

MAÎTRES ANCIENS & DU XIX^e SIÈCLE

Tableaux, dessins, sculptures

Mercredi 23 mars 2022 - 18h

7 Rond-Point
des Champs-Élysées
75008 Paris



ARTCURIAL



Lot n°107, Jacques de Lajoüe, *Amours avec un mouton et Amours chassant l'autruche* (détail), p.162-163

MAÎTRES ANCIENS & DU XIX^e SIÈCLE

Tableaux, dessins, sculptures

Mercredi 23 mars 2022 - 18h

7 Rond-Point
des Champs-Élysées
75008 Paris

DÉPARTEMENT MAÎTRES ANCIENS & DU XIX^e SIÈCLE



Matthieu Fournier
Directeur associé,
Commissaire-priseur



Elisabeth Bastier
Spécialiste



Matthias Ambroselli
Spécialiste junior



Flora Burquier-Chamot
Administratrice junior

ARTCURIAL DANS LE MONDE



Martin Guesnet
Directeur Europe



Miriam Krohne
Directrice Allemagne



Caroline Messensee
Directrice Autriche



Vinciane de Traux
Directrice Belgique



Emilie Volka
Directrice Italie



Olivier Berman
Directeur Maroc



Louise Gréther
Directrice Monaco



Gerard Vidal
Représentant
Espagne

MAÎTRES ANCIENS & DU XIX^e SIÈCLE

Tableaux, dessins, sculptures

vente n°4171

EXPOSITIONS PUBLIQUES

Téléphone pendant l'exposition
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 26

Vendredi 18 mars

11h-18h

Samedi 19 mars

11h-18h

Dimanche 20 mars

14h-18h

Lundi 21 mars

11h-19h

Mardi 22 mars

11h-19h

VENTE AUX ENCHÈRES

Mercredi 23 mars 2022 - 18h

Commissaire-priseur

Matthieu Fournier

Spécialistes

Matthieu Fournier

Tél. : +33 (0)1 42 99 20 26

mfournier@artcurial.com

Élisabeth Bastier

Tél. : +33 (0)1 42 99 20 53

ebastier@artcurial.com

Matthias Ambroselli

Tél. : +33 (0)1 42 99 20 26

mambroselli@artcurial.com

Informations

Flora Burquier-Chamot

Tél. : +33 (0)1 42 99 20 07

fburquier@artcurial.com

Experts

Dessins anciens et du XIX^e siècle

Cabinet de Bayser

Tél. : +33 (0)1 47 03 49 87

expert@debayser.com

Sculptures

Sculpture & Collection

Alexandre Lacroix

Elodie Jeannest de Gyvès

Tél. : +33 (0)1 83 97 02 06

a.lacroix@sculptureetcollection.com

e.jeannest@sculptureetcollection.com

Vente organisée

avec la collaboration

du cabinet Turquin

Tél. : +33 (0)1 47 03 48 78

eric.turquin@turquin.fr

Catalogue en ligne

www.artcurial.com

Comptabilité acheteurs

Tél. : +33 (0)1 42 99 20 71

salesaccount@artcurial.com

Comptabilité vendeurs

Tél. : +33 (0)1 42 99 17 00

salesaccount@artcurial.com

Transport et douane

Tél. : +33(0)1 42 99 16 57

Tél. : +33 (0)1 42 99 16 37

shippingdt@artcurial.com

Ordres d'achat,

enchères par téléphone

Tél. : +33 (0)1 42 99 20 51

bids@artcurial.com

ARTCURIAL

Live Bid

Assistez en direct aux ventes
aux enchères d'Artcurial et
enchérissez comme si vous y étiez,
c'est ce que vous offre le service
Artcurial Live Bid.

Pour s'inscrire :

www.artcurial.com



Conformément aux directives
gouvernementales, l'accès à nos
expositions et ventes nécessite
la présentation d'un passe vaccinal
pour toutes les personnes de
16 ans et plus et d'un passe
sanitaire pour toutes les
personnes entre 12 et 15 ans.

*In accordance with government
guidelines, access to our
exhibitions and auctions is
subject to the presentation of a
valid vaccination pass for all
visitors aged 16 years and over,
and a COVID-19 passport for all
persons between 12 and 15 years.*



Lot n°66, Ecole romaine de la première moitié du XVIII^e siècle,
Moïse enfant foulant au pied la couronne de pharaon (détail), p.110-111

INDEX

A

ALBERTI Cherubino – 61
ANGUIER Michel (d'après) – 99
ANTROPOV Alexeï Petrovich
(attr. à) – 5
APÔTRES Maître des – 58

B

BAELLIEUR Cornelis de – 70
BARYE Antoine-Louis – 141, 151,
151, 154, 155
BÉNOUVILLE Jean-Achille – 159
BERTIN Jean-Victor – 132, 143
BLANCHET Louis-Gabriel – 114
BOCCACCINO Boccaccio – 43
BOUCHER François – 108, 110
BOUGUEREAU William – 169, 170
BOUTTATS Jacob (attr. à) – 69
BRUEGHEL le Jeune, Jan – 77
BRUEGHEL le Jeune, Jan
(atelier de) – 73
BRUEGHEL le Jeune Pieter – 27
BRUEGHEL le Jeune Pieter
(ent. de) – 74

C

CAMPI Bernardino – 40
CANOVA Antonio (d'après) – 136
CARPEAUX Jean-Baptiste – 163, 165,
166, 168, 179, 180, 182
CARRIER-BELLEUSE Albert- Ernest
(dir.) – 183
CARTIER Thomas – 177
CAULLERY Louis de – 71, 86
CAULLERY Louis de (attr. à) – 88
CENNINI Cennino (attr. à) – 36
CHÂLONS Simon de MAILLY dit de – 28
CHARDIN Jean-Siméon – 15
CLEVE Joos van (ent. de) – 26
COCK Jan Claudius de – 93
COGNIET Léon – 145
COLIN Alexandre Marie – 142
CRESPI Giuseppe Maria – 67
CURRADI Francesco (attr. à) – 41

D

DADDI Bernardo – 30
DALOU Aimé-Jules – 173
DANIELS Andries – 70
DANNECKER Johann Heinrich
(attr. à) – 111
DAUMIER Honoré – 157
DAVID D'ANGERS Pierre-Jean – 150
DEBAY Jean-Baptiste Joseph – 144
DELAROCHE Paul – 137 à 139
DEMI-FIGURES Maître des
(attr. au) – 22
DIEBOLT Georges – 140
DRIVIER Léon-Ernest – 184
DUMONT François – 123
DUPRÉ Jules – 156

F

FONTANA Lavinia (attr. à) – 39
FRAGONARD Marie-Anne – 112
FRANCKEN II Frans – 68
FRÉDOU Jean-Martial – 109

G

GALIEN-LALOUÉ Eugène – 186
GARGIULO Domenico (attr. à) – 54
GÉRÔME Jean-Léon – 161
GIAMBOLOGNA (et atelier) – 42
GIAMPIETRINO (attr. à) – 35
GIMIGNANI Giacinto – 49
GIRARDON François (d'après) – 105
GRANET François-Marius – 146, 147
GREUZE Jean-Baptiste – 113, 129
GUARDI Gianantonio (attr. à) – 10

H

HERBO Léon – 181
HEUSLER Antonius – 29
HOUDON Jean-Antoine – 127
HUBLIN Emile Auguste – 174
HUE Jean-François – 121
HUGO Victor – 162, 164

J

JORDAENS Jacob (attr. à) – 87

K

KEIL Bernard – 45
KERCKHOVEN Jacob van der – 55
KESSEL Jan van (attr. à) – 72

L

LAJOÛE Jacques de – 107
LAMI Eugène – 148
LANCRENON Joseph-Ferdinand – 135
LAURI Filippo (attr. à) – 44
LEMAIRE Hector Joseph – 158
LEMOYNE François – 106
LEONI Ottavio – 62
LICINIO Bernardino – 34
LOPPÉ Gabriel – 171, 172

M

MALLET Jean-Baptiste – 133
MANGLARD Adrien – 115
MASSYS Jan (attr. à) – 20
MASSYS Jan (ent. de) – 25
MERCIE Antonin – 185
MIEREVELT Michiel Jansz van – 76, 78
MOL Pieter van (attr. à) – 82
MOLENAER Jan Miense – 81
MONOGRAMISTE C.D.H – 80
MOREAU le Jeune Jean Michel – 126
MUNIER Emile – 160
MURILLO Bartolomé Esteban – 59

N

NALDINI, Giovanni Battista – 38
NICCOLO, Andrea di – 33
NOËL, Alexandre-Jean – 12
NOMÉ, François de (et collab.) – 60

O

OSBERT Alphonse – 188

P

PAJOU Augustin (d'après) – 122
PERGAULT, Dominique – 120
POURBUS Pierre (atelier de) – 21
PRADIER James – 149
PRETI Mattia – 57
PRINET René-Xavier – 189
PUVIS DE CHAVANNES Pierre – 175

Q

QUESNEL François – 18

R

REGNAULT Henri – 167
REMBRANDT (atelier de) – 89
REMBRANDT (ent. de) – 85
RICCI Sebastiano – 65
RIGAUD Hyacinthe – 1, 100
RIGAUD Hyacinthe (et atelier) – 102
ROBERT Hubert – 118, 124
RODIN Auguste – 183
ROLAND Philippe-Laurent
(attr. à) – 125
ROUCOURT François – 91, 97

S

SARAZIN Jacques (attr. à) – 104
SCHEDONI Bartolomeo (atelier de) – 46
SCHEFFER Ary – 153
SEURAT Georges – 187
SEURRE Bernard Gabriel – 134
SIRIES Violante Beatrice – 14
SOLARIO Andrea (d'après) – 28, 96

T

TADOLINI Adamo – 131
TASSEL Jean – 95
TENIERS David – 84, 90
TIARINI Alessandro – 56
TOCQUÉ Louis (atelier de) – 2
TREVISANI Francesco – 48
TRIVA Antonio Domenico – 52

V

VANMOUR Jean-Baptiste – 6,7,8
VANMOUR Jean-Baptiste (atelier de) – 11
VANMOUR Jean-Baptiste (ent. de) – 9, 13
VIGÉE LE BRUN Elisabeth Louise – 128
VIVIEN Joseph – 103

W

WEYDEN Rogier van der (ent. de) – 24

Z

ZIEM Félix – 178
ZOCCHI Giuseppe – 63

1

Hyacinthe RIGAUD

Perpignan, 1659 - Paris, 1743

Portrait de Paul-François de Galluccio, marquis de L'Hôpital

Huile sur toile

Annotée 'le Mis de / l'Hopital /
peint par Hyte / Rigaud 1758' au verso
81,50 × 65 cm

Provenance:

Inscrit à la date de 1738 dans les livres
de comptes de Rigaud pour la somme de
600 livres;
Resté dans la descendance du modèle
jusqu'à nos jours

Bibliographie:

Joseph Roman, *Le Livre de raison
d'Hyacinthe Rigaud*, Paris, 1919, p.216
Hélène Guicharnaud, « Testament et
inventaire après-décès de Jean de
Boullogne, intendant et contrôleur
général, et de Catherine de Beaufort,
son épouse », in *Bulletin de la Société
de l'histoire de Paris et de l'Île-de-
France*, 1988, p.172, note 6
Arnaud de Maurepas et Antoine Boulant,
*Les Ministres et les ministères du
siècle des Lumières (1715-1789), étude
et dictionnaire*, Paris, 1996, p.326-329
Anne-Lise Desmas, « Portraits de
Français sculptés à Rome par un
Français, Pierre de L'Estache entre 1720
et 1750 », in *Gazette des Beaux-Arts*,
2002, t. CXL, p.338-340
Ariane James-Sarazin, *Hyacinthe Rigaud
(1659-1743)*, thèse de doctorat, Paris,
Ecole pratique des hautes études, 2003,
cat. I, n° 1180
Thierry Claeys, *Dictionnaire
biographique des financiers en France au
XVIII^e siècle*, Paris, 2011, t. I, p.317
Stéphan Perreau, *Hyacinthe Rigaud.
Catalogue concis de l'œuvre*, Sète, 2013,
n° *P.1420
Ariane James-Sarazin, *Hyacinthe Rigaud
1659-1743. II. Catalogue raisonné*,
Dijon, 2016, p.528, n° *P. 1504

*Portrait of Paul-François de Galluccio,
marquis de L'Hôpital, oil on canvas,
by H. Rigaud
32.09 × 25.59 in.*

40 000 - 60 000 €

Resté dans la descendance de
son modèle jusqu'à nos jours, cet
important portrait du marquis de
l'Hôpital, mentionné dans le livre
de comptes de Hyacinthe Rigaud
à la date de 1738 et inédit, est une
magnifique redécouverte.

Paul François de Galluccio, dit
marquis de l'Hôpital (1697-1776),
marquis de Châteauneuf-sur-Cher
(Berry), chevalier des ordres du
roi (1753), du Mont-Carmel et de
Saint-Lazare, ainsi que de l'ordre
de San-Gennaro à Naples (1746),
fit une belle carrière dans les armes :
cornette au régiment Royal-
Étranger-Cavalerie (1712), aide
de camp du comte de Beauvau,
son parent, mousquetaire du roi
(1713), enseigne au régiment des
Gardes françaises (1716), puis
des gendarmes de la Garde avec
commission de mestre de camp
de cavalerie (1719), maître de camp
d'un régiment de dragons (1725),
brigadier (1734), inspecteur de la
cavalerie et des dragons (1^{er} octobre
1738), maréchal de camp (1739),
lieutenant général des armées
du roi (1745), puis maréchal de
camp en 1739, premier écuyer de
Mesdames Henriette et Adélaïde
(1750). Louis XV le nomma ambas-
sadeur de France à Naples auprès
du roi des Deux-Siciles en juillet
1739. Sur le chemin de Naples, il
s'arrêta à Rome « au printemps
1740, suffisamment longtemps
pour laisser à un sculpteur [Pierre
de L'Estache], la possibilité de réa-
liser un buste en terre », qui servit
à la création du buste en marbre
aujourd'hui conservé au musée
Jacquemart-André. De retour en
France en 1751, il fut envoyé en 1757
comme ambassadeur en Russie.
En 1736, il avait épousé Élisabeth
Louise de Boullongne (1721-1767),
fille du financier Jean de Boullongne,
relation proche de Rigaud qui
fit son portrait en 1735 (cf. A.
James-Sarazin, *op. cit.*, 2016, t. 2,
p. 520-521, n° P.1479) et petite-fille
du peintre Louis de Boullongne

(également peint par son confrère
et ami Rigaud en 1730, cf. *ibid.*,
2016, t. 2, p. 506-507, n° *P.1449).
Une comparaison avec d'autres
portraits connus du marquis de
l'Hôpital tels que celui peint par
Louis Tocqué vers 1757 à Saint-Pé-
tersbourg, gravé par Johann Chris-
toph Teucher ou encore le marbre
de Pierre de L'Estache (1740, Paris,
musée Jacquemart-André) ne
laisse aucun doute sur l'identité du
modèle peint ici par Rigaud.

Nous retrouvons dans ce portrait
tous les ingrédients qui firent le
succès de Hyacinthe Rigaud, l'un
des principaux portraitistes du
règne de Louis XIV : carnations
très justes, regard doté de la petite
humidité blanche caractéristique
au ras des paupières, travail dans
la pâte pour rendre les éclats lumi-
neux sur le métal de la cuirasse,
effiloché caractéristique du beau
nœud noir dont on retrouve l'esprit
dans une étude dessinée de Rigaud
(cf. *ibid.*, 2016, t. 2, p. 596, n° D.
21), sensibilité aiguë dans le rendu
des textiles (satiné de l'écharpe
blanche nouée à la ceinture, ruban
de velours gris de la chevelure,
etc.).

