu'il vient de créer.

Pougny, pendant cette période dessine la ville avec une verve intarissable. Il dissocie les éléments du motif, les recompose plastiquement et introduit des lettres dans ses compositions. De retour à Petrograd, s'amorce la période que l'on pourrait appeler *Lettrisme*.

Assimilant son expérience d'affichiste révolutionnaire, Pougny crée une série d'œuvres d'avant-garde se situant entre Suprématisme et Dada, où la *lettre* perd toute signification littéraire pour devenir un simple élément plastique. C'est elle qui crée l'architecture du tableau et justifie le passage d'un ton à l'autre en des mises en page où la couleur est distribuée par à-plats. Les lettres se poursuivent et s'entremêlent en une danse très rythmée.

Certaines indications sont extraites du catalogue de l'œuvre Pougny 1892-1956, par Herman Berninger et Jean-Albert Sartier.



51

KEES VAN DONGEN
(Rotterdam, 1877 - Monaco, 1968)

BOUQUET DE FLEURS, CAPUCINES

Huile sur carton

Signé en bas à gauche *Van Dongen*

30,8 x 27,3 cm

€ 100 000 - 120 000

Certificat du Wildenstein Institute

Provenance

- Vente Christie's, New-York, 4 novembre 1981, lot 171 ;
- Vente Christie's, Paris, 20 mai 2009, lot 50 ;
- Collection suisse.

Avec ce bouquet de capucines – sujet rare dans la production du peintre - le plus mondain des artistes parisiens démontre une nouvelle fois son talent de coloriste. L'utilisation de la couleur pure transparait dans ces fleurs aux pétales jaune vif, vermillons et cramoisés sur fond en camaïeu de bleu-gris qui souligne la prééminence du bouquet. Bien qu'ayant fait partie des artistes présents au Salon d'Automne de 1905, Van Dongen ne fut pas exposé dans la controversée salle VII qualifiée de « cage aux fauves » par le critique Louis Vauxcelles (1870-1940).

Comme l'écrit Denys Sutton : « La percée de l'artiste s'est produite à une époque où le Fauvisme était le style dominant en France [...]. En 1904, Van Dongen était en contact avec deux de ses principaux représentants - Derain et Vlaminck. Beaucoup d'encre a coulé quant à la question de savoir si Van Dongen peut être considéré ou non comme l'un des fondateurs de ce style efficace et bouillonnant [...]. En dernière analyse, la question n'est pas si pertinente. Ce qui est important, c'est qu'il était un peintre qui a trouvé un moyen d'expression naturel dans l'utilisation de couleurs appliquées de manière épaisse - des rouges, des verts et des bleus audacieux, des couleurs qui, a-t-il souligné une fois, avaient pour lui une signification presque symbolique. » (in Denys Sutton, *Cornelis Theodorus Maria Van Dongen (1877-1969)*, University of Arizona Museum of Art, Tucson, Arizona, 1971, p. 20-28). Ce bouquet, parfaitement représentatif de cette manière si singulière, a peut-être été réalisé pour sa fille Dolly, née en 1905, de son union avec la peintre néerlandaise Juliana Augusta Preitinger, aussi connue comme Guus van Dongen (1878-1946).



52

MAURICE UTRILLO

(Paris, 1883 - Dax, 1955)

VASE DE FLEURS AU DRAPEAU

Vers 1935

Huile sur carton

Signé en bas à droite

41 x 33 cm

€ 40 000 - 60 000

Certificat du comité Utrillo - Valadon.

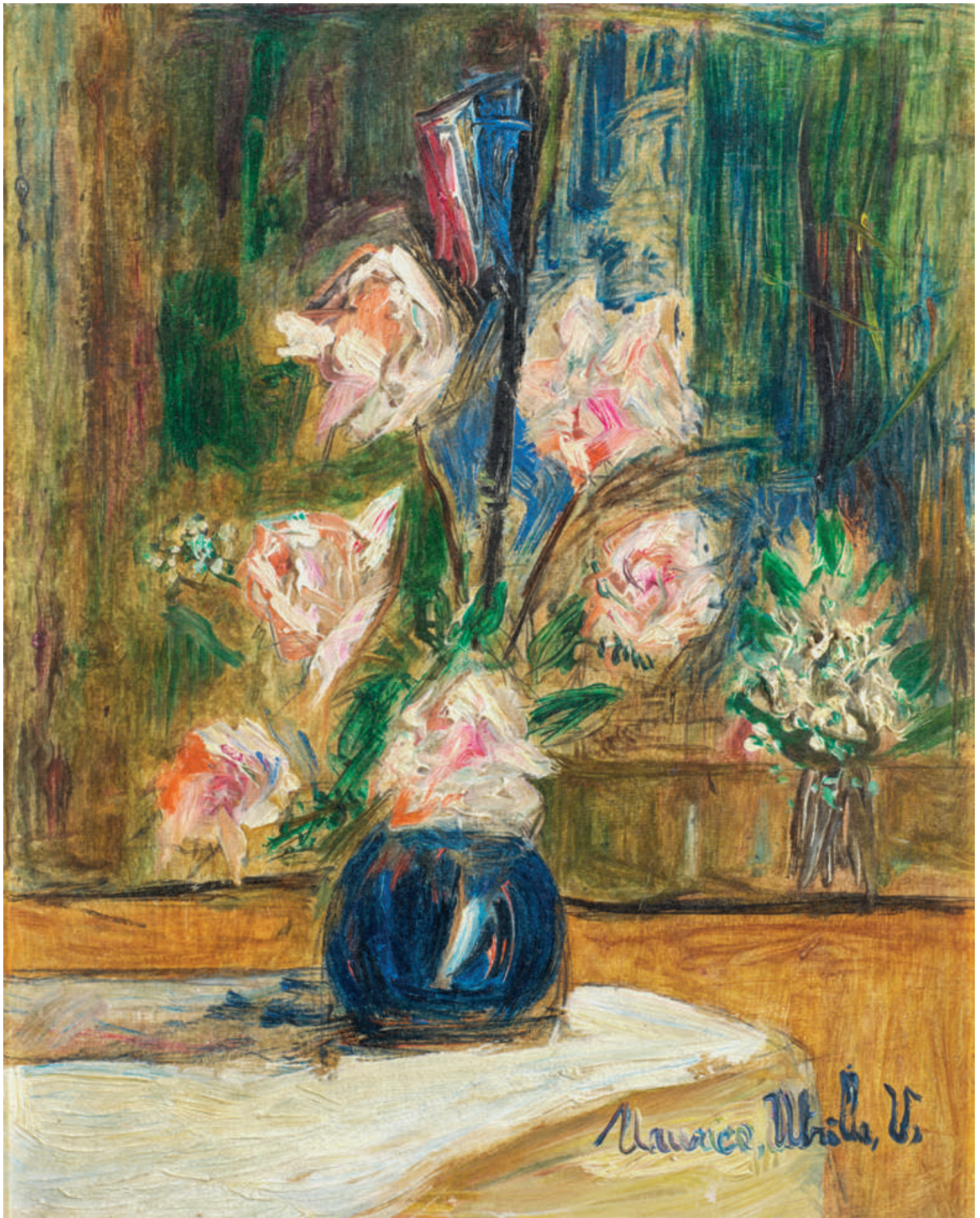
Provenance

- Vente Christie's, New York, 26 février 1990, lot 50 ;
- Vente Matsart, Jérusalem, 29 novembre 2010, lot 44 ;
- Collection suisse.

Dans cet espace saturé de matières et de couleurs, on distingue, au centre, un bouquet de roses. Apportant leurs taches claires et délicates dans le tumulte ambiant, ces six roses bien écloses sont autant de percées de lumière. Le vase qui les accueille, globe bleu, au reflet blanc unique, repose bien centré sur une table orangée qui avance jusqu'au spectateur. Émanant de la gauche, une forme blanche s'allonge et gagne le vase ; elle représente vraisemblablement quelque nappe étirée de façon désordonnée. Le fond, quant à lui, semble plus abstrait, dans un amalgame de couleurs plus froides. Coloriste à la touche virevoltante, Utrillo, nous livre ici une subtile palette de couleurs qu'il superpose, plus qu'il ne les mélange, par couches irrégulières pour jouer de leurs transparences.



