
Towards Abstraction



Saint-Honoré Art Consulting (S.H.A.C.)
Étienne Bréton & Ambroise Duchemin

Saint-Honoré Art Consulting
346, rue Saint-Honoré – 75001 Paris
+ 33 1 44 77 98 90

Exhibition: 20 October – 27 November 2026

Catalogue: Carola Scisci & Aurélie Freitag

Entry on Charles Guilloux's *Mysterious Dawn*: Pierre-Emmanuel Martin-Vivier

Cover:
Georges Michel (1763–1843)
Heavy Rain (Gros Grain)
Oil on paper laid down on canvas
50 × 67 cm (19 ¾ × 26 ⅜ in)
Label (on the stretcher): "Rétrospective Georges Michel / Mars / Avril 1927 / Hôtel Jean Charpentier / no. 31 du Catalogue"
Stamped (on the back of the canvas): "G.M."

Previous page:
Charles Lacoste (1870–1959)
The Basin of Arcachon
1895
Oil on paper
145 × 305 mm (5 ¾ × 12 in)
Signed and dated (lower left): "Ch. Lacoste / 1895"
Inscribed and dated (lower right): "Arcachon – Septembre 1895"

Towards Abstraction

Radical Landscape in Nineteenth-Century French Art

Georges Michel

Paris 1763 – 1843 Paris

Heavy Rain (Gros Grain)

Oil on paper laid down on canvas
50 × 67 cm (19 ¾ × 26 ⅜ in)
Label (on the stretcher): "Rétrospective Georges Michel / Mars / Avril 1927 / Hôtel Jean Charpentier / no. 31 du Catalogue"
Stamped (on the back of the canvas): "G.M."

Exhibited:
Paris, Hôtel Jean Charpentier, *Rétrospective Georges Michel (1763–1843)*, 29 March–15 April 1927.
Paris, Le Pavillon des Arts, *Georges Michel (1763-1843)*, 2 June–1 July 1967, no. 34.

Literature:
Rétrospective Georges Michel (1763–1843), exh. cat., Paris, 1927, no. 31, as *Gros Grain. / Toile : hauteur 0,50, largeur 0,67.*
Georges Michel (1763–1843), exh. cat., Paris, 1967, no. 34, as *Le Grain*, reproduced.

The French painter Georges Michel is best known for his idiosyncratic rendering of the weather, of the sky, and of the open countryside. Born in Paris, he worked largely outside the official academic system and did not achieve major fame during his lifetime. He was influenced by 17th-century Dutch landscape painters such as Jacob van Ruisdael, whose stormy skies and low horizons helped shape Michel's own vision. Although he lived in the age of Neoclassicism and Romanticism, Michel developed a highly personal style which distinguished his work from that of his contemporaries, ultimately anticipating the work of the Barbizon School.

Michel's landscapes are often spare, windswept, and emotionally charged. Often empty, with few figures or narrative details, his landscapes are imbued with a sense of solitude and immediacy. In our landscape, Michel reduces the scene to its essential elements: earth, horizon, and sky. The dark mass of cloud dominates the composition, pressing down heavily over the open fields below. The uninhabited countryside painted in muted browns, greens, and ochres reminiscent of 17th-century landscape painting, contribute to the pathos conveyed by the approaching storm (the *gros grain*), which seems to have overwhelmed human presence entirely. His rough, expressive brushwork animates the landscape, capturing the movement of the clouds, the weight of the distant rain, and the dampness of the earth, ultimately lending the scene its powerful sense of immediacy and elemental drama.



Guillaume Bodinier

Angers 1795 – 1872 Angers

The Beach at Ostia

1823

Oil on paper laid down on canvas
15.7 × 34.5 cm (6 ⅛ × 13 ⅝ in)
Signed and dated (lower left): "G. Bodinier 1823"
Label (on the stretcher): "Guillaume Bodinier Ostia 1823"

Born in Angers in 1795, Guillaume Bodinier trained in Paris under Pierre-Narcisse Guérin, in a studio also associated with Théodore Géricault and Eugène Delacroix. In 1822, Bodinier followed Guérin to Rome when the latter was appointed director of the Académie de France at the Villa Medici. His first Italian sojourn, which spanned from 1822 to 1827, was decisive for his formation as a painter, and it was in the Italian countryside that he developed his taste for the rendering of scenes of Italian life and of landscapes captured directly *sur le motif*.

Dated 1823 and carrying the inscription "Ostia" on a label on the stretcher, our view of a beach belongs to the beginning of Bodinier's Italian period, when the artist was absorbing both the Neoclassical discipline of Guérin's teaching and the more immediate possibilities offered by painting directly from nature. At a time when landscape painting was still largely shaped by narrative, classical conventions, or topographical description, Bodinier's approach appears remarkably modern. The scene of the Roman beach is reduced to its most elemental components – sky, sea, shore, and atmosphere – with little concern for anecdote or narrative. This economy of means, combined with the directness of the handling and a keen sensitivity to fleeting effects of light and weather, lends the painting a striking immediacy that seems notably ahead of its date.



Camille Corot

Paris 1796 – 1875 Paris

Civita Castellana, High Rocks

c. 1826-1828

Oil on paper laid down on canvas
34.3 × 49.5 cm (13 ½ × 19 ½ in)
Stamped (lower right): "VENTE COROT" (L. 461)

Provenance:
Artist's studio
His Sale, Hôtel Drouot, Paris, 26 May–9 June 1875, lot 264
Armand Doria (1824–1896) Collection, Château d'Orrouy, Oise (acquired for 55 francs)
His Sale, Galerie Georges Petit, Paris, 4–5 May 1899, lot 115 (sold 900 francs)
Collection F., Paris
Anonymous Sale at Galerie Charpentier, Paris, 27 March 1953, lot 115 (sold 500 francs)
Anonymous Sale at Sotheby's, New York, 28 January 2010, lot 224
Private collection, USA, acquired at the above sale

Exhibited:
Los Angeles, Getty Museum, long term loan, 2013–2024.

Literature:
Alfred Robaut, *L'Œuvre de Corot. Catalogue raisonné et illustré*, Paris, 1905, vol. II, p. 50, no. 136; vol. IV, p. 225, reproduced.
André Jullien & Renée Jullien, "Les Campagnes de Corot au Nord de Rome", *Gazette des Beaux-Arts*, XCIX, no. 1360/1361, May–June 1892, pp. 189-190, note 37.
Corot, 1796–1875, exh. cat., Paris, Réunion des musées nationaux, 1996, p. 113. note 5, no. 23.

For Camille Corot, the observation of nature lay at the heart of painting. His landscapes helped redefine the genre in the 19th century, moving away from its traditional role as a setting for narrative or human activity towards a more direct engagement with nature itself. His sensitivity to changing light and atmospheric conditions, together with the freedom of his handling, gave his landscapes a striking immediacy. Painting outdoors allowed him to study these transient effects directly and to translate them into works in which observation and personal response are closely intertwined.

Corot's experience of Italy was fundamental to the development of this approach: its distinctive light, varied terrain, and omnipresent traces of antiquity offered him a setting in which to explore both the physical character of the landscape and the relationship between nature and history.

In the spring of 1826, after an intensive period studying the monuments of Rome, Corot travelled with the German painter Johann Karl Baehr into the Sabina region, establishing himself for a time at Civita Castellana, north of the capital. The town and its surroundings offered particularly compelling motifs. An ancient Etruscan settlement later transformed into a papal stronghold, Civita Castellana occupies a dramatic plateau above the gorges of the Treja River. Its rocky escarpments, dense vegetation, and expansive views provided the artist with subjects particularly suited to direct study from nature.

Corot worked there in 1826 and returned the following year with the painter Léon Fleury. Across these visits, he produced an important group of plein-air paintings devoted to the surrounding terrain. Around thirty oil studies are associated with Civita Castellana, representing approximately a quarter of the works he painted during his Italian sojourn of 1825-1828. Examples are today preserved in major public collections, including the Metropolitan Museum of Art and the Morgan Library & Museum in New York, the Phillips Collection in Washington, D.C., the Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, and the Nationalmuseum in Stockholm (fig. 1).

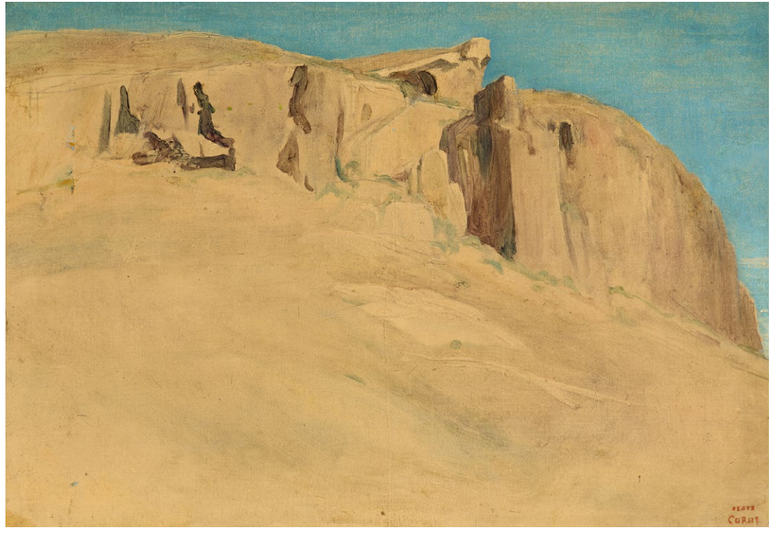




Fig. 1
Camille Corot
Civita Castellana
1826–1827
Oil on canvas
36 × 51.8 cm (14 ⅛ × 20 ⅜ in)
Stockholm, Nationalmuseum
(inv. no. NM 2060)



Fig. 2
Camille Corot
Hagar in the Wilderness
1835
Oil on canvas
180.3 cm × 270.5 cm (71 in × 106 ½ in)
New York, Metropolitan Museum of Art
(inv. no. 38.64)

Civita Castellana, High Rocks belongs to this important group of Italian studies. Corot focuses on the imposing ochre-coloured tufa cliffs east of the town, transforming their irregular geological forms into the principal subject of the composition. His viewpoint was probably close to the Albergo di Tre Re, where he and his fellow painters stayed, and commanded a broad prospect over the surrounding countryside and the three-arched bridge that once crossed the Treja River. The landscape recalls Chateaubriand's celebrated evocation of the Roman countryside: "There is nothing comparable in beauty to the lines of the Roman horizon, to the gentle slope of its planes, to the soft, receding contours of the mountains by which it is bound".[1]

The painting is structured through the interplay of solid rock, shadow, and diffused light. Sunlight striking the uneven surfaces of the cliffs articulates their volume and texture, while the softer light beyond establishes a sense of distance. Corot avoids anecdotal detail, concentrating instead on the essential forms and tonal relationships of the site. Closely observed yet monumental in effect, the composition gives the ancient terrain a powerful physical presence and sense of enduring grandeur which seems to have inspired the landscape of *Hagar in the Wilderness* (1835) (fig. 2), held at the Metropolitan Museum in New York.

[1] Peter Galassi, *Corot in Italy: Open-Air Painting and the Classical-Landscape Tradition*, New Haven & London, 1991, p. 15.

Eugène Isabey

Paris 1803 – 1886 Montévrain

The Storm

Oil on panel
30 × 40 cm (11 ¾ × 15 ¾ in)
Inscribed (centre-right, vertically): "1386 M Hausseau (?)"

Provenance:
Private collection
Anonymous Sale at Mytika - Hôtel des Ventes, Honfleur, 17 April 2022, lot 221
Private collection, Paris



Fig. 1
Verso of our panel
Harbour Scene
40 × 30 cm (15 ¾ in × 11 ¾ in)

Eugène Isabey, son of the celebrated painter and miniaturist Jean-Baptiste Isabey, initially dreamed of becoming a sailor before turning to painting at his father's encouragement. After training with him and studying the Old Masters in the Louvre, he travelled to Le Havre, producing marine paintings that earned him a gold medal at the Salon of 1824. The following year, he visited London with Richard Parkes Bonington and Eugène Delacroix. On their return, they painted along the Normandy coast, exploring the dramatic scenery and shifting atmospheric effects that became central to Isabey's art. Working extensively *sur le motif*, particularly in Normandy and Brittany, he developed a keen sensitivity to landscape under changing conditions.

Isabey's vision of the sea as a setting for danger, human vulnerability, and elemental drama belongs to the Romantic tradition exemplified by Delacroix. At the same time, he drew inspiration from 17th-century Dutch landscape and marine painters such as Jacob van Ruisdael, Aelbert Cuyp, and Ludolf Bakhuizen, whose works offered models for the observation of nature in constant flux. These influences converge in Isabey's storms, shipwrecks, fishermen battling rough seas, and boats tossed beneath threatening skies. Isabey's vigorous brushwork and richly textured surfaces give these scenes much of their expressive force and would later earn the admiration of Vincent van Gogh.

Our *Storm* vividly expresses this conception of the sea as a theatre of drama. Beneath a dark, turbulent sky, the sea churns in choppy waves, while sweeping brushwork and flashes of ochre, cream, and green animate the storm-laden palette. Wind, water, cloud, and spray seem to dissolve into one another, conveying nature as an unstable and overwhelming force. This is exacerbated by the sketched representation of figures on the left struggling in a small boat trying to stay afloat. Passages of light at the horizon and among the waves heighten the sense of movement and danger, while Isabey's thick, expressive handling of paint gives the surface a physical intensity that reinforces the violence of the storm. The verso of our panel (fig. 1) – bearing an apocryphal signature of the artist – offers the representation of a tranquil harbour scene, with dark waterfront buildings and a prominent church spire silhouetted against a luminous sky. Loose, fluid brushwork and muted tones capture the hazy atmosphere and reflections on the water.



Paul Huet

Paris 1803 – 1869 Paris

Landscape

Watercolour on paper
90 × 128 mm (3 ½ × 5 in)
Stamped (lower left): "Paul Huet" (L. 1268)

Provenance:
Artist's studio
His Sale, Paris, 15–16 April 1878, according to the stamp
Private collection
De Bayser, Paris
Private collection

Painter, draughtsman, printmaker, and watercolourist, Paul Huet was a major figure in French Romantic landscape painting. Born in Paris, he studied with Pierre-Narcisse Guérin and Antoine-Jean Gros but soon departed from the conventions of academic landscape. Of particular importance was his encounter with English painting, above all the work of Richard Parkes Bonington, whom he knew as a young man, and John Constable. Huet travelled widely in France, working in Normandy, Auvergne, the Pyrenees, and the Fontainebleau Forest, where direct observation provided the basis for his study of weather, light, and changing atmospheric conditions.

Watercolour occupied an important place in his work. The medium allowed Huet to build landscapes through transparent washes and shifts of tone, occasionally reinforced with pencil or gouache. Alongside more highly worked sheets, he produced studies of striking economy, in which a few touches of colour and the exposed surface of the paper are sufficient to establish depth, varying light effects, and the character of a place.

Our *Landscape* is an especially spare example: across the lower part of the sheet, Huet laid a long, irregular band of brown and black watercolour articulated entirely with the brush. The subject remains elusive, though a few horizontal strokes above and below the dark band suggest a seascape, the dark form reading as a distant shoreline separating sea from sky. Much of the paper has been left bare, so that the principal form appears suspended within an expanse of light. With remarkably few dashes, Huet establishes distance and atmosphere without describing the landscape in detail. The motif is reduced to a succession of horizontal accents and tonal contrasts, bringing the physical qualities of the watercolour itself to the fore. Rooted in the tradition of Romantic landscape painting, this emphasis on fleeting light and visual sensation anticipates concerns later central to Impressionism. At the same time, the radical reduction of the motif to a single horizontal band, surrounded by largely untouched paper, pushes the image towards abstraction.



Hippolyte Flandrin

Lyon 1809 – 1864 Rome

Seascape

c. 1844–1854

Pastel on paper
90 × 170 mm (3 ½ × 6 ¾ in)

Provenance:
Anonymous Sale at Tajan, Paris, 24 March 2022, lot 44
Private collection

Exhibited:
Lyon, Musée des Beaux-Arts, *Hippolyte, Paul, Auguste: Les Flandrins, artistes et frères*, 27 March–27 June 2021, no. 214.

Literature:
Elena Marchetti & Stéphane Paccoud, *Hippolyte, Paul, Auguste: Les Flandrins, artistes et frères*, exh. cat., Paris, 2021, p. 201, no. 214, reproduced.

Originally from Lyon, Hippolyte Flandrin is one of the renowned Flandrin brothers. Upon winning the Prix de Rome in 1832, he started his artistic training in Rome, where he remained until 1836. At the Villa Medici, he became one of Jean-Auguste-Dominique Ingres' most talented pupils.

In Italy the artist focused on nature, which he rendered relentlessly and skillfully with watercolour and pencil in his sketchbooks. Upon his return to France, he specialised in creating religious paintings in the Neoclassical style. He nonetheless continued to cultivate his interest in landscape drawing, through which he could capture the peaceful beauty of nature.

Our sheet is a rare example of Flandrin's poetic use of pastel. Such works reveal how, even within the circle of Ingres's most orthodox pupils, a highly personal vision of remarkable purity could emerge. In our drawing, Flandrin's nuanced use of blue pastel carries the composition far beyond the conventions of Neoclassicism, bringing it to the threshold of abstraction.



Victor Hugo

Besançon 1802 – 1885 Paris

Landscape

c. 1852–1855

Black and brown ink, wash and white gouache on paper
30 × 170 mm (1 ⅛ × 6 ¾ in)

Provenance:
Paul Meurice (1818–1905) Collection, Paris
Thence by descent

Literature:
Jean Massin & Bernadette Grynberg, *Victor Hugo, Œuvre graphique*, Paris, 1967-1969, vol. II, no. 917.