En 1738, le portraitiste, fort de
ses nombreuses années de carrière,
semble toutefois s'inspirer de la
manière de la jeune génération, et
plus particulièrement de Jean-
Marc Nattier, qui le fréquenta, tant
dans la palette, avec les lointains
bleus-roses, que dans l'aspect quasi
poudré du teint et de la perruque.

Les insignes des ordres du roi
ont été rajoutés par un autre artiste,
après la mort de Rigaud (1743),
puisque le marquis ne les obtint
qu'en 1753.

Ce portrait sera inclus
comme œuvre autographe dans le
supplément au catalogue raisonné
de Hyacinthe Rigaud, dû à
Ariane James-Sarazin.



Ecole française du XVIII^e siècle Atelier de Louis Tocqué

Portrait d'Elisabeth I^{re}, impératrice de Russie

Huile sur toile
Annotée 'Donné au Marquis de l'Hospital
par / sa Majesté Impériale la Czarine /
Elizabeth Impératrice fille de /
Pierre 1^{er} -1762' au verso
81,50 × 63 cm

Dans un cadre en chêne sculpté et doré,
travail français d'époque Louis XIV
(offrant une vue plus réduite que la
toile, dimensions à la vue: 72 × 59 cm)

Provenance:

Collection de Paul-François de
Galluccio, marquis de L'Hôpital,
ambassadeur en Russie de 1757 à 1760;
Puis par descendance

*Portrait of Elizabeth,
Empress of Russia, oil on canvas,
inscribed, workshop of L. Tocqué
32.09 × 24.80 in.*

20 000 - 30 000 €



Fig.1

La période d'activité de Louis Tocqué correspond peu ou prou à celle du règne de Louis XV. Fils de portraitiste, il commence sa formation dans l'atelier de Nattier. Dès 1731, il est agréé à l'Académie royale, qu'il intègre en même temps que Boucher. Son portrait du dauphin en 1739 et de Marie Leszczyńska en 1740 lui obtiennent une solide réputation qui s'étend bientôt au-delà des frontières du royaume de France.

En 1757, la tsarine Elisabeth (1709-1761) l'invite en Russie afin de lui commander un portrait officiel. Il y restera jusqu'en 1758, livrant le portrait en pied aujourd'hui au musée de l'Ermitage (fig. 1, inv. ГЭ-1280). Ce séjour en Russie agit comme un détonateur dans sa carrière, qui le mènera par la suite dans la quasi-totalité des cours et académies européennes. Son style est celui d'un portraitiste officiel au milieu du XVIII^e siècle, l'excentricité, bien que présente dans le siècle, n'a pas sa place dans cet exercice. Le caractère solennel est mis au service de la représentation du pouvoir et de l'importance du modèle.

Elisabeth I^{re} de Russie fait partie de ces souverains européens du XVIII^e siècle oubliés ou retenus par la postérité pour une excentricité particulière. D'elle, l'histoire se souvient de ses 19 000 robes. Elle est néanmoins celle qui permet un retour au premier plan politique, littéraire et artistique de la Russie au XVIII^e siècle. C'est également son amour inconsidéré de la France qui permet pendant son règne un rapprochement des deux puissances, malgré quelques vives tensions. La plus française des

souveraines de Russie a bien failli devenir reine de France. En 1717, son père le Tsar Pierre I^{er} (1672-1725) tente de la marier à Louis XV, mais ce dernier sera promis à l'infante d'Espagne. L'histoire se répète en 1725, après la répudiation de l'infante, 17 princesses sont à nouveau envisagées. Le choix par la France de la fille du roi de Pologne est perçu par les Russes comme une insulte, et ces derniers s'allient avec l'Autriche et l'Espagne contre le Royaume de France. A partir de son ascension sur le trône en 1740, elle s'attache néanmoins à resserrer les liens entre les deux puissances.

Elisabeth I^{re} déploie dans ses palais et dans sa cour le luxe et le goût à la française, appelant de nombreux artistes français en Russie. Son goût pour les fêtes inouïes et la profusion de ses robes nous laisse l'image d'une tsarine grandiloquente et exubérante. Elle demeure néanmoins celle qui a remis la Russie au premier plan international et lègue à Catherine II un pays en pleine expansion. Elle est une grande souveraine trop souvent oubliée.

Cette fermeté est retranscrite dans la composition que nous présentons aujourd'hui, l'atelier du maître proposant une reprise de son portrait. Le cadrage est en buste et non en pied, et quelques variations vestimentaires apparaissent. Elisabeth de Russie est représentée avec les symboles du pouvoir : la croix sertie de diamants et l'écharpe bleue de l'ordre de Saint André, l'aigle bicéphale de l'empire russe et le manteau d'hermine.





3

Ecole du XVIII^e siècle

Portrait présumé du roi de Pologne Stanislas Leszczyński

Huile sur toile

Annotée 'S. Mte Stanislas / Ier roi de
Pologne Duc / de Lorraine - / ne en 1677
+ 1766' au verso
62 × 50 cm

Dans un cadre sommé d'un blason
aux armes du modèle

Provenance:

Don du roi de Pologne Stanislas
Leszczyński au vicomte de Méroville,
selon le cartel en partie inférieure
du cadre

*Presumed portrait of the king of Poland
Stanislas Leszczyński, oil on canvas,
inscribed, 18th C.
24.41 × 19.69 in.*

7 000 - 10 000 €



4

**Ecole probablement russe
du XVIII^e siècle**

Portrait présumé de Sophie
Frédérique Augusta d'Anhalt-Zerbst,
future Catherine II

Huile sur toile
Annotée 'Son Altesse Impériale la
Duchesse de Holstein - / Gotorp, plus
tard Catherine II, donné au / Marquis de
l'Hospital ambassadeur / en Russie. /
Née le 2 mai 1727 x 17 novembre 1796.'
au verso
87 x 71,50 cm
(Restaurations)

Provenance:

Collection de Paul-François de
Galluccio, marquis de L'Hôpital,
ambassadeur en Russie de 1757 à 1760;
Puis par descendance

*Presumed portrait of the future
Catherine II, oil on canvas, inscribed,
probably Russian School, 18th C.
34.25 x 28.15 in.*

3 000 - 4 000 €



5

**Attribué à
Alexeï Petrovich ANTROPOV**

Saint-Pétersbourg, 1716 - 1795

Portraits présumés de Mikhaïl
Illarionovitch Vorontsov
et de son épouse dans des ovales feints

Paire d'huiles sur toiles
(Toiles d'origine)

64 × 54 cm

(Petits soulèvements pour le portrait
de femme)

Dans des cadres en bois sculpté et doré
à décor de chutes de feuilles de laurier
sommés d'un cartouche orné de godrons,
travail français d'époque Louis XVI

Provenance :

Collection de Paul-François de
Galluccio, marquis de L'Hôpital,
ambassadeur en Russie de 1757 à 1760;
Puis par descendance

*Presumed portraits of Mikhaïl
Illarionovitch Vorontsov and his wife,
oil on canvas, a pair,
attr. to A. P. Antropov
25.20 × 21.26 in.*

12 000 - 15 000 €



Collection

Edmonde Charles-Roux

Une vision enchantée de l'Orient

Depuis son enfance, François Charles-Roux (1879-1961) a tourné son regard vers l'Orient. Fils de l'armateur et industriel Jules Charles-Roux, il opte pour une carrière diplomatique et est reçu major au concours du ministère des Affaires étrangères en 1902. Après un premier poste à Saint-Petersbourg, il rejoint l'ambassade de France à Constantinople puis celle du Caire. Sa carrière diplomatique se poursuit brillamment lorsqu'il est nommé ambassadeur de France à Prague en 1926 puis près le Saint-Siège en 1932. A partir de 1948, il préside la Compagnie universelle du canal maritime de Suez et ce jusqu'en 1956.

Au fil de ses affectations, il construit sa collection. Une passion l'anime particulièrement pour l'Egypte et les régions de l'ancien Empire ottoman. Cette affinité et cette curiosité vont également guider ses choix en matière de sujets littéraires, que ce soit dans son livre *les Origines de l'expédition d'Egypte*, couronné par le prix Montyon en 1910, ou bien *France et chrétiens d'Orient* en 1939. Ses travaux d'historien lui valent d'être élu à l'Académie des sciences morales et politiques en 1934. En 1946, il est le premier Président du Secours catholique.

Sa fille Edmonde Charles-Roux (1930-2016) va enrichir la col-

lection paternelle par ses propres acquisitions et en lui créant, par un décor oriental, un véritable écrin. Ses achats témoignent de sa connaissance encyclopédique en matière d'arts décoratifs, de ses amitiés avec les artistes de son temps et de son goût tout à la fois brillant et éclectique.

Femme engagée, résistante, infirmière décorée de la croix de guerre avec plusieurs citations, chevalier de la Légion d'honneur en 1945, journaliste et femme de lettres, elle devient Présidente de l'Académie Goncourt de 2002 à 2014. En 1973, elle épouse l'homme politique Gaston Defferre.

Elle disait qu'elle avait vécu

mille vies et celles-ci sont liées intrinsèquement à ses choix en matière artistique. D'une insatiable curiosité, elle aime mélanger les styles, les objets issus de cultures différentes pour créer des lieux de vie harmonieux où elle aimait recevoir amis et écrivains.

Les collections qu'Artcurial va successivement mettre en vente au cours de ce semestre montrent deux regards très différents sur cet Orientalisme rêvé et idéalisé, appartenant à deux écrivains qu'une génération sépare, qui ont vécu différemment les événements politiques majeurs du milieu du XX^e siècle, chacun avec un engagement affirmé.

Les Vanmour de la collection Charles-Roux

Cette première partie de la collection Edmonde Charles-Roux que nous avons l'honneur de présenter se compose d'un ensemble unique d'œuvres du rare peintre Jean-Baptiste Vanmour.

Originaire de Valenciennes dans le Nord, Vanmour quitta sa ville natale en 1699 pour Istanbul et devint le « peintre du Roy et en Levant », travaillant pour les ambassadeurs français et européens qui se succédèrent dans la capitale ottomane jusqu'à sa mort en 1737. C'est d'ailleurs le comte de Ferriol, ambassadeur de France auprès de la Sublime Porte, qui fut l'instigateur du voyage de Vanmour en Orient. L'artiste exécute pour ce premier protecteur plus d'une centaine de tableaux (aujourd'hui disparus) à partir desquels furent gravées les planches du *Recueil de cent estampes représentant différentes nations du Levant*, dit « Recueil Ferriol », qui scella la

postérité de Vanmour.

L'artiste travaillait avec l'aide d'un important atelier constitué d'un grand nombre de peintres autochtones. De récentes analyses effectuées lors des restaurations des séries conservées au Rijksmuseum attestent qu'il peignait les figures lui-même, laissant les décors au pinceau de ses collaborateurs. Une importante série de dessins conservés à Vienne permet de comprendre que l'attention portée par l'artiste à ses compositions se limitait souvent aux personnages¹.

Un autre aspect intéressant dont témoignent deux des toiles de notre collection est l'influence de Vanmour sur la peinture vénitienne. Nous savons en effet que les frères Guardi, Francesco et plus vraisemblablement Gianantonio, travaillèrent à la demande du maréchal Schulenburg à la réalisation de nombreuses scènes d'après Vanmour qu'ils purent admirer

dans la collection Donà à Venise. C'est une partie des toiles que nous présentons aujourd'hui qui servirent de modèles aux Guardi selon Seth Gopin².

Chaque tableau de Vanmour est une source de renseignements précieux sur les codes qui régissent la cour du Sultan. Le cérémonial de la cour est codifié avec précision et l'artiste retranscrit avec minutie chaque élément qu'il a pu avec le temps assimiler lors de son long séjour à Istanbul. Vanmour est un des rares occidentaux à avoir un accès régulier au palais de Topkapi, centre du pouvoir combinant vie publique et vie privée du souverain comme l'est Versailles en France à la même époque. Ce joyau de raffinement qu'est Topkapi est parfaitement organisé avec une combinaison de nombreuses cours et passages verrouillant les accès aux parties les plus intimes tels le harem, les appartements privés

du Sultan ou le trésor des reliques sacrées. Les Janissaires, garde d'élite du sultan, sont chargés de la sécurité de ce palais imprenable, cœur de l'Empire ottoman et lieu des plus grands secrets. C'est justement dans l'intimité du harem que nous invite Jean-Baptiste Vanmour avec quatre des toiles de la collection Edmonde Charles-Roux. Ensemble complexe de plus de 300 pièces, le harem fait partie des appartements privés du sultan. Plus de 300 concubines gardées par 100 eunuques y vivent et leur quotidien est régi par une stricte hiérarchie dont nous pouvons imaginer toute la complexité.

1. S. Gopin, E. Sint Nicolaas, *Jean-Baptiste Vanmour, Peintre de la Sublime Porte*, cat. exp., Valenciennes, musée des Beaux-Arts, 2009-2010, p.59-60.

2. *Ibid.*, p.122-123.



6

Jean-Baptiste VANMOUR

Valenciennes, 1671 - Constantinople, 1737

Nouvelle arrivée au harem

Huile sur toile
43 x 62,50 cm

Provenance:

Collection Donà dalle Rose, Venise;
Collection Edmonde Charles-Roux, une
étiquette manuscrite au verso

Expositions:

Orient réel et mythique, Marseille,
musée Borély, novembre 1982 - février
1983, p.113, n°209, une étiquette au verso
Guardi, quadri turcheschi, Venise,
Fondazione Giorgio Cini, 28 août -
21 novembre 1993, p.126-127, n° 43 et
repr. p.54 dans la notice du n° 13

Bibliographie:

Auguste Boppe, *Les peintres
du Bosphore au XVIII^e siècle*,
Courbevoie, 1989, p.295, n° 69
Seth Gopin, Eveline Sint Nicolaas,
*Jean-Baptiste Vanmour. Peintre de la
Sublime Porte, 1671-1737*, cat. exp.
Valenciennes, 2009-2010, p.121, fig. 113

New arrival at the harem,
oil on canvas, by J.-B. Vanmour
16.93 x 24.61 in.

30 000 - 40 000 €



7

Jean-Baptiste VANMOUR

Valenciennes, 1671 - Constantinople, 1737

Le bain au harem

Huile sur toile
43 × 62,50 cm

Provenance:

Collection Donà dalle Rose, Venise;
Collection Edmonde Charles-Roux,
une étiquette manuscrite au verso

Exposition:

Guardi, *quadri turcheschi*, Venise,
Fondazione Giorgio Cini, 28 août -
21 novembre 1993, p.132-133, n° 46

Bibliographie:

Auguste Boppe, *Les peintres du Bosphore
au XVIII^e siècle*, Courbevoie, 1989,
p.295, n° 71
Seth Gopin, Eveline Sint Nicolaas,
*Jean-Baptiste Vanmour. Peintre de la
Sublime Porte, 1671-1737*, cat. exp.
Valenciennes, 2009-2010, p.120, fig. 112

*The bath at the harem,
oil on canvas, by J. B. Vanmour
16.93 × 24.61 in.*

20 000 - 30 000 €

Jean-Baptiste VANMOUR

Valenciennes, 1671 - Constantinople, 1737

Danse dans le harem

Huile sur toile

Une ancienne étiquette portant les initiales 'D.D.' au verso
43 × 62,50 cm

Provenance:

Collection Donà dalle Rose, Venise;
Collection Edmonde Charles-Roux,
une étiquette manuscrite au verso

Expositions:

Orient réel et mythique, Marseille,
musée Borély, novembre 1982 - février
1983, p.113, n°208, une étiquette au verso
Guardi, quadri turcheschi, Venise,
Fondazione Giorgio Cini, 28 août -
21 novembre 1993, p.124-125, n° 42
et repr. p.32 dans la notice du n° 2

Bibliographie:

Auguste Boppe, *Les peintres du Bosphore
au XVIII^e siècle*, Courbevoie, 1989,
p.295, n° 70
Seth Gopin, Eveline Sint Nicolaas,
*Jean-Baptiste Vanmour. Peintre de la
Sublime Porte, 1671-1737*, cat. exp.
Valenciennes, 2009-2010, p.123, fig. 117

Dance in the harem,
oil on canvas, by J. B. Vanmour
16.93 × 24.61 in.