Maurice Utrillo (1883-1955), *Vase de fleurs*, 1938, 29 x 22 cm
Signé, daté et dédié *Pour la Sainte-Lucie, A ma chère femme,*
Ancienne collection Mme Utrillo, Paris



53

MARIE LAURENCIN

(Paris, 1883 - Paris, 1956)

ANÉMONES DANS UN VASE BLEU

1933

Huile sur toile

Signé et daté en bas à gauche « Marie Laurencin 1933 »

49 x 64 cm

€ 100 000 - 120 000

Historique :

- The Mayor Gallery, Londres ;
- Vente Londres, Sotheby's, 6 avril 1966, n°6.

Exposition :

- *Flower Paintings by Laurencin*, Londres, The Mayor Gallery, décembre 1934, n°6.

Bibliographie :

- Daniel Marchesseau, *Catalogue raisonné de l'Œuvre Peint*, Paris, 1986, p.247, n°564. Œuvre reproduite ;
- Charlotte Gere, *Marie Laurencin*, Londres 1977, p.70.

Marie Laurencin a réussi à créer un style original imprégné de sensibilité, de délicatesse et a inventé un monde arc-en-ciel au parfum de France. Une quinzaine d'anémones aux corolles largement ouvertes émergent d'un vase bleu oblong, campé au centre de la composition. Nulle indication d'un espace ni même d'une profondeur. Le vase affleure le bord du cadre quand le fond décline un dégradé allant du jaune clair au gris foncé, subitement interrompu par une bande rosée, à droite. Résumées à leurs plus simples formes, le disque d'un pistil noir au centre d'une masse polylobée évoquant les pétales, ces fleurs sont une sorte d'épure. La poésie qui en émane, propre au style de Marie Laurencin, réside dans une certaine naïveté de la touche, aux couleurs franches mais subtiles, dans une palette reconnaissable entre toutes. Les gris chauds du fond servent, en effet, à exalter les tons plus vifs des anémones, déclinaisons de rouges et de mauves, ponctuées de blanc. Tout comme dans ses portraits qui usent de la même gamme colorée, Marie Laurencin, aime à synthétiser formes et couleurs pour tirer l'essence de ses sujets.





Marie Laurencin , *Groupe d'artistes*, huile sur toile, 65,1 × 81 cm.
Le tableau a appartenu à Gertrude Stein. Musée d'art de Baltimore.
L'artiste est entourée de Pablo Picasso et sa chienne Fricka à sa droite et de Guillaume Apollinaire et Fernande Olivier à sa gauche.



Marie Laurencin, *Portrait de Madame Paul Guillaume*,
Vers 1924 ou 1928. Paris, musée de l'Orangerie.*

Marie Laurencin (1883 – 1956) est une peintre française, poétesse et illustratrice. Inscrite à l'École de Sèvres, pour devenir peintre sur porcelaine, ainsi qu'à l'Académie Humbert, elle se lie d'amitié avec Braque et Picasso. En 1907, elle expose pour la première fois au Salon des Indépendants en compagnie de Picasso et Derain, flirtant ainsi avec le cubisme, dans son célèbre *Groupe d'artistes*, aujourd'hui au Musée de Baltimore. Sa notoriété s'accroît alors en France, puis en Allemagne. Exilée en Espagne pendant la Première Guerre Mondiale, elle fréquente le milieu Dada mais son style se montre peu perméable aux influences de ces artistes. C'est dans l'entre-deux guerres que sa carrière de portraitiste mondaine atteint son apogée. Son style singulier ne cherche pas tant la ressemblance du modèle qu'un masque reconnaissable de sa palette aux aplats de couleurs froides. Ses portraits, s'ils sont des objets à la mode, expriment aussi la recherche d'un éternel féminin. Ses bouquets de fleurs, gracieux, semblent être leur pendant végétal, à recherche d'une même épure.



54

PIERRE EUGÈNE MONTÉZIN (Paris, 1874 - Moëlan-sur Mer, 1946)

NU AU TUB

Peinture sur toile
83 x 60 cm

€ 30 000 - 35 000

Nous remercions Monsieur Cyril KLEIN-MONTEZIN de nous avoir confirmé l'authenticité de cette œuvre.

Pierre-Eugène Montézin est un peintre appartenant au courant post-impressionniste. Son Œuvre est très influencé par les théories impressionnistes et notamment par Claude Monet. Fervent amoureux de la nature, Montézin fabrique lui-même ses pigments et il est surtout connu pour ses peintures de paysages en plein air, à la touche vibrante et lumineuse.

Dès 1893, Louis Vauxcelles, important critique de son époque, complimente son travail et dira plus tard lors d'une exposition à la Galerie Durand-Ruel, «chaque touche, chaque vibration a le poids d'une vérité». Son travail sera enfin récompensé, lorsqu'en 1903, après dix années de refus, il est accepté au Salon des Artistes Français.

Pierre Eugène Montézin a consacré sa vie à peindre de très nombreux paysages lors de ses multiples excursions à la campagne. Lorsqu'il meurt subitement au cours d'un séjour de travail en Bretagne, on le retrouvera sur le côté d'une route accompagné d'une boîte de peinture et de quelques toiles.

La toile que nous présentons est remarquable car elle fait partie de ses très rares peintures d'atelier. S'inspirant de la réalité quotidienne, il représente son modèle tel qu'il peut l'observer intimement lors de sa toilette, légèrement penchée et laissant apparaître son reflet dans le miroir.

À la fin du XIX^e siècle, la thématique de la vie intime est amplement représentée en peinture. On songe alors à Pierre Bonnard et à ses multiples représentations de « nus au tub » dépeintes avec autant d'audace que de sincérité (Fig. 1 et 2). Pierre Eugène Montézin qui possédait deux grandes peintures de nus réalisées par Pierre Bonnard dans ses collections a sans aucun doute été directement inspiré par ces œuvres intimistes.

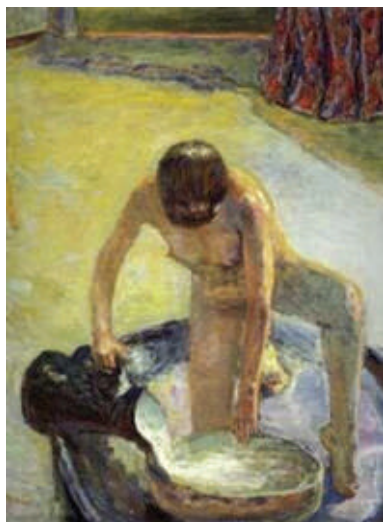


Fig. 1 - Pierre Bonnard, *Nu accroupi au tub*, huile sur toile, Collection particulière



Fig. 2 - Pierre Bonnard, *Nu au tub*, 1903, huile sur toile, 44 x 50 cm, Toulouse, Fondation Bemberg



55

MOÏSE KISLING

(Cracovie, 1891 – Sanary-sur-Mer, 1953)

JETÉE DE TULIPES SUR FOND DE PAYSAGE

Huile sur toile

Signé en bas à gauche *Kisling*

49,5 x 72 cm

€ 8 000 - 12 000

Des tulipes étonnement pulpeuses, presque musicales, se retrouvent en premier plan d'un champ de crucifères en fleurs sur fond de ciel violacé tourmenté. Cette composition, onirique, peut interroger sur l'influence du mouvement Surréaliste. Y aurait-il des résonances avec les œuvres de Magritte ?



René Magritte (1898 – 1967)

Le changement de couleurs, 1928

Huile sur toile, 54 x 73 cm

Collection particulière, œuvre reproduite dans *René Magritte*, catalogue raisonné tome 1 : *Oil paintings 1916 - 1930*, David Sylvester. Page 286, n°238



56

MAURICE UTRILLO (Paris, 1883 - Dax, 1955)

LE MOULIN DE SANNOIS SOUS LA NEIGE

Vers 1945

Huile sur toile

Signé en bas à droite *Maurice Utrillo, V.*

Signé en bas à gauche *Sannois (Seine et Oise)*

46 x 54,6 cm

€ 120 000 - 140 000

Certificat du Comité Utrillo-Valladon

Provenance :

- Madsen Gallery, Paris ;
- Mme Jack Rothenberg, Palm Beach ;
- Vente Sotheby's, New York, 16 et 17 mai 1979, lot 274 ;
- Collection privée, Europe ;
- Collection privée, New York ;
- Vente Sotheby's, New York, 14 novembre 1985, lot 300A ;
- Collection suisse.