In the 1850s, Victor Hugo emerged as a key figure of Romanticism, known for literary masterpieces like *Notre-Dame de Paris* (1831) and *Les Misérables* (1862). After the 1848 Revolution, he became politically active as a defender of the Republic, but his opposition to Louis-Napoléon Bonaparte's coup d'état in 1851 led to his exile. Despite experiencing his expatriation as an injustice, he remained prolific in his writing and artistic experimentation.

Our drawing offers an evocative view of an undefined landscape. The composition is compressed into a narrow horizontal format, across which a long, pale linear form suggests a barrier within the abstract environment. Our drawing is characteristic of the considerable development of Hugo's *tachisme* during his stay in Jersey. Technical and poetic experimentation converge as the artist increasingly favours spontaneous stains and elongated trails of ink and wash, whose accidental effects become the very substance of the image. The elongated format of our sheet facilitates this process: the ink appears to spread laterally across the paper, creating a landscape that hovers between representation and abstraction. In their freedom of technique and embrace of chance, these graphic experiments anticipate procedures that would later become central to Surrealism and Abstract Expressionism.

Our *Landscape* is part of the collection of descendants of Paul Meurice, a playwright and close friend of the artist. During the 18 years of exile, Meurice was the artist's trusted confidant and ambassador in Paris: he managed the publication of Hugo's works, his contracts, and the scheduling of plays, all while pursuing his own career. When Hugo returned to Paris, he moved into Meurice's home and appointed him the executor of his literary estate. During his lifetime, Meurice owned the largest and most significant collection, both in quantity and quality, of Hugo's drawings.



Victor Hugo

Besançon 1802 – 1885 Paris

Seascape

c. 1856

Brown and black ink, wash, charcoal and white gouache highlights on paper
75 × 250 mm (3 × 9 ⅞ in)
Inscribed (on the verso): "Victor Hugo"

After the 1848 Revolution, Victor Hugo became politically active as a defender of the Republic, but his opposition to Louis-Napoléon Bonaparte's coup d'état in 1851 led to his exile. After a brief stay in Brussels, Hugo settled in Jersey before moving, in 1855, to Guernsey. The Channel islands' wild nature and ocean views inspired much of his graphic work. During these years, drawing became an increasingly experimental and independent part of his creative practice. Working principally with ink and wash, he exploited accidents of the medium – blots, stains, drips, and irregular flows of pigment – to produce landscapes poised between observation, memory, and fantasy.

The scene offered on our sheet could have been observed by the poet in Guernsey at Hauteville House, as the ocean and the sky merged into the night. The identification of the sea with the sky is a theme that Hugo frequently revisited in his writings, notably in *Les Contemplations: Magnitudo parvi*, in *At the Window During the Night*, and in *The Magi*:

"Distraught Copernicus gazes into the vast skies like the seas,
an abyss where ships without prows drift,
watching all those dark wheels turn,
whose hubs are suns."

Also, in *Dernière Gerbe*, XXXI:

"The sea, O celestial abysses, rivals you in majesty.
It has its own sublime depths,
it, too, is immensity."

On our sheet, Hugo transforms a seascape into an ink-drawn metaphor. At the heart of the storm, the fragile sail of a boat can be discerned as it struggles against the waves while, in the distance, the horizon seems almost swallowed by darkness and surf. The sea, omnipresent, invades the composition and, together with the shifting sky, dominates the scene, conveying a powerful sense of the sublime in an atmosphere suspended between reality and fantasy.



Édouard Daliphard

Rouen 1833 – 1877 Rouen

Twilight

1864

Oil on panel
12.5 × 35.5 cm (4 7/8 × 14 in)
Signed and dated (lower right): "E. Daliphard 1864"

This small, panoramic panel painted in 1864 demonstrates Édouard Daliphard's mastery in rendering shifting atmospheres and chiaroscuro effects. A native of Rouen and closely aligned with the spirit of the Barbizon School, on our panel Daliphard employs broad, textured brushstrokes to depict an industrial or harbor landscape at dusk. For the rendering of our *Twilight* scene, the artist breaks free from the anecdotal detail characteristic of academic landscape painting to adopt a synthetic approach that results in a radical simplification of the composition. The scene is structured by broad horizontal planes, merging the elements – land, water, and clouds – into dark, abstract masses organised around a striking contrast between shadow and white light. The massive silhouettes, which may represent stranded boats – or perhaps a prison ship or *ponton*, an old vessel or floating hulk used as a place of detention – stand out against a patch of white light on the cloud-laden horizon. The radical horizontality of the canvas accentuates the immensity of this twilight vision, enhanced by a limited colour palette and a resolutely modern technique.

Originally destined for a career in law, Édouard Daliphard studied law in Paris before working as a notary's clerk in Rouen. His artistic calling soon caught up with him: he left the notary's office to enroll at the École des Beaux-Arts in Rouen, where he became a student of the history painter Gustave Morin.

Around 1859, he left his native Normandy to travel and further his training in the Netherlands and Belgium, closely studying the Flemish and Dutch landscape masters. Upon his return to France, he divided his time between Paris and Normandy, regularly exhibiting at the Salon des Artistes Français, where his work began to gain recognition from his peers and earned him a medal in 1873. He died prematurely at the age of 43.



Gustave Courbet

Ornans 1819 – 1877 La Tour-de-Peilz

Sunset

1865

Oil on canvas
30 × 46 cm (11 ¾ × 18 ⅛ in)
Signed and dated (lower left): "65 / G. Courbet"

Provenance:
Anonymous Sale at Hôtel Drouot (Maître Escribe), Paris, 28 April 1883, no. 27 (sold 550 francs)
Anonymous Sale at Hôtel Drouot (Maître Baudoin), Paris, 25–26 May 1908, no. 47 (sold 215 francs)
Sale at Ader, Paris, *Collection Frédéric Paulhan*, 26–24 February 1934, no. 109 (sold 2600 francs)
Henri Girard Collection, industrial in Champagnole, Jura, acquired at the above sale
Anonymous Sale at Rouillac, Montbazon, château d'Artigny, 16 June 2019, no. 82, sold by the heirs of Henri Girard
Private collection, Paris

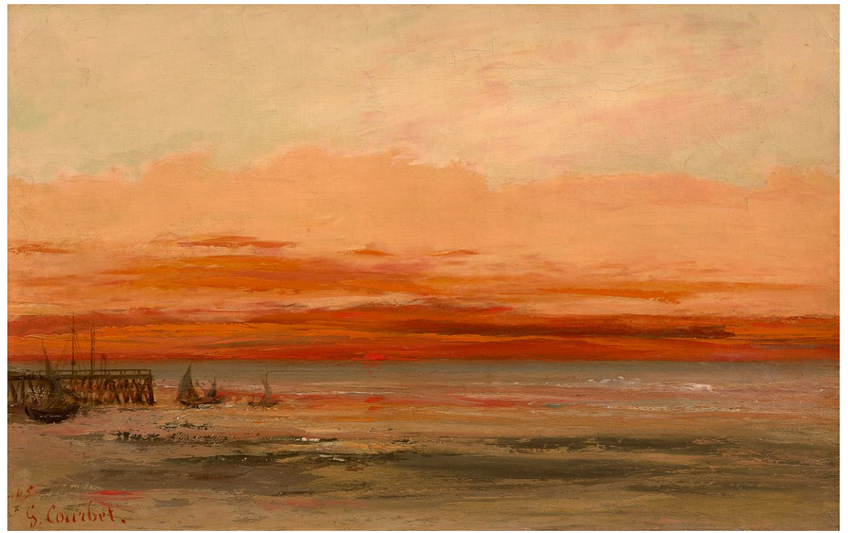
Exhibited:
Exposition des œuvres de M. G. Courbet, Paris, Rond-Point du pont de l'Alma (Champs-Élysées), 1867, no. 118.
Gustave Courbet, ses élèves, ses amis, Ornans, 1966, no. 8.

Literature:
Robert Fernier, *Gustave Courbet*, Catalogue raisonné, Genève, 1977, tome I: 1819-1865, pp. 264-265, no. 496, reproduced.

In our *Sunset*, Courbet depicts a vivid sunset over the French coast, with the sinking sun rendered in a few angular strokes of intense red and orange. Its light spreads across the sky in softer tones of pink, peach, and yellow. The lower half of the composition opens onto a broad beach, where gentle waves meet the shoreline. Courbet uses short, energetic strokes to capture the reflections on the wet sand, while the pier and boats on the left provide scale and depth. Kept deliberately small, these human elements emphasise the expanse of the landscape and Courbet's focus on the changing effects of light. The immediacy of the scene is reinforced by the handling of the paint itself, worked rapidly with both brush and palette knife. The latter, an important element of Courbet's technique, allowed him to spread and shape pigment directly on the canvas, giving substance to the broken surfaces of water, foam, and wet sand.

Our *Seascape*, or *paysage de mer* as Courbet called these works, was painted on the Normandy coast in 1865, a decisive year in his treatment of the sea. The artist arrived in Trouville in September intending to stay for three days, but remained for three months. The autumn was extraordinarily productive: "In a word, I have made 35 canvases, which have stunned the whole world", he wrote. The campaign marked the beginning of a sustained engagement with the subject, continued at Deauville in 1866 and Étretat in 1869. Courbet's choice of the term *paysage de mer*, rather than the more conventional *marine*, is itself revealing, since it situates these works within his wider practice as a landscape painter rather than within the established tradition of maritime painting.

It was during his stay at Trouville in 1865 that Courbet met James Abbott McNeill Whistler, and the two artists painted together on the Normandy coast. Whistler's *Harmonie en bleu et argent: Trouville (Harmony in Blue and Sliver: Trouville)*, painted that year, belongs to this period of exchange and reflects the possibilities opened up by Courbet's treatment of the sea: the reduction of the composition to broad expanses of water and sky, the suppression of anecdotal detail, and an increasingly free handling of paint. Whistler was accompanied at Trouville by his mistress, Joanna Hiffernan, whom Courbet also painted in



his celebrated *Jo, La Belle Irlandaise (Jo, the Beautiful Irishwoman)*. Dating to around 1865-1866, the portrait is now in the collection of the Metropolitan Museum of Art in New York.

As one of Courbet's most lyrical *paysages de mer*, our *Sunset* belongs to a broader rethinking of marine painting during the 1860s. Édouard Manet had turned to the sea in 1864, notably in works inspired by the American Civil War, and subsequently pursued the subject on the Normandy coast. In different ways, both artists moved beyond the conventions of the traditional marine, treating the sea as a subject in its own right. For Courbet, this entailed an increasingly radical economy of means. Sea, sky, and shore could be reduced to a few broad divisions, while variations of weather and light were conveyed through the direct manipulation of paint. The freedom of these works was recognised by contemporaries: a caricaturist described Courbet as producing his marines from "nothing, or almost nothing" – three tones on his palette and three strokes of the brush were enough to produce an infinite sea and sky. Courbet thus brought to the *paysage de mer* an ambition traditionally associated with the grander genres of painting, while dispensing with the narratives on which they had depended. The movement of water, the instability of the sky, and the continual transformation of light became sufficient subjects in themselves.

Our *Sunset* is a particularly eloquent expression of this new conception of the seascape: Courbet reduces the Normandy coast to a few essential elements – the low horizon, the broad expanse of wet sand, the distant boats, and the setting sun – yet achieves a remarkable sense of space and atmosphere through the freedom of his handling. The rapid strokes and passages of paint worked across the surface preserve something of the immediacy of observation, as though recording a landscape in the process of transformation. In this union of radical economy and material immediacy, *Sunset* exemplifies the pictorial freedom that Courbet brought to the genre, and which places these works among his most important contributions to the development of modern painting.



Charles-François Daubigny

Paris 1817 – 1878 Paris

The Plains of La Bonneville near Auvers

Oil on canvas
51 × 114 cm (20 ⅛ × 44 ⅞ in)
Inscribed (lower left): "Daubigny"
Inscribed (on the verso, by his son): "Je reconnais cette étude / comme étant de mon père / Karl Daubigny" (I recognise this study as being by my father, Karl Daubigny)

Provenance:
Private collection, France, until 2018
Anonymous Sale at Millon, Paris, 26 November 2018, lot 26
Private collection

Literature:
François Delestre, *Second Supplément du Catalogue Raisonné de Charles-François Daubigny*, forthcoming.

The son of painter Edmond-François Daubigny, Charles-François trained with his father and Jacques-Raymond Brascassat before travelling to Italy in 1835. He first exhibited at the Paris Salon in 1838 and later joined Paul Delaroche's studio, although 17th-century Dutch masters proved a stronger influence. During the 1840s, he travelled throughout France with Barbizon painters Théodore Rousseau and Jules Dupré and befriended Camille Corot. In 1857, he acquired his celebrated studio-boat, *Le Botin*, which allowed him to paint *en plein air* along the Seine, Marne, and Oise rivers, ultimately anticipating the methods of Claude Monet and the Impressionists.

From the 1850s, Daubigny's river landscapes and rural scenes established his reputation. He settled in Auvers-sur-Oise in 1860 and, as a member of the 1866 Salon jury, supported the younger Impressionists. He worked with Monet and Gustave Courbet, while Eugène Boudin, Johan Barthold Jongkind, and his son Karl were among his pupils. He encountered Monet again in London during the Franco-Prussian War and met Paul Cézanne at Auvers in 1872. Daubigny thus formed a crucial link between Romantic and Barbizon landscape painting and the more objective approach of Impressionism.

Our panoramic landscape most likely depicts the plains around La Bonneville, opposite Auvers-sur-Oise, which Daubigny painted several times during the 1870s. Its composition is structured in three horizontal bands: two peasants working in the foreground, rising farmland beyond, and a moonlit sky above. Daubigny became particularly interested in nocturnal landscapes late in his career, and the moon's pink reflections on our canvas recall those in *Moonrise at Auvers* or *The Return of the Flock* (fig. 1).

Like his Barbizon contemporary Jean-François Millet, Daubigny frequently depicted rural labour, notably in *Wine Harvest in Burgundy* (1863), and expressed an interest in nature and the modest life of peasants, removed from contemporary urban and industrial society.





Fig. 1
Charles-François Daubigny
Moonrise at Auvers or *The Return of the Flock*
1877
Oil on canvas
106.5 × 188 cm (41 7/8 × 74 in)
Montréal, Musée des Beaux-Arts
(inv. no. 1919.36)

On our canvas, the two men pushing seed-sowers evoke the traditional practice of sowing according to the lunar calendar, when certain crops were planted during the full moon.

Our view of *The Plains of La Bonneville near Auvers* is remarkable for its broad, rapid brushwork and innovative rendering of nocturnal light, qualities that anticipate aspects of Vincent van Gogh's early work. Although the two artists never met, Van Gogh repeatedly expressed his admiration for Daubigny.

Jean-Jacques Henner

Bernwiller 1829 – 1905 Paris

Alsatian Landscape

Painted before 1879

Oil on canvas
80.5 × 162.5 cm (31 ¾ × 64 in)
Stencil mark of the artists' supplier Moirinat (1864–1923)
(on the stretcher): "Toiles à Peindre & couleur Fines / MOIRINAT / Paris / 184, Faubourg Saint Honoré, 184"

Provenance:
Probably the artist's studio
Probably Jules Henner's Collection, the artist's nephew
(his inventory mentions, under no. 800 "*Paysage d'Alsace, étude, toile, 1898, 1,58 × 78.*")
Anonymous Sale at Artcurial, Paris, 7 November 2011, lot 86
Private collection

The authenticity of our painting has been confirmed by Isabelle de Lannoy.

A native of Alsace, Jean-Jacques Henner developed a passion for drawing at an early age. At twelve, he began his artistic training at the Collège d'Altkirch under the painter Charles Goutzwiller, before entering the Strasbourg studio of the portrait and history painter Gabriel-Christophe Guérin in 1844. At sixteen, Henner moved to Paris, where, supported by a scholarship from the Conseil Général du Haut-Rhin, he entered the École des Beaux-Arts. There he studied under Michel-Martin Drolling and subsequently François-Édouard Picot. After two unsuccessful attempts, he won the Prix de Rome in 1858 with *Adam and Eve Finding the Body of Abel*.

During his stay in Italy, Henner travelled to Venice, Florence, and Parma, and studied the masters of the Italian Renaissance, particularly Raphael and Leonardo da Vinci, whose sfumato would leave a lasting mark on his work. He also formed close ties with Edgar Degas and Jean-Baptiste Carpeaux, whose exchanges offered a counterpoint to his study of the Old Masters and contributed to his reassessment of academic conventions. Without breaking with tradition, Henner increasingly focused on what would become central to his mature work: simplified compositions, isolated figures, and suggestive effects of light and shadow. Described by Rodolphe Rapetti as "unclassifiable", Henner belongs to a generation of late 19th-century artists who engaged with the pictorial innovations of the Impressionists while pursuing a distinctly personal and introspective approach. As Rapetti observed, "Henner introduced into the French painting of his time a distinctive quality rooted in the tradition in which he was immersed at the beginning of his artistic training".[1]

Within his landscapes, a pond at the foot of a grove of trees forms a recurring *leitmotif*, on which the artist produced numerous variations. His desire to capture the effects of nature on the surrounding environment is particularly evident in his studies on various supports. As claimed by Rapetti "his landscapes take on the character of sketches, imbued with a poetic expressiveness enhanced by a certain chromatic lyricism".[2]





Fig. 1
Jean-Jacques Henner
View of Cernay known as *Troppmann-Kinck*
1879
Oil on canvas
91 × 151 cm (35 7/8 × 59 1/2 in)
Paris, Musée Jean-Jacques Henner
(inv. no. JJHP1944-5)

Our painting is an early, unfinished version of the Alsatian *Landscape known as Troppmann-Kinck* (fig. 1), held at the Musée Jean-Jacques Henner, in Paris, and painted in 1879 near Cernay, a small town north of Bernwiller in the Haut-Rhin. Henner painted our landscape over an earlier depiction of a red-haired woman, whose figure remains visible beneath the surface, her body articulated around the pond and suggesting an originally vertical composition.