30 000 - 40 000 €





9

Ecole vénitienne du XVIII^e siècle Entourage de Jean-Baptiste Vanmour

Scène de rue
avec une mariée arménienne

Huile sur toile
45,50 × 62 cm

Provenance:

Collection François Charles-Roux,
ambassadeur de France;
Sa vente; Paris, Hôtel George V,
Ader - Tajan, 25 octobre 1994, n° 412;
Collection Edmonde Charles-Roux

An Armenian bride in a street,
oil on canvas, Venetian School, 18th C.
17.91 × 24.41 in.

10 000 - 15 000 €

Cette scène de rue est connue par une autre version donnée par Seth Gopin à Gianantonio Guardi¹. Cette composition témoigne de la fortune du recueil Ferriol puisque nous retrouvons au centre la « Fille arménienne, que l'on conduit à l'église pour la marier », (fig. 1, planche 87 du recueil, gravée par Jean-Baptiste Haussard d'après Vanmour) et à droite deux autres figures ayant fait l'objet chacune d'une planche gravée : l'« Halvadgi, vendeur de confitures par les rues » et le « Vendeur de café par les rues » (respectivement planches 57 et 56 du recueil, gravées par Gérard Scotin d'après Vanmour). La fascination pour l'Orient, jointe aux faibles ressources iconographiques de l'époque expliquent le recours au patchwork pour faire rêver les occidentaux qui ne voyagent qu'en images.

1. S. Gopin, E. Sint Nicolaas, Jean-Baptiste Vanmour, *Peintre de la Sublime Porte*, cat. exp., Valenciennes, musée des Beaux-Arts, 2009-2010, p.135, fig. 141, alors en collection privée à Zurich.



Fig.1



10

Attribué à Gianantonio GUARDI

Vienne, 1699 - Venise, 1760

Scène de harem,
d'après Jean-Baptiste Vanmour

Huile sur toile
44 x 62 cm

Provenance:

Collection François Charles-Roux,
ambassadeur de France;
Sa vente; Paris, Hôtel George V,
Ader - Tajan, 25 octobre 1994, n° 413;
Collection Edmonde Charles-Roux

*A harem scene,
oil on canvas, attr. to G. Guardi
17.32 x 24.41 in.*

40 000 - 60 000 €



11

Atelier de Jean-Baptiste VANMOUR

Valenciennes, 1671 - Constantinople, 1737

Derviches dans leur temple de Péra

Huile sur toile
43 × 62,50 cm

Provenance:

Collection Donà dalle Rose, Venise;
Collection Edmonde Charles-Roux,
une étiquette manuscrite au verso

Exposition:

Guardi, quadri turcheschi, Venise,
Fondazione Giorgio Cini, 28 août -
21 novembre 1993, p.128-129, n° 44
et repr. p.62 dans la notice du n° 17

Bibliographie:

Seth Gopin, Eveline Sint Nicolaas,
Jean-Baptiste Vanmour. Peintre de la
Sublime Porte, 1671-1737, cat. exp.
Valenciennes, 2009-2010, p.128,
fig. 128 et p.141, fig. 150

Dervishes in their temple of Pera,
oil on canvas, workshop of J.B. Vanmour
16.93 × 24.61 in.

15 000 - 20 000 €

Cette composition est à mettre en rapport la dernière planche du recueil Ferriol, gravée par Gérard Scotin d'après Vanmour et intitulée « *Les Derviches dans leur temple de Péra, achevant de tourner* » (fig.1). Le cadre est le même : l'on y retrouve l'estrade centrale et les grandes ouvertures vitrées en partie supérieure d'un plan rond caractérisant cet édifice religieux de Constantinople. Les derviches devisent au centre alors qu'ils dansent dans la planche de Scotin, dans les deux cas l'assistance est positionnée derrière les balustrades.



Fig.1

12

Alexandre-Jean NOËL

Brie-Comte-Robert, 1752 - Paris, 1834

Personnage oriental debout

Crayon noir, estompe
Signé, daté et légendé 'Noël f. 1768.
d'après nature à l'observatoire'
à la plume dans le bas
21 x 12,50 cm

Provenance:

Collection Edmonde Charles-Roux

*Standing oriental man, black chalk,
signed and dated, by A. J. Noël
8.27 x 4.92 in.*

600 - 800 €



12

13

Ecole du XVIII^e siècle

Entourage de Jean-Baptiste Vanmour

Une mariée grecque

Huile sur toile marouflée
sur panneau
37,50 x 30 cm

Provenance:

Collection Edmonde Charles-Roux

*A Greek bride, oil on canvas
laid down on panel, School of the 18th C.
14.76 x 11.81 in.*

5 000 - 7 000 €

Cette figure est librement inspirée
de la planche 69 du recueil Ferriol
« Novi ou Fille Grecque dans la
cérémonie du Mariage », gravée par
Gérard Scotin d'après Vanmour,
mais aussi de la figure centrale du
tableau de Jean-Baptiste Vanmour,
*Une mariée grecque le jour de son
mariage* (fig. 1, Amsterdam, Rijks-
museum).



13

Violante Beatrice SIRIES

Florence, 1709 - 1783

Portrait du comte Claude Alexandre de Bonneval

Huile sur toile (Toile d'origine)
Annotée 'Violante Siries ne Cerroti Fece
in Firenze an:o 1750' et 'Portrait du C.te
de Bonneval Puis Bacha Ibrahim' au verso
97 x 77 cm

Bibliographie:

Fabio Sottili, « Il Ritratto
del conte di Bonneval di Violante
Siries e le turqueries dei Sansedoni »,
in *Prospettiva*, n° 147-148,
juillet- octobre 2012, p.192-197,
repr. fig. 2 et 4
Linda Falcone (dir.), *La signora
pittrice : Violante Siries Cerroti
(1710-1783)*, Pise, 2016, mentionné p.46

*Portrait of count Claude Alexandre
de Bonneval, oil on canvas, inscribed,
by V. B. Siries
38.19 x 30.31 in.*

20 000 - 30 000 €

Il y a environ 10 ans fut redécouvert le portrait, fascinant à plus d'un titre, que nous présentons aujourd'hui¹. Portrait d'un aristocrate limousin converti à l'islam et rentré au service des Ottomans, portrait exécuté par une femme peintre, portrait titré, signé, daté et resté dans un merveilleux état de conservation : cette huile sur toile a tout pour émerveiller l'amateur de peinture et d'histoire.

Claude Alexandre, comte de Bonneval (1675-1747), originaire du Limousin et militaire de carrière, participa à la plupart des campagnes militaires qui se déroulèrent en Italie au début du XVIII^e siècle. Abandonnant le service de la couronne de France pour commander sous les ordres impériaux du prince Eugène de Savoie, il quitte à nouveau l'armée impériale, se convertit à l'islam (allant jusqu'à la circoncision !), et se place au service du sultan Ahmed III sous le nom de Humbaracht Ahmed pasha, devenant dans la dernière partie de sa vie gouverneur de l'île de Chio. Individu fougueux et aventureux, son ardeur au combat

traverse les frontières et sa personnalité originale le rend célèbre dans une Europe qui développait alors un goût affirmé pour « l'exotisme » et les « turqueries ».

La peintre Violante Siries évolue dans l'univers raffiné des manufactures grand-ducales de Florence. Son père Louis Siries y occupe un poste de directeur et son époux Giuseppe Cerroti y dirige des ateliers de sculpture. Comme la majorité des femmes peintres de son temps, Violante Siries réalisait principalement des portraits, des copies d'après les maîtres ou des petits tableaux à caractère sacré, souvent au pastel. Nombreuses sont les œuvres signées d'elle qui témoignent de la nature de son activité au service de grandes familles comme les Bardou, Capponi, Cerretani, Del Borgo, Gondi et ... les Sansedoni.

Divers documents datés entre 1738 et 1751 nous renseignent sur des paiements effectués par Orazio Sansedoni à Violante Siries pour des portraits à placer dans des résidences familiales². Comme dans de nombreuses familles italiennes,

les attaches avec Malte et le monde ottoman sont fortes, tant pour des raisons commerciales, stratégiques que militaires. Les archives familiales nous renseignent sur la commande au peintre Giovanni Domenico Ferreti par Francesco Sansedoni d'un portrait du comte de Bonneval qui aurait dû être livré en 1751, livraison qui ne fut jamais effectuée pour une raison inconnue. Nous savons en revanche que les dimensions de notre portrait par Violante Siries correspondent exactement à cette commande et ne savons pas dans quelle mesure elle remplaça Ferreti pour l'exécution de ce projet qui avait pour objectif d'installer à la villa della Selva un pendant au portrait de pacha Mustafa - pacha de Rhodes et chef du complot manqué visant à la prise de Malte en 1749 - exécuté entre janvier et mars 1750 par le même Giovanni Domenico Ferreti.

Notre portrait peint est à comparer avec le portrait dessiné que Liotard fit de Bonneval vers 1741 (fig. 1, Paris, musée du Louvre, cabinet des Arts graphiques, inv. RF1387). Sur les deux œuvres, le

modèle porte le turban entourant un chef de velours matelassé et un grand kaftan bordé de fourrure. Liotard fréquenta Bonneval à Istanbul entre 1737 et 1742 et le dessin du Louvre nous touche par la véracité qui se dégage d'un portrait réalisé devant le modèle prenant la pose. À l'inverse, notre toile est exécutée après la mort du modèle et illustre ce dernier dans une posture idéalisée d'homme puissant et sûr de sa condition, au regard altier et à la posture dynamique légèrement de trois-quarts avec la main gauche posée avec assurance sur son ceinturon décoré à l'excès de pierres précieuses. Si le portrait de Liotard suscite l'admiration par sa sincérité et sa justesse, la toile de Violante Siries traduit une vision fantasmée d'un Orient terrible qui fait trembler la chrétienté en la défiant du regard.



Fig.1

1. Voir F. Scotti, *op. cit.*
2. L. Bonelli, « L'inventario del 1773 e la collerions d'arts di Ottavio Sansedoni », in F. Gabrielli (dir.), *Palazzo Sansedoni, Siena, 2004*, p. 479-486.



« On n'entend rien à cette magie. Ce sont des couches épaisses de couleur appliquées les unes sur les autres et dont l'effet transpire de dessous en dessus. D'autres fois, on dirait que c'est une vapeur qu'on a soufflée sur la toile ; ailleurs, une écume légère qu'on y a jetée. Rubens, Berchem, Greuze, Louthembourg vous expliqueraient ce faire bien mieux que moi ; tous en feront sentir l'effet à vos yeux. Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît ; éloignez-vous, tout se recrée et se reproduit. »

– Diderot, Salon de 1763

« On dit de celui-ci qu'il a une technique qui lui est propre C'est une vigueur de couleur incroyable, une harmonie générale, un effet piquant et vrai, de belles masses, une magie de faire à désespérer, un ragoût dans l'assortiment et l'ordonnance. Éloignez-vous, approchez-vous, même illusion, point de confusion, point de symétrie non plus, parce qu'il y a calme et repos. On s'arrête devant un Chardin, comme d'instinct, comme un voyageur fatigué de sa route va s'asseoir, sans presque s'en apercevoir, dans l'endroit qui lui offre un siège de verdure, du silence, des eaux, de l'ombre et du frais. »

– Diderot, Salon de 1767

« Mais encore, voyez ces deux œillets : ce n'est rien qu'une égrenure de blanc et de bleu, une espèce de semis d'émaillures argentées en relief : reculez un peu, les fleurs se lèvent de la toile à mesure que vous vous éloignez, le dessin feuillu de l'œillet, le cœur de la fleur, son ombre tendre, son chiffonnage, son déchiquetage, tout s'assemble et s'épanouit. Et c'est là le miracle des choses que peint Chardin : modelées dans la masse et l'entour de leurs contours, dessinées avec leur lumière, faites pour ainsi dire de l'âme de leur couleur, elles semblent se détacher de la toile et s'animer, par je ne sais quelle merveilleuse opération d'optique entre la toile et le spectateur dans l'espace. »

– Edmond et Jules de Goncourt, «Chardin», in Gazette des Beaux-Arts, Paris, juillet 1863, p.514 et suiv.



Jean-Siméon Chardin

Le panier de fraises des bois

15

Jean-Siméon CHARDIN

Paris, 1699 - 1779

Le panier de fraises des bois

Toile

Signée 'Chardin' en bas à gauche
sur l'entablement

38 × 46 cm

Provenance:

Collection Eudoxe Marcille (1814-1890),

dès 1862;

Puis par descendance

Collection particulière, Paris

The basket of Wild Strawberries,

oil on canvas, signed,

by J. S. Chardin

14.96 × 18.11 in.

Estimation sur demande



Expositions:

Salon de 1761, Paris, partie du n° 46:
 « Autres tableaux, de même genre
 (natures mortes), sous le même numéro »,
 dessiné par Gabriel de Saint-Aubin dans
 son Livret du Salon de 1761 conservé à
 la Bibliothèque nationale au cabinet des
 estampes (fig.1, inv. Yb. 121 a Res.)
Chefs-d'œuvre de l'art français, Paris,
 Palais national des Arts, 1937, p.74, n° 141
 (Coll. M. et Mme Chevrier-Marcille,
 Paris; cite Eudoxe Marcille et la
 collection Jahan en provenance)
Hommage à Chardin, Paris, galerie Heim,
 5 juin - 10 juillet 1959, n° 19, repr. pl. 9
Chefs-d'œuvre des collections
particulières, Paris, musée
 Jacquemart-André, 1961, n° 10
Chardin. 1699-1779, Paris, Grand Palais,
 29 janvier - 30 avril 1979, p.30,
 repr. coul., p. 324-325, n° 115 (fig.2),
 un détail reproduit en couverture
Chardin, Paris, Grand Palais,
 7 septembre - 28 novembre 1999,
 Düsseldorf, Kunstmuseum et Kunsthalle,
 5 décembre 1999 - 20 février 2000,
 Londres, Royal Academy of Art, 11 mars -
 29 mai 2000 et New-York, Metropolitan
 Museum of Art, 19 juin - 17 septembre
 2000, p.290, n° 81, repr. coul. p.291
Die Magie der Dinge. Stilllebenmalerei
1500-1800, Francfort-sur-le-Main,
 Städel Museum, 20 mars - 17 août 2008
 et Bâle, Kunstmuseum, 7 septembre 2008 -
 4 janvier 2009, n° 101 (notice par
 J. Sander)
Chardin. Il Pittore del Silenzio,
 Ferrare, Palazzo dei Diamanti,
 17 octobre 2010 - 30 janvier 2011,
 n° 60, repr. coul. p.189 (cat. par
 P. Rosenberg)
Chardin (1699-1779), Madrid, Museo del
 Prado, 1^{er} mars - 29 mai 2011, p.196,
 n° 69, repr. coul. p.197 (cat. dir. par
 P. Rosenberg)
Jean Siméon Chardin (1699-1779), Tokyo,
 Mitsubishi Ichigokan Museum, 2012-2013,
 n° 34, p.126, repr. coul. p.127 et en
 couverture (cat. par P. Rosenberg)



Fig. 1, Gabriel de Saint-Aubin, Livret du Salon de 1761, Paris, Bibliothèque nationale de France

arrivée par Serres et Adhémar en 1957) et le *Fruit de l'abbé* Poussier avec le *bon d'olive* que nous peignons ici.

Le tableau nous montre, se détachant sur un de ces fonds les plus habituels de Chardin, un mot d'un gris sombre à blanc vieilli (H. de Chenevrière, 1889), sur une table de pierre, placé sur une planchette, un plat sur lequel est glissée la laine d'un coton au manche noir, une bigande, deux verres de vin à deux pieds de type laque, un plat contenant trois pains et une pomme, devant le plus une pomme d'api, deux macarons et un bûchet, le grand fœtal d'olives et enfin une belle écuille en Meisum. Certains des changements que Chardin a apportés à son tableau durant son exécution sont visibles à l'œil nu.