26. Argenteuil. - Moulin de Sannois
Carte postale, 1906

Du moulin de Sannois, Utrillo nous peint ici un état disparu. Son toit, alors aménagé en terrasse, servait de point de vue touristique. La guinguette, en contrebas, et les personnages qui y affluent attestent d'ailleurs de la popularité du site. Bien campé au centre, l'édifice, quadrangulaire dans sa partie supérieure, montre l'un de ses quatre côtés. Utrillo omet ici la partie basse, arrondie, car ce moulin est à pivot, en deux parties. La palette est subtile où le ciel d'hiver est légèrement rosé, promettant une nouvelle neige qui s'ajoutera à celle déjà tombée. Entre ces plans clairs, presque immaculés, la masse sombre du moulin affirme sa monumentalité. Ne seraient ses ailes, on dirait un donjon ; auquel, sagement alignés à gauche, les petits dés colorés des maisons de Sannois, viendraient prêter allégeance. La taille des personnages n'obéit pas à la décroissance voulue par les lois de la perspective. Son art, poétique, se situe précisément dans cette liberté prise avec les codes classiques pour privilégier la touche et la couleur. Il en découle une certaine fraîcheur. Edmond Jaloux dans *l'Art vivant* écrivit merveilleusement au sujet d'Utrillo : « Peut-être a-t-on été surpris d'abord d'une certaine naïveté dans sa manière de peindre, d'une certaine ingénuité dans sa façon de sentir... En réalité Utrillo est un peintre véritable, ayant un sens subtil, varié, complexe de la couleur avec laquelle il donne aux normes, aux désespérés aspects de la vie moderne quelque chose de magnifiquement luxueux... ».





Diverses cartes postales d'époque du moulin de Sannois

MOULIN DU MONT TROUILLET

TÉL. 149 HOTEL TERMINUS Tél. 149

Chambres Meublées Eau - Électricité Salle pour Noces

à la Journée
à la Semaine
et au Mois

**RESTAURANT
L. DAOUT**

Banquets
Réunions
de Sociétés

Chemin de Cormeilles, SANNŌIS (Seine-et-Oise)

DANCING - BAL A GRAND ORCHESTRE

MOYENS DE TRANSPORT : Trains Gare Saint-Lazare pour Argenteuil (Service de Taxis)
Service d'Autobus Dimanches et Fêtes

Carte commerciale du restaurant-Guinguette du moulin L. Daoust



57

BERNARD BUFFET
(Paris, 1928 - Tourtour, 1999)

FLEURS ET FRUITS

1991

Huile sur toile

Signée en haut à droite

81 x 61 cm

€ 190 000 - 220 000

Certificat de la Galerie Maurice Garnier

Le style très caractéristique de Bernard Buffet se reconnaît par un graphisme noir et anguleux qui cerne les formes – sur des fonds souvent hachurés – les compositions de ses natures mortes obéissent toutes aux mêmes principes de construction, des structures rayonnantes placées à l'extrémité d'un entablement dont le bord anguleux nous met à distance. Qualifié d'expressionniste, son trait nerveux dégage une force de construction dans laquelle se lit néanmoins une certaine mélancolie.



58

LUCIO FONTANA

(1899-1968)

CONCETTO SPAZIALE, ATTESE

65-66 T 5

(1965)

Peinture à l'eau sur toile, rouge, trois fentes

Signé, titré et annoté au dos :

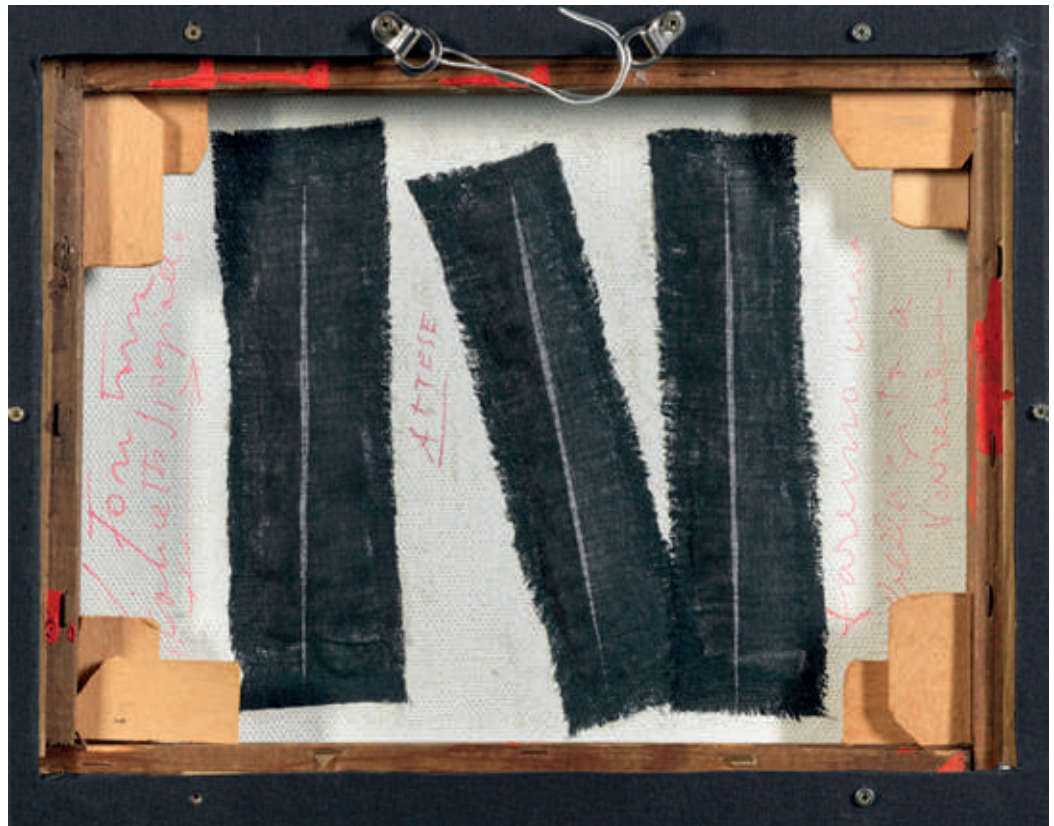
L. Fontana / « Concetto Spaziale » / ATTESE / Faremo una / bella gita a Varese