"Troppmann-Kinck" refers to a notorious series of murders that began in a wooded area near Cernay. The affair came to public attention in 1869, when a farmer discovered the body of a child between Aubervilliers and Pantin, in Île-de-France, followed by the macabre discovery of five further bodies. The victims were identified as five of the Kinck children and their mother, Hortense. Suspicion initially fell on the father, Jean Kinck, and his eldest son, Gustave, until the latter's body was discovered several weeks later. Meanwhile, Jean-Baptiste Troppmann, a mechanic arrested for failing to produce identification papers, was found in possession of Gustave's belongings, implicating him in the crime. Troppmann subsequently confessed to murdering the Kinck family, including Jean Kinck, whom he confessed to killing for financial gain.

Despite the absence of figures in the painting in the Musée Henner, the use of the name "Troppmann-Kinck" in a letter addressed to Jean-Jacques Henner on 14 October 1884 by Joseph Faugère-Dubourg – man of letters and attorney, and then the painting's owner – invites a reconsideration of the work's genre. Approaching history painting in its subject matter, both the Musée Henner painting and our sketch can thus be associated with the events of 1869.

[1] Rodolphe Rapetti & Daniel Marchesseau, *Face à l'impressionnisme, Jean-Jacques Henner, le dernier des romantiques*, Paris, 2007, pp. 41-43.
[2] Ibid., p. 127.

Alfred Roll

Paris 1846 – 1919 Paris

The Wave

Oil on canvas
36.5 × 58 cm (14 ⅜ × 22 ⅞ in)
Signed (lower left): "Roll"

Richly worked with impasto, our composition depicts a dark wave crashing against what appears to be a rock in the lower right-hand corner, creating a striking interplay of matter and light. Alfred Roll presents us with a spectacular, physical, and turbulent vision of the sea, using deep hues – midnight blues and dark greens – which contrast with the white foam captured at the moment of impact, rendered with brushstrokes that break up the texture.

The waves reveal the experimental explorations of the artist, who was renowned during the Third Republic for his large-scale official decorations and his social realism. A student at the École des Beaux-Arts in Paris, he studied under Henri Joseph Harpignies, Charles Daubigny, Léon Bonnat, and Jean-Léon Gérôme, and maintained a close connection with the landscape genre throughout his life. He exhibited two paintings for the first time at the 1870 Salon: *Environs de Baccarat* and *Le Soir*. He was awarded a gold medal in 1877 for *La Fête de Silène*, and went on to enjoy consistent success, which earned him numerous official commissions. Honours followed in quick succession: he was appointed a Knight of the Legion of Honour in 1883 and President of the Société Nationale des Beaux-Arts in 1905.

Our *Wave* was probably painted between 1880 and 1890, hence during Roll's travels along the coasts of Normandy and Brittany. Working *en plein air*, the artist was particularly attuned to the ever-changing movements of the sea, which he rendered using generous impasto strokes reminiscent of the art of Gustave Courbet. In this painting, the artist breaks free from the smooth, academic style to lend an almost unreal depth to his composition. By choosing a tight frame centred on the motif of the wave, Roll moves away from the historical or social narratives that made his reputation to engage with raw nature. The human energy of his large-scale compositions gives way here to the energy of the liquid element, making this seascape a key and modern milestone in the rediscovery of Roll as a landscape painter.



Ernest-Ange Duez

Paris 1843 – 1896 Bougival

Seascape

Pastel on paper
400 × 610 mm (15 ¾ × 24 in)
Signed (lower right): "E. Duez"

Ernest-Ange Duez was a French painter associated with the Naturalist movement. Born in Paris, he studied under Isidore Pils and made his debut at the Paris Salon in 1868. Known for portraits, genre scenes, and landscapes, Duez developed a style poised between academic Realism and the freer approach of Impressionism, in dialogue with contemporaries such as Édouard Manet and Jules Bastien-Lepage.

The sea and the Normandy coast formed an important part of Duez's landscape practice. In his seascapes, anecdote and human presence recede in favour of light and the expanse of water. Our *Seascape* pushes this simplification particularly far: sea and sky are reduced to broad horizontal fields of muted colour, separated by an almost continuous horizon. Two distant sailing boats, themselves reduced to dark accents, barely interrupt this elemental structure. The soft, layered handling of pastel further dissolves forms, shifting attention away from description and towards colour, surface, and rhythm.

The restricted palette, flattened space, and insistent horizontality bring the work remarkably close to abstraction: sky and water become broad chromatic zones, while the boats function almost as graphic accents. Although rooted in the observation of the coast, the image moves beyond straightforward representation toward an exploration of rhythm, texture, and colour, ultimately revealing how the late 19th-century landscape could already contain the seeds of abstraction, as the visible world is progressively reduced to its most essential sensations.



Auguste Pointelin

Arbois 1839 – 1933 Mont-sous-Vaudrey

Landscape

Oil on canvas
55.5 × 75 cm (21 ⅞ × 29 ½ in)

Provenance:
Private collection, Lyon

Exhibited:
Dole, Musée des Beaux-Arts de Dole, *Auguste Pointelin (1839–1933): La clarté intime de la terre*, 27 June–11 November 2018.

Literature:
Isabelle Julia & Armelle Jacquinot (eds.), *Auguste Pointelin (1839–1933): La clarté intime de la terre*, exh. cat., Paris, 2018, p. 60, no. 34, as *Tertre jurassien*, reproduced.

A singular and remarkably independent figure in late 19th-century French painting, Auguste Pointelin devoted almost his entire career to the representation of the landscapes of the Jura region. Far removed from the artistic circles of Paris and largely indifferent to the picturesque, he developed a highly personal vision of nature, characterised by restraint, silence, and an exceptional economy of means. Rather than describing a particular site in detail, Pointelin sought to capture the sensation of landscape and its emotional resonance.

Born in Arbois in 1839, Pointelin initially pursued a career as a teacher while painting in relative isolation. From the 1860s onwards, he exhibited regularly at the Paris Salon and gradually gained recognition for landscapes whose austere character distinguished them from the more descriptive naturalism of many of his contemporaries. The plateaux, plains, and wooded horizons of the Jura became the foundation of an intensely personal exploration of nature.

Our *Landsacape* is a compelling example of Pointelin's mature approach. A dark foreground rises across the composition, while a group of trees emerges towards the right as a dense, almost continuous silhouette. Set against a cloudy yet luminous sky, the trees are treated as powerful vertical masses. Their presence introduces rhythm and tension into the composition, contrasting with the broad sweep of the land and the openness of the sky.



Auguste Pointelin

Arbois 1839 – 1933 Mont-sous-Vaudrey

Landscape

Oil on panel
20 × 28.8 cm (7 ⅞ × 11 ⅜ in)
Signed (lower right): "Aug. Pointelin"

Provenance:
Private collection, Lyon

Exhibited:
Dole, Musée des Beaux-Arts de Dole, *Auguste Pointelin (1839–1933): La clarté intime de la terre*, 27 June–11 November 2018.

Literature:
Isabelle Julia & Armelle Jacquinot (eds.), *Auguste Pointelin (1839–1933): La clarté intime de la terre*, exh. cat., Paris, 2018, p. 151, listed.

In this *Landscape*, the composition is reduced to a broad, dark expanse of land beneath a pale and subtly modulated sky. The low horizon and almost complete absence of descriptive detail give the painting an extraordinary sense of openness. Earth and sky become the principal actors in a composition whose effect depends less upon recognisable topography than upon the delicate balance between darkness and light.

Both our landscapes demonstrate Pointelin's remarkable ability to achieve expressive intensity through a restricted visual vocabulary. Browns, blacks, ochres, and muted greys are organised into broad areas of tone, creating a profound sense of stillness and timelessness. Though firmly rooted in the observation of nature, the work approaches the threshold of abstraction. The landscape remains recognisable, yet detail is pared back until mass, rhythm, and light assume an expressive force of their own: a dark field beneath a luminous sky is sufficient to construct the image. This tension between representation and pictorial synthesis lies at the heart of Pointelin's achievement. His minimalist approach anticipates developments that would later shape modern painting on its path towards abstraction.



Léon Bonnat

Bayonne 1833 – 1922 Monchy-Saint-Éloi

Evening at Gérardmer

1893

Oil on canvas
41 × 50 cm (16 ⅛ × 19 ¾ in)
Monogrammed and dated (lower right): "L^{n} B. 1893"
Inscribed (on the verso): "Le Soir à Gérarmer (sic) /
L. Bonnat Collection Mallen"
Stencil mark of the artists' supplier F. Dupré (1888–1919)
(on the stretcher and on the verso of the canvas): "F. DUPRÉ /
141, Faubourg Saint-Honoré, 141 / Coin de la rue de Berri. PARIS"

Provenance:
Jeanne Poupinel (1861–1939) Collection, gifted by the artist
Germaine Chenu Collection, wife of Georges Marcou and
daughter of Jeanne Poupinel, by descent
Marie-Christine Mallen Collection, daughter of Germaine Chenu,
by descent
Anonymous Sale at Maison R&C, Marseille, 7 December 2023,
lot 18
Thierry Mercier, Paris
Private collection, Paris

Our landscape depicting a view of Lake Gérardmer – in the Vosges mountains of eastern France – at nightfall reveals a little-known and striking aspect of the art of Léon Bonnat, celebrated as one of the leading official portraitists of the French Third Republic. Unrecorded in the literature, this view from 1893 is probably one of the last in a series of five paintings devoted to this subject, together with *Nocturne – Lake Gérardmer* (fig. 1), painted in the same year. These views were executed during the artist's summer stays at the property owned on the shores of the lake by his friends Loulia and Albert Cahen d'Anvers.[1]

Capturing the final effects of sunlight with rapid brushwork, Bonnat constructs his composition in broad masses, far removed from any naturalistic rendering. The lake reflects the grey of the sky where the last rays of sunlight fade in the distance as if suspended within the dark mass of the mountainous terrain. The spare composition is enlivened only by the presence of a lightly sketched tree on the right, which greatly contributes to the introspective dimension of this painting.

Our painting reveals another side of Bonnat, far removed from his academic practice: a more intimate, introspective artist whose rapid execution and direct engagement with nature reflect a distinctly modern conception of landscape. His restricted palette of blacks warmed with brown and orange nuances contrasts with the cool tones of sky and lake, ultimately lending the composition a mysterious character. Seen from a more distant vantage point, *Evening at Gérardmer* appears to capture the moments before nightfall, which instead forms the subject of *Nocturne – Lake Gérardmer*, painted from the shore. Both works rely on effects of light and landscape elements reduced to their essential forms – the mountain, water, and clouds – while the reflective surface of the lake tends towards abstraction. This expressive treatment recalls Symbolism and the work of Eugène Carrière and Émile-René Ménard.

[1] The artist painted portraits of Loulia and Albert Cahen d'Anvers as well as members of their immediate family (see Guy Saigne, *Léon Bonnat*, Paris, 2017, cat. nos. 100, 101 & 102).





Fig. 1
Léon Bonnat
Nocturne – Lake Gérardmer
1893
Oil on canvas
46 × 65 cm (18 ⅛ × 25 ⅝ in)
Signed, inscribed and dated: "L^n. Bonnat / Gérardmer 1893"
Beauvais, Musée départemental de l'Oise
(inv. no. 2007.5.1)

Born in Bayonne in 1833, Bonnat spent part of his childhood in Madrid, where he discovered the Spanish masters and trained under Federico de Madrazo. He later studied with Léon Cogniet in Paris and lived in Italy from 1858 to 1861. Although he became celebrated primarily as a portraitist, landscape remained part of his practice, particularly during his travels in Italy and the East, where he produced studies that display free brushwork and a keen interest in the rendering of light.

According to Guy Saigne, *Evening at Gérardmer* was probably given by Bonnat to his pupil and friend Jeanne Poupinel, whose journal records his visits to her family. In 1882, she married the celebrated Parisian lawyer Charles Chenu and later became active in social reform. Bonnat maintained close ties with the Poupinel family, portraying several of its members.

Eugène Carrière

Gournay-sur-Marne 1849 – 1906 Paris

Trees

c. 1898-1902

Oil on canvas
55 × 45 cm (21 ⅝ × 17 ¾ in)
Signed (lower left): "Eugène Carrière"
Stencil mark of the artists' supplier Hardy-Alan (1859–1909) (on the stretcher): "Fᵃᵘˢ de Toiles & Couleurs Extra-Fines / HARDY-ALAN / 36, Rue du Cherche-Midi / PARIS"

Provenance:
Artist's studio
His Sale, Paris, Hôtel Drouot (Maître Chevallier), 8 June 1906, no. 43
Thierry Mercier, Paris
Private collection, Paris

Literature:
Jean-Paul Dubray, *Eugène Carrière, Essai critique*, Paris, 1931, p. VII.
Anne-Marie Berryer, *Eugène Carrière ; sa vie, son œuvre, sa philosophie, son enseignement ; suivi du catalogue de ses peintures*, doctoral thesis, University of Brussels, Liège, 1935, no. 733.
Robert James Bantens, *Eugène Carrière, his work and his influence*, Ann Arbor, 1983, p. 222, no. 189, p. 663, reproduced.
Rodolphe Rapetti, Véronique Nora-Milin & Alice Lamarre, *Eugène Carrière, catalogue raisonné de l'œuvre peint 1849–1906*, Paris, 2008, p. 275, no. 896, as *Étude d'arbres*, reproduced.

Landscape painting forms a little-known yet captivating aspect of Carrière's œuvre, otherwise best known for its portraits and intimate scenes. The painter truly began to explore landscape from 1893 onwards, using the same technique of monochromatic shades of brown, grey, and ochre as in his other subjects. His output, punctuated by his travels in, amongst others, Brittany, the Île-de-France region, Normandy, Belgium, and the Pyrenees, is characterised by the absence of any geographical particularism or picturesque elements, guided by a desire for simplification. For Carrière, this marked a decisive evolution in his painting style, reflecting his exploration of form, analogous to the experiments he was conducting at the same time in his numerous studies of faces. Recognising the relationship between his art and nature, he established a correspondence "between the forms of the landscape and the human figure, unifying the principle of forms".[1] The presentation of his landscapes in private exhibitions from 1895 onwards, at the Salon de La Libre Esthétique in Brussels 1895, and at the Bernheim-Jeune Gallery in 1901 and 1903, earned him the admiration of his peers, notably Paul Gauguin, and of the critics.

Our *Trees* most likely belong to a series of works depicting trees and landscapes produced between 1898 and 1902, inspired by a trip to the Pyrenees. The artist adopts an elevated viewpoint to depict a cluster of trees blending into the surrounding mist, through which the vertical lines of the trunks are visible. The soft, blurred planes rendered in shades of brown convey the poetic atmosphere of introspection so dear to the artist, where the trees seem to emerge from indistinct, evanescent forms that suggest the idea of metamorphosis. In his theoretical essay published in 1903, Eugène Carrière summarised his aesthetic ideal and philosophy, through which he sought to capture "the mystery of reality and the reality of the invisible", going beyond a mere description of nature to reveal its essence.

[1] Quoted in Gabriel Séaille, *Eugène Carrière; Essai de biographie psychologique*, Paris, 1911, p. 138.



Charles Lacoste

Floirac 1870 – 1959 Paris

The Basin of Arcachon

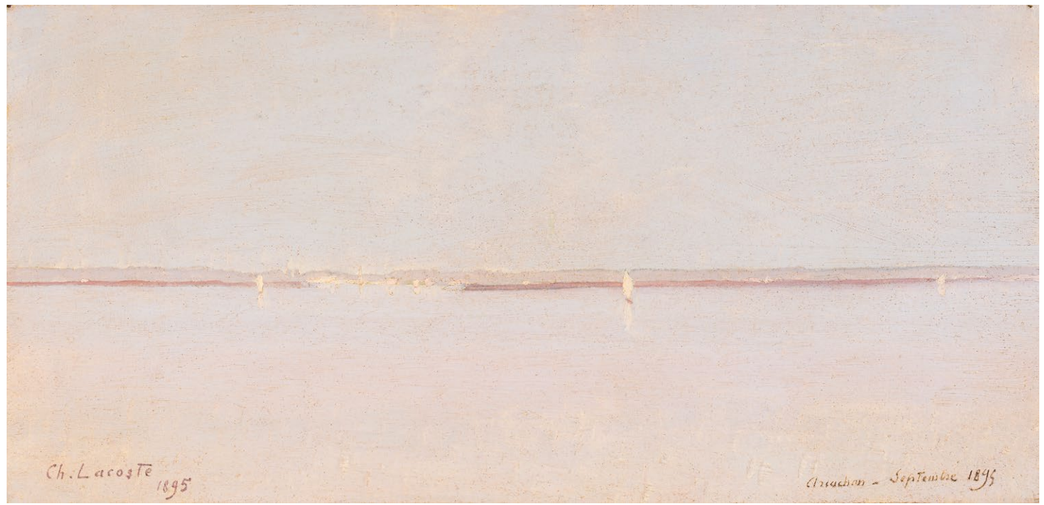
1895

Oil on paper laid down on cardboard
145 × 305 mm (5 ¾ × 12 in)
Signed and dated (lower left): "Ch. Lacoste / 1895"
Inscribed and dated (lower right): "Arcachon – Septembre 1895"

Provenance:
André Barbier (1883–1970) Collection, Paris
Thence by descent
Anonymous Sale at Ader, Hôtel Drouot, Paris, 18 May 2016, lot 33
Private collection

Born in Floirac, in the Gironde, and long based in Bordeaux, Charles Lacoste remained profoundly attached to his native region throughout his career. Largely self-taught, he developed his artistic language working primarily *en plein air* before reworking his compositions in the studio. In the 1890s, he moved within Parisian and provincial intellectual circles and formed lasting friendships with figures such as Arthur Fontaine and the Rouart brothers. A monographic exhibition at the Salon des Cent in 1898 marked a decisive moment in his career, followed by regular participation in the Salon des Indépendants and, starting in 1903, in the Salon d'Automne, which he co-founded. He later exhibited at the Salon de la Libre Esthétique in Brussels in 1907, and at the Salon de la Toison d'Or in Moscow, in 1908. The 1890s represent the most accomplished and innovative phase of Lacoste's career. During this decade, his work shows clear affinities with the aesthetic principles of the Nabis, particularly in its synthetic approach to composition, its emphasis on flat areas of colour, and its reduction of forms to their essential structures. Like Félix Vallotton, Lacoste privileged a geometric organisation of space and a restrained, deliberate handling of pictorial means that emphasise order, balance, and clarity. His paintings seem to seek simplicity and purity to convey a vision governed by measure and restraint. After 1898, his style gradually evolved toward a more descriptive and atmospheric mode of expression. The landscapes and seascapes of Arcachon and the surrounding sceneries formed an important source of inspiration for Lacoste, who returned repeatedly to its quiet shores and expansive horizons. Painted in 1895, our *Basin of Arcachon* exemplifies the artist's poetic restraint. Lacoste depicts sailboats reduced to their bare essentials, hovering along a faint horizon line, while light, atmosphere, and subtle tonal variations evoke a calm, meditative seascape. As the poet Francis Jammes (1868–1938) later wrote of Lacoste, the artist possessed a "privileged perception" that enabled him to imbue such views of the Bassin d'Arcachon with an almost divine presence.