Plutôt que d'insister, après Chenevrière et tant d'autres, sur la «théorie des rappels» et sur la «théorie des reflets» dont Chardin donne ici sa plus parfaite démonstration, sur le rôle essentiel de la lumière, sur l'air poudré, qui enveloppe la composition et lui donne son parfait équilibre, sur la simplicité et le silence qui en résultent, la parole à Diderot, qui découvre le génie de Chardin comme nous-la (M. Serres-Adhémar, 1957, p. 222-223):

«C'est (tableau) qu'on voit en montant l'escalier mériter l'attention. L'artiste a placé sur une table un vase de vieille porcelaine de la Chine, deux biscuits, un bocal rempli d'olives, une corbeille de fruits, deux verres à moitié pleins de vin, une bigande avec un pain.

Pour regarder les tableaux des autres, il semble que l'air besoin de ne faire des yeux; pour voir ceux de Chardin, je n'ai qu'à garder ceux que la nature m'a donnés et m'en bien servir.

Si je devais moi-même à la peinture, voilà le tableau que j'achèterais. «Copie-moi cela, lui dirais-je, copie-moi cela encore.» Mais peut-être la nature n'est-elle pas plus difficile à copier.

C'est cet air que ce vase de porcelaine est de la porcelaine; c'est que ces olives sont réellement séparées de l'œil que l'eau dans laquelle elles nagent; c'est qu'il n'y a qu'à prendre ces biscuits et les manger, cette bigande l'ouvrir et la presser, ce verre de vin et le boire, ces fruits et les peeler, en plus et y mettre le couteau.

C'est cet air qui entoure l'harmonie des couleurs et des reflets. O Chardin! Ce n'est pas du blanc, du rouge, du noir que tu broies sur ta palette: c'est la substance même des objets, c'est l'air et la lumière que tu prends à la pointe de ton pinceau et que tu attaches sur la toile.

On n'attend rien à cette magie. Ce sont des touches épaisses de couleur appliquées les unes sur les autres et dont l'effet trompe de dessous en dessus. D'autres fois, on dirait que c'est une vapeur qu'on a soufflée sur la toile; ailleurs, une écoule légère qu'on y a jetée. Rubens, Rembrandt, Goussier, Leuthebaug vous expliqueraient ce faire bien mieux que moi; tous en ferait sentir l'effet à vos yeux. Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît; éloignez-vous, tout se crée et se reproduit.

On n'a dit que Goussier montant au Salon et apercevant le morceau de Chardin que je viens de décrire, le regarda et passa en poussant un profond soupir. Cet élage est plus court et vaut mieux que le mien.

Qui est-ce qui peindra les tableaux de Chardin, quand cet homme rare ne sera plus? Il faut que vous sachiez encore que cet artiste a le sens droit et parle à merveille de son art.

Ah! mais aussi, credez sur le talent d'Apelle et sur les raisons de Zenon. On imagine sans peine un artiste impatient et les animaux sont mieux jugés en peinture. N'avons-nous pas vu les oiseaux du jardin du Roi aller se cacher la tête contre la plus mauvaise des perspectives? Mais c'est vous, c'est moi que Chardin trompe quand il voudra.

115

Le panier de fraises des bois

Toile, H. 38, L. 46.

Signé en bas à gauche: Chardin.

Paris, collection privée.

Provenance: Coll. Eugène Marille (1814-1890) des 1862 - Resté dans cette famille.

Éditions: 1561, Salon, par le d^e 46 - Autres tableaux, de même genre, sous le même Numéros - 1911, Paris, n° 141, pl. 46 - 1919, Paris, n° 19, pl. 9 - 1961, Paris, n° 38.

Bibliographie:

Blanc, 1862, p. 2 - Goussier, 1863, p. 375-377 - Bocher, 1876, p. 101 - Goussier, 1889, p. 130 - Dille, 1898, p. 190, note 1 - Dille, 1899 (2), p. 115, note - Goussier, 1900, p. 80, n° 143 - Goussier, 1909, p. 107 et 191 - Fils, 1911, p. 126 - Diderot, 1912, VI, p. 36, note 2 - Fils, 1913, p. 126 - Wilschusen, 1913, n° 174, fig. 180 - Fils, 1914, pl. 11 - Serres et Adhémar, 1957, p. 89 - Borel, 1959, p. 809 - Vialon, 1959, p. 264 (2) - Du, 1960, p. 12 (2) - Wilschusen, 1963-1969, n° 290, pl. 46 (coulures) - Thibault et Châtelot, 1964, p. 203 (2. coulures) et 206 - Lantier, 1966, pl. 24 (coulures).

Ce tableau exceptionnel a soigneusement figuré au Salon de 1761. Rendu grâce à Gabriel de Saint-Aubin d'arriver en haut de la page 14 de son exemplaire de livre - aujourd'hui conservé au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale.



Dessin de G. de Saint-Aubin d'après le tableau exposé au Salon de 1761.



115

Reproduit en couleurs p. 30

male et reproduit par Stryskowski, 1903 et Diderot, 1911 - copié l'œuvre en un capite conçu à la pierre noire après la plume. Aucun critique du Salon, pas même Diderot, ne fait mention du tableau, aucun biographe de Chardin au XVIII^e siècle ne le signale. On ignore également quand et où Eugène Marille (ou son père François) en fit l'achat: il est mentionné en 1862, vendue à la pose la première fois, par Charles Blanc:

«Un panier de fraises, un verre de cristal à deux pieds d'eau où chatoient les reflets vermeils d'une belle pêche placée près de deux œillets blancs et de quelques cerises... il ne lui en fallait pas de davantage pour faire un morceau exquis.» Quelques mots plus tard paraissait le texte des Goussier qui, bien qu'il ne décrive que ces œillets, se rapporte à coup sûr à notre tableau: «Mais encore, voyez ces deux œillets: ce n'est rien qu'une égrenure de blanc et de bleu, une espèce de semis d'œuf d'ailures argues en relief; rendre un peu, les fleurs se lèvent de la toile à mesure que vous vous éloignez, le dessous feuille de l'œillet, le cœur de la fleur, son ombre tendue, son chiffonnage, son déshabillage, tout s'assemble et s'épanouit. Et c'est là le miracle des choses que peint Chardin: modelées dans la main et l'entour de leurs contours, dessinées avec leur lumière, faites pour ainsi dire de l'âme de leur couleur, elles semblent se détacher de la toile et s'animer, par je ne sais quelle merveilleuse opération d'optique entre la toile et le spectateur, dans l'espace.»

La pyramide des fraises des bois placée dans un panier d'osier est composée d'un verre à crêpe aux trois quarts plein d'eau, de deux œillets qui ont longtemps donné son titre au tableau, de deux cerises et d'une pêche.

On signale que les fraises des bois sont tout aussi singères dans l'œuvre de Chardin que les œillets et que, d'une manière plus générale, l'artiste a rarement peint des fleurs.

On admirera une fois encore l'extrême simplicité de la composition qui élimine tout détail et atteint le parfait équilibre, l'absence de l'œuvre. On admirera une nouvelle fois l'attention sur l'harmonie de la table de pierre dont la ligne trop droite est brisée par la tige verte d'un œillet, sur la transparence de l'eau, différente de celle du verre qui trône par deux taches rouges, les fraises.

Mais Chardin s'est ici déposé. La franchise de l'accord blanc et rouge, à la fois audacieux et raffiné, rend l'œuvre insaisissable. Chardin, ayant l'effet et l'éclat, avec une aisance et une assurance sans égale dans son siècle, crée, avec une déconscience et apparence facile, une de ses plus belles œuvres mortes.

Le retour de Chardin à la nature morte 325

328 Le retour de Chardin à la nature morte

Fig. 2, Catalogue de l'exposition au Grand Palais en 1979, p.324-325

Une icône du XVIII^e siècle français

Exposée par Chardin au Salon de 1761, redécouverte par François ou Eudoxe Marille un siècle plus tard et disparue de la vue du public jusqu'aux rétrospectives du XX^e siècle à Paris, cette petite toile s'est imposée comme une icône de la peinture occidentale, alliant une composition d'une grande simplicité à une qualité d'exécution exceptionnelle. Passé sous silence au moment de sa création, le *Panier de fraises des bois* est devenu avec le temps une des images les plus célèbres et emblématiques du XVIII^e siècle français.

Héritier des rares représentations de coupes de fraises par les peintres nordiques et français au XVII^e siècle, tels que Jacob van Hulstondck, Adriaen Coorte ou Louyse Moillon, ce tableau fait la synthèse entre deux siècles tout en basculant résolument vers la modernité. Ici en effet, le sujet est presque moins important que la représentation de formes et de volumes, comme le cylindre du verre ou le triangle formé par les fraises.

Chardin est surtout admiré pour le silence de ses œuvres, la poésie qui émane de la représentation des

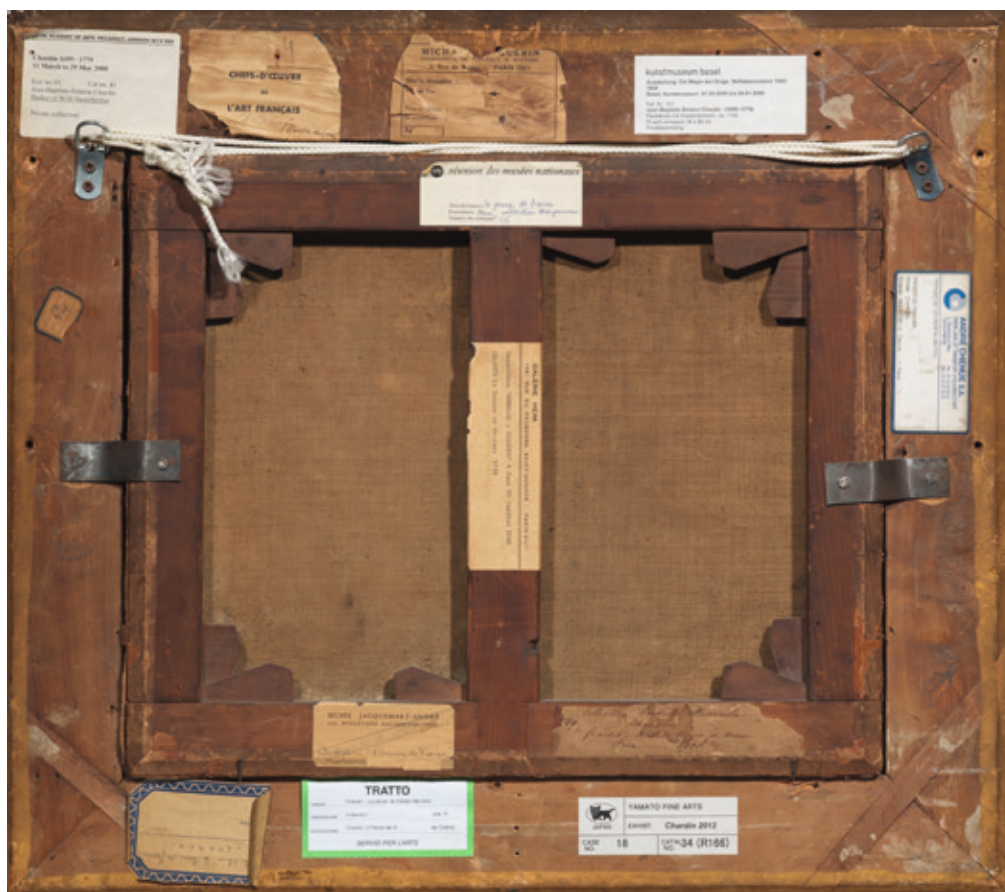
objets quotidiens, véritables invitations à la méditation, en retrait de l'agitation de son siècle. Tout est concentré ici, dans cette image unique pour son époque.

Le peintre est alors au sommet de son art. Sa virtuosité s'exprime dans l'incroyable transparence de l'eau dans le verre, le rendu des fruits à la fois précis et flou, le tout mis en relief par les taches blanches des deux œillets dont la tige brise la régularité.

Cette modernité des natures mortes de Chardin trouvera un écho important au moment de l'Impressionnisme.

Bibliographie sélective :

Charles Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles depuis la Renaissance jusqu'à nos jours, Ecole française*, Paris, 1862, p.2
Jules et Edmond de Goncourt, « Chardin », in *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1863, p.521-522
Emmanuel Bocher, *Jean-Baptiste Siméon Chardin*, Paris, 1876, p.101
Emilia F. S. Dilke, « Chardin et ses œuvres à Potsdam et à Stockholm », in *Gazette des Beaux-Arts*, 1899, t. XXII, p.190, note 1
Jean Guiffrey, *Jean Baptiste Siméon Chardin avec un catalogue complet de l'œuvre du maître*, Paris, 1907, p.80, n° 143
Edmond Pilon, *Chardin*, Paris, 1909, p.167
Emile Dacier, *Catalogues de ventes et livrets de Salons illustrés par Gabriel de Saint-Aubin*, Paris, 1911, vol. VI, p.58, note 2
Herbert Furst, *Chardin*, Londres, 1911, p.126
Georges Wildenstein, *Chardin, Biographie et catalogue critiques, l'œuvre complet de l'artiste ...*, Paris, 1921, rééd. Paris, 1933, cat.774, fig.100
Michel Florisoone, *Le XVIII^e siècle*, Paris, 1948, pl.71
James Barrelet, « Chardin du point de vue de la verrerie », in *Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin 1959, p.309
G.Veronesi, « Omaggio a Chardin », in *Emporium*, décembre 1959, p.264, repr.
Georges Wildenstein, *Chardin*, Zurich, 1963 et rééd. complétée par Daniel Wildenstein, Oxford-Glasgow-Zurich, 1969, p.203, n° 297, repr. pl.46
Jacques Thuillier et Albert Châtelet, *La peinture française - De Le Nain à Fragonard*, Genève, 1964, p.203, repr. et p.206
Viktor N. Lazarev, *Chardin*, Dresde, 1966, pl.24
Pierre Rosenberg, *Chardin : New Thoughts*, Helen Foresman Spencer Museum of Arts, the University of Kansas, 1983, p.67, repr. fig.41
Philip Conisbee, *La vie et l'œuvre de Jean-Siméon Chardin*, Courbevoie, 1985, cat.193, repr. coul. p.196
Pierre Rosenberg, *Tout l'œuvre peint de Chardin*, Paris, 1983, p.108-109, cat.165, repr.
Marianne Roland-Michel, *Chardin*, Paris, 1994, cité p.76, repr. coul. p.78
Etienne Jollet, *Chardin*, Paris, 1999, repr. p.13
Alexis Merle du Bourg, *Chardin*, Paris, 2020, p.253-256, cat.238, fig.236



Un des chefs-d'œuvre de la collection Marcille

François Marcille (1790-1856), redécouvre la peinture du XVIII^e siècle négligée dans la première moitié du XIX^e siècle. Il parcourt les brocantes avec un autre grand amateur, Louis La Caze, et chacun constitue sa propre collection. Cette première collection Marcille comprend près de 4.500 tableaux, dont 40 toiles de Boucher, 30 de Chardin, 25 de Fragonard... Elle est partagée par tirage au sort

entre ses deux fils, Eudoxe (1814 - 1890) et Camille (1816-1875).

Le premier frère montre le même appétit pour les acquisitions et les découvertes. Tous les lundis, il reçoit des amateurs, comme les frères Goncourt ou le jeune Edgar Degas, ainsi que les familiers du docteur Louis La Caze. En mars 1861, il devient membre de la commission consultative des Musées et membre du jury de

L'Exposition Universelle de Londres, en 1863, il fera partie du jury pour les Salons annuels de gravure puis de peinture. En 1870, il devient directeur du musée d'Orléans où il dynamise grandement les collections déjà existantes.