27 x 35 cm

€ 600 000 - 700 000

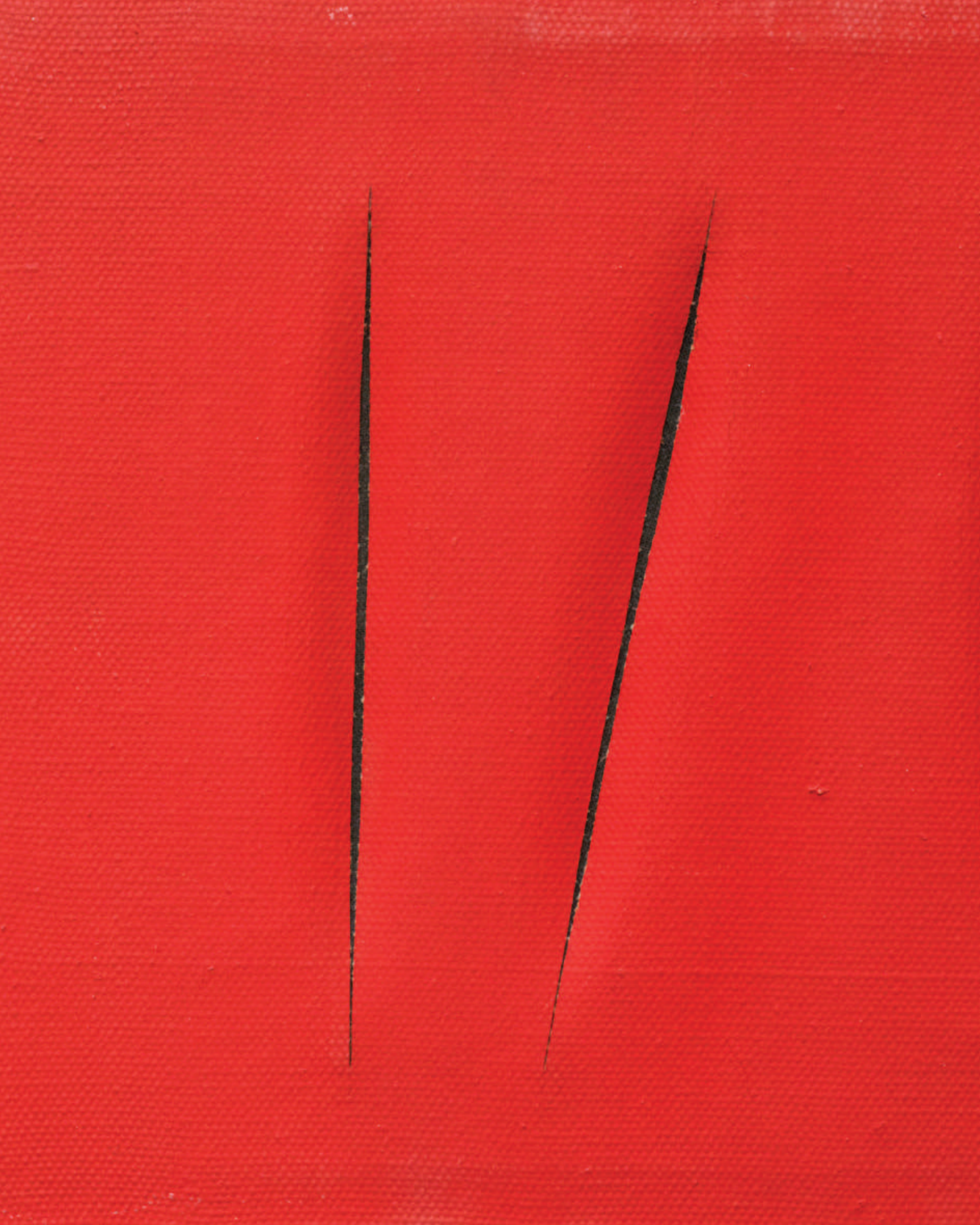
Provenance:

Lauro Müller Neto



Vue du dos

Extrait Germano Celant, *Lucio Fontana Ambienti Spaziali Architecture Art Environnement*. Éd. Skira, Gagosian, New York, 2012. pp. 322-323





Lucio Fontana dans son atelier, Corso Monforte, Milan, début des années 1960.
Photo Harry Shunk.

Lucio Fontana est né en 1899 à Rosario de Santa Fe, en Argentine.

En 1927, il commence ses études de sculpture en Italie. Il expose ses travaux pour la première fois en 1930, à la *Galleria Il Milione*, à Milan. Au cours des dix années qui ont suivi, il partage son temps entre l'Italie et la France et collabore avec des peintres expressionnistes et abstraits. Il enseigne la sculpture à partir de 1940 à Buenos Aires. Il publie en 1946 son *Manifesto blanco*, dans lequel il développe sa théorie du spatialisme, concept qu'il a créé.

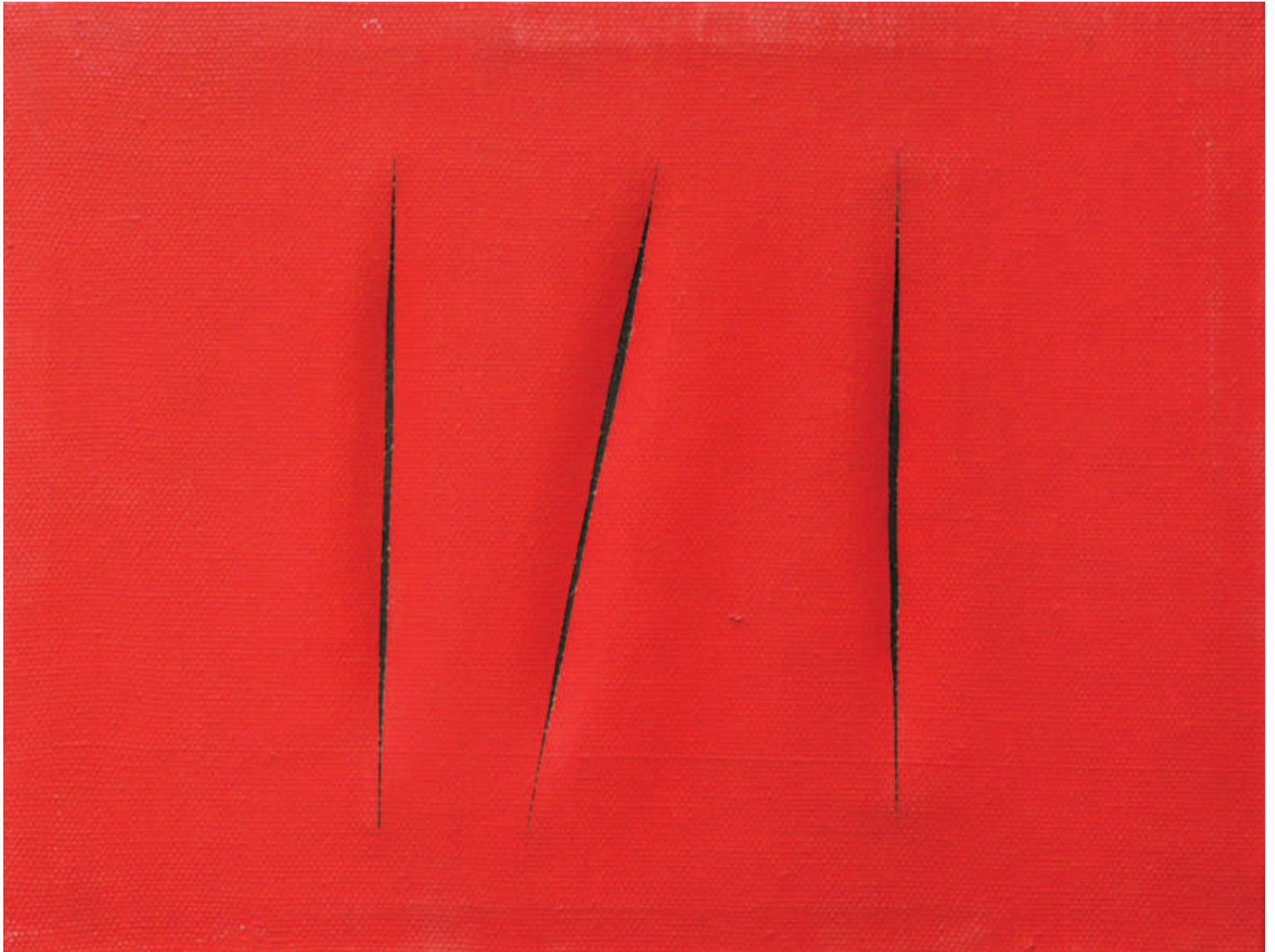
Entre 1948 et 1949, Fontana va créer une série d'œuvres tournant autour du concept de l'espace. Cet ensemble sera qualifié de *Spatial*. À cette époque, l'artiste est fasciné par l'exploration de l'espace et développe sa fameuse théorie spatialiste. Cette théorie se base sur des réflexions autour de l'art, du temps, de l'espace et du futurisme. Ses œuvres vont alors aller au-delà des genres traditionnels comme la peinture et la sculpture, l'accent est mis sur l'idée, le mouvement, le geste et non plus la matière.

En 1947, Fontana retourne à Milan, où il cofonde le *Movimento Spaziale*, un mouvement lié à son concept d'unité du temps et de l'espace. La radicale nouveauté de cette recherche esthétique confère à l'artiste une renommée croissante.