Our oil on paper belonged to André Barbier, a painter and longtime associate of Lacoste. Barbier was part of the same artistic milieu and shared his interest in synthesis and structural clarity. Their friendship formed within a circle of artists and writers that engaged in redefining pictorial language at the turn of the century.



Charles Guilloux

Paris 1866 – 1946 Lormes

Mysterious Dawn

1897

Oil on canvas
122 × 137 cm (48 × 54 in)
Signed and dated (lower left): "C. Guilloux 97"
Titled (on the stretcher): "H.C Aube mystérieuse"
Inscribed (on the stretcher): "Baguette anglaise Le Barc de Boutteville", a reference to the eponymous gallery (1891–1899)

Provenance:
Private collection, Sologne, since at least 1950
Anonymous Sale at Daguerre, Paris, 4 June 2025, lot 22
Private collection

Exhibited:
Exhibited after 1897, according to the inscription "H.C" (hors catalogue) on the stretcher.

Rediscovered in the late 20th century, Charles Guilloux remains an enigmatic artist, yet one whose name emerged among some of the most adventurous avant-garde circles of the late 19th century. Devoted entirely to landscape, his work explores nature's most subtle moods while almost systematically excluding the human figure. His paintings, often suffused with the light of dusk, nightfall, or moonrise, capture atmospheres in which light becomes a language in its own right.

Born in 1866, Guilloux was self-taught and worked as a librarian at the Bibliothèque nationale de France. He came to prominence in 1892, when he joined Symbolist circles. Unlike the Impressionists, whom he considered too concerned with transient effects, Guilloux sought a synthesis of forms combined with contrasting colours, drawing directly on Michel-Eugène Chevreul's 1839 theory of the simultaneous contrast of colours. The Galerie Le Barc de Boutteville on rue Le Peletier – one of the few Parisian galleries to champion the young avant-garde after the death of Theo van Gogh and before the opening of Ambroise Vollard's gallery – devoted two solo exhibitions to his work, in 1896 and 1898. There, some of his paintings were described as *maquettes synthétiques*, or synthetic studies, underscoring the innovative nature of his approach. During his lifetime, Guilloux's paintings entered distinguished collections, including that of Sergei Shchukin, who owned several of his works, and that of the Société de la Peau de l'Ours, founded in 1904 by André Level and renowned for its bold acquisitions of avant-garde art. Now represented in numerous public collections, Guilloux's work reveals a strikingly modern artistic vision, closely connected with Nabi and Symbolist circles as well as with the northern European artists who shared his fascination with landscape.



His approach finds its fullest expression in our *Mysterious Dawn* of 1897, the largest known painting by Guilloux and a veritable manifesto of his art. In this exceptional composition, a solitary tree rises in a dark silhouette along the shore, overlooking a stretch of water that reflects the copper and rose tones of the dawn sky. No human presence disturbs this calm scene in which the diffuse, veiled light seems to emanate from the landscape itself. The fragmented reflections on the water, rendered in horizontal strokes, exemplify Guilloux's distinctive chromatic synthesis while the title, *Aube mystérieuse*, encapsulates his Symbolist approach: not to describe reality, but to suggest the ineffable, the fleeting moment when emerging light transforms the landscape into an inner vision. Through its exceptional scale, pared-down composition, and contemplative atmosphere, *Mysterious Dawn* brings together the central concerns of Guilloux's art and gives singular force to his conception of landscape as a mirror of the soul.



Auguste Matisse

Nevers 1866 – 1931 Île-de-Bréhat

Seascape

Oil on canvas laid down on panel
32 × 54 cm (12 ⅝ × 21 ¼ in)
Signed (lower left): "MATISSE AUGUSTE"
Numbered (on the verso): "84"

Provenance:
Anonymous Sale at Lucien, Paris, 26 June 2026, lot 167

Originally from Nevers, Auguste Matisse began his artistic training at the École des Beaux-Arts in Dijon before joining Léon Bonnat's studio at the École des Beaux-Arts in Paris. In 1895, he became a member of the Société des Artistes Français and exhibited at both the Salon and the Salon d'Automne. Toward the end of the 19th century, he settled on the Île-de-Bréhat in Brittany, where he lived modestly in a small house among local fishermen and sailors. Enchanted by the sea, he painted it relentlessly, paying meticulous attention to the movement of the tides.

Our *Seascape*, brought to life through thick, expressive brushstrokes, stands out against an intensely dark sky. The high horizon dominates the composition, positioning the viewer beneath the sea's constant ebb and flow. The movement of the waves, whose rhythm is articulated by dashes of brighter green, yellow, and white, is heightened by the suggested flight of seagulls hunting above the choppy water. Animal forms are rare in Matisse's seascapes, and their presence in our painting contributes greatly to the dynamism of the artist's depiction of Brittany's indomitable sea.



Simon Bussy

Dole 1870 – 1954 London

Florentine Sky

c. 1901

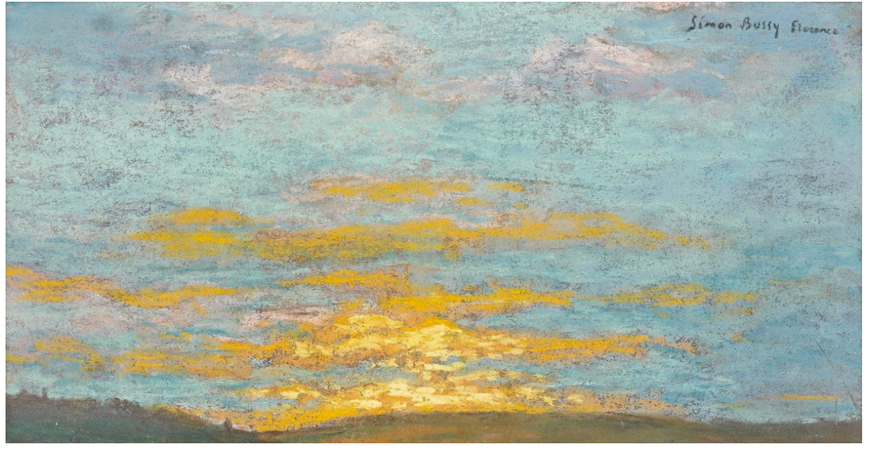
Pastel on brown paper
160 × 320 mm (6 ¼ × 12 ⅝ in)
Signed and inscribed (upper right): "Simon Bussy Florence"

Provenance:
Anonymous Sale at Artcurial, Paris, 22 June 2011, lot 104
Hubert Duchemin, Paris
Private collection, Paris

Albert Bussy, known as Simon Bussy, was born in Dole and entered the École Nationale des Arts Décoratifs in Paris in 1886. In 1890, he was admitted to the École des Beaux-Arts, where he studied in the studio of Gustave Moreau. There, he formed friendships with Georges Rouault, Auguste Bréal, Henri Matisse, and André Gide. Curious and independent, Bussy moved beyond the studio in search of new inspiration, increasingly favouring landscape. Landscape dominated the early years of his career. From 1898 onwards, the artist abandoned his given name – Albert – and began signing his works "Simon Bussy". His stay in the Mediterranean during the winter of 1899–1900 marked a significant development in his work, prompting a shift towards a more vivid palette and heightened tonal contrasts. He also devised a new technique combining pastel and gouache, while also continuing to work in pastel alone.

Our pastel drawing was probably executed during a journey through Italy in the company of the painter Eugène Martel. Together they travelled to Naples, Rome, Florence, and Venice, and Bussy returned with numerous pastels, including several views of Venice. The inscription "Florence" is the only detail that identifies the location depicted: despite the suggestion of the Tuscan hills, it is the sky, occupying almost the entire composition, that constitutes the true subject of this work devoid of human presence. Working directly before the motif in an Impressionist manner, Bussy captured the fleeting intensity of a blazing sunset, its incandescent sky recalling the work of James Abbot McNeill. This kinship in their handling of colour was recognised by Louis Vauxcelles, who described Bussy as "a colour harmonist equal to Whistler", endowed with "a profound sense of the permanence and universality of nature".[1] According to the poet and painter Tristan Klingsor (1874–1966), the artist's pastels reveal him as a true poet: "Simon Bussy was above all captivated by twilight effects; naturally, the tones soften into varied greys, the contours of the horizons become simplified, and the movement of the land grows calm and resolves itself into broad planes… Such a desire for order is eminently suited to the French genius; truth is present, but poeticised, and through this dual tendency Simon Bussy reveals himself to us as a classic".[2]

[1] Louis Vauxcelles, *Gil Blas*.
[2] Tristan Klingsor, *La Phalange*.



Henri-Edmond Cross

Douai 1856 – 1910 Saint-Clair

Studies of Waves

Watercolour on paper
100 × 165 mm (4 × 6 ½ in)
Stamped (lower right): "H.E.C" (L. 1305a)
Inscribed (upper left): "réseau vaguettes blues claires."

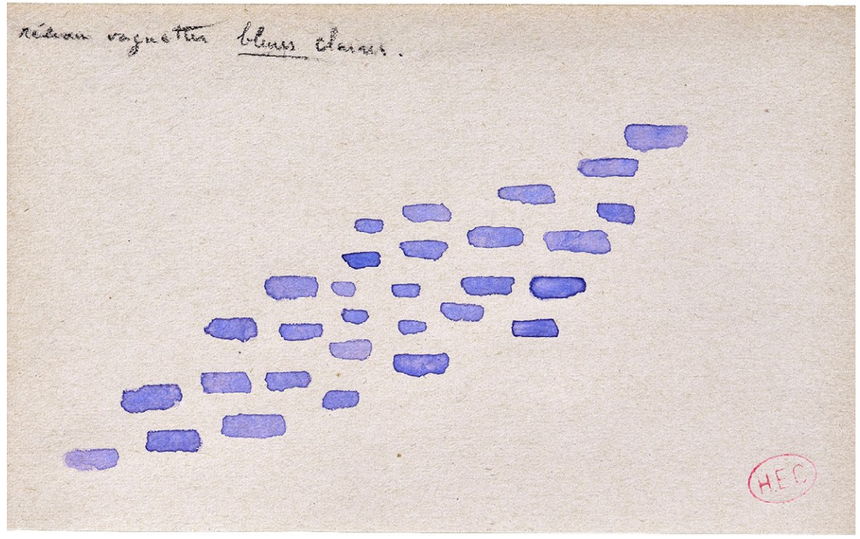


Fig. 1
Paul Signac
Application du Cercle Chromatique de Mr. Ch. Henry.
1889
Colour lithograph on heavy wove paper
155 × 180 mm (6 ⅛ × 7 ⅛ in)
New York, Metropolitan Museum of Art
(inv. no. 1990.1056)

Born Henri-Edmond Delacroix, the artist adopted the name Henri-Edmond Cross to avoid confusion with his celebrated namesake. After training in Lille and Paris, he participated in the founding of the Salon des Indépendants in 1884, where he became close to Georges Seurat and Paul Signac. His palette gradually lightened under the influence of Impressionism, and in 1891 he fully embraced Neo-Impressionism and settled in the South of France. Together with Seurat and Signac, Cross came to form the central triad of Neo-Impressionism.

The Mediterranean landscape, with its intense light and brilliant palette, became the principal subject of Cross' work. Drawing on Seurat's Divisionist theories and the example of Japanese prints, he developed compositions based on distinct, juxtaposed tones, and strongly articulated planes. This approach reflected the Neo-Impressionists' engagement with contemporary theories of vision and perception. In his 1885 *Introduction à une esthétique scientifique*, Charles Henry proposed that lines and colours could elicit precise and determinate responses in the viewer. His subsequent *cercle chromatique* (fig. 1) provided a visual system for analysing their relationships. His ideas were taken up by Seurat and Signac in their attempt to place pictorial expression on a scientific basis. Cross shared in this investigation, progressively introducing in his work carefully orchestrated tonal relationships whose interaction generated both luminosity and expressive intensity.

If such theories provided an intellectual framework for Cross' exploration of colour, watercolour gave him the freedom to test their possibilities with a greater immediacy. In 1900, he described how "the absolute necessity to be quick, bold, even insolent" had brought a kind of beneficial feverishness to his work after months spent labouring over his paintings.



Henri-Edmond Cross

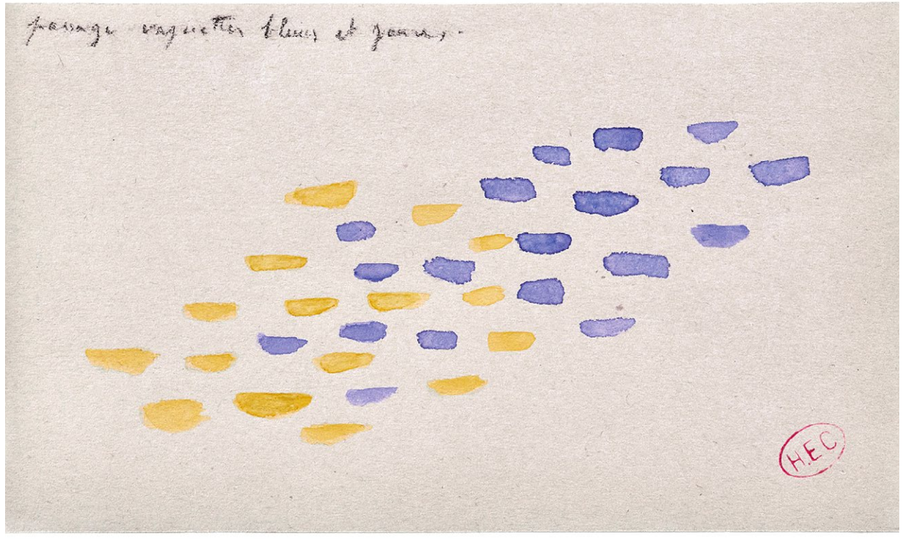
Douai 1856 – 1910 Saint-Clair

Studies of Waves

Watercolour on paper
100 × 165 mm (4 × 6 ½ in)
Stamped (lower right): "H.E.C" (L. 1305a)
Inscribed (upper left): "passage vaguettes bleus et jaunes."

Our two studies of "vaguettes", or little waves, vividly demonstrate Cross' exploration of Divisionist principles through the freedom of watercolour. Organised into isolated patches of blue in one sheet and blue and yellow in the other, the compositions unfold in successive planes, suggesting both spatial depth and variations of light across the surface of the water. Despite their economy of means, the sheets possess an assured rhythm and remarkable chromatic vitality. Their highly schematic organisation anticipates the separated touches of colour characteristic of Cross' mature Neo-Impressionist landscapes, while their immediacy, vibrating colours, and fluid handling reveal why his watercolours occupy an important and independent place within his œuvre.

The importance of Cross' experiments with colour extended well beyond Neo-Impressionism: his work influenced Maurice Denis, Henri Matisse, and the Fauves, and its impact can be traced through German Expressionism to Robert Delaunay. Delaunay's observation that Cross could "make colours dance" aptly captures the chromatic freedom and rhythmic vitality that characterise our two *Studies of Waves*.



Towards Abstraction

Entries in French

Georges Michel

Paris 1763 – 1843 Paris



Gros Grain

Huile sur papier marouflé sur toile
50 × 67 cm
Sur le chassis, étiquette de l'exposition : *Rétrospective Georges Michel / Mars / Avril 1927 / Hôtel Jean Charpentier / no. 31 du Catalogue*
Au revers de la toile, un cachet à l'encre : *G.M.*

Exposition :
Rétrospective Georges Michel (1763 – 1843), Paris, Hôtel Jean Charpentier, 29 mars - 15 avril 1927, no. 31.
Georges Michel (1763-1843), Paris, Le Pavillon des Arts, 2 juin - 1er juillet 1967, no. 34.

Bibliographie :
Rétrospective Georges Michel (1763 – 1843), cat. exp., Paris, 1927, p. 17 no. 31, comme *Gros Grain. / Toile : hauteur 0,50, largeur 0,67.*
Georges Michel (1763-1843), cat. exp., Paris, 1967, n.p., no. 34, reproduit, comme *Le Grain.*

Le peintre français Georges Michel est surtout connu pour sa manière singulière de représenter les phénomènes atmosphériques, le ciel et les vastes étendues de campagne. Né à Paris, il travaille en grande partie en marge du système académique officiel et ne jouit pas d'une grande renommée de son vivant. Il est influencé par les paysagistes hollandais du XVIIe siècle, notamment Jacob van Ruisdael, dont les ciels d'orage et les horizons bas contribuent à façonner sa propre vision.