Ce tableau, l'un des plus importants du XVIII^e siècle français encore en mains privées, est resté dans la descendance d'Eudoxe Marcille jusqu'à aujourd'hui.

Un catalogue complet consacré à ce chef-d'œuvre est disponible sur
www.artcurial.com

16

Ecole anversoise vers 1500

Deux bergers d'une scène d'Adoration des bergers

Paire de hauts reliefs en chêne sur
quartier, éléments de retable
Portent chacun la main frappée au fer,
marque de garantie de la guilde de
saint Luc sur la face dans la partie
inférieure, et d'anciennes étiquettes
manuscrites
Hauteurs: 35,50 cm et 36 cm

Provenance:

Collection Hochon;
Sa vente, Paris, Galerie Georges Petit,
Me Chevallier, 11-12 juin 1903, n° 102;
Collection Paul Garnier;
Sa vente, Paris, Hôtel Drouot,
Mes Mauger et Baudoin, 18-23 décembre
1916, n°418, anciennes étiquettes
manuscrites au dos et sous la base;
Collection Raymond Marcel;
Collection particulière, Paris

*Two shepherds from an Adoration scene,
oakwood reliefs from an altarpiece,
Antwerp School, ca. 1500
H. : 13.98 in. and 14.17 in.*

20 000 - 30 000 €

Ces deux impressionnantes
sculptures en chêne appartenaient
initialement à un retable dédié
à la vie du Christ. Elles ont été
réalisées par un atelier anversois
dans le courant du XVI^e siècle
comme l'indiquent les marques de
garantie de la guilde de saint Luc
d'Anvers présentes sur les bases.
De très belle qualité d'exécution,
ces personnages s'intégraient

dans une scène d'Adoration des
Bergers. Leur attitude légèrement
penchée et en gémissement, leurs
têtes découvertes et leurs chapeaux
à la main en signe de déférence,
ainsi que la présence de la cornemuse,
nous permettent d'identifier les
bergers venus reconnaître leur
Sauveur à Bethléem, tel que le
narre l'évangéliste saint Luc.



17

Pays-Bas, vers 1500

La Vierge à l'Enfant allaitant

Huile sur panneau de chêne,
de forme ronde
Diamètre: 19,50 cm

Provenance:

Collection Georges de Montbrison,
château de Saint Roch;
Collection Jean Dollfus;
Sa vente, Paris, galerie Georges Petit,
1^{er}-2 avril 1912, n° 94;
Collection Albert Lehmann;
Sa vente, Paris, galerie Georges Petit,
12-13 juin 1925, n°231, des étiquettes
au verso;
Collection Raymond Marcel;
Collection particulière, Paris

The Virgin nursing the Christ Child,
oil on oak panel, Netherlands, around 1500.
D.: 7.68 in.

60 000 - 80 000 €



Fig.1

Le XV^e siècle représente pour les Pays-Bas une période particulièrement prospère. Située non loin de la côte Nord de l'actuelle Belgique, la ville de Bruges entretenait des relations commerciales importantes avec l'Italie et l'Espagne, ainsi qu'avec l'Angleterre et les états allemands. La résidence du Prinsenhof accueillait régulièrement les ducs de Bourgogne et leur cour, ne manquant pas d'attirer ainsi les artistes. Les plus grands noms de ce qu'il est convenu d'appeler les Primitifs flamands s'y succédèrent : Jan van Eyck, Petrus Christus, Hans Memling ou encore Gerard David qui vient clore cette prestigieuse liste. Tous laissèrent une empreinte notable sur les artistes de la génération suivante, actifs au début du XVI^e siècle, la plus durable étant sans doute celle du tournaïen Rogier van der Weyden.

Cette délicate et élégante *Vierge allaitant l'Enfant*, représentée sur un petit panneau rond au fond rouge, la mesure et la douceur qui s'en dégagent, sont caractéristiques de cette école brugeoise. Elle témoigne de la dévotion alors pratiquée par les fidèles dans l'intimité, en dehors des lieux de culte et de la vie publique, issue du mouvement de la *Devotio moderna* qui naît aux Pays-Bas au XIV^e siècle et met l'accent sur la vie intérieure par la lecture de textes, la méditation et la prière au sein de la sphère domestique. Les représentations religieuses de petit format, aisément transportables, se multiplièrent pour aider les fidèles à la contemplation et au recueillement. Parmi les iconographies privilégiées par ces supports de prière, les représentations de

Marie accompagnée du Christ sont sans doute les plus nombreuses, illustrant à la fois l'incarnation et l'amour maternel, sous la forme de Vierges à l'Enfant ou de Pietà.

Plusieurs versions de cette *Vierge allaitante* au cadrage resserré sur les bustes des saints personnages dans un tondo sont répertoriées et données pour la plupart à Hans Memling¹. Mais le modèle reconnu comme ayant inspiré cette composition est celui d'un volet de retable attribué au Maître de Flémalle, identifié comme Robert Campin, qui peut être daté vers 1425-1435 représentant la Vierge à l'Enfant en pied et conservé au Städel Museum de Francfort-sur-le-Main (fig. 1). Le peintre de cette majestueuse Vierge se détachant sur un arrière-plan brodé se fait lui-même ici l'héritier des Vierges byzantines de type iconographique *galaktotrophousa*, également appelées *Virgo Lactans*.

Dans cette composition qui connut une grande popularité, c'est la douceur et la tendresse qui sont de mise. Parvenu jusqu'à nous dans un bel état de conservation, ce ravissant panneau à l'exécution précise et juste, des visages délicats à la finesse du traitement des cheveux et au caractère sculptural des drapés, est un témoignage extrêmement émouvant de la production brugeoise et de sa place dans la vie domestique des anciens Pays-Bas.

1. Voir M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting. VI. Hans Memling and Gerard David*, vol. I, Leyde-Bruxelles, 1971, p. 52-53, n°51 et 52.



Taille réelle

François QUESNEL

Edimbourg, vers 1543 - Paris, 1616

Portrait d'un jeune garçon

Crayon noir

Numéroté 'X.252' en haut à gauche et annoté 'fait par. f. Quesnel' à la plume et encre brune en haut à droite
Filigrane: pot à une anse surmonté d'un trèfle et comportant le nom du papetier champenois Jean ou Jaquet Simonnet (Briquet, no 12826, entre 1556 et 1568)
29,50 × 19 cm
(Pliure horizontale au centre)

Provenance:

Collection Charles Rosalie de Rohan-Chabot, seigneur de Jarnac, selon une annotation sur le montage au verso;
Collection Marc-Antoine Woelffle, selon une annotation sur le montage au verso;
Acquis auprès de la belle-fille de celui-ci par Monsieur Emile Biais (1850-1932), conservateur du musée d'Angoulême;
Acquis par le grand-père de l'actuelle propriétaire dans les années 1920-1930;
Collection particulière, Paris

Bibliographie:

Louis Dimier, *Histoire de la peinture de portrait en France au XVI^e siècle. Première partie*, Paris-Bruxelles, 1924, repr. pl. 52, mentionné p.159 et *Deuxième partie*, 1925, p.219, n° 873

Portrait of a boy, black chalk, inscribed, by F. Quesnel
11.61 × 7.48 in.

10 000 - 15 000 €

C'est en découvrant ce dessin dans la collection de l'archiviste Émile Biais, alors conservateur du musée d'Angoulême, que Louis Dimier s'est senti capable de recomposer l'œuvre de François Quesnel à qui il a finalement attribué presque deux cents dessins alors qu'il n'en accordait qu'une trentaine à François Clouet. L'historien s'est en effet montré d'une grande rigueur lorsqu'il s'agissait des portraitistes illustres, éclatant leurs corpus entre d'innombrables « élèves », « suiveurs » et « maîtres ». Il est d'autant plus surprenant de le voir donner à François Quesnel des feuilles d'une disparité extrême, à commencer par trois dessins « signés par Quesnel » pourtant de trois mains différentes : le nôtre et deux portraits conservés à la BnF portant un 'Quesnel' au crayon assez tardif (*Gabrielle d'Estrées et*

Homme inconnu). Notre portrait doit en revanche être rapproché du portrait de *Marie Bourdineau*, soigneusement annoté à l'encre brune, daté du 'samedy 18 avril 1587' et situé à Paris. L'écriture du temps n'est pas la même que sur notre feuille qui possédait une légende plus longue malheureusement rognée d'une graphie de la fin du XVI^e siècle.

Complète, cette légende aurait pu sans doute renseigner l'identité du petit garçon. En effet, l'identification proposée par Emile Biais avec un « comte de Jarnac » ne peut être retenue. Aucun personnage ne portait ce titre à l'époque et l'image n'a rien d'une effigie officielle d'un fils de grande lignée. Au contraire, l'enfant semble saisi sur le vif, dans une pose nullement recherchée, vêtu avec élégance, mais sans luxe. Il est coiffé d'une

toque plate agrémentée d'une croix blanche qui n'est pas un symbole anodin dans cette époque troublée. Il s'agit en effet d'un signe de ralliement des partisans de la Sainte Ligue et des Guise, plus particulièrement à Paris. Ainsi, en septembre 1567 lorsque débute la seconde guerre civile, le peuple parisien s'arme et charge « la croix blanche sur son chapeau, en danger à celui qui se trouvoit sans, d'estre tué » (Estienne Pasquier). Le corpus épuré de François Quesnel, mais aussi l'étude des documents le concernant, font effectivement apparaître son engagement dans la Ligue et son attachement à la maison de Lorraine et au duc de Guise, sans qu'il n'ait jamais été à son service officiel. Quesnel est un artiste parisien, maître dans la corporation de la capitale et n'a aucune charge à la cour.

Ce dessin remarquable et touchant n'est sans doute pas une commande, mais une étude improvisée, d'un garçon de l'entourage immédiat et bourgeois du peintre. L'artiste travaille exclusivement à la pierre noire et par hachures, fixant rapidement et sans se soucier des menus détails, le visage pensif du petit enfant, son regard baissé un peu inquiet et ses mains posées sur les genoux. Exceptionnelle, car à la marge de la production ordinaire de Quesnel, notre feuille permet cependant de mieux définir sa manière moins sophistiquée que celle des peintres royaux, mais d'une grande sincérité.

Nous remercions Madame Alexandra Zvereva de nous avoir aimablement confirmé l'authenticité de ce dessin et pour la rédaction de cette notice.



Ecole utrechtsoise, dernier quart du XV^e siècle

Saint Pierre et Saint Paul

Deux figures en terre cuite dite «de pipe» estampée polychromée et dorée
Têtes et mains moulées à part dès l'origine et fixées avant l'application de la polychromie

Hauteurs: 46 cm et 55 cm

(Ancienne restauration à la cire au cou de saint Pierre, intervention et reprise à la polychromie (présence de bronzine), attributs des deux apôtres et main droite de saint Pierre manquants)

Provenance:

Collection de l'industriel, artiste et antiquaire Ernest Desurmont;
Puis par descendance

Bibliographie en rapport:

Catherine Périer d'Ieteren, Anne Born, *Retables en terre cuite des Pays-Bas (XV^e-XVI^e siècles): étude stylistique et technologique*, Université libre de Bruxelles, Salle Allende, 22 octobre - 7 novembre, 1992
Made in Utrecht. Mittelalterliche Bildwerke aus Utrecht 1430-1530, cat. exp. Utrecht, Museum Catharijneconvent, 2012 - 2013, p.334, notice 84

Œuvre en rapport:

Utrecht, seconde moitié du XV^e siècle,
Pierre, Paul, Andreas et Jean, épreuves en terre de pipe, traces de polychromie, H. entre 33,8 et 30,8 cm, Münster, LWL Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, n°inv. BM 205-208

Saint Peter and Saint Paul, terracotta, a pair, School of Utrecht, end of the 15th C.
H.: 18.11 in. and 21.65 in.

18 000 - 22 000 €



Verso

Ces deux remarquables apôtres en terre cuite polychromée et dorée sont de rares témoins d'un type d'œuvres produit spécifiquement dans les Pays-Bas septentrionaux et notamment dans la ville d'Utrecht de 1470 à 1530.

Aux côtés des retables en bois qui font la réputation de cette région d'Europe, ceux en terre cuite, dite «terre de pipe», sont moins connus de nos jours car beaucoup plus rares en raison de la fragilité du matériau. Nos deux figures d'apôtres appartenaient initialement à un collège apostolique qui accompagnait probablement une figure centrale du Christ sur la prédelle d'un retable, à l'instar de l'ensemble des apôtres conservé au château de Jaudrais, réalisé par des artisans normands à partir de surmoulages d'originaux fabriqués à Utrecht (Chartres, musée des Beaux-Arts, inv. 3139).

La technique correspond en tous points à celle utilisée par ces ateliers utrechtsois : les terres cuites sont issues d'un estampage réalisé dans un moule à bon creux. Les revers sont rigidifiés par des bandes de terre façonnées et disposées en un réseau perpendiculaire dans le fond. Des petits trous ont été

percés dans les bandes fraîches pour nouer ensuite les cordelettes (encore visibles) qui ont servi à l'accrochage des figures dans la caisse en bois du retable monumental. Un guillochage a aussi été pratiqué sous la base pour permettre un bon scellement ultérieur sur une terrasse ou un socle. Une fois les œuvres séchées et cuites, l'assemblage des parties saillantes a été réalisé, certainement grâce à des tenons : ainsi les têtes et mains sont moulées à part et fixées. La polychromie de nos œuvres correspond aussi à celle des retables néerlandais du XV^e siècle : le traitement des carnations est bien soigné, les traits des visages dessinés avec précision. Les vêtements semblent avoir été dorés à la feuille sur un bol, les revers des vêtements ont été peints en bleu d'azurite.

Le visage à la forme carrée et l'expression sévère des personnages ainsi que le vêtement animé de drapés larges et creusés témoignent des influences de l'Ecole bourguignonne et du style de Claus Sluter véhiculés par les artistes et les modèles dans les territoires burgondo-flamands.



Attribué à Jan MASSYS

Anvers, 1509 - 1575

Joueur de cornemuse assoiffé

Huile et tempera sur toile
58 × 44,50 cm
(Restaurations)

Provenance:

Vente anonyme; Vienne, Dorotheum,
18 décembre 2017, n° 37
(comme «Manner of Quinten Massys»);
Collection particulière, Europe

*Thirsty Bagpiper, oil and tempera
on canvas, attr. to J. Massys
22.83 × 17.52 in.*

400 000 - 600 000 €



Fig. 1

De sa large main, ce joueur de cornemuse – assoiffé après avoir donné du souffle – s’est saisi d’un pichet de bière afin de se rafraîchir la gorge. Son instrument se repose lui aussi, poche et bourdons étendus sur l’épaule de leur propriétaire. La main droite ouverte et les yeux tournés vers un interlocuteur invisible, cet homme massif aux traits marqués déborde par l’intensité de son expression très largement du cadre de la toile sur laquelle il est représenté. Par la puissance avec laquelle il a illustré un sujet en apparence léger – un musicien se désaltérant – et le caractère saisissant de cette image, le peintre nous entraîne ici bien plus loin que nous ne l’aurions pensé. Mettons-nous à notre tour à l’écoute de ce joueur de cornemuse et entrons dans le dialogue auquel nous invitent sa bonhomie, son

geste et la sincérité de son regard.

Peint dans la première moitié du XVI^e siècle, cet homme nous parle de sujets qui habitent toujours nos esprits contemporains : boisson et musique ne sont-elles pas encore aujourd’hui bien souvent les compagnes de nos émotions tristes ou joyeuses et des événements grands et petits qui ponctuent nos vies ? Chez les penseurs et écrivains du XVI^e siècle, l’ivresse est abondamment commentée et questionnée, sur sa nature (amoureuse, intellectuelle, spirituelle ou plus prosaïquement liée à la consommation d’alcool), ses bénéfices et ses méfaits, la folie qu’elle engendre (pour Erasme, la Folie est en effet fille de l’ivresse et de l’ignorance^b), et l’on combat pour savoir si la liberté qu’elle procure est à rechercher ou à condamner.