La consécration sur la scène artistique se confirme à la fin des années 50, alors que Fontana réalise les œuvres qui deviendront les plus emblématiques de son travail : les *Concetto spaziale. Attesa/e* (Concept spatial). Toiles monochromes, dont la surface est fendue une ou plusieurs fois à l'aide d'une lame de rasoir ou d'un cutter. Ce travail fait de lui un artiste mondialement réputé et sa participation à des expositions de grande ampleur s'intensifie, en Italie et à l'étranger.

Iris Clert, l'une des plus importantes galeristes de l'époque à Paris, lui consacre en 1961 et en 1964, deux expositions personnelles, après celles d'Arman et d'Yves Klein. Fontana devient dès lors une figure artistique majeure. Il remporte en 1966, le Premier prix pour la peinture lors de la 33e édition de la Biennale de Venise et le MoMA de New York lui organise la même année une exposition.

Lucio Fontana est décédé en 1968 à Comabbio, en Lombardie.

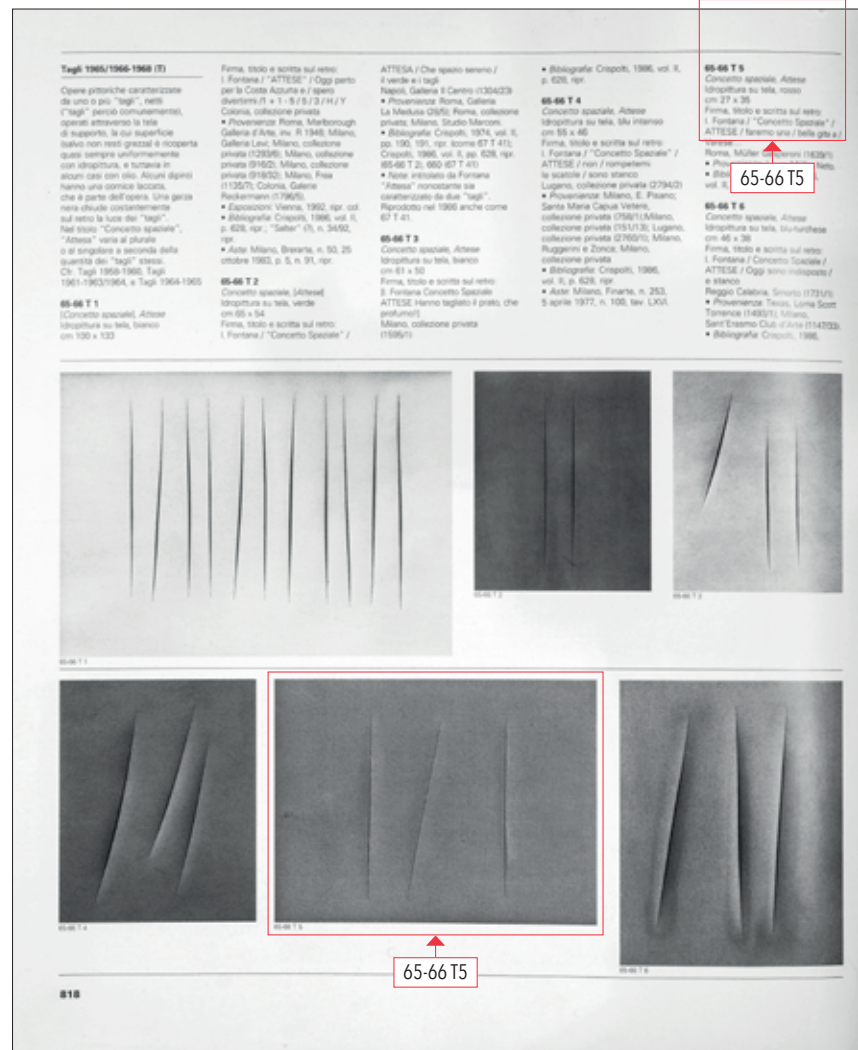


Bibliographie :

Enrico Crispolti, *Lucio Fontana, catalogue raisonné des peintures, sculptures et environnements*, Bruxelles, Éditions de la Connaissance, volume I et II, 2006, page 818, N° 65-66 T5.

Enrico Crispolti, *op. cit.*, 1986, volume II, page 628, reproduit.

Lucio Fontana, catalogue de l'exposition du Musée National d'Art Moderne (13 Octobre 1987-11 Janvier 1988) Paris, Éditions du Centre Pompidou. Directeur : Bernard Blistène.



Les très célèbres tableaux à entailles *tagli* de Fontana, sous-titrés par l'artiste *Attese* exposés pour la première fois à Milan en 1958, puis à Paris (Galerie Stadler) puis à la Biennale de São Paulo en 1959 sont devenus emblématiques de l'ensemble de l'Œuvre de l'artiste. Les premières entailles apparaissent vers 1957 au milieu de multiples perforations et déchirures dans des peintures à l'encre sur toile *inchiestri* et dans des peintures sur papier carte. À partir de 1958, elles occupent seules la toile et caractérisent la rupture de Fontana avec la gestualité informelle de la période des *buchi*. Délaissant les gestes qu'on imagine nombreux et compulsifs des tableaux à perforations, Fontana adopte un geste net, purifié, réduit à l'essentiel, matérialisant de la manière la plus simple l'idée principale de son Œuvre, la quête de l'infini par les moyens de l'art.

Fontana affirmera dans la revue *Vanità* en 1962 : *Mes entrailles sont par dessus tout, une expression philosophique, un acte de foi dans l'infini, une affirmation de spiritualité. Quand je m'assois devant un de mes tagli ... je me sens un homme libéré de l'esclavage de la matière, un homme qui appartient à la grandeur du présent et du futur.* Il faut donc donner au terme *Attesa* un sens double pour désigner à la fois la concentration maximale de l'artiste dans la préparation de son geste et la contemplation par lui-même de la surface monochrome fendue comme image de l'infini. Dans le cas de *Concetto Spaziale, Attesa*, il faut y voir l'extrême économie de moyens jointe à un extraordinaire raffinement de réalisation. Au-delà de l'évidente connotation érotique de l'œuvre suggérée par la couleur rouge, les fentes suggèrent l'origine du monde.

-1-

NOUVELLE TENDANCE
CONSERVATION - EXPORTISES - RESTAURATION D'OEUVRES D'ART
BENOIT JANSON

Paris, le 27 Octobre 2017
N°Rég. : RC 17-10-27

RAPPORT DE CONDITION

Concernant une œuvre réalisée par Lucio FONTANA :

Examen à l'œil nu
Examen au binoculaire
Examen en fluorescence ultraviolet

Identification de l'œuvre

- Artiste : Lucio FONTANA
- Titre : CONCETTO SPAZIALE, ATTESE 65-66-T.5
- Technique : Peinture à l'eau sur toile, trois lattes
- Dimensions : 27 x 39 cm
- Date : 1963
- Signée, titrée et annotée au dos : L. Fontana / « Concetto Spaziale » / ATTESE / Faranno una bella gita a Varese

Présentation
L'œuvre est présentée dans une caisse américaine munie d'un verre de protection.

Couche picturale



Revers



Société Nouvelle Tendance - 5, rue Jean Bodin - 75010 Paris - Tél. 01 45 20 64 98 - Fax. 09 70 06 80 56
Mail : benoit.janson@orange.fr - EURL, au capital de 7.500 € - RCS B 348 840 737 - VAT number FR 87 348 840 737
Site Internet : <http://www.benoitjanson.com>

-2-

NOUVELLE TENDANCE
CONSERVATION - EXPORTISES - RESTAURATION D'OEUVRES D'ART
BENOIT JANSON

Inscriptions au revers de la toile





Etat de conservation du support
La toile présente une tension régulière sur son châssis à clés d'origine en très bon état de conservation.
Les lattes et les anneaux sont recouvertes de peinture rouge qui déborde également au revers du châssis.
Trois bandes de tissu noir présentent une bonne adhérence ont été collées au revers des lattes pour leur maintien et pour accentuer la profondeur de l'incision.