Bien qu'il vive à l'époque du néoclassicisme et du romantisme, Michel développe un style profondément personnel qui le distingue de ses contemporains et annonce, à bien des égards, l'École de Barbizon.

Les paysages de Michel sont souvent dépouillés, balayés par le vent et chargés d'une forte intensité émotionnelle. Souvent déserts, avec peu de figures ou d'éléments narratifs, ils sont empreints d'un sentiment de solitude et d'immédiateté. Dans notre paysage, Michel réduit la scène à ses éléments essentiels : la terre, l'horizon et le ciel. La masse sombre des nuages domine la composition, pesant lourdement sur les champs qui s'étendent au-dessous. La campagne inhabitée, peinte dans des bruns, des verts et des ocres assourdis qui rappellent la peinture de paysage du XVIIe siècle, contribue au caractère pathétique de l'orage qui approche – le gros grain – et semble avoir entièrement effacé toute présence humaine. La touche vigoureuse et expressive de Michel anime le paysage, saisissant le mouvement des nuages, le poids de la pluie au loin et l'humidité de la terre, et confère ainsi à la scène son puissant sentiment d'immédiateté et de déchaînement des éléments.

Guillaume Bodinier

Angers 1795 – 1872 Angers



La Plage à Ostie

1823

Huile sur papier marouflé sur toile
15,7 × 34,5 cm
Signé et daté en bas à gauche : *G. Bodinier 1823*
Étiquette sur le châssis : *Guillaume Bodinier Ostia 1823*

Né à Angers en 1795, Guillaume Bodinier se forme à Paris dans l'atelier de Pierre-Narcisse Guérin, également fréquenté par Théodore Géricault et Eugène Delacroix. En 1822, il suit Guérin à Rome lorsque celui-ci est nommé directeur de l'Académie de France à la Villa Médicis. Ce premier séjour italien, qui se prolonge jusqu'en 1827, est déterminant dans la formation du peintre : c'est au contact de la campagne italienne qu'il développe son goût pour les scènes de la vie locale et pour les paysages saisis directement sur le motif.

Datée de 1823 et située à « Ostia » par une étiquette apposée sur le châssis, notre vue de plage appartient aux premières années du séjour italien de Bodinier, alors que l'artiste assimile à la fois la rigueur néoclassique de l'enseignement de Guérin et les possibilités plus immédiates offertes par la peinture d'après nature. À une époque où le paysage reste encore largement tributaire de la narration, des conventions classiques ou de la description topographique, l'approche de Bodinier apparaît d'une remarquable modernité. La plage romaine est réduite à ses composantes les plus élémentaires – le ciel, la mer, le rivage, la lumière et l'atmosphère – sans véritable souci d'anecdote ni de narration. Cette économie de moyens, associée à la spontanéité de l'exécution et à une attention aiguë portée aux effets fugitifs de la lumière et du temps, confère au tableau un effet d'immédiateté saisissante qui semble particulièrement en avance sur son temps.

Camille Corot

Paris 1796 – 1875 Paris



Civita Castellana, les hauts rochers

Vers 1826 – 1828

Huile sur papier marouflé sur toile
34,3 × 49,5 cm
Marque estampée à l'encre de la vente d'atelier en bas
à droite (L. 461) : *VENTE COROT*

Provenance :
Atelier de l'artiste
Sa vente, Paris, Hôtel Drouot (Maîtres Boussaton & Baubigny), 26 mai - 9 juin 1875, no. 264 (vendu 55 francs au comte Doria)
Collection Armand Doria (1824 – 1896), château d'Orrouy, Oise
Sa vente, Paris, Galerie Georges Petit, 4 - 5 mai 1899, no. 115
(vendu 900 francs)
Collection F., Paris
Vente anonyme, Paris, Galerie Charpentier, 27 mars 1953, no. 115
(vendu 500 francs)
Vente anonyme, New York, Sotheby's, 28 janvier 2010, no. 224
Collection particulière, États-Unis, acquis lors de la vente précédente

Exposition :
Los Angeles, Getty Museum, en prêt de 2013 à 2024.

Bibliographie :
A. Robaut, *L'Œuvre de Corot, Catalogue raisonné et illustré*, Paris, 1905, vol. II, p. 50, no. 136, reproduit vol. IV, p. 225.
A.Jullien ;R. Jullien, « Les Campagnes de Corot au Nord de Rome », *Gazette des Beaux-Arts*, XCIX, no. 1360/1361, mai-juin 1892, p. 189-190, note 37.
Corot, 1796-1875, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1996, p. 113, no. 23, note 5.

Pour Camille Corot, l'observation directe de la nature est au cœur de la peinture. Ses paysages contribuent à redéfinir le genre au XIX[e] siècle, en l'éloignant de son rôle traditionnel de cadre d'une narration ou d'une action au profit d'une confrontation plus directe avec la nature elle-même. Sa sensibilité aux variations de la lumière et aux conditions atmosphériques, alliée à la liberté de sa touche, confère à ses paysages un effet d'instantanéité saisissant. Le travail en plein air lui permet d'étudier directement ces manifestations fugaces et de les traduire dans des œuvres où l'observation et la sensibilité personnelle sont étroitement liées.

L'expérience de l'Italie est fondamentale dans l'élaboration de cette approche : sa lumière si particulière, la diversité de ses paysages et la présence omniprésente des vestiges de l'Antiquité offrent à Corot un cadre privilégié pour explorer à la fois le caractère topographique du paysage et les rapports entre nature et histoire.

Au printemps 1826, après une période d'étude intensive des monuments de Rome, Corot part avec le peintre allemand Johann Karl Baehr pour la région de la Sabine, dans le Latium, et s'établit quelque temps à Civita Castellana, au nord de la capitale. La ville et ses environs lui offrent des motifs fascinants. Ancienne cité étrusque devenue par la suite une place forte pontificale, Civita Castellana s'étend sur un spectaculaire plateau dominant les gorges de la Treja. Ses escarpements rocheux, sa végétation dense et ses vastes perspectives fournissent à Corot des sujets particulièrement propices à la peinture sur le motif.

Corot y travaille en 1826 et y retourne l'année suivante en compagnie du peintre Léon Fleury. Au cours de ces différents séjours, il réalise un ensemble important de peintures en plein air consacrées aux paysages environnants. Une trentaine d'études à l'huile sont associées à Civita Castellana, soit environ un quart des œuvres peintes au cours de son séjour italien de 1825 à 1828. Plusieurs sont aujourd'hui conservées dans de grandes collections publiques, notamment au Metropolitan Museum of Art et à la Morgan Library & Museum de New York, à la Phillips Collection de Washington, D.C., à la Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe et au Nationalmuseum de Stockholm (fig. 1).

Civita Castellana, les hauts rochers appartient à cet important ensemble d'études italiennes. Corot concentre son attention sur les imposantes falaises de tuf ocre situées à l'est de la ville, faisant de leurs formes géologiques irrégulières le sujet principal de la composition. Son point de vue se situait probablement à proximité de l'Albergo di Tre Re, où lui-même et ses compagnons peintres séjournaient. Il ouvrait sur une vaste perspective de la campagne environnante et sur le pont à trois arches qui franchissait autrefois la Treja. Le paysage rappelle la célèbre évocation de la campagne romaine par Chateaubriand : « Il n'y a rien de comparable en beauté aux lignes de l'horizon romain, à la douce inclinaison de ses plans, aux contours fuyants et moelleux des montagnes qui le terminent ».

La composition s'organise autour du jeu entre la masse rocheuse, l'ombre et une lumière diffuse. Le soleil frappant les surfaces accidentées des falaises en souligne les volumes et la texture, tandis que la lumière plus douce de l'arrière-plan crée une impression de profondeur. Corot écarte tout détail anecdotique pour se concentrer sur les formes essentielles du site et leurs rapports de tonalités. À la fois précisément observée et monumentale dans son effet, la composition confère à ce paysage ancien une puissante présence physique et un sentiment de grandeur immuable, qui semble avoir inspiré le paysage d'*Agar dans le désert* (1835) (fig.2), conservé au Metropolitan Museum of Art de New York.



Fig. 1
Camille Corot
Civita Castellana
1826 – 1827
Huile sur toile
36 × 51,8 cm
Stockholm, Nationalmuseum
(inv. no. NM 2060)



Fig. 2
Camille Corot
Agar dans le désert
1835
Huile sur toile
180,3 cm × 270,5 cm
New York, Metropolitan Museum of Art
(inv. no. 38.64)

Eugène Isabey

Paris 1803 – 1886 Montévrain



La Tempête

Huile sur panneau
30 × 40 cm
Inscription à droite, au centre, verticalement : *1386 M Hausseau* (?)

Provenance :
Collection particulière
Vente anonyme, Honfleur, Mytika - Hôtel des Ventes, 17 avril 2022, no. 221

Eugène Isabey, fils du célèbre peintre et miniaturiste Jean-Baptiste Isabey, rêve d'abord de devenir marin avant de se tourner vers la peinture sur les encouragements de son père. Après s'être formé auprès de ce dernier et avoir étudié les maîtres anciens au Louvre, il se rend au Havre, où il réalise des marines qui lui valent une médaille d'or au Salon de 1824. L'année suivante, il séjourne à Londres avec Richard Parkes Bonington et Eugène Delacroix. À leur retour, ils peignent le long des côtes normandes, explorant les paysages dramatiques et les variations atmosphériques qui vont devenir centrales dans l'art d'Isabey. Travaillant abondamment sur le motif, notamment en Normandie et en Bretagne, il développe une grande sensibilité aux transformations du paysage sous l'effet des conditions atmosphériques.

La vision de la mer comme théâtre du danger, de la vulnérabilité humaine et du déchaînement des éléments inscrit Isabey dans la tradition romantique incarnée par Delacroix. Il puise également son inspiration dans la peinture de paysage et de marine hollandaise du XVII[e] siècle, notamment chez Jacob van Ruisdael, Aelbert Cuyp et Ludolf Bakhuizen, dont les œuvres lui offrent des modèles pour l'observation d'une nature en perpétuelle transformation. Ces influences se trouvent réunies dans ses représentations de tempêtes, de naufrages, de pêcheurs affrontant une mer déchaînée et de bateaux ballottés sous des ciels menaçants. La vigueur de sa touche et la richesse de ses empâtements confèrent à ces scènes une grande part de leur puissance expressive et suscitèrent plus tard l'admiration de Vincent van Gogh.

Notre *Tempête* exprime avec force cette conception de la mer comme théâtre du drame et des phénomènes atmosphériques. Sous un ciel sombre et turbulent, la mer s'agite en vagues courtes et irrégulières, tandis qu'une touche ample et rapide et des éclats d'ocre, de crème et de vert animent la palette orageuse. Vent, eau, nuages et embruns semblent se fondre les uns dans les autres, donnant à voir la nature comme une force instable et irrésistible. Cette impression est accentuée par les figures esquissées à gauche, qui luttent à bord d'une petite embarcation pour rester à flot. Des trouées de lumière à l'horizon et parmi les vagues renforcent la sensation de mouvement et de danger, tandis que la matière épaisse et expressive d'Isabey confère à la surface picturale une intensité physique qui amplifie la violence de la tempête.



Fig. 1
Revers de notre panneau
Vue d'un port
40 × 30 cm

Le revers de notre panneau – portant une signature apocryphe de l'artiste – présente une scène portuaire paisible, où les silhouettes des bâtiments sombres et d'un imposant clocher se détachent sur un ciel lumineux.

Paul Huet

Paris 1803 – 1869 Paris



Paysage

Aquarelle sur papier
90 × 128 mm
Cachet de la vente d'atelier en bas à gauche : *Paul Huet* (L. 1268)

Provenance :
Atelier de l'artiste
Sa vente, Paris, Hôtel Drouot (Maître Pillet), 15 - 16 avril 1878 (d'après le cachet)
Collection particulière
Galerie De Bayser, Paris

Peintre, dessinateur, graveur et aquarelliste, Paul Huet est l'une des figures majeures du paysage romantique français. Né à Paris, il se forme auprès de Pierre-Narcisse Guérin et d'Antoine-Jean Gros, mais s'éloigne rapidement des conventions du paysage académique. Sa rencontre avec la peinture anglaise est particulièrement déterminante, notamment avec l'œuvre de Richard Parkes Bonington, qu'il connait dans sa jeunesse, et celle de John Constable. Huet voyage beaucoup en France, travaillant en Normandie, en Auvergne, dans les Pyrénées et dans la forêt de Fontainebleau, où l'observation directe de la nature nourrit ses recherches sur les effets du temps, de la lumière et les variations atmosphériques.

L'aquarelle occupe une place importante dans son œuvre. Cette technique permet à Huet de construire ses paysages par des lavis transparents et des variations de tons, parfois rehaussés de crayon ou de gouache. Parallèlement à des feuilles plus élaborées, il réalise des études d'une remarquable économie de moyens, dans lesquelles quelques touches de couleur et la surface laissée nue du papier suffisent à suggérer la profondeur, les variations de lumière et le caractère d'un lieu.

Notre aquarelle en offre un exemple particulièrement dépouillé : dans la partie inférieure de la feuille, Huet a tracé au pinceau une longue bande irrégulière de brun et de noir. Le sujet demeure difficile à identifier, bien que quelques traits horizontaux, au-dessus et au-dessous de cette bande sombre, suggèrent une marine, la forme obscure pouvant alors évoquer un lointain rivage séparant la mer du ciel. Une grande partie du papier est laissée vierge, de sorte que la forme principale semble suspendue dans une vaste étendue lumineuse. En quelques traits seulement, Huet parvient à créer une impression de distance et d'atmosphère sans décrire le paysage dans le détail. Le motif se réduit à une succession d'accents horizontaux et de contrastes de valeurs, mettant au premier plan les qualités propres de l'aquarelle. Ancrée dans la tradition du paysage romantique, cette attention portée aux effets fugitifs de la lumière et à la sensation visuelle annonce des préoccupations qui deviendront centrales pour l'impressionnisme. Dans le même temps, la réduction radicale du motif à une unique bande horizontale, entourée d'un papier en grande partie laissé intact, conduit l'image aux frontières de l'abstraction.

Hippolyte Flandrin

Lyon 1809 – 1864 Rome



Marine

Vers 1844 – 1854

Pastel sur papier
90 × 248 mm

Provenance :
Vente anonyme, Paris, Tajan, 24 mars 2022, no. 44
Collection particulière

Exposition :
Hippolyte, Paul, Auguste : Les Flandrins, artistes et frères, Lyon, Musée des Beaux-Arts, 27 mars - 27 juin 2021, no. 214.

Bibliographie :
E. Marchetti ; S.Paccoud, *Hippolyte, Paul, Auguste : Les Flandrins, artistes et frères*, cat. exp., Paris, 2021, p. 201, no. 214, reproduit.

Originaire de Lyon, Hippolyte Flandrin est l'un des célèbres frères Flandrin. Lauréat du Prix de Rome en 1832, il poursuivit sa formation artistique à Rome, où il demeura jusqu'en 1836. À la Villa Médicis, il devint l'un des élèves les plus talentueux de Jean-Auguste-Dominique Ingres.

En Italie, l'artiste porte une attention particulière à la nature, qu'il représente inlassablement et avec virtuosité à l'aquarelle et au crayon dans ses carnets de croquis. À son retour en France, il se spécialise dans la peinture religieuse de style néoclassique. Il continue néanmoins à cultiver son intérêt pour le dessin de paysage, qui lui permet de saisir la beauté paisible de la nature.

Notre dessin constitue un rare exemple de l'usage poétique que Flandrin fait du pastel. De telles œuvres montrent comment, même au sein du cercle des élèves les plus académiques d'Ingres, pouvait émerger une vision très personnelle d'une remarquable pureté. Dans notre dessin, l'emploi subtil du pastel bleu porte la composition bien au-delà des conventions du néoclassicisme, jusqu'aux frontières de l'abstraction.

Victor Hugo

Besançon 1802 – 1885 Paris



Paysage

Vers 1852 – 1855

Encre noire et brune, lavis et gouache blanche sur papier
30 × 170 mm

Provenance :
Collection Paul Meurice (1818 – 1905), Paris
Puis par descendance

Bibliographie :
J. Massin ; B. Grynberg, *Victor Hugo, Œuvre graphique*, Paris, 1967 – 1969, vol. II, no. 917.

Dans les années 1850, Victor Hugo s'impose comme l'une des figures majeures du romantisme, notamment grâce à des chefs-d'œuvre littéraires tels que *Notre-Dame de Paris* (1831) et *Les Misérables* (1862). Après la Révolution de 1848, il s'engage en politique comme défenseur de la République, mais son opposition au coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte en 1851 le contraint à l'exil. Bien qu'il vive cet exil comme une injustice, il poursuit avec une grande fécondité son œuvre littéraire et ses expérimentations artistiques.

Notre dessin offre une vision évocatrice d'un paysage indéterminé. La composition se déploie dans un format horizontal très étiré, traversé par une longue forme linéaire et claire qui suggère une barrière au sein de cet environnement abstrait. Cette œuvre est caractéristique du développement considérable du tachisme de Hugo durant son séjour à Jersey. Expérimentation technique et poétique s'y rejoignent, tandis que l'artiste privilégie de plus en plus les taches spontanées et les longues traînées d'encre et de lavis, dont les effets accidentels deviennent la matière même de l'image. Le format allongé favorise ce processus : l'encre semble se répandre latéralement sur le papier, faisant apparaître un paysage à mi-chemin entre représentation et abstraction. Par leur liberté technique et la place accordée au hasard, ces expérimentations graphiques anticipent des procédés qui deviendront plus tard essentiels au surréalisme et à l'expressionnisme abstrait.