Les artistes se font naturelle-

ment les illustrateurs des pensées et des préoccupations de leur temps et c’est ainsi que l’on retrouve ce thème de l’ivresse et de la boisson largement répandu dans la peinture. « A la trogne connaît-on l’ivrogne² », dit le proverbe, et dès la fin du XV^e siècle se répandent les images de buveurs excessifs avec des caractéristiques physiques proches de celles de notre homme : nez et joues épais, yeux rougis, embonpoint³... Avec la Renaissance vont venir s’ajouter les recherches humanistes, creusant la question de l’Homme et de ses caractères. Dans les arts vont également naître la caricature et les grotesques, reflétant et exagérant dans les traits des visages ces diverses caractéristiques humaines dans un discours parfois humoristique, souvent moralisant. L’un de ses principaux représentants n’est

autre que Léonard de Vinci qui influença de nombreux artistes, dont Quentin Massys, inventeur de la composition que nous présentons. Nous pouvons ainsi comparer le visage de notre buveur, et notamment ses yeux soulignés de profondes cernes et surmontés de robustes arcades et d’un front ridé, avec celui d’une figure du grand maître italien présente en bas à droite d’une feuille de grotesques dont une copie est conservée dans les collections du British Museum à Londres (fig. 1).

Plusieurs figures de Quentin Massys peuvent ainsi être reliées à des grotesques de Léonard, telles que la célèbre « *Ugly Duchess* » de la National Gallery de Londres, et le *Vieil homme de profil* du musée Jacquemart-André. Isolant ainsi des personnages caricaturaux pour en faire les sujets de tableaux auto-





Fig. 2



Fig. 3

nomes, et non les protagonistes de plus vastes compositions, Massys apporta une contribution majeure à la scène de genre nordique¹, support de l'étude de mœurs et de la satire sociale, ouvrant la porte à ses successeurs des générations suivantes comme Pieter Brueghel. D'autres personnages caricaturaux isolés sont notables dans l'œuvre de Quentin Massys, comme la *Vieille femme*², ou le *Fou à la cuillère* vendu à Londres en juillet 2021⁶. Un autre exemplaire du *Joueur de cornemuse*, peint sur papier et de dimensions plus modestes que le nôtre (fig. 2), est quant à lui conservé dans les collections de l'université de Yale⁷.

Le statut de l'huile sur toile que nous présentons par rapport à cette version sur papier existante de la même composition a fait l'objet de recherches approfondies. Un exemple existe chez Quentin Massys dont deux versions du *Vieil homme de profil* sont répertoriées, l'une au musée Jacquemart-André et la seconde dans une collection privée new-yorkaise. Les grands maîtres étaient souvent entourés de collaborateurs et d'élèves auxquels ils déléguaient certaines

de leurs commandes et la très grande qualité d'exécution du *Joueur de cornemuse* proposé ici laisse à penser que, s'il n'est peut-être pas de la main de Quentin Massys lui-même, il revient très certainement à l'un de ses plus proches collaborateurs inspiré par son modèle, et probablement à son fils aîné, Jan, qui reprendra son atelier après sa mort. Cornemuses, pichets de terre cuite et visages outrés se rencontrent en effet à de multiples reprises dans les *Joyeuses compagnies* de Jan Massys, comme celle du Kunsthistorisches Museum de Vienne (fig. 3) ou celle du musée Thomas Henri de Cherbourg⁸.

La déroutante séduction de ce tableau ne réside cependant pas tant dans la question de son attribution au maître ou à son fils que dans la puissance qui s'en dégage. La figure de cet homme imposant, au visage exempt de toute idéalisation, travaillé avec minutie dans ses moindres détails, plis des yeux, oreilles ourlées, lèvres épaisses et large menton, vient nous interpeller non pas par sa disgrâce mais par sa profonde humanité. La qualité du traitement des matières, plis du cuir de la cornemuse, reflets sur la

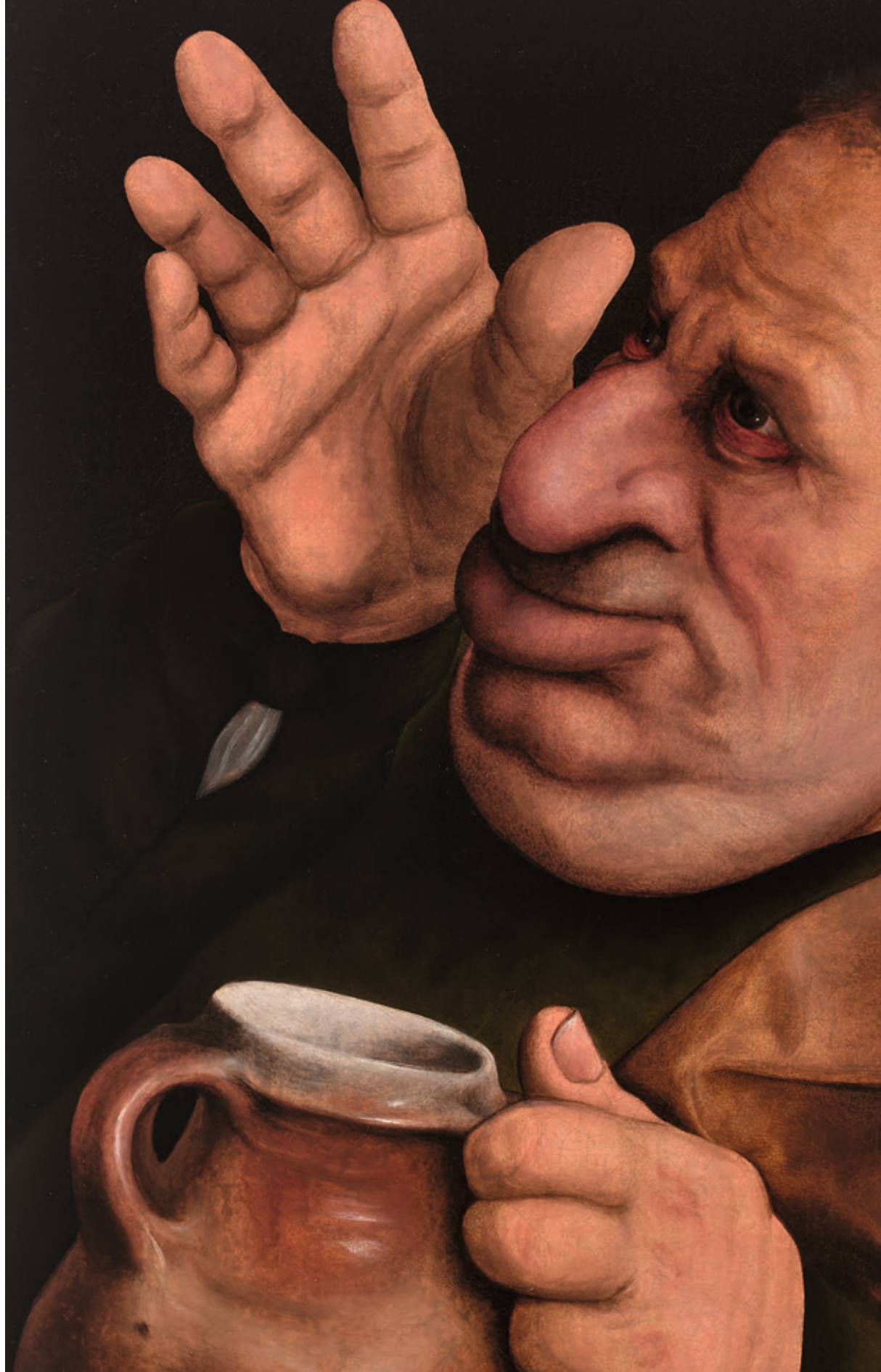
panse de l'humble pichet de terre, trahit la main d'un artiste aguerri tout en renforçant ce discours de simplicité propre à toucher chaque homme à travers les âges.

Nous remercions le professeur Maximiliaan Martens qui attribue le tableau à Jan Massys et le date vers 1555-65 dans un avis en date du 24 janvier 2022 réalisé à la suite d'un examen de visu le 22 décembre 2021.

Nous remercions Monsieur Till-Holger Borchert qui attribue le tableau à Jan Massys à la suite d'un examen de visu le 17 décembre 2021.

Monsieur Larry Silver, dans un courriel en date du 18 octobre 2021 décrit notre toile comme «seemingly with very characteristic (late) [Quinten] Massys touches.». Dans un autre courriel en date du 29 novembre 2021 il conclue «I would call it [Quinten] Massys and Workshop and would date it to this latest phase, ca. 1525/30. »

1. *Eloge de la Folie*, imprimé pour la première fois à Paris en 1511.
2. J. Nicot, *Le grand dictionnaire françois, latin et grec*, Lyon, 1612, p.1044.
3. Voir D. Alexandre-Bidon, « Le gosier en pente. L'ivresse au Moyen Âge », in *Revue de la BNF*, 2016/2, n° 53, p.36.
4. Voir à ce sujet l'article fondateur de M. J. Friedländer, « Quentin Massys as a painter of genre pictures », in *The Burlington Magazine*, mai 1947, vol. 89, n° 530, p.114-199.
5. Vente anonyme ; Munich, Hampel, 4 juillet 2018, n° 422, vendu 570.000€.
6. Vente anonyme ; Londres, Sotheby's, 7 juillet 2021, n° 9, vendu 523.200 £.
7. 31,8 x 21,6 cm, inv. 2020.37.5.
8. Voir L. Buijsters-Smets, *Jan Massys. Een Antwerps schilder uit de zestiende eeuw*, Zwolle, 1995, cat. 30, 37, 46 et 49.





21

Ecole brugeoise, 1566 Atelier de Pierre Pourbus

Portrait d'homme aux gants

Panneau de chêne, une planche
Daté 'AN° DNI - 1566 - AETATIS SVE - 32 -'
en haut à gauche et en haut à droite
Porte un monogramme 'FP'
en haut à droite
42,50 x 31 cm

Provenance:

Collection Alberic Goethals, première
moitié du XX^e siècle;
Collection Jacmart, Bruxelles;
Vente anonyme; Londres, Christie's,
7 décembre 2011, n° 110

*Portrait of a man with gloves, oak
panel, dated, School of Bruges, 1566
16.73 x 12.20 in.*

8 000 - 12 000 €

Par ses dimensions, sa composition (personnage de trois quarts, légèrement tourné, la main sur les hanches, présenté à l'avant plan), la couleur des fonds et sa facture linéaire, notre tableau se rapproche des *Portraits d'un homme de vingt-cinq ans et de son épouse* par Pourbus (48,5 x 35,5 cm et 49,7 x 35,9 cm), probablement portraits de mariage, datés de 1574 et conservés dans des collections

particulières (voir cat. exp. *Pierre Pourbus. Peintre brugeois 1524-1584*, Bruges, musée Memling, 1984, n° 26). Le modèle de notre tableau porte un pourpoint ajusté, agrémenté d'un col tuyauté et de manchettes assorties ainsi que de manches pendantes selon la mode de l'époque. Il pose la main droite sur la hanche tandis que la gauche tient une paire de gants et s'avance vers le spectateur.



22

Attribué au Maître des Demi-Figures féminines

Actif au début du XVI^e siècle

Saint Jérôme pénitent

Huile sur panneau de chêne,
deux planches
49 × 40 cm

Provenance:

Vente anonyme; Paris, Hôtel George V,
Tajan, 25 juin 1996, n° 19;
Acquis lors de cette vente par
l'actuel propriétaire

*St. Jerome in the Wilderness,
oil on oak panel, attr. to the Master
of the female half-lengths
19.29 × 15.75 in.*

15 000 - 20 000 €



23

**Atelier bourguignon,
milieu du XV^e siècle**

Vierge à l'Enfant allaitante

Fort-relief en pierre calcaire
anciennement polychromé
Hauteur: 88 cm
(Christ manquant, accidents dans
les drapés et reprise à la dorure
dans les cheveux)

*The Virgin nursing, limestone,
Burgundian workshop, mid-15th C.
H.: 34.65 in.*

20 000 - 30 000 €

L'absence de l'Enfant Jésus porté sur le bras droit offre à voir le divin sein gracieux et nourricier de cette Vierge Marie. Le thème de la Vierge allaitante associé à l'iconographie de la Vierge de tendresse se diffuse à la fin du Moyen-Âge pour répondre au besoin d'humanisation de la figure divine. Son iconographie s'inspire probablement d'un passage du Protévangile de Jacques (IV^e siècle) indiquant qu'après la naissance divine, quand la nuée lumineuse partit, apparut un nouveau-né « qui vint prendre le sein de sa mère Marie » (79,2). Nous retrouvons dans cette belle composition des éléments stylistiques caractéris-

tiques de l'Ecole bourguignonne, particulièrement ceux diffusés par Jean de la Huerta et son atelier : le manteau en tablier, le visage plein à la mâchoire carrée, au menton menu et à la bouche boudeuse, les yeux en amande, les longs cheveux épars finement ondulés, enfin la bordure du manteau faisant un épais revers sur la nuque.

Cette Vierge d'une grande élégance jette son regard perdu dans le sens contraire de l'Enfant qu'elle tenait. Cette expression distante de la Vierge alors qu'elle nourrit son Fils dans une action de grande intimité traduit la préscience douloureuse du sacrifice futur de son Fils.





24

Pays-Bas, XV^e siècle Entourage de Rogier van der Weyden

La Vierge à l'Enfant

Huile et or sur panneau
35,60 × 23,40 cm
(Restaurations)
Sans cadre

*The Virgin and Child, oil and gold
on panel, Netherlands, 15th C.
14.02 × 9.21 in.*

20 000 - 30 000 €

Rogier van der Weyden est l'une des figures majeures du renouveau de la peinture dans les Pays-Bas au début du XV^e siècle, se dégageant progressivement de l'esthétique gothique sophistiquée dans une quête vers plus de naturel et de simplicité, comme en témoigne cette Vierge portant l'Enfant avec beaucoup de tendresse et échangeant avec Lui de doux regards.

Un examen dendrochronologique en date de novembre 2021 propose pour ce panneau une datation vers 1446 ou 1457.

Pays-Bas, XVI^e siècle Entourage de Jan Massys

L'amour inégal

Huile sur panneau de chêne, parqué
78 × 106 cm
(Petits manques et restaurations)

Provenance:

Collection Zabert, Turin

Exposition:

Corpo, Amore e Sentimento, édité
par A. Marchi, San Marino, Galleria
San Marino - Palazzo Arzilli,
27 juillet - 18 septembre 2011,
p.60 - 61 (notice de F. Fraternali)

Unequal Love,

oil on oak panel, Netherlands, 16th C.
30.71 × 41.73 in.

30 000 - 40 000 €

Le sujet des couples mal assortis, présentant l'un des conjoints, l'homme ou la femme, sensiblement plus âgé que l'autre, connut une très grande popularité dans la peinture des Ecoles du Nord aux XV^e et XVI^e siècles.

Notre composition, dérivant d'un prototype de Quentin Metsys dont une autre version est conservée au Kunsthistorisches Museum de Vienne, illustre la folie à laquelle mène l'attraction exercée par une

jeune femme sur un homme aux cheveux gris. Les deux bourses rebondies qu'il tient sont en effet bien plus l'objet de la convoitise de sa séductrice que sa personne. Le fou à l'arrière-plan explicite encore les choses pour le spectateur, par l'inscription exprimant sa parole : « *Eeij ceij so ouwer so sotter* » (soit à peu près : « plus on vieillit, plus on est fou »), et par son geste indiquant le paradoxe des chemins divergeant de l'âge et de la raison.