Société Nouvelle Tendance - 5, rue Jean Bodin - 75010 Paris - Tél. 01 45 20 64 98 - Fax. 09 70 06 80 56
Mail : benoit.janson@orange.fr - EURL, au capital de 7.500 € - RCS B 348 840 737 - VAT number FR 87 348 840 737
Site Internet : <http://www.benoitjanson.com>

CONDITION REPORT

-3-

NOUVELLE TENDANCE
CONSERVATION - EXPORTISES - RESTAURATION D'OEUVRES D'ART
BENOIT JANSON

Etat de conservation de la couche picturale
Il s'agit d'une belle matière d'aspect mat et homogène, appliquée sur une toile dont le grain est apparent. Quelques micro-craquelures éparsees stables.
L'œuvre présente trois incisions réalisées à la lame de rasoir dans la partie centrale (méthode fréquemment utilisée par l'artiste).

Examen en fluorescence ultraviolet
Il ne révèle la présence d'aucun repoint.

Conclusion
D'après l'examen énoncé ci-dessus, cette œuvre réalisée par Lucio Fontana en 1965, est en très bon état de conservation.

[Signature]

Société Nouvelle Tendance - 5, rue Jean Bodin - 75010 Paris - Tél. 01 45 20 64 98 - Fax. 09 70 06 80 56
Mail : benoit.janson@orange.fr - EURL, au capital de 7.500 € - RCS B 348 840 737 - VAT number FR 87 348 840 737
Site Internet : <http://www.benoitjanson.com>

59

NIKI DE SAINT-PHALLE
(Neuilly-sur-Seine, 1930 - La Jolla, 2002)

LE GRAND CHAMEAU

Résine peinte

Cachet Haligon

Signée et numérotée 1/3

H. 97 cm, L. 170 cm, P. 45 cm

€ 100 000 - 150 000

Provenance :

- Collection particulière, Paris



Marie-Agnès de Saint Phalle est née en 1930 à Neuilly-sur-Seine dans une famille de banquiers. Marie-Agnès deviendra par la suite *Niki*, soit Victoire en Grec, une représentation de la féminité victorieuse chez les Anciens qui la conduira à créer ses *Nanas* à partir de 1965. Mariée à Jean Tinguely, elle se fait d'abord connaître par ses Séances de Tirs sur toile qui feront d'elle l'un des membres les plus médiatiques du Nouveau Réalisme. À l'image de notre chameau, ses sculptures monumentales sont colorées, enveloppantes et réconfortantes.

Ses réalisations sont exposées aux quatre coins du monde, si bien que notre chameau se retrouve dans le parc de la Benesse House à Naoshima, une île japonaise totalement transformée en musée de plein air.



Le grand chameau au sein du parc de la Benesse House à Naoshima, au Japon.

“
*La nature, les dragons, les monstres,
les animaux de mon univers imaginaire
me maintenaient en contact
avec mes émotions d'enfant.*
Et moi, l'enfant et l'artiste sont indissociables.
”

Niki de Saint Phalle



CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE EN DATE DU 7 FÉVRIER 2020

Marc-Arthur Kohn SAS est un opérateur de ventes volontaires de meubles aux enchères publiques communément appelé O.V.V., régi par la loi n° 200-642 du 10 juillet 2000, modifiée par la loi du 20 juillet 2011, qui agit comme mandataire du vendeur et n'est pas partie au contrat de vente qui unit exclusivement le vendeur et l'adjudicataire.

GÉNÉRALITÉS

Les présentes conditions générales de vente, la vente et tout ce qui s'y rapporte sont régies par le droit français. Les vendeurs, les acheteurs ainsi que les mandataires de ceux-ci acceptent que toute action judiciaire relève de la compétence exclusive des tribunaux du ressort de Paris (France). Les dispositions des présentes conditions générales sont indépendantes les unes des autres. La vente est faite au comptant et les prix s'expriment en euros (€). Les lots suivis de (*) sont mis en vente par un membre de Marc-Arthur KOHN SAS.

GARANTIES

Le vendeur garantit à Marc-Arthur KOHN SAS et à l'acheteur qu'il est le propriétaire non contesté, ou qu'il est dûment mandaté par le propriétaire non contesté, des biens mis en vente, lesquels ne subissent aucune réclamation, contestation ou saisie, ni aucune réserve ou nantissement et qu'il peut transférer la propriété des dits biens valablement. Les indications figurant au catalogue sont établies par Marc-Arthur KOHN SAS et l'Expert, qui l'assiste le cas échéant, avec toute la diligence requise par un O.V.V. de meubles aux enchères publiques, sous réserve des notifications, déclarations, rectifications, annoncées au moment de la présentation de l'objet et portées au procès-verbal de la vente. Ces informations, y compris les indications de dimension figurant dans le catalogue sont fournies pour faciliter l'inspection de l'acquéreur potentiel et restent soumises à son appréciation personnelle. L'absence d'indication d'une restauration d'usage, d'accidents, retouches ou de tout autre incident dans le catalogue, sur des rapports de condition ou des étiquettes, ou encore lors d'annonce verbale n'implique nullement qu'un bien soit exempt de défauts. Les indications données par Marc-Arthur KOHN SAS sur l'existence d'une restauration, d'un accident affectant le lot sont exprimées pour faciliter son inspection par l'acquéreur potentiel et restent soumises à son appréciation personnelle ou à celle de son expert. L'absence d'indication d'une restauration, d'un accident ou d'un incident dans le catalogue, les rapports, les étiquettes ou verbalement, n'implique nullement qu'un bien soit exempt de tout défaut présent, passé ou réparé. Inversement, la mention de quelque défaut n'implique pas l'absence de tout autre défaut. L'état de marche des pendules et l'état des mécanismes ne sont pas garantis. Les révisions et réglages sont à la charge de l'acquéreur. Aucune réclamation ne sera admise une fois l'adjudication prononcée, une exposition préalable ayant permis aux acquéreurs l'examen des œuvres présentées. Pour les objets figurant dans le catalogue de vente, un rapport de condition sur l'état de conservation des lots pourra être communiqué sur demande. Les informations y figurant sont fournies gracieusement et à titre indicatif uniquement. Les descriptions des lots résultant du catalogue, des rapports, des étiquettes et des indications ou annonces verbales ne sont que l'expression par Marc-Arthur KOHN SAS de sa perception du lot et ne saurait constituer la preuve d'un fait. Les photographies des lots ont pu être grossies ou réduites et ne sont donc plus à l'échelle. Elles n'ont donc pas de valeur contractuelle. Les pierres gemmes et perles en général peuvent avoir fait l'objet de pratiques générales d'embellissement (huilage pour les émeraudes, traitement thermique pour les saphirs et les rubis, blanchissement pour les perles). Ces améliorations sont considérées comme traditionnelles et sont admises par le commerce international des pierres gemmes et des

perles. Aucune garantie n'est faite sur l'état de marche des montres. Certaines maisons horlogères ne possédant plus les pièces d'origine pour la restauration des montres et pendules anciennes, aucune garantie n'est donnée à l'acquéreur sur la restauration des montres et pendules vendues en l'état. Celles-ci ne sauraient engager en aucune manière la responsabilité de Marc-Arthur KOHN SAS. En cas de contestations notamment sur l'authenticité ou l'origine des objets vendus, Marc-Arthur KOHN SAS est tenue par une obligation de moyens. Sa responsabilité éventuelle ne peut-être engagée qu'à la condition expresse qu'une faute personnelle et prouvée soit démontrée à son encontre. Les estimations sont fournies à titre purement indicatif et elles ne peuvent être considérées comme impliquant la certitude que le bien sera vendu au prix estimé ou même à l'intérieur de la fourchette d'estimations. Les estimations ne sauraient constituer une quelconque garantie. Conformément aux dispositions de l'article L.321-17 du Code de Commerce, l'action en responsabilité de l'O.V.V se prescrit par 5 ans à compter de la prise en compte ou de la vente aux enchères publiques.

RAPPEL DE DÉFINITIONS

Attribué à : signifie que l'œuvre a été exécutée pendant la période de production de l'artiste mentionné et que des présomptions désignent celui-ci comme l'auteur vraisemblable ou possible sans certitude.

Entourage de : le tableau est l'œuvre d'un artiste contemporain du peintre mentionné qui s'est montré très influencé par l'œuvre du Maître.