Notre *Paysage* provient de la collection des descendants de Paul Meurice, dramaturge et ami proche de l'artiste. Pendant les dix-huit années d'exil de Hugo, Meurice est son fidèle confident et son représentant à Paris : il gére la publication de ses œuvres, ses contrats ainsi que la programmation de ses pièces de théâtre, tout en poursuivant sa propre carrière. À son retour à Paris, Hugo s'installe chez Meurice et le désigne comme exécuteur de son testament littéraire. De son vivant, Meurice réunit la collection de dessins de Hugo la plus importante, tant par le nombre que par la qualité des œuvres.

Victor Hugo

Besançon 1802 – 1885 Paris



Marine

Vers 1856

Encre brune et noire, lavis, fusain et rehauts de gouache blanche sur papier
75 × 250 mm
Annoté au revers : *Victor Hugo*

Après la Révolution de 1848, Victor Hugo s'engage en politique comme défenseur de la République, mais son opposition au coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte en 1851 le contraint à l'exil. Après un bref séjour à Bruxelles, Hugo s'installe à Jersey avant de gagner Guernesey en 1855. La nature sauvage des îles Anglo-Normandes et leurs vues sur l'océan inspirent une grande partie de son œuvre graphique. Durant ces années, le dessin acquiert une place de plus en plus expérimentale et autonome dans sa pratique créatrice. Travaillant principalement à l'encre et au lavis, il exploite les accidents propres à ces techniques – taches, coulures et écoulements irréguliers du pigment – pour créer des paysages à la frontière de l'observation, du souvenir et de l'imaginaire.

La scène représentée sur notre feuille pourrait avoir été observée par le poète depuis Hauteville House, à Guernesey, alors que l'océan et le ciel se confondent dans la nuit. L'assimilation de la mer au ciel est un thème auquel Hugo revient fréquemment dans ses écrits, notamment dans *Les Contemplations*, « Magnitudo parvi », dans *À la fenêtre pendant la nuit* et dans *Les Mages* :

« Copernic éperdu regarde les grands cieux comme les mers,
Gouffre où voguent sans proues
Tous ces sombres rouages tournant,
Ayant pour moyeux des soleils. »

Ainsi que dans *Dernière Gerbe*, XXXI :

« La mer, ô gouffres célestes, vous dispute la majesté.
Elle a ses profondeurs sublimes,
Elle aussi est l'immensité. »

Sur notre feuille, Hugo transforme une marine en métaphore dessinée à l'encre. Au cœur de la tempête, on distingue la voile fragile d'un bateau luttant contre les vagues, tandis qu'au loin, l'horizon semble presque englouti par l'obscurité et l'écume. Omniprésente, la mer envahit la composition et, avec le ciel changeant, domine la scène, suscitant un puissant sentiment du sublime dans une atmosphère suspendue entre réalité et imaginaire.

Édouard Daliphard

Rouen 1833 – 1877 Rouen



Crépuscule

1864

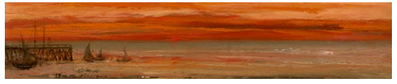
Huile sur panneau
12,5 × 35,5 cm
Signé et daté en bas à droite : *E. Daliphard 1864*

Ce petit panneau de format panoramique peint en 1864, témoigne de la maîtrise d'Édouard Daliphard dans la restitution des atmosphères changeantes et des effets de clair-obscur. Artiste originaire de Rouen, proche de l'esprit de l'école de Barbizon, Daliphard déploie ici une touche large et texturée pour figurer un paysage industriel ou portuaire à la tombée de la nuit.
L'artiste s'affranchit ici du détail anecdotique propre au paysage académique pour adopter une approche synthétique qui se traduit par une simplification radicale de la composition. Celle-ci est structurée par de grands plans horizontaux, fusionnant les éléments (terre, eau et nuages) en masses sombres presque abstraites s'organisant autour d'un contraste saisissant d'ombre et de lumière blanche. Les silhouettes massives, qui pourraient représenter des bateaux échoués – ou peut-être un navire-prison, ancien bâteau ou ponton flottant destiné à cet usage – se détachent sur une trouée de lumière blanche à l'horizon chargé de nuages. L'horizontalité radicale du support accentue l'immensité de cette vision crépusculaire servie par une palette restreinte et une technique résolument moderne.

Destiné initialement à une carrière juridique, Édouard Daliphard étudie le droit à Paris avant d'exercer comme clerc de notaire à Rouen. Sa vocation artistique le rattrape rapidement : il abandonne le notariat pour entrer à l'École des beaux-arts de Rouen, où il devient l'élève du peintre d'histoire Gustave Morin.
Vers 1859, il quitte sa Normandie natale pour voyager et parfaire sa formation aux Pays-Bas et en Belgique, étudiant de près les maîtres du paysage flamand et hollandais. À son retour en France, il partage son temps entre Paris et la Normandie, participant régulièrement au Salon des artistes français où son travail commence à être reconnu par ses pairs, lui valant une médaille en 1873. Il meurt prématurément à l'âge de 43 ans.

Gustave Courbet

Ornans 1819 – 1877 La Tour-de-Peilz



Coucher de soleil

1865

Huile sur toile
30 × 46 cm
Signé et daté en bas à gauche : *65 / G. Courbet*

Provenance :
Vente anonyme, Paris, Hôtel Drouot (Maître Escribe), 28 avril 1883, no. 27 (vendu 550 francs)
Vente anonyme, Paris, Hôtel Drouot (Maître Baudoin), 25 - 26 mai 1908, no. 47 (vendu 215 francs)
Vente de la collection Frédéric Paulhan, Paris, Hôtel Drouot (Ader), 26 - 24 février 1934, no. 109 (vendu 2 600 francs)
Henri Girard, industriel à Champagnole, Jura, acquis lors de la vente précédente
Vente anonyme, Montbazon, château d'Artigny (Maître Rouillac), 16 juin 2019, no. 82, vendu par les héritiers d'Henri Girard
Collection particulière, Paris

Expositions :
Exposition des œuvres de M. G. Courbet, Paris, Rond-Point du pont de l'Alma (Champs-Élysées), 1867, no. 118.
Gustave Courbet, ses élèves, ses amis, Ornans, 1966, no. 8.

Bibliographie :
Robert Fernier, *Gustave Courbet, Catalogue raisonné*, Genève, 1977, tome I : 1819 – 1865, p. 264-265, no. 496, reproduit.

Dans notre *Coucher de soleil*, Courbet représente un crépuscule flamboyant sur la côte française, le soleil déclinant seulement rendu par quelques touches anguleuses d'un rouge et d'un orange intenses. Sa lumière se diffuse dans le ciel en tonalités plus douces de rose, d'orange et de jaune, qui se reflètent dans les nuages et sur le sable mouillé. La moitié inférieure de la composition s'ouvre sur une vaste plage où de petites vagues viennent mourir sur le rivage. Courbet saisit les reflets sur le sable humide par des touches courtes et énergiques, tandis que la jetée et les bateaux, à gauche, donnent l'échelle et la profondeur de la scène. Délibérément réduits, ces éléments liés à la présence humaine accentuent l'immensité du paysage et l'attention portée par Courbet aux variations de la lumière et de l'atmosphère. L'immédiateté de la scène est encore renforcée par le travail même de la matière, rapidement appliquée au pinceau comme au couteau. Ce dernier, élément essentiel de la technique de Courbet, lui permet d'étaler et de modeler directement le pigment sur la toile, donnant corps aux surfaces fragmentées de l'eau, de l'écume et du sable mouillé.

Notre paysage marin, ou « paysage de mer », selon l'expression employée par Courbet pour désigner ces œuvres, est peint sur la côte normande en 1865, année décisive dans son traitement de la mer. Arrivé à Trouville en septembre avec l'intention d'y rester trois jours, l'artiste y séjourne finalement trois mois. L'automne est extraordinairement fécond : « En un mot, j'ai fait 35 tableaux, ce qui a stupéfié tout le monde », écrit-il. Cette campagne inaugure un intérêt soutenu pour le sujet, que Courbet poursuit à Deauville en 1866 puis à Étretat en 1869. Le choix même de l'expression « paysage de mer », plutôt que du terme plus conventionnel de « marine », est révélateur : Courbet inscrit ainsi ces œuvres dans sa pratique plus générale du paysage plutôt que dans la tradition établie de la peinture maritime.

C'est également lors de son séjour à Trouville en 1865 que Courbet rencontre James Abbott McNeill Whistler, avec lequel il peint sur la côte normande. L' *Harmonie en bleu et argent : Trouville*, exécutée par Whistler cette même année, appartient à cette période d'échanges et témoigne des possibilités ouvertes par le traitement de la mer chez Courbet : réduction de la composition à de vastes étendues d'eau et de ciel, effacement du détail anecdotique et liberté croissante de la touche. Whistler est accompagné à Trouville de sa maîtresse, Joanna Hiffernan, que Courbet représente également dans son célèbre portrait *Jo, La Belle Irlandaise*. Daté vers 1865 – 1866, celui-ci est aujourd'hui conservé au Metropolitan Museum of Art de New York.

Parmi les « paysages de mer » les plus lyriques de Courbet, notre *Coucher de soleil* s'inscrit dans une remise en question plus générale de la peinture de marine au cours des années 1860. Édouard Manet s'était tourné vers la mer dès 1864, notamment dans des œuvres inspirées par la guerre de Sécession, avant de poursuivre ce sujet sur la côte normande. Par des voies différentes, les deux artistes s'affranchissent des conventions de la marine traditionnelle pour faire de la mer un sujet à part entière. Chez Courbet, cette évolution se traduit par une économie de moyens toujours plus radicale. La mer, le ciel et le rivage peuvent se réduire à quelques grandes divisions, tandis que les variations du temps et de la lumière sont traduites par un travail direct de la matière picturale. La liberté de ces œuvres est remarquée par ses contemporains : un caricaturiste décrit Courbet comme peignant ses marines avec « rien, ou presque rien » – trois tons sur sa palette et trois coups de pinceau suffisaient à faire surgir l'infini de la mer et du ciel. Courbet confère ainsi au « paysage de mer » une ambition traditionnellement réservée aux genres les plus élevés de la peinture, tout en se passant des récits sur lesquels ceux-ci reposaient. Le mouvement de l'eau, l'instabilité du ciel et les transformations continuelles de la lumière deviennent des sujets suffisants en eux-mêmes.

Notre *Coucher de soleil* offre une expression particulièrement éloquente de cette nouvelle conception du paysage marin. Courbet réduit la côte normande à quelques éléments essentiels – l'horizon bas, la vaste étendue de sable mouillé, les bateaux au loin et le soleil couchant – tout en créant, par la liberté de sa touche, une remarquable sensation d'espace et d'atmosphère. Les coups de pinceau rapides et les passages de matière travaillés à même la surface conservent quelque chose de l'immédiateté de l'observation, comme si le peintre saisissait le paysage au moment même de sa transformation. Par cette alliance entre économie radicale des moyens et immédiateté de la matière, *Coucher de soleil* illustre la liberté picturale que Courbet apporta au genre et qui place ces œuvres parmi ses contributions les plus importantes au développement de la peinture moderne.

Charles-François Daubigny

Paris 1817 – 1878 Paris



La Plaine de La Bonneville près d'Auvers

Huile sur toile
51 × 114 cm
Inscription en bas à gauche : *Daubigny*
Annoté au revers, par le fils de l'artiste : *Je reconnais cette étude / comme étant de mon père / Karl Daubigny*

Provenance :
Collection particulière, France, jusqu'en 2018
Vente anonyme, Paris, Hôtel Drouot (Maître Millon), 26 novembre 2018, no. 26
Collection particulière

Bibliographie :
François Delestre, *Second Supplément du Catalogue Raisonné de Charles-François Daubigny*, à paraître.

Fils du peintre Edmond-François Daubigny, Charles-François se forme auprès de son père et de Jacques-Raymond Brascassat avant de partir pour l'Italie en 1835. Il expose pour la première fois au Salon de Paris en 1838, puis rejoint l'atelier de Paul Delaroche. Pourtant, c'est l'influence des maîtres hollandais du XVII[e] siècle qui s'avère déterminante pour son œuvre . Au cours des années 1840, il parcourt la France avec les peintres de l'école de Barbizon Théodore Rousseau et Jules Dupré et se lie d'amitié avec Jean-Baptiste Camille Corot. En 1857, il acquiert son célèbre bateau-atelier, *Le Botin*, qui lui permet de peindre en plein air le long de la Seine, de la Marne et de l'Oise, anticipant ainsi les méthodes de Claude Monet et des impressionnistes.

À partir des années 1850, ses paysages fluviaux et ses scènes rurales établissent sa réputation. Il s'installe à Auvers-sur-Oise en 1860 et, en tant que membre du jury du Salon de 1866, apporte son soutien à la jeune génération impressionniste. Il travaille aux côtés de Claude Monet et de Gustave Courbet, tandis qu'Eugène Boudin, Johan Barthold Jongkind et son fils Karl figurent parmi ses élèves. Il retrouve Monet à Londres pendant la guerre franco-prussienne et fait la connaissance de Paul Cézanne à Auvers en 1872. Daubigny constitue ainsi un lien essentiel entre le paysage romantique et l'école de Barbizon, d'une part, et l'approche plus objective de l'impressionnisme, d'autre part.

Notre paysage panoramique représente très probablement les plaines autour de La Bonneville, en face d'Auvers-sur-Oise, que Daubigny peint à plusieurs reprises au cours des années 1870. La composition s'organise en trois bandes horizontales : deux paysans travaillant au premier plan, les terres cultivées qui s'élèvent au-delà, puis un ciel éclairé par la lune. À la fin de sa carrière, Daubigny s'intéresse tout particulièrement aux paysages nocturnes, et les reflets rosés de la lune sur notre toile rappellent ceux du *Lever de lune à Auvers* ou *Le Retour du troupeau* (fig. 1).

Comme son contemporain de l'école de Barbizon Jean-François Millet, Daubigny représente fréquemment le travail rural, notamment dans *Vendanges en Bourgogne* (1863), et manifeste un intérêt pour la nature et la vie modeste des paysans, à l'écart de la société urbaine et industrielle de son temps. Sur notre toile, les deux hommes poussant des semoirs évoquent la pratique traditionnelle consistant à régler les semis sur le calendrier lunaire, certaines cultures étant semées à la pleine lune.

Notre vue de *La Plaine de La Bonneville près d'Auvers* se distingue par l'ampleur et la rapidité de sa touche ainsi que par son traitement novateur de la lumière nocturne, caractéristiques qui annoncent certains aspects des premières œuvres de Vincent van Gogh. Bien que les deux artistes ne se soient jamais rencontrés, Van Gogh exprima à plusieurs reprises son admiration pour Daubigny.



Fig. 1
Charles-François Daubigny
Lever de lune à Auvers ou *Le Retour du troupeau*
1877
Huile sur toile
106,5 × 188 cm
Montréal, musée des Beaux-Arts
(inv. no. 1919.36)

Jean-Jacques Henner

Bernwiller 1829 – 1905 Paris



Paysage alsacien

Peint avant 1879

Huile sur toile
80,5 × 162,5 cm
Marque au pochoir du marchand de couleurs Moirinat (1864 – 1923) sur le châssis : *Toiles à Peindre & couleur Fines / MOIRINAT / Paris / 184, Faubourg Saint Honoré, 184*

Provenance :
Probablement atelier de l'artiste
Probablement collection Jules Henner, neveu de l'artiste (son inventaire mentionne, sous le numéro 800 : *Paysage d'Alsace, étude, toile, 1898, 1,58 × 78.*)
Vente anonyme, Paris, Artcurial, 7 novembre 2011, no. 86
Collection particulière

L'authenticité de notre tableau a été confirmée par Isabelle de Lannoy.

Originaire d'Alsace, Jean-Jacques Henner développe très tôt une passion pour le dessin. À l'âge de douze ans, il commence sa formation artistique au Collège d'Altkirch auprès du peintre Charles Goutzwiller, avant d'entrer en 1844 dans l'atelier strasbourgeois du portraitiste et peintre d'histoire Gabriel-Christophe Guérin. À seize ans, Henner s'installe à Paris où, grâce à une bourse du Conseil général du Haut-Rhin, il entre à l'École des Beaux-Arts et étudie auprès de Michel-Martin Drolling, puis de François-Édouard Picot. Après deux tentatives infructueuses, il remporte le Prix de Rome en 1858 avec *Adam et Ève trouvant le corps d'Abel*.

Durant son séjour en Italie, Henner voyage à Venise, Florence et Parme, étudiant les maîtres de la Renaissance italienne, en particulier Raphaël et Léonard de Vinci, dont le *sfumato* marque durablement son œuvre. Il noue également des liens étroits avec Edgar Degas et Jean-Baptiste Carpeaux, dont les échanges offrent un contrepoint à son étude des maîtres anciens et contribuèrent à sa remise en question des conventions académiques. Sans rompre avec la tradition, Henner accorde une place croissante à ce qui allait devenir les caractéristiques de son œuvre de maturité : des compositions simplifiées, des figures isolées et des effets suggestifs d'ombre et de lumière. Qualifié d'« inclassable » par Rodolphe Rapetti, Henner appartient à une génération d'artistes de la fin du XIX[e] siècle qui, tout en se confrontant aux innovations picturales des impressionnistes, poursuivirent une voie profondément personnelle et introspective. Comme l'observe Rapetti, « Henner introduisit dans la peinture française de son temps une qualité particulière, enracinée dans la tradition dont il s'était imprégné au début de sa formation artistique ».

Dans ses paysages, un étang au pied d'un bosquet d'arbres constitue un leitmotiv récurrent, dont l'artiste réalise de nombreuses variations. Son désir de saisir les effets de la nature sur le paysage environnant apparaît tout particulièrement dans ses études exécutées sur différents supports. Comme l'écrit Rapetti, « ses paysages prennent le caractère d'esquisses, empreintes d'une expressivité poétique à laquelle contribue un certain lyrisme chromatique ».