Pays-Bas, vers 1540

Entourage de Joos van Cleve

La Vierge à l'Enfant avec
le petit saint Jean Baptiste ;
Saint Jérôme

Diptyque, panneau
Au revers, en grisaille,
Sainte Barbe et Saint Jacques Majeur
Pour chaque volet, surface peinte:
20 x 14 cm
Dimension totale: 26 cm x 18,70 cm
Largeur totale du diptyque ouvert: 37 cm

Provenance:

Vente anonyme; Paris, Hôtel Drouot,
21 décembre 1953, n°135;
Vente anonyme; Paris, Palais d'Orsay,
Ader - Picard - Tajan, 28 mars 1979,
n° 189 (comme Atelier de Quentin Metsys);
Vente anonyme; Paris, Rossini, 27 mars
2014, n°6 (comme Atelier de Quentin
Metsys, adjugé 34 000 €)

*The Virgin and Child and saint John
the Baptist; Saint Jerome, diptych
on panel, Netherlands, ca. 1540
10,24 x 7,36 in.*

30 000 - 40 000 €



Verso

Ce diptyque de dévotion privée de petite taille, pouvant ainsi être aisément transporté, représente, sur le volet gauche, la Vierge à l'Enfant accompagnée par saint Jean-Baptiste tenant sa croix faite de branches croisées, et, à droite, saint Jérôme avec son chapeau et son habit de cardinal rouge, le livre, le crucifix, le crâne, ainsi que la pierre avec laquelle il se frappe la poitrine en signe de pénitence. Le verso s'inscrit dans la tradition nordique des revers en grisaille des grands retables du XV^e siècle, de Van Eyck ou Van der Goes, encore présente au XVI^e siècle (voir par exemple le triptyque de Jan van Hemessen au musée du Petit Palais, Paris). Nous y voyons saint Jacques le Majeur avec son bourdon du pèlerin, son chapeau aux larges bords où est fixée une coquille. Il tient un chapelet dans sa main gauche. Sur le côté droit

est représentée sainte Barbe avec ses attributs, la tour où elle était prisonnière, le livre et le calice.

Le volet de gauche relève de la peinture à Anvers avant 1540. Nous y percevons l'influence des Madones et des saints Jérôme de Joos van Cleve dans leur façon d'assimiler l'influence italienne : l'anatomie laisse apparaître les muscles, le mouvement rappelle les créations milanaises autour de Léonard de Vinci (le triangle des jeux de regard entre les figures de la sainte Famille), tout en gardant le réalisme flamand. Bien que touché en quelque sorte par la Haute-Renaissance italienne, l'auteur de ce diptyque semble en revanche être indifférent au courant précieux des « maniéristes anversoises » de Jan de Beer et des maîtres anonymes (maître de 1518, maître de la Nativité van Groote ...).



Pieter BRUEGHEL le Jeune

Bruxelles, vers 1564 -
Anvers, 1637/38

La trappe aux oiseaux

Panneau de chêne, aminci, doublé et
parqueté
41 × 60,50 cm
(Restaurations)

Provenance:

Vente anonyme; Paris, Hôtel Drouot,
Poulain Le Fur, 9 avril 1990, n° 15
(vendu 341 000 ff);
Collection particulière, Paris

Bibliographie:

Klaus Ertz, *Pieter Brueghel der
Jüngere*, Lingen, 2000, vol. II, p.629-
630, n°A801, repr.: «ist von guter
Qualität und in der Nachfolge Pieters II
enstanden». Le docteur Ertz a examiné de
visu ce panneau en décembre 2021 et l'a
reconnu comme étant de la main de
Pieter II Brueghel.

*The Bird trap, oak panel,
by P. Brueghel the Younger
16.14 × 23.82 in.*

100 000 - 150 000 €

Le Paysage d'hiver à la trappe à oiseaux est sans doute l'une des compositions les plus célèbres de la dynastie Brueghel. On s'accorde à considérer le panneau conservé aux Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles (38 x 56 cm) comme le prototype de Pierre Brueghel l'Ancien. Il est daté de 1565. La peinture associe un sens moral de vanité, relatif au caractère éphémère de la vie, à une qualité atmosphérique, un rendu du froid de l'hiver exceptionnel. Il a été largement diffusé par son fils aîné, Pierre Brueghel le Jeune. On recense aujourd'hui un nombre important de reprises par ce dernier, datées entre 1601 et 1626, la demande étant forte, à l'époque comme aujourd'hui,

et qui présentent des légères variantes entre elles dans l'aspect des branchages par exemple.

Depuis un premier plan élevé, le spectateur a directement vue sur un fleuve gelé qui serpente à travers un village enneigé. Les deux rives sont bordées de maisons devant lesquelles quelques grands arbres sans feuilles s'élancent. Des patineurs évoluent sur la glace, certains égayant de leurs habits rouges ce paysage hivernal créé par des tons de bruns cuivrés blancs et gris. La limpidité du ciel, à travers les variations de tons bleus, rend l'impression de fraîcheur d'une grande intensité. A droite, sur un talus, une trappe à oiseaux est prête

à fonctionner. Elle se compose d'un trébuchet, fabriqué avec une vieille porte au ferronneries rouillées posée sur un piquet, auquel est fixé une corde reliée à l'ouverture d'une des maisons. Déjà des oiseaux sont attirés par des graines sous la planche où ils seront piégés lorsque l'on tirera sur la ficelle.

L'œuvre est animée par de nombreux oiseaux sur les branches ou volant dans le ciel. Pour certains auteurs, au-delà de la description d'un simple paysage, son sens peut être interprété comme symbolique de la précarité de la vie : tels les oiseaux inconscients du danger, les patineurs sont insoucients

des dangers quotidiens qui les entourent. Devant le succès de la composition jusqu'au début du XVII^e siècle, certains ont analysé cette image elle-même comme une allégorie de l'occupation et de la menace permanente du pouvoir espagnol, les petits oiseaux symbolisant quant à eux le peuple flamand autrefois libre aux heures glorieuses des villes libres au Moyen-Âge et désormais "piégé" sous la coupe des Habsbourg.

Un certificat du Dr Klaus Ertz en date du 1^{er} décembre 2021 sera remis à l'acquéreur.





28

Simon de MAILLY, dit Simon de CHÂLONS

Châlons-sur-Marne, vers 1500 - Avignon, 1563

Le Christ aux outrages, d'après Andrea Solario

Huile et or sur panneau de chêne,
une planche
34,50 × 24,50 cm

*The mocking of Christ, after
Solario, oil and gold on oak panel,
by S. de Châlons
13.58 × 9.65 in.*

10 000 - 15 000 €

Simon de Mailly, dit Simon de Châlons en raison de son lieu de naissance en Champagne, fut actif entre 1532 et 1562 environ à Avignon où la plupart de ses œuvres sont aujourd'hui conservées dans les musées et dans les églises. Notre *Christ aux outrages* reprend un original perdu d'Andrea Solario probablement peint entre 1507 et 1509 durant le voyage qu'il fit en France au service du cardinal Georges d'Amboise. Le Philadelphia

Museum of Art tout comme le Museum der bildenden Künste de Leipzig possèdent des versions de cette composition par Andrea Solario. Simon de Châlons a lui aussi repris de nombreuses fois ce Christ en y intégrant souvent de légères variantes comme dans notre tableau avec cette nuance si raffinée de coloris qui oppose le rouge du manteau au rose du ruban qui le retient.



29

Antonius HEUSLER

Leipzig, vers 1500 - Annaberg, 1562

Loth et ses filles devant Sodome en flammes

Huile sur panneau, parqueté
Daté et légendé '1544' et 'und Loth
zoch aus zoar / und blieb allda auff dem /
berge mit seine beiden / Tochttern' en haut
48,80 × 37,50 cm
(Restaurations)
Sans cadre

Provenance:

Vente anonyme; Cheverny, Me Rouillac,
22 juin 1991, n° 152 (comme Lucas
Cranach le Jeune);
Collection particulière, Ile-de-France

*Lot and his daughters, oil on panel,
inscribed, by A. Heusler
19.21 × 14.76 in.*

15 000 - 20 000 €

Nous remercions les professeurs Ingo Sandner et Gunnar Heydenreich de nous avoir aimablement indiqué et confirmé l'attribution de ce tableau sur la base de photographies et d'examen scientifiques. Il sera inclus dans la monographie d'Antonius Heusler actuellement en préparation par le professeur Ingo Sandner.

30

Bernardo DADDI

Florence, vers 1290 - 1348

Saint Dominique ressuscite le jeune Napoleone Orsini

Peinture à l'œuf et fond d'or
sur panneau de bois
Un cachet de cire rouge armorié au verso
39 × 35 cm
(Restaurations anciennes)
Sans cadre

Provenance:

Collection Johann Anton Ramboux
(1790-1866), son cachet à la cire rouge
au verso;
Sa vente, Cologne, Lempertz
(JM Heberle), 23 mai 1867, n°58
(comme Taddeo Gaddi);
Acquis lors de cette vente par le baron
Jean-Baptiste de Béthune (1821-1894);
Resté dans sa descendance jusqu'à nos jours

Bibliographie concernant le retable:

Bernard Berenson, *Italian Pictures of
the Renaissance, Florentine School*,
Londres 1963, vol. I
Miklos Boskovits, *Frühe Italienische
Malerei*, Berlin Staatliche Museen,
Gemälde Galerie, 1988
Richard Offner, Klara Steinweg, sous
la direction de Miklos Boskovits et
Mina Gregori, *A Critical and Historical
Corpus of Florentine Painting, The
works of Bernardo Daddi*, Florence 1989,
Section III, vol. III, p.59-61

*Saint Dominic resurrecting the young
Napoleone Orsini, tempera and gold on
panel, by B. Daddi*
15.35 × 13.78 in.

200 000 - 300 000 €

Ce délicat et rare élément de prédelle provient d'un retable exécuté en 1338 par Bernardo Daddi pour l'église des Dominicains de Florence, Santa Maria Novella. Il vient compléter une suite de quatre fragments de ce retable aujourd'hui démembré, conservés dans des musées en Europe et aux Etats-Unis. L'épisode représenté est celui de la résurrection du jeune Napoleone Orsini, victime d'une chute de cheval, miracle opéré par le saint fondateur de l'ordre des frères prêcheurs. C'est une narration claire et une composition

équilibrée que nous propose ici l'artiste, l'un des principaux émules de Giotto, dans un style raffiné servi par une gamme colorée intense se détachant sur un fond d'or. Cet important témoignage de l'art florentin du *Quattrocento* fit partie de la prestigieuse collection du peintre nazaréen Johann Anton Ramboux, conservateur du Wallraf-Richartz Museum de Cologne, et fut acquis à la vente de celui-ci par l'architecte Jean-Baptiste de Béthune, dans la descendance duquel il est resté jusqu'à nos jours.



Iconographie

Le tableau illustre l'un des miracles les plus connus de la vie de saint Dominique dont le récit le plus complet fut écrit par Theodorico d'Appoldia en 1290 : *De Vita et miraculis S. Dominici et de Ordine Praedicatorum quem instituit*¹.

Voici le passage où se déroule la scène :

« Il y eut un homme plaintif s'arrachant les cheveux et criant d'une voix apeurée et se lamentant 'Hou, Hou'. Tous étaient effrayés et lui demandait de quoi il souffrait, il répondit « le neveu du seigneur Etienne est tombé de cheval et est mort » En fait le nom de ce garçon était Napoleone. Entendant ces nouvelles douloureuses et inattendues, le Seigneur cardinal Etienne, son oncle fut consterné et peiné et tomba dans les bras de saint Dominique [...] le saint homme sortit et se dirigea vers l'endroit où se trouvait le corps mort du jeune homme, totalement balaféré et horriblement défiguré par la violence de la chute [...] Le saint homme se tint près du corps sans vie et, de ses saintes mains, il toucha la tête et les membres qui

avaient été brisés dans la chute et les rangea de manière convenable puis se tournant, il pria à côté de la civière. Après avoir accompli ceci, il arrangea le visage défiguré et les autres parties du corps, il arrêta sa prière, et fit le signe de la croix, puis il leva les mains vers le ciel et par le pouvoir divin il fut lui-même soulevé à une coudée du sol et suspendu dans les airs il s'écria : « Oh ! jeune Napoleone au nom de notre Seigneur Jésus Christ, je te dis de te lever » Et immédiatement devant tous ceux qui étaient rassemblés pour assister à une si grande vision, il se mit debout sain et sauf et dit à celui qui l'avait relevé : « Père donne-moi quelque chose à manger » et le saint lui donna de la nourriture et de la boisson et le rendit bien heureux et sans aucun signe de coup, à son oncle, le seigneur Etienne, le vénérable cardinal. Il resta étendu depuis le matin jusqu'à neuf heures, Il ressuscita selon ce que j'estime le 16 des calendes de Mars le jour du martyr de la saint Valentin² »

Bernardo Daddi et le retable de Santa Maria Novella

Nous sommes relativement bien renseignés sur la vie de Bernardo Daddi qui travailla au début du XIV^e siècle dans le sillage du grand maître florentin que fut Giotto. Les archives le concernant font état de son activité, principalement à Florence, où il est inscrit à *L'Arte dei medici e degli speziali* en 1320 et 1347. Il est considéré comme une personnalité importante à qui l'on confie de nombreuses réalisations peintes : fresques, grands retables monumentaux ou simples images de dévotion dont beaucoup sont signés, fait assez rare à l'époque. En 1348, année où la Peste noire sévit à Florence, Bernardo disparaît³.

Notre panneau appartient au retable, en partie disparu, mentionné en 1338 dans l'église des frères prêcheurs de Florence, Santa Maria Novella, représentant trois saints dominicains et dont on ne conserve actuellement que quatre scènes de la prédelle :

• *Saint Dominique sauvant des marins en péril* (fig. 1), Poznan,

musée national, n. MOH (37 cm x 33 cm) ; provient de la collection Raczyński à Poznan, acquis avant 1866, collection passée au musée de Berlin en 1883 puis à Poznan en 1903,

• *Vision de saint Pierre et saint Paul par saint Dominique* (fig. 2), Yale University, Collection Jarves n.1871.6 (37,4 cm x 34,3 cm),

• *Alors qu'il prêchait sur une place, saint Pierre Martyr arrête un cheval emballé se dirigeant sur la foule* (fig. 3), Paris Musée des Arts Décoratifs, inv. PE 77 (37,4 cm x 34,6 cm) ; legs de la collection Emile Peyre 1905

• *Saint Thomas d'Aquin soutenu par deux anges résiste à la tentation* (fig. 4), Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, n. 1094 (38 cm x 33,5 cm). Acquis par Rumohr à Florence en 1829, entré au Kaiser Friedrich Museum de Berlin en 1829.

Par le style de la peinture, les dimensions du panneau, la forme cintrée de la surface picturale et l'ornementation, il est aisé de reconnaître dans notre panneau, totalement inédit, la cinquième scène de cette prédelle dédiée aux



Fig. 3



Fig. 1



Notre tableau

épisodes de la vie de saints dominicains et venant très heureusement compléter cette série.

On pouvait lire sur le retable l'inscription suivante relevée par Stefano Rosselli en 1657⁴:

« PRO ANIMABUS PARENTUM FRATRIS GUIDONIS SALVI ET PRO ANIMA DOMINE DIANE DE CASINIS, ANNO MCCCXXXVIII. BERNARDUS ME PINXIT » (*Bernard m'a peint l'année 1338, pour le repos des âmes des parents de frère Guido Salvi et pour l'âme de dame Diane de Casini*)⁵

Cette mention indiquait la présence d'un retable accroché sur le mur nord du cloître de l'église. Selon les autorités ecclésiastiques de l'époque, il comportait une prédelle offrant des scènes de la vie de saints dominicains - dont les panneaux cités ont seuls survécu - et se trouvait dans le chœur jusqu'en 1570.

Le Nécrologe du couvent de Santa Maria Novella nous apprend que le frère Guido Salvi, « *sacerdos et predicator* », fut affecté au *studium* du couvent de Lucques en

1313, puis nommé lecteur à Orvieto en 1330⁶. En 1333, il exerça les fonctions de « *supprior e vicario* » au chapitre de Santa Maria Novella. Il devint prieur au monastère de Saint Sixte à Rome avant de mourir de la peste en 1340. Nous sommes donc devant un personnage suffisamment important de la communauté dominicaine pour commander à un peintre de renom un retable dédié à sa famille.