Atelier de : sorti de l'atelier de l'artiste, mais réalisé par des élèves sous sa direction.

Dans le goût de : l'œuvre n'est plus d'époque.

Suivre de : l'œuvre a été exécutée jusqu'à cinquante années après la mort de l'artiste mentionné qui a influencé l'auteur.

ESTIMATIONS ET PRIX DE RÉSERVE

Le prix de vente estimé figure à côté de chaque lot dans le catalogue, il ne comprend ni les frais à la charge de l'acheteur, ni la TVA. Le prix de réserve est le prix minimum confidentiel arrêté avec le vendeur au-dessous duquel le bien ne sera pas vendu. Le prix de réserve ne peut être supérieur à l'estimation basse figurant dans le catalogue ou annoncée publiquement par le commissaire-priseur habilité et consignée au procès-verbal. Dans le cas où un bien ne comporterait pas de prix de réserve, la responsabilité de Marc-Arthur KOHN SAS ne serait pas engagée vis-à-vis du vendeur en cas de vente du bien concerné à un prix inférieur à l'estimation basse publiée dans le catalogue de vente.

ORDRES D'ACHAT ET ENCHÈRES PAR TÉLÉPHONE

Les ordres d'achat se font par écrit à l'aide du formulaire prévu. Ce formulaire doit être adressé à Marc-Arthur KOHN SAS au plus tard deux jours ouvrés avant la vente, accompagné d'un RIB bancaire précisant les coordonnées de l'établissement bancaire et d'une copie de pièce d'identité de l'enchérisseur. Pour les achats importants, il pourra être demandé une lettre accréditive de la Banque. Dans le cas de plusieurs ordres d'achat identiques, le premier arrivé aura la préférence. Les enchères par téléphone sont admises pour les clients qui ne peuvent se déplacer. À cet effet, le client retournera à Marc-Arthur KOHN SAS le formulaire susvisé. Dans les deux cas, il s'agit d'un service gracieux rendu au client. Marc-Arthur KOHN SAS et ses représentants ne porteront aucune responsabilité en cas d'erreur ou omission dans l'exécution des ordres reçus, comme en cas de non exécution de ceux-ci. À toutes fins utiles Marc-Arthur KOHN SAS se réserve le droit d'enregistrer les communications téléphoniques durant la vente. Les enregistrements seront conservés jusqu'au règlement du prix, sauf contestation.

ENCHÈRES

Pour une bonne organisation des ventes, les enchérisseurs potentiels sont invités à se faire connaître auprès de Marc-Arthur KOHN SAS avant la vente, afin de permettre l'enregistrement de leurs données personnelles. Les acquéreurs potentiels devront justifier de leur identité et de leurs références bancaires. Les enchères suivent l'ordre des numéros au catalogue. Marc-Arthur KOHN SAS est libre de fixer l'ordre de progression des enchères et les enchérisseurs sont tenus de s'y conformer. Le plus offrant et dernier enchérisseur sera l'adjudicataire. En cas de contestation au moment des adjudications, c'est-à-dire s'il est établi que deux ou plusieurs enchérisseurs ont simultanément porté une enchère équivalente, soit à haute voix, soit par signe, et réclament en même temps cet objet après le prononcé du mot « adjugé », ledit objet sera immédiatement remis en vente au prix proposé par les enchérisseurs et tous les amateurs présents pourront concourir à cette deuxième mise en adjudication. Toute personne qui enchérit durant la vente est réputée le faire à titre personnel et agir en son nom propre. Elle en assume la pleine responsabilité, à moins d'avoir préalablement fait enregistrer par Marc-Arthur KOHN SAS un mandat régulier précisant que l'enchère est réalisée au profit d'un tiers identifié. Dans l'hypothèse où un prix de réserve aurait été stipulé par le vendeur, Marc-Arthur KOHN SAS se réserve le droit de porter des enchères pour le compte du vendeur jusqu'à ce que le prix de réserve soit atteint. En revanche le vendeur n'est pas autorisé à porter lui-même des enchères directement ou par le biais d'un mandataire. Marc-Arthur KOHN SAS dirigera la vente de façon discrétionnaire, en veillant à la liberté des enchères et à l'égalité entre l'ensemble des enchérisseurs tout en respectant les usages établis. Marc-Arthur KOHN SAS se réserve de refuser toute enchère, d'organiser les enchères de la façon la plus appropriée, de déplacer certains lots lors de la vente, de retirer tout lot de la vente, de réunir ou de séparer les lots.

CONVERSION DE DEVISES

La vente a lieu en euros. Un panneau convertisseur de devises est mis en place lors de certaines ventes à la disposition des enchérisseurs. Les informations y figurant sont fournies à titre indicatif seulement. Des erreurs peuvent survenir dans l'utilisation de ce système et Marc-Arthur KOHN SAS ne pourra en aucun cas être tenu responsable pour des erreurs de conversion de devises. Seules les informations fournies par le commissaire-priseur habilité en euros font foi.

FRAIS À LA CHARGE DE L'ACHETEUR

Les acquéreurs paieront en sus des enchères, les frais suivants, frais dégressifs par tranche et par lot :

Jusqu'à 500 000 € : 25 % HT + TVA en vigueur.

Au-delà de 500 000 € : 21% HT + TVA en vigueur.

Pour les lots en importation temporaire d'un pays tiers à l'Union Européenne, indiqués par un astérisque*, il convient d'ajouter aux commissions et taxes indiquées ci-dessus, la TVA à l'import de 5,5 % du prix d'adjudication. En ce qui concerne les bijoux et pierres non montées, les montres, les automobiles, les vins et spiritueux et les multiples il convient d'ajouter aux commissions et taxes indiquées ci-dessus, la TVA à l'import de 20% du prix d'adjudication. Les taxes (TVA sur commission et TVA à l'import)

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE EN DATE DU 7 FÉVRIER 2020

peuvent être rétrocedées à l'adjudicataire sur présentation des justificatifs d'exportation hors CEE. Un adjudicataire CEE justifiant d'un numéro intracommunautaire sera dispensé d'acquitter la TVA sur les commissions.

Pour plus d'informations et précision veuillez contacter le +33 (0)1.44.18.73.00.

DrouotDigital :

Pour les utilisateurs du service DrouotLive, des frais de 1,5% HT sur le prix au marteau seront à la charge de l'adjudicataire.

PAIEMENT

Le paiement doit être effectué immédiatement après la vente. Dans l'hypothèse où l'adjudicataire ne sera pas fait enregistrer avant la vente, il devra justifier précisément de son identité ainsi que de ses références bancaires. L'adjudicataire pourra s'acquitter par les moyens suivants :

-par virement bancaire en euros :

BANQUE BRED, PARIS OPERA Centre des Affaires - 49, avenue de l'Opéra, 75002 Paris.Compte : 00510752997 06 Code banque : 10107 Code guichet : 00175Code BIC : BREDFRPP - IBAN : FR76 1010 7001 7500 5107 5299 706

-par carte bancaire VISA ou MasterCard sur présentation d'un justificatif d'identité. L'identité du porteur de la carte devra être celle de l'acheteur

-en espèces en euros : jusqu'à 1 000 € (adjudication + frais de vente) pour les particuliers ressortissants français jusqu'à 15 000 € (adjudication + frais de vente) pour les particuliers ressortissants étrangers sur présentation de leur pièce d'identité.

-par chèque bancaire certifié en euros avec présentation obligatoire de deux pièces d'identité en cours de validité. Les chèques tirés sur une banque étrangère non encaissables en France ne sont pas acceptés. Les chèques et virements bancaires seront libellés en euros à l'ordre de Marc-Arthur KOHN SAS. L'acheteur ne devient propriétaire du bien adjugé qu'à compter du règlement intégral et effectif à Marc-Arthur KOHN SAS du prix, des commissions et des frais afférents. Dès l'adjudication prononcée, les objets adjugés sont placés sous l'entière responsabilité de l'acquéreur.

Il lui appartiendra de faire assurer les lots dès l'adjudication. Il ne pourra recourir contre Marc-Arthur KOHN SAS dans l'hypothèse ou par suite du vol, de la perte ou de la dégradation de son lot après l'adjudication, l'indemnisation qu'il recevra de l'assureur de Marc-Arthur KOHN SAS serait avérée insuffisante.