Notre tableau est une première version, restée inachevée, du *Paysage alsacien dit Troppmann-Kinck* (fig. 1), conservé au Musée Jean-Jacques Henner à Paris, peint en 1879 près de Cernay, petite ville située au nord de Bernwiller, dans le Haut-Rhin. Henner peint notre paysage par-dessus une représentation antérieure d'une femme rousse, dont la silhouette demeure visible sous la couche picturale, son corps s'articulant autour de l'étang et suggérant une composition initialement verticale.

« Troppmann-Kinck » fait référence à une malheureuse et abominable affaire de meurtres en série ayant débutés dans un bois des environs de Cernay. L'affaire commence en 1869 alors qu'un cultivateur découvre par hasard le corps d'un enfant entre Aubervilliers et Pantin (Île de France). S'en suit la découverte macabre de cinq autres corps. L'identité des cadavres est rapidement découverte ; il s'agit des cinq enfants Kinck et de leur mère Hortense Kinck. Rapidement, Jean Kinck, le père et son fils aîné Gustave sont soupçonnés. Nouveaux rebondissements dans l'affaire lorsque quelques semaines après, on découvre le corps de Gustave Kinck. Parallèlement à cela, Jean-Baptiste Troppmann (1849 – 1870), mécanicien, est arrêté pour défaut de papiers d'identité. Sur lui, on retrouve néanmoins les affaires de Gustave Kinck. Le lien entre les deux hommes est établi et Troppmann accusé. Peu après, Troppmann avouera les meurtres de tous les membres de la famille Kinck, et reconnaîtra avoir tué Jean Kinck pour s'emparer de l'argent de ce dernier.

Malgré l'absence de personnages dans le tableau du musée Henner, la mention du nom « Troppmann-Kinck » dans une lettre de Faugère-Dubourg (alors propriétaire du tableau) adressée à Jean-Jacques Henner le 14 octobre 1884 nous amène à reconsidérer le genre du tableau. Tirant davantage vers la peinture d'histoire, le tableau du musée Henner tout comme notre esquisse sont à rapprocher des événements de 1869.

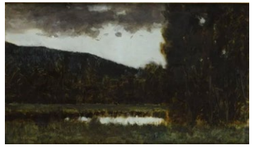


Fig. 1
Jean-Jacques Henner
Vue de Cernay, appelé aussi « *Troppmann-Kinck* »
1879
Huile sur toile
91 × 151 cm
Paris, musée Jean-Jacques Henner
(inv. no. JJHP1944-5)

Alfred Roll

Paris 1846 – 1919 Paris



La Vague

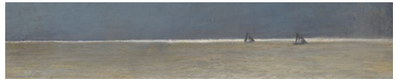
Huile sur toile
36,5 × 58 cm
Signé en bas à gauche : *Roll*

Cette véritable explosion de matière et de lumière, construite à l'aide d'une touche nourrie d'empâtement généreux, figure l'écrasement d'une vague sombre sur ce qui semble être un rocher en bas à droite de la composition. Alfred Roll nous livre une vision spectaculaire, physique et tourmentée de l'élément marin à l'aide de teintes profondes, bleus nuit, verts sombre contrastant avec l'écume blanche saisie dans l'instant de l'impact à coup de pinceaux défragmentant la touche.
Cette vague révèle les recherches expérimentales de l'artiste célèbre sous la IIIe République pour ses grands décors officiels et pour son réalisme social.
Élève à l'école des Beaux-arts de Paris, il suit l'enseignement d'Henri Joseph Harpignies, Charles Daubigny, Léon Bonnat, Jean-Léon Gérôme et entretient toute sa vie un rapport intime avec le genre du paysage. Il expose deux toiles pour la première fois au Salon de 1870 : *Environs de Baccarat* et *Le Soir*. Il obtient une médaille d'or en 1877 pour *La Fête de Silène*, puis connaît un succès régulier qui lui vaut de nombreuses commandes officielles. Les distinctions se succèdent: il est nommé chevalier de la Légion d'Honneur en 1883 et président de la Société Nationale des Beaux-Arts en 1905.

Cette marine tourmentée a probablement été peinte entre 1880 et 1890 lors des voyages d'Alfred Roll sur les côtes normandes et bretonnes. Travaillant sur le motif, l'artiste est particulièrement sensible à l'inconstance des mouvement marins traduits à l'aide d'empâtements généreux qui ne sont pas sans évoquer l'art de Gustave Courbet. Avec ce tableau, le peintre s'affranchit de la peinture lissée, académique pour donner un relief presque irréel à sa composition.
En choisissant un cadrage resserré sur le motif de la vague, Roll délaisse la narration historique ou sociale qui ont fait sa réputation pour se confronter à la nature brute. L'énergie humaine de ses grandes compositions cède ici la place à l'énergie de l'élément liquide, faisant de cette marine un jalon essentiel et moderne dans la redécouverte de Roll paysagiste.

Ernest-Ange Duez

Paris 1843 – 1896 Bougival



Marine

Pastel sur papier
400 × 610 mm
Signé en bas à droite : *E. Duez*

Ernest-Ange Duez est un peintre français lié au mouvement naturaliste. Né à Paris, il se forme auprès d'Isidore Pils et fait ses débuts au Salon de Paris en 1868. Connu pour ses portraits, ses scènes de genre et ses paysages, Duez développe un style à la croisée du réalisme académique et de l'approche plus libre de l'impressionnisme, en dialogue avec des artistes contemporains tels qu'Édouard Manet et Jules Bastien-Lepage.

La mer et les côtes normandes occupent une place importante dans la pratique du paysage de Duez. Dans ses marines, l'anecdote et la présence humaine s'effacent au profit de la lumière, de l'atmosphère et de l'étendue de la mer. Notre *Marine* pousse particulièrement loin cette simplification : la mer et le ciel sont réduits à de larges bandes horizontales de couleurs sourdes, séparées par une ligne d'horizon presque continue. Deux voiliers lointains, eux-mêmes réduits à de simples accents sombres, viennent à peine interrompre cette structure élémentaire. Le traitement doux et superposé du pastel contribue à dissoudre davantage les formes, détournant l'attention de la description au profit de la couleur, de la surface et du rythme.

La palette restreinte, l'aplatissement de l'espace et l'horizontalité affirmée rapprochent remarquablement l'œuvre de l'abstraction : le ciel et la mer deviennent de vastes zones chromatiques, tandis que les voiliers fonctionnent presque comme des accents graphiques. Bien qu'ancrée dans l'observation du littoral, l'image dépasse la simple représentation pour devenir une exploration du rythme, de la matière et de la couleur. Elle révèle ainsi comment le paysage de la fin du XIXe siècle pouvait déjà contenir les germes de l'abstraction, à mesure que le monde visible se trouve progressivement réduit à ses composantes les plus essentielles.



Paysage
Vers 1933

Huile sur toile
55,5 × 75 cm

Provenance :
Collection particulière, Lyon

Exposition :
Auguste Pointelin (1839 – 1933) : La clarté intime de la terre, Dole, Musée des Beaux-Arts, 27 juin - 11 novembre 2018.

Bibliographie :
I. Julia ; A. Jacquinot (dir.), *Auguste Pointelin (1839 – 1933) : La clarté intime de la terre*, cat. exp., Paris, 2018, p. 60, no. 34.

Figure singulière et remarquablement indépendante de la peinture française de la fin du XIX[e] siècle, Auguste Pointelin consacre la quasi-totalité de sa carrière à la représentation des paysages du Jura. Loin des cercles artistiques parisiens et largement indifférent au pittoresque, il développe une vision profondément personnelle de la nature, caractérisée par la retenue, le silence et une exceptionnelle économie de moyens. Plutôt que de décrire précisément un lieu, Pointelin cherche à saisir la sensation du paysage et sa résonance émotionnelle.

Né à Arbois en 1839, Pointelin poursuivit d'abord une carrière d'enseignant tout en peignant dans un relatif isolement. À partir des années 1860, il expose régulièrement au Salon de Paris et acquière progressivement une certaine reconnaissance grâce à des paysages dont le caractère austère se distinguait du naturalisme plus descriptif de nombre de ses contemporains. Les plateaux, les plaines et les horizons boisés du Jura devinrent le fondement d'une exploration profondément personnelle de la nature.

Notre *Paysage* constitue un exemple saisissant de la manière tardive de Pointelin. Un premier plan sombre s'élève à travers la composition, tandis qu'un groupe d'arbres se dresse vers la droite en une silhouette dense, presque continue. Se détachant sur un ciel nuageux mais lumineux, ces arbres sont traités comme de puissantes masses verticales. Leur présence introduit rythme et tension dans la composition, contrastant avec l'ample étendue du terrain et l'ouverture du ciel.



Paysage

Huile sur panneau
20 × 28,8 cm
Signé en bas à droite : *Aug. Pointelin*

Provenance :
Collection particulière, Lyon

Exposition :
Dole, Musée des Beaux-Arts de Dole, *Auguste Pointelin (1839 – 1933) : La clarté intime de la terre*, 27 juin - 11 novembre 2018.

Bibliographie :
I. Julia ; A. Jacquinot (dir.), *Auguste Pointelin (1839 – 1933) : La clarté intime de la terre*, cat. exp., Paris, 2018, mentionné p. 151, non reproduit.

Dans ce *Paysage*, la composition est réduite à une vaste étendue de terre sombre sous un ciel pâle aux nuances subtilement modulées. La ligne d'horizon basse et l'absence presque totale de détails descriptifs confèrent au tableau une extraordinaire sensation d'espace. La terre et le ciel deviennent les principaux acteurs d'une composition dont l'effet repose moins sur une topographie identifiable que sur le subtil équilibre entre ombre et lumière.

Nos deux paysages témoignent de la remarquable capacité de Pointelin à atteindre une grande intensité expressive au moyen d'un vocabulaire visuel restreint. Bruns, noirs, ocres et gris assourdis s'organisent en larges zones de tonalités, créant un profond sentiment d'immobilité et d'intemporalité. Bien que solidement ancrée dans l'observation de la nature, l'œuvre atteint les frontières de l'abstraction. Le paysage demeure reconnaissable, mais les détails sont réduits jusqu'à ce que la masse, le rythme et la lumière acquièrent une force expressive propre : un champ sombre sous un ciel lumineux suffit à construire l'image. Cette tension entre représentation et synthèse picturale est au cœur de l'œuvre de Pointelin. Son économie radicale de moyens annonce les développements qui allaient par la suite conduire la peinture moderne vers l'abstraction.

Léon Bonnat

Bayonne 1833 – 1922 Monchy-Saint-Éloi



Le Soir à Gérardmer

1893

Huile sur toile
41 × 50 cm
Monogrammé et daté en bas à droite : *Ln B. 1893*
Annoté à l'encre, au revers de la toile : *Le Soir à Gérarmer (sic) / L. Bonnat / Collection Mallen*
Marque au pochoir du marchand de couleurs F. Dupré (1888 – 1919), sur le châssis et au verso de la toile : *F. DUPRÉ / 141, Faubourg Saint-Honoré, 141 / Coin de la rue de Berri. PARIS*

Provenance :
Collection Jeanne Poupinel (1861 – 1939), don de l'artiste
Collection Germaine Chenu, épouse de Georges Marcou et fille de Jeanne Poupinel, par descendance
Collection Marie-Christine Mallen, fille de Germaine Chenu, par descendance
Vente anonyme, Marseille, Maison R&C, 7 décembre 2023, no. 18
Galerie Thierry Mercier, Paris
Collection particulière, Paris

Notre paysage, représentant le lac de Gérardmer, dans les Vosges, à la tombée du jour, révèle un aspect méconnu et saisissant de l'œuvre de Léon Bonnat, célébré comme l'un des grands portraitistes officiels de la Troisième République. Inconnue de la littérature, cette vue de 1893 est probablement l'une des dernières d'une série de cinq tableaux consacrées à ce sujet, avec le *Nocturne – le lac de Gérardmer* (fig. 1), exécuté la même année. Ces vues furent peintes lors des villégiatures estivales de l'artiste dans la propriété que ses amis Loulia et Albert Cahen d'Anvers possédaient sur les rives du lac.

Capturant les derniers effets du soir, d'un pinceau rapide, Bonnat construit sa composition par masses, loin de tout rendu naturaliste. Le lac reflétant le gris du ciel où, au loin viennent mourir les dernier rayons du soleil, semble suspendu dans la masse sombre du relief montagneux. La composition, dépouillée, est seulement animée par la présence d'un arbre rapidement esquissé sur la droite, qui contribue fortement à la dimension introspective du tableau.

Notre peinture révèle un autre visage de Bonnat, bien éloigné de sa pratique académique : celui d'un artiste plus intime et introspectif, dont l'exécution rapide et la confrontation directe avec la nature témoignent d'une conception plus intérieure et résolument moderne du paysage. Sa palette restreinte de noirs réchauffés de bruns et d'orangés, opposés aux tonalités froides, presque irréelles, du ciel et du lac, confère à la composition un caractère mystérieux. Observé depuis un point de vue plus éloigné, *Le Soir à Gérardmer* semble saisir les instants qui précèdent la nuit, sujet du *Nocturne – Lac de Gérardmer*, peint depuis la rive. Dans les deux œuvres, Bonnat privilégie les effets de lumière et réduit les éléments du paysage à leurs formes essentielles — la montagne, l'eau et les nuages — tandis que la surface réfléchissante du lac tend vers l'abstraction. Ce traitement expressif évoque le symbolisme et l'œuvre d'Eugène Carrière et d'Émile-René Ménard.

Né à Bayonne en 1833, Bonnat passa une partie de son enfance à Madrid, où il découvrit les maîtres espagnols et se forma auprès de Federico de Madrazo. Il étudia ensuite auprès de Léon Cogniet à Paris, avant de séjourner en Italie de 1858 à 1861. S'il acquit avant tout sa renommée comme portraitiste, le paysage demeura présent dans sa pratique, notamment au cours de ses voyages en Italie et en Orient, où ses études témoignent d'une grande liberté de touche et d'un intérêt marqué pour les effets de lumière.
Selon Guy Saigne, *Le Soir à Gérardmer* fut probablement offert par Bonnat à son élève et amie Jeanne Poupinel, dont le journal témoigne des visites du peintre à sa famille. En 1882, celle-ci épousa le célèbre avocat parisien Charles Chenu (1855 – 1933) et s'engagea par la suite dans la réforme sociale. Bonnat conserva des liens étroits avec la famille Poupinel, dont il portraitura plusieurs membres.



Fig. 1
Léon Bonnat
Nocturne – le lac de Gérardmer
1893
Huile sur toile
46 × 65 cm
Signé, localisé et daté : « L^n. Bonnat / Gérardmer 1893 »
Beauvais, musée départemental de l'Oise
(inv. no. 2007.5.1)

Eugène Carrière

Gournay-sur-Marne 1849 – 1906 Paris



Arbres

Circa 1898 – 1902

Huile sur toile
55 × 45 cm
Signé en bas à gauche : *Eugène Carrière*
Au revers sur le chassis, le tampon du marchand de toile
Hardy-Alan (1859 – 1909) : *HARDY-ALAN (marchand de couleurs) – 36 rue du Cherche-Midi – Paris*

Provenance :
Atelier de l'artiste
Sa vente, Paris, Hôtel Drouot (Maître Chevallier), le 8 juin 1906, no. 43
Galerie Thierry Mercier, Paris
Collection particulière

Bibliographie :
J-P. Dubray, *Eugène Carrière, Essai critique*, Paris, 1931, fig. face p. VII.
A-M. Berryer, *Eugène Carrière ; sa vie, son œuvre, sa philosophie, son enseignement ; suivi du catalogue de ses peintures*, Mémoire de Doctorat, Université de Bruxelles, Liège, 1935, no. 733.
R. James Bantens, *Eugène Carrière, his work and his influence*, Ann Arbor, 1983, p. 222, no. 189, fig. p. 663, reproduit.
R. Rapetti, V. Nora-Milin, A. Lamarre, *Eugène Carrière, catalogue raisonné de l'œuvre peint 1849 – 1906*, Paris, 2008, p. 275, cat. 896, reproduit.

Dans l'œuvre de Carrière, la part consacrée au genre du paysage forme un ensemble méconnu et pourtant captivant chez l'artiste, célèbre pour ses portraits et ses scènes intimistes. Le peintre aborde réellement le paysage dès 1893, avec la même technique de camaïeux de bruns, de gris et d'ocre que pour ses autres sujets. Sa production, ponctuée par ses voyages (Bretagne, l'Île de France, Normandie, Belgique, Pyrénées…) se caractérise par l'absence de tout particularisme géographique et de tout pittoresque, guidée par un désir de simplification. Pour Carrière, il s'agit d'une évolution déterminante de sa manière de peindre, traduisant sa réflexion sur la forme, analogue à celle qu'il expérimente dans ses études de visages qu'il multiplie dans le même temps. Véritable prise de conscience du rapport de son art avec la nature, il met en place une *correspondance des formes du paysage avec la figure, l'unité du principe des formes*. Dès 1895, la présentation de ses paysages dans des expositions particulières, puis l'année suivante au Salon de La Libre Esthétique à Bruxelles, en 1901 et 1903 à la galerie Bernheim-jeune, lui valent l'admiration de ses confrères, comme Paul Gauguin, et des critiques.

Notre tableau appartient très probablement à une série représentant des arbres et des paysages réalisés entre 1898 et 1902, initiée par un voyage dans les Pyrénées. L'artiste adopte un point de vue élevé pour évoquer un bouquet d'arbres fondus dans une brume ambiante laissant apparaitre les lignes verticales des troncs. Les plans estompés de camaïeu brun restituent l'atmosphère poétique d'introspection chère à l'artiste, où les arbres semblent émaner de formes indistinctes, évanescentes qui suggèrent l'idée de métamorphose. Dans son essai théorique publié en 1903, Eugène Carrière résume son idéal esthétique et philosophique à travers duquel il cherche à capter « le mystérieux de la réalité et la réalité de l'invisible », dépassant la simple description de la nature pour en révéler l'essence.

Charles Lacoste

Floirac 1870 – 1959 Paris



Le Bassin d'Arcachon

1895

Huile sur papier marouflé sur carton
145 × 305 mm
Signé et daté en bas à gauche : *Ch. Lacoste / 1895*
Localisé et daté en bas à droite : *Arcachon – Septembre 1895*

Provenance :
Collection André Barbier (1883 – 1970), Paris
Puis par descendance
Vente anonyme, Paris, Hôtel Drouot (Ader), Paris, 18 mai 2016, no. 33
Collection particulière

Né à Floirac, en Gironde, et longtemps établi à Bordeaux, Charles Lacoste reste profondément attaché à sa région natale tout au long de sa carrière. En grande partie autodidacte, il élabore son langage artistique en travaillant principalement en plein air, avant de reprendre ses compositions en atelier. Dans les années 1890, il fréquente les milieux intellectuels parisiens et provinciaux et noue des amitiés durables avec des personnalités telles qu'Arthur Fontaine et les frères Rouart. Une exposition monographique au Salon des Cent en 1898 marque une étape décisive dans sa carrière. Il participe ensuite régulièrement au Salon des Indépendants et, à partir de 1903, au Salon d'Automne, dont il est l'un des fondateurs. Il expose également au Salon de la Libre Esthétique à Bruxelles en 1907 et au Salon de la Toison d'Or à Moscou en 1908.

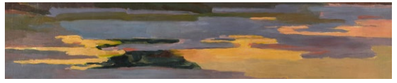
Les années 1890 constituent la période la plus accomplie et la plus novatrice de la carrière de Lacoste. Durant cette décennie, son œuvre présente de nettes affinités avec les principes esthétiques des Nabis, notamment par son approche synthétique de la composition, l'importance accordée aux aplats de couleur et la réduction des formes à leurs structures essentielles. Comme Félix Vallotton, Lacoste privilégie une organisation géométrique de l'espace et une économie volontaire des moyens picturaux, mettant l'accent sur l'ordre, l'équilibre et la clarté. Ses œuvres semblent rechercher la simplicité et la pureté afin de traduire une vision gouvernée par la mesure et la retenue. Après 1898, son style évolue progressivement vers une expression plus descriptive et atmosphérique.

Les paysages et les marines d'Arcachon et de ses environs constituent une importante source d'inspiration pour Lacoste, qui revint à plusieurs reprises sur ses rivages paisibles et ses vastes horizons. Peint en 1895, notre *Bassin d'Arcachon* illustre l'esprit poétique de l'artiste. Lacoste représente des voiliers réduits à l'essentiel, semblant flotter le long d'une ligne d'horizon à peine perceptible, tandis que la lumière, l'atmosphère et de subtiles variations de tons composent une marine calme et méditative. Comme l'écrivit plus tard le poète Francis Jammes (1868–1938) à propos de Lacoste, l'artiste possédait une « perception privilégiée » qui lui permettait de conférer à ces vues du bassin d'Arcachon une présence presque divine.

Notre huile sur papier appartint à André Barbier, peintre et proche de longue date de Lacoste. Barbier évolue dans le même milieu artistique et partage son intérêt pour la synthèse et la clarté structurelle. Leur amitié se développe au sein d'un cercle d'artistes et d'écrivains qui participent au renouvellement du langage pictural au tournant du siècle.

Charles Guilloux

Paris 1866 – 1946 Lormes



Aube mystérieuse

1897

Huile sur toile
122 × 137 cm
Signé et daté en bas à gauche : *C. Guilloux 97*
Titré au revers sur le châssis : *H.C Aube mystérieuse*
Annoté sur le châssis : *Baguette anglaise Le Barc de Bouteville*,
du nom de la galerie éponyme (1891 – 1899)

Provenance :
Collection particulière, dans une propriété en Sologne depuis
au moins 1950
Vente anonyme, Paris, hôtel Drouot (Daguerre), 4 juin 2025, no. 22
Collection particulière

Exposition :
Exposé après 1897, selon l'inscription au revers du châssis « H.C »
(hors catalogue).

Redécouvert à la fin du XX^e^ siècle, Charles Guilloux demeure un artiste mystérieux, dont le nom émerge pourtant au cœur des avant-gardes les plus audacieuses de la fin du XIX^e^ siècle. Son œuvre, entièrement vouée au paysage, explore les émotions les plus subtiles de la nature et évite presque systématiquement la figure humaine. Ses toiles, souvent baignées des lueurs du crépuscule, de la nuit ou du lever de lune, captent des atmosphères où la lumière devient un langage à part entière. Né en 1866, autodidacte et bibliothécaire à la Bibliothèque nationale de France, Guilloux émerge en 1892 en rejoignant le cercle des symbolistes. À l'inverse des impressionnistes, qu'il juge trop attachés aux effets éphémères, il cherche une synthèse des formes, qu'il associe à des couleurs contrastées, s'inspirant directement de la théorie du contraste simultané des couleurs d'Ernest Chevreul (1839). La galerie Le Barc de Boutteville, rue Le Peletier, l'une des rares galeries parisiennes à accueillir les jeunes avant-gardes après la mort de Théo van Gogh et avant l'ouverture de la galerie Vollard, lui consacre deux expositions personnelles en 1896 et 1898, où certaines de ses toiles sont présentées comme des « maquettes synthétiques », révélant ainsi son approche novatrice. Il figure également au Salon de la Société nationale des beaux-arts en 1905. De son vivant, ses tableaux intègrent des collections prestigieuses, comme celle de Sergei Chouchkine, qui possède plusieurs de ses œuvres mais aussi celle de *La Société de la peau de l'Ours* créée en 1904 par André Level, célèbre pour ses achats audacieux des artistes d'avant-garde. Désormais représentés dans de nombreuses collections publiques, ses travaux témoignent d'une production artistique des plus actuelles, proche à la fois du milieu nabi, symboliste, et des artistes du nord de l'Europe qui ont nourri un intérêt pour le paysage. Cette démarche trouve son aboutissement dans cette toile exceptionnelle, *Aube mystérieuse* (1897), le plus grand tableau connu de l'artiste, qui se présente comme une véritable œuvre-manifeste. Dans cette composition, un arbre solitaire dresse sa silhouette sombre au bord d'une rive, veillant sur un plan d'eau qui reflète les nuances cuivrées et rosées d'un ciel à l'aube. Aucune présence humaine ne trouble cette scène presque irréelle, où la lumière, diffuse et voilée, semble émaner du paysage lui-même. Les reflets fragmentés de l'eau, traités en touches horizontales, illustrent parfaitement la synthèse chromatique chère à Guilloux : les couleurs y dialoguent selon les principes du contraste simultané, créant une harmonie vibrante plutôt qu'une description réaliste. Le titre — *Aube mystérieuse* — condense à lui seul la démarche symboliste de Guilloux : non pas décrire le réel, mais suggérer l'ineffable, capter ce moment fugace où la lumière naissante transforme le paysage en vision intérieure. Par son format exceptionnel, sa composition épurée et son atmosphère contemplative, *Aube mystérieuse* synthétise toutes les recherches de l'artiste et affirme, avec une force singulière, une conception du paysage comme miroir de l'âme.

Auguste Matisse

Nevers 1866 – 1931 Île-de-Bréhat



Marine

Huile sur toile marouflée sur panneau
32 × 54 cm
Signé en bas à gauche : *MATISSE AUGUSTE*
Numéroté au verso : *84*

Provenance :
Vente anonyme, Paris, Hôtel Drouot (Maître Lucien), 26 juin 2026, no. 167

Originaire de Nevers, Auguste Matisse commence sa formation artistique à l'École des Beaux-Arts de Dijon avant de rejoindre l'atelier de Léon Bonnat à l'École des Beaux-Arts de Paris. En 1895, il devient membre de la Société des Artistes Français et expose au Salon ainsi qu'au Salon d'Automne. Vers la fin du XIX^e^ siècle, il s'installe sur l'Île-de-Bréhat, en Bretagne, où il vit modestement dans une petite maison parmi les pêcheurs et les marins. Fasciné par la mer, il la peint inlassablement, observant avec une attention particulière le mouvement des marées.

Notre *Marine*, animée d'une touche épaisse et expressive, se détache sur un ciel d'une profonde obscurité. La ligne d'horizon, placée très haut, domine la composition et situe le spectateur au plus près du mouvement incessant de la mer. Le rythme des vagues, scandé par des touches plus vives de vert, de jaune et de blanc, est accentué par le vol suggéré de mouettes chassant au-dessus des eaux agitées. Les figures animales sont rares dans les marines de Matisse, et leur présence dans notre tableau contribue fortement au dynamisme avec lequel l'artiste représente la mer indomptable de Bretagne.

Simon Bussy

Dole 1870 – 1954 Londres



Ciel florentin

Vers 1901

Pastel sur papier brun
160 × 320 mm
Signé et localisé en haut à droite : *Simon Bussy Florence*

Provenance :
Vente anonyme, Paris, Artcurial, 22 juin 2011, no. 104
Galerie Hubert Duchemin, Paris
Collection particulière, Paris

Albert Bussy, dit Simon Bussy, nait à Dole et entre à l'École nationale des arts décoratifs de Paris en 1886. En 1890, il est admis à l'École des beaux-arts, où il fréquente l'atelier de Gustave Moreau et se lie d'amitié avec Georges Rouault, Auguste Bréal, Henri Matisse et André Gide. Animé par un esprit de curiosité et d'indépendance, Bussy s'éloigne cependant de l'enseignement de l'atelier pour rechercher d'autres sources d'inspiration.

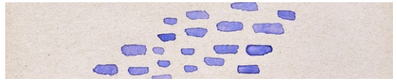
Le paysage domine les premières années de sa carrière. À partir de 1898, l'artiste abandonne son prénom, Albert, et commença à signer ses œuvres « Simon Bussy ». Son séjour en Méditerranée durant l'hiver 1899–1900 marque une évolution importante de son travail : sa palette devient plus vive et les contrastes de tons plus affirmés. Il met également au point une nouvelle technique associant le pastel à la gouache, tout en continuant à pratiquer le pastel seul.

Notre pastel est probablement exécuté au cours d'un voyage en Italie effectué en compagnie du peintre Eugène Martel. Ensemble, les deux artistes se rendent à Naples, Rome, Florence et Venise, et Bussy rapporte de ce séjour de nombreux pastels, parmi lesquels plusieurs vues de Venise. L'inscription « Florence » constitue le seul élément permettant de situer la scène : malgré la présence suggérée des collines toscanes, c'est le ciel, qui occupe la quasi-totalité de la composition, qui forme le véritable sujet de cette œuvre dépourvue de toute présence humaine. Travaillant directement *sur le motif*, dans une démarche héritée de l'impressionnisme, Bussy saisit l'intensité fugitive d'un coucher de soleil embrasé, dont le ciel incandescent évoque Whistler. Cette parenté dans le traitement de la couleur est relevée par Louis Vauxcelles, qui décrit Bussy comme « un harmoniste de la couleur égal à Whistler », doué d'« un sens profond de la permanence et de l'universalité de la nature ».

Selon le poète et peintre Tristan Klingsor (1874 – 1966), les pastels de l'artiste révèlent en lui un véritable poète : « Harmoniste de couleurs et de lignes, Simon Bussy est avant tout séduit par les effets du crépuscule ; naturellement, les tons s'atténuent en gris variés, les contours des horizons se simplifient et le mouvement du terrain s'apaise et se résout en larges plans… Un tel désir d'ordre convient éminemment au génie français ; la vérité est présente, mais poétisée, et par cette double tendance Simon Bussy se révèle à nous comme un classique. »

Henri-Edmond Cross

Douai 1856 – 1910 Saint-Clair



Études de vagues

Aquarelle sur papier
100 × 165 mm
Cachet de l'atelier en bas à droite : *H.E.C* (L. 1305a)
Annoté dans l'angle supérieur gauche : *réseau vaguettes blues claires.*

Né Henri-Edmond Delacroix, l'artiste adopte le nom d'Henri-Edmond Cross afin d'éviter toute confusion avec son célèbre homonyme. Après s'être formé à Lille et à Paris, il participe en 1884 à la fondation du Salon des Indépendants, où il se rapproche de Georges Seurat et de Paul Signac. Sous l'influence de l'impressionnisme, sa palette s'éclaircit progressivement et, en 1891, il adopte pleinement le néo-impressionnisme et s'installa dans le Midi de la France. Avec Seurat et Signac, Cross forme dès lors le trio central du néo-impressionnisme.

Le paysage méditerranéen, avec sa lumière intense et sa palette éclatante, devient le sujet principal de l'œuvre de Cross. S'appuyant sur les théories divisionnistes de Seurat et sur l'exemple des estampes japonaises, il développe des compositions fondées sur la juxtaposition de tons distincts et sur une forte articulation des plans. Cette approche témoigne de l'intérêt des néo-impressionnistes pour les théories contemporaines de la vision et de la perception. Dans son *Introduction à une esthétique scientifique* de 1885, Charles Henry avance que les lignes et les couleurs peuvent susciter chez le spectateur des réactions émotionnelles précises et déterminées. Son *cercle chromatique* (fig. 1), élaboré par la suite, propose un système visuel permettant d'analyser leurs rapports ; ses idées sont reprises par Seurat et Signac dans leur tentative de donner un fondement scientifique à l'expression picturale. Cross a partagé cette recherche, introduisant progressivement dans son œuvre des relations tonales minutieusement orchestrées dont l'interaction génère à la fois de la luminosité et une intensité expressive.



Fig. 1
Paul Signac
Application du Cercle Chromatique de Mr. Ch. Henry
1889
Lithographie en couleurs sur papier vélin épais
155 × 180 mm
New York, Metropolitan Museum of Art
(inv. no 1990.1056)

Si ces théories fournissent un cadre intellectuel aux recherches de Cross sur la couleur, l'aquarelle lui offre la liberté d'en explorer les possibilités avec une plus grande spontanéité. En 1900, il explique comment « l'absolue nécessité d'être rapide, audacieux, voire insolent » apporte à son travail une sorte de fébrilité bienfaisante, après des mois consacrés laborieusement à ses peintures.

Henri-Edmond Cross

Douai 1856 – 1910 Saint-Clair



Études de vagues

Aquarelle sur papier
100 × 165 mm
Cachet de l'atelier en bas à droite : *H.E.C* (L. 1305a)
Annoté dans l'angle supérieur gauche : *passage vaguettes blues et jaunes.*

Nos deux études de « vaguettes » illustrent avec une grande vivacité les recherches de Cross sur les principes divisionnistes à travers la liberté offerte par l'aquarelle. Organisées en touches isolées de bleu sur l'une des feuilles, de bleu et de jaune sur l'autre, les compositions se déploient en plans successifs, suggérant à la fois la profondeur de l'espace et les variations de la lumière à la surface de l'eau. Malgré leur économie de moyens, les deux dessins possèdent un rythme assuré et une remarquable vitalité chromatique. Leur organisation très schématique annonce les touches de couleur séparées caractéristiques des paysages néo-impressionnistes de la maturité de Cross, tandis que leur spontanéité, leurs couleurs vibrantes et la fluidité de leur exécution montrent pourquoi ses aquarelles occupent une place importante et autonome au sein de son œuvre.

L'importance des recherches de Cross sur la couleur dépasse largement le cadre du néo-impressionnisme : son œuvre exerce une influence sur Maurice Denis, Henri Matisse et les Fauves, et ses répercussions se prolongent, à travers l'expressionnisme allemand, jusqu'à Robert Delaunay. L'observation de ce dernier, selon laquelle Cross sait « faire danser les couleurs », résume avec justesse la liberté chromatique et la vitalité rythmique qui caractérisent nos deux *Études de vagues*.

Summary

Bodinier; *The Beach at Ostia* 8
Bonnat; *Evening at Gérardmer* 46
Bussy; *Florentine Sky* 60
Carrière; *Trees* 50
Corot; *Civita Castellana, High Rocks* 10
Courbet; *Sunset* 26
Cross; *Studies of Waves* 62
Cross; *Studies of Waves* 64
Daliphard; *Twilight* 24
Daubigny; *The Plains of La Bonneville near Auvers* 30
Duez; *Seascape* 40
Flandrin; *Seascape* 18
Guilloux; *Mysterious Dawn* 54
Henner; *Alsatian Landscape* 34
Huet; *Landscape* 16
Hugo; *Landscape* 20
Hugo; *Seascape* 22
Isabey; *The Storm* 14
Lacoste; *The Basin of Arcachon* 52
Matisse; *Seascape* 58
Michel; *Heavy Rain (Gros Grain)* 6
Pointelin; *Landscape* 42
Pointelin; *Landscape* 44
Roll; *The Wave* 38

Entries in French 66

Saint-Honoré Art Consulting (S.H.A.C.)

Towards Abstraction – Radical Landscape in Nineteenth-Century French Art

Saint-Honoré Art Consulting
346, rue Saint-Honoré – 75001 Paris
+ 33 1 44 77 98 90
www.shac.fr
Instagram @sainthonoreartconsulting

Exhibition: 20 October – 27 November 2026

Catalogue: Carola Scisci & Aurélie Freitag

Design: Margaux Harnois

Photo credits: © Studio Sebert & © Thomas Hennocque

© S.H.A.C

Next page:
Guillaume Bodinier (1795–1872)
The Beach at Ostia
1823
Oil on paper laid down on canvas
15.7 × 34.5 cm (6 ⅛ × 13 ⅝ in)
Signed and dated (lower left): "G. Bodinier 1823"
Label (on the stretcher): "Guillaume Bodinier Ostia 1823"