DÉFAUT DE PAIEMENT

Conformément à l'article 14 de la loi n° 2000-642 du 10 juillet 2000, à défaut de paiement par l'adjudicataire, après mise en demeure restée infructueuse, le bien est remis en vente à la demande du vendeur sur folle enchère de l'adjudicataire défaillant ; si le vendeur ne formule pas cette demande dans un délais d'un mois à compter de l'adjudication, la vente est résolue de plein droit, sans préjudice de dommages et intérêts dus par l'adjudicataire défaillant. Marc-Arthur KOHN SAS se réserve le droit de réclamer à l'adjudicataire défaillant :

-des intérêts au taux légal,

-le remboursement des coûts supplémentaires engagés par sa défaillance,

-le paiement du prix d'adjudication ou :

-la différence entre ce prix et le prix d'adjudication en cas de revente s'il est inférieur, ainsi que les coûts générés par les nouvelles enchères,

-la différence entre ce prix et le prix d'adjudication sur folle enchère s'il est inférieur, ainsi que les coûts générés par les nouvelles enchères.

Marc-Arthur KOHN SAS se réserve également le droit de procéder à toute compensation avec les sommes dues par

l'adjudicataire défaillant. Marc-Arthur KOHN SAS se réserve la possibilité d'exclure de ses ventes futures tout adjudicataire qui n'aurait pas respecté les présentes conditions générales de vente et d'achat de Marc-Arthur KOHN SAS.

DROIT DE PRÉEMPTION DE L'ÉTAT FRANÇAIS

L'Etat français dispose d'un droit de préemption sur certaines œuvres d'art mises en vente publique. L'exercice de ce droit au cours de la vente est confirmé dans un délai de quinze jours à compter de la vente. Dans ce cas, l'Etat se substitue au dernier enchérisseur.

EXPORTATION ET IMPORTATION

L'exportation de tout bien de France, et l'importation dans un autre pays, peuvent être sujettes à autorisations (certificats d'exportation, autorisations douanières). Il est de la responsabilité de l'acheteur de vérifier les autorisations requises.

Pour toute information complémentaire, contacter le +33(0)1.44.18.73.00.

CONDITIONS DE STOCKAGE ET ENLÈVEMENTS DES ACHATS

Aucun lot ne sera délivré à l'acquéreur avant acquittement de l'intégralité des sommes dues. En cas de paiement par chèque ou par virement, la délivrance des objets pourra être différée jusqu'à l'encaissement. Les frais de dépôt sont, en ce cas, à la charge de l'adjudicataire. Le dépôt n'entraîne pas la responsabilité de Marc-Arthur KOHN SAS de quelques manières que ce soit. Il appartient à l'acquéreur de vérifier la conformité de son achat lors de sa remise. Tout bien en admission temporaire en provenance d'un pays tiers à l'Union Européenne devra être dédouané à Paris. Marc-Arthur KOHN SAS est à votre disposition pour signaler les lots qui seront soumis à cette obligation.

MAGASINAGE DROUOT

Les achats peuvent être enlevés dans la salle de vente le soir de la vente jusqu'à 19h et le lendemain matin entre 8h et 10h.

Les lots non repris par les acheteurs dans ces délais et ne faisant pas l'objet d'une convention de prise en charge par l'O.V.V. MARC-ARTHUR KOHN, sont stockés au service Magasinage, au 3e sous-sol de l'Hôtel Drouot :

Drouot Magasinage : 6 bis, rue Rossini - 75009 Paris - France - Tél. +33 (0)1 48 00 20 18 - magasinage@drouot.com -

Ouverture du lundi au vendredi de 9h à 10h et de 13h30 à 18h ainsi que certains samedis matin.

Le service Magasinage de Drouot est payant selon le barème suivant :

- Frais de dossier TTC par lot : 5 € / 10 € / 15 € / 20 € / 25 €, selon la nature du lot* (plafonnés à 50 € TTC par retrait)

- A partir du 5ème jour ouvré, frais de stockage TTC par lot : 1 € / 5 € / 10 € / 15 € / 20 €, selon la nature du lot*.

Une réduction de 50 % sur les frais de stockage est accordée aux clients étrangers et aux marchands de province, sur présentation de justificatif.

Aucun lot ne sera remis avant acquittement total des sommes dues et présentation du bordereau acquitté et/ou de l'étiquette de vente.

Tout objet/lot qui n'est pas retiré au service Magasinage dans un délai d'un an à compter de son entrée au magasinage sera réputé abandonné et sa propriété transférée à Drouot à titre de garantie pour couvrir les frais de magasinage.

Accès contrôlé : une pièce d'identité doit être laissée en dépôt au poste de sécurité.

ENLÈVEMENT DES OBJETS NON VENDUS

Les lots non vendus doivent être retirés dans les meilleurs délais par le vendeur, au plus tard dans les 15 jours suivant la vente publique. À défaut, les frais de dépôt des objets invendus seront supportés par le vendeur, au tarif habituel en pareille matière. Marc-Arthur KOHN SAS ne sera tenue

d'aucune garantie à l'égard du vendeur concernant ce dépôt.

TERMS OF SALE AND BIDS

The sale will be conducted in Euros (€).

Purchasers pay in addition to the hammer price, a buyer's premium from 0 to € 500 000: 25 % + VAT.

For amounts superior to € 500 000: 21% + VAT.

Lots from outside the EEC: (identified by an*). In addition to the commissions and taxes indicated above, an additional import VAT will be charged (7% of the hammer price, 20% for jewelry).

For any member of the EEC, non assembled stones are liable to VAT 20%.

The auctioneer is bound by the indications in the catalogue, modified only by eventual announcements made at the time of the sale noted into the legal records thereof. Prospective bidders should inspect the property before bidding to determine its condition, size, and whether or not it has been repaired, restored or repainted. Exhibitions prior to the sale at Marc-Arthur KOHN SAS or on the sale point permits buyers to establish the condition of the works offered for sale, and therefore no claims will be accepted after the fall of the hammer. Pictures may differ from actual product.

BIDS

Biddings will be in accordance with the lot numbers listed in the catalogue or as announced by the auctioneer, and will be in increments determined by the auctioneer. The highest and last bidder will be the purchaser. Should the auctioneer recognize two simultaneous bids on an object, the lot will be put up for sale again and all those present in the sale room may participate in this second opportunity to bid.

ABSENTEE BIDS AND TELEPHONE BIDS

If you wish to make a bid in writing or a telephone bid, we have to receive no later than two days before the sale your instructions accompanied by your bank references. In the event of identical bids, the earliest will take precedence. Telephone bids are a free service designed for clients unable to be present at an auction. Marc-Arthur KOHN SAS cannot be held responsible for any problems due to technical difficulties.

COLLECTION OF PURCHASES

If payment is made by cheque or by wire transfer, lots cannot be withdrawn until the payment has been cleared. From the moment the hammer falls, sold items will become the exclusive responsibility of the buyer. The buyer will be solely responsible for the insurance. Marc-Arthur KOHN SAS assumes no liability for any damage to items. Buyers at Marc-Arthur KOHN SAS are requested to confirm with Marc-Arthur KOHN SAS before withdrawing their purchases. Kohn has several storage warehouses. An export licence can take four or six weeks to process, although this time may be significantly reduced depending upon how promptly the buyer supplies the necessary information to Marc-Arthur KOHN SAS.

Law and jurisdiction:

These Conditions of purchase are governed by french law exclusively.

Any dispute shall be submitted to the exclusive jurisdiction of the Courts of Paris.

For variety of reasons Marc-Arthur KOHN SAS reserves the right to record all telephone calls during the auction. Such records shall be kept until complete payment of the auction price, except claims.

Toutes les conversations téléphoniques sont susceptibles d'être enregistrées.

En couverture

LOT 21 - Page 2 à 11

ÉCOLE ALSACIENNE VERS 1490

LE CHRIST AU MONT DES OLIVIERS

Peinture sur bois transposé sur toile

39,1 x 28,2 cm