Où se situait le retable de Bernardo Daddi ?

Une première église bâtie à Florence pour accueillir la communauté dominicaine naissante fut remplacée par un nouvel édifice commencé en 1279. Celui-ci prit peu à peu l'aspect des grandes églises construites sur le modèle cistercien.

Parmi les œuvres peintes sur bois ornant en 1338 le chœur de Santa Maria Novella se trouvait la *Madone Rucellai* (Florence, Offices) peinte par Duccio en 1285. Emaillaient également le décor, le grand *Crucifix* de Giotto de 1290-1295, actuellement *in situ*, le

retable (disparu) peint par le siennois Ugolino di Nerio qui ornait le maître-autel avant 1324 jusqu'en 1485⁷ et le retable de Daddi ici en question. En 1570, les documents le signalent sans plus de précision dans le chœur, d'où il sera déplacé, sans doute au moment du remaniement de ce dernier par Vasari, pour être installé dans le cloître où il se trouvait encore au XVII^e siècle⁸.

Proposition de reconstitution de la prédelle et du retable

L'identification des différentes scènes connues nous indique que les trois saints représentés au niveau de ce registre inférieur étaient : saint Pierre Martyr (Pierre de Vérone, 1205-1252) saint Dominique (1170-1221) fondateur de l'ordre, et saint Thomas d'Aquin (1225-1274). Pour les autorités ecclésiastiques de Santa Maria Novella, il s'agissait de la volonté délibérée d'insister sur la personnalité des trois saints emblématiques de l'idéal apostolique dominicain : le prédicateur et premier martyr de l'ordre, l'inquisiteur et le théologien. Au-dessus, les compositions principales ont disparu.

Dans l'état actuel des recherches sur les retables toscans, il semble permis d'avancer la reconstitution de ce retable, sous la forme d'un triptyque, offrant trois panneaux principaux au registre supérieur contenant chacun un saint et surmontant la prédelle à cinq panneaux, selon le type du *retable Stefaneschi* de Giotto (revers) vers 1330 (Rome, Pinacoteca Vaticana, cf. Berenson 1963, figs. 64,65).

Pour répondre aux habitudes de l'époque, le panneau central avec saint Dominique était sans doute plus important que ses collatéraux et pouvait surmonter les trois scènes qui lui étaient dédiées. Les deux autres saints dominaient chacune des scènes les concernant. Le registre principal couvrait toute la largeur de la prédelle et la présence de trois personnages peut suggérer l'idée d'une forme tripartite du retable. Cet aspect, lié au concept de Trinité, reproduisait la forme du triplet éclairant la chapelle du chœur de Santa Maria Novella et devait être assuré, conformément au style gothique, par le format gâblé des panneaux du registre



Fig.2



Fig.4

principal. On peut en avoir une idée en considérant le panneau reliquaire de Lippo Vanni conservé à Rome (Pinacoteca Vaticana, n. 40.224) où apparaissent les trois mêmes saints dominicains en pied.

Style du panneau

La série à laquelle appartenait notre tableau a été reconnue par la critique comme œuvre de Bernardo Daddi. Il faut noter que seul notre panneau, malgré les injures du temps, n'a pas subi les restaurations drastiques qui ont affaibli la surface picturale des autres.

Entouré d'une foule compacte, saint Dominique, debout à gauche auprès du cardinal, intervient devant le jeune Orsini allongé sur le sol et pleuré par le groupe de femmes à droite, tandis que simultanément on le voit debout ressuscité par l'action miraculeuse du saint. Le sujet a été traité par les artistes chargés de glorifier le

nouveau saint, mort en 1221 et canonisé en 1234. La première représentation de cette scène apparaît dans la basilique San Domenico de Bologne, sur le tombeau du saint sculpté par Nicola Pisano et Arnolfo di Cambio et commencé en 1264. A notre connaissance, notre panneau offre cependant le premier exemple connu de cette scène peinte sur un retable.

Daddi adopte ici une vision équilibrée de deux groupes distincts de personnages, situés dans un espace extérieur restreint : celui de gauche rassemble des figures masculines, debout, entourant saint Dominique et le cardinal. Celui de droite réunit des femmes venues porter secours à l'accidenté, les unes debout et s'affligeant, les autres assises à son chevet. Une grande agitation anime cette assemblée alors que règne le calme et le sérieux dans le groupe statique des hommes.

La victime, allongée puis relevée, relie ces deux ensembles. C'est une disposition claire et bien ordonnée qui raconte un événement avec simplicité mais que Daddi anime de détails, d'attitudes et d'expressions pris sur le vif. On reconnaît là l'exemple que Giotto, maître de Daddi, offrait dans la plupart de ses cycles narratifs.

Mis à part les visages de saint Dominique et du cardinal, aux regards quelque peu austères, on retrouve un modelé plus doux dans les visages de certaines femmes, technique qui est l'apanage de cet artiste souvent porté vers l'élégance et la délicatesse. Nous retrouvons dans les autres scènes de la prédelle la même verve narrative exploitant tout le registre émotif des personnages, décrits avec une gamme colorée intense et délicate se détachant sur le fond d'or rehaussé de l'arcade décorative finement estampée.

Les provenances Ramboux et Béthune au XIX^e siècle

La vogue des peintures dites « primitives » mise à l'honneur au début du XIX^e siècle, à l'époque du « revival » littéraire et artistique de la période médiévale et qui jadis ornaient les églises et les chapelles suscite l'enthousiasme de certains collectionneurs.

Johann Anton Ramboux (Trèves, 1790 – Cologne, 1866), peintre et conservateur du musée Wallraf-Richartz de Cologne⁹ de 1843 à 1866, fut un collectionneur passionné du *Trecento* italien, réunissant près de 400 tableaux collectés durant les dix-neuf ans qu'il passa en Italie. Elève de David à Paris, il continue ses études à Munich pendant un an. Il rejoint Rome en 1816 et fréquente le cercle de peintres allemands nazariens qui réalisent alors les fresques de la Casa Bartholdy. Ce groupe d'artistes prône le renouveau de l'art par la religion, en s'inspirant des maîtres italiens et allemands de la fin du Moyen-Âge à la Haute Renaissance. La prédilection de Ramboux pour les artistes du *Trecento* en fait le plus « primitif » du groupe, s'intéressant

plus à Giotto qu'au *Quattrocento*¹⁰. De 1822 à 1832, il est de retour dans sa ville natale, Trèves, où il peint des portraits et des paysages. Il est à nouveau dans la Péninsule de 1832 à 1842. C'est à cette époque qu'il achète des œuvres d'art.

Constituée durant les années 1830-40, à une époque où l'intérêt pour le XIV^e et XV^e siècle est déjà bien affirmé, la collection de Johann Ramboux est remarquable par son importance. Avec quelques 400 tableaux, elle est sans pareil hors de l'Italie, comparable à celle du marquis Campana¹¹.

Nommé conservateur de la collection Wallraf à Cologne en 1844, il fait acheter pour le musée des primitifs coloniaux, à la vente du libraire Johann Georg Schmidt notamment. Il participe aux travaux d'achèvement de la cathédrale et voyage à Jérusalem en 1854.

Deux expositions ont récemment été consacrées à Ramboux : au Clémens-Sels Museum de Düsseldorf en mai 2016 et au Kunsthistorisches Institut de Florence en novembre 2017. Elles présentent certaines des 248 copies de primitifs italiens à l'aquarelle réalisées par ce « peintre-historien », en Toscane et en Ombrie de 1816 à 1825, puis de 1831 à 1842¹². La réalisation de ce « musée des copies » lui permet de tisser des liens étroits avec marchands, conservateurs et religieux italiens.

La vente après-décès de sa collection en 1867 (fig. 5) disperse les primitifs à travers toute l'Europe, puis les États-Unis¹³. Son successeur au musée Wallraf-Richard, Johanness Niessen, en achète quelques-uns. L'évêque Arnold Ipölgy se procure au moins 64 peintures qu'il donne au Szépművészeti Múzeum de Budapest en 1872, et d'autres au musée d'Esztergom.

Jean-Baptiste de Béthune (1821-1894) (fig. 6) qui acquiert notre panneau à la vente Ramboux est

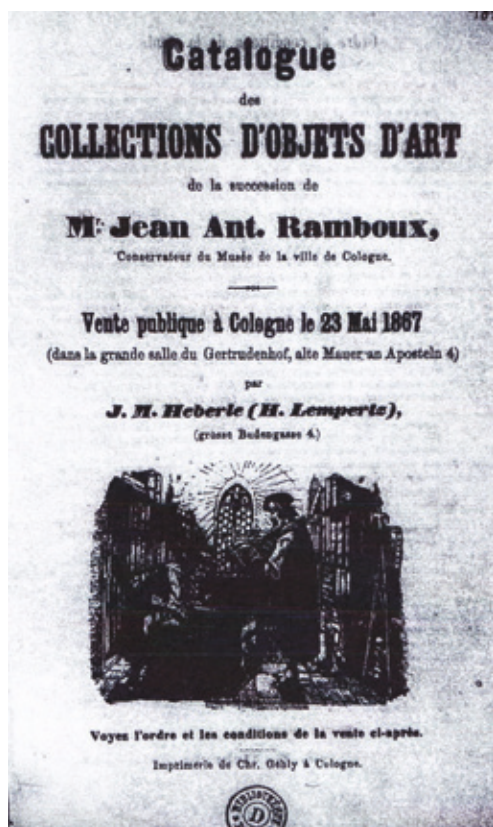


Fig. 5

d'une famille de marchands aisés. Après des études de droit, il reçut une formation artistique à l'Académie des Beaux-Arts de Courtrai, où il suivit notamment l'enseignement du sculpteur Charles Henri Geerts (1807-1855), pionnier du style néo-gothique en Belgique. Son intérêt pour l'art médiéval est renforcé lors de son voyage en Angleterre où il rencontra Augustus Welby Pugin (1812-1852), connu à la fois pour sa participation à la restauration du Palais de Westminster et ses traités sur l'architecture de son époque, qui font de lui le théoricien anglais du *Gothic Revival*.

A son retour en Belgique, il débute une carrière d'architecte et inscrit ses premières créations dans ce courant. Marqué par les constructions brugeoises à base de briques, ce qui fait la particularité du style néo-gothique belge, il en est considéré comme l'un des pionniers. Il faisait de l'architecture de cette époque le reflet de la spiritualité médiévale et pensait que ce style était à même de revivifier la ferveur catholique. Sur le modèle d'Augustus Welby Pugin mais aussi d'Eugène Viollet-le-Duc, ses bâtiments sont conçus comme des ensembles allant de l'architecture au mobilier en passant par la conception des espaces intérieurs, dans une logique proche du mouvement Arts & Crafts.

Il fut un important collectionneur passionné par la Haute Époque. Il acquiert plusieurs tableaux allant du Moyen-Âge à la Renaissance, qui participent ainsi au décor de ses bâtiments. Quatre œuvres de sa collection ont été prêtées par ses héritiers à la célèbre exposition *Les Primitifs flamands* à Bruges en 1902.



Fig.6, Louis Hendrix (1827-1888), *Portraits de Jean-Baptiste de Bethune et de son épouse Emilie van Outryve d'Ydewalle* (repr. in J. Helbig, *Le Baron Bethune, fondateur des Ecoles Saint-Luc : étude biographique*, Lille, Bruges, 1906)

1. Cf. *Acta Sanctorum*, ed. Bollandus, Augusti I, p. 359-654.
2. Cf. G. Kaftal, *St Dominic in early Tuscan painting*, Oxford, 1948, scène 7, p. 72-73.
3. D'autres données biographiques sont publiées par Richard Offner, K. Steinweg et M. Boskovits, M. Gregori, *op.cit.* 1989, Section III, Vol. III, p. 59-61.
4. St. Rosselli, *Sepultuario fiorentino*, 1657, Florence, Archivio di Stato, Ms.II, fol. 728.
5. L'historique et la bibliographie ainsi que la reproduction photographique concernant chaque panneau sont abondamment détaillés in Offner, Boskovits, *op.cit.*, note 1, p. 187-205. Pour les œuvres religieuses de cette époque et par souci de révérence envers les images sacrées représentées, le peintre ne se cite pas personnellement mais fait parler le tableau, portant la dédicace et la signature hors

- du champ sacré de l'image, le plus souvent sur le cadre du tableau (cf. A Chastel, *Art et Renaissance en Italie*, cours professé au Collège de France 1970).
6. Cf. S. Orlandi, o.p., *Necrologio di Santa Maria Novella*, Florence, 1955, vol.I, p. 57, n. 298, p. 364, n. 301 ; vol. II, p.428, n. XIV.
7. Sur ce retable, cf.J. Cannon, « Simone Martini, the dominicans and early sienese polyptych », in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1982, vol. 45, p.87-91. Contrairement aux dires de Vasari, c'est bien le retable d'Ugolino et non celui de Daddi représentant le Couronnement de la Vierge (Florence, Galleria dell'Accademia) qui ornait le maître-autel.
8. Il nous semble possible d'identifier le compartiment supérieur des trois panneaux et sans la prédelle dans

- une lithographie de la première moitié du XIX^e siècle représentant le Cloître Vert (R. Lunardi, *Arte e storia in Santa Maria Novella*, Museo di Santa Maria Novella, Florence, 1983, p.95).
9. Appelé alors *Wallrafianum*.
10. J. Gage, « Ramboux, Maler und Konservator », in *Burlington Magazine*, vol. 110, n° 788, novembre 1968, p. 637.
11. Fr. Gaultier, L. Haumesser, *Un rêve d'Italie. La collection du marquis Campana*, Louvre Éditions, novembre 2018.
12. Voir l'exposition Ramboux - Between Art and Art History en ligne : <https://www.khi.fi.it/en/aktuelles/ausstellungen/2017-11-ramboux.php>.
13. M. Laclotte, « La Fortune des Primitifs en France, un bref résumé », in *Le goût pour la peinture italienne autour de 1800, Prédecesseurs, Modèles et Concurrents du Cardinal Fesch*, Actes du Colloque, Ajaccio, 1^{er}-4 mars 2005, p.349.



31

31

Sienna, première partie du XVI^e siècle

La Sainte Famille avec le petit saint Jean-Baptiste

Huile sur panneau
30 × 23,50 cm

Provenance:

Vente anonyme; Versailles,
Chevau-Légers, Mes Chapelle,
Perrin et Fromantin, 1975,
deux étiquettes au verso;
Collection particulière, Milan

*The Holy Family with saint John
the Baptist, oil on panel, Sienna,
1st half of the 16th C.
11.81 × 9.25 in.*

8 000 - 12 000 €

32

Ecole d'Italie du Nord de la fin du XV^e siècle

Sainte Lucie et Saint Jean-Baptiste

Deux fragments de fresques détachés,
fixés sur des toiles contrecollées
sur des panneaux de contreplaqué
206,50 × 50 cm
(Manques et restaurations)
Sans cadres

*Saint Lucy and Saint John the Baptist,
two fragments of frescos,
fixed on canvas laid down on panels,
Northern Italy, end of the 15th C.
81.30 × 19.69 in.*

8 000 - 12 000 €



I/II



II/II

32

Andrea di NICCOLO

Sienne, vers 1440 - 1514

Allégorie de l'Espérance

Tempera sur panneau
81 x 44 cm
Sans cadre

Provenance:

Vente anonyme, Ludlow,
John Norton, 1956;
Collection Roger Warner;
Sa vente, Londres, Christie's,
20 janvier 2009, n° 400;
Collection Howard Hodgkin;
Sa vente, Londres, Sotheby's,
24 octobre 2017, n° 175;
Collection particulière, Paris

Bibliographie:

Luisa Vertova, « Cicli senesi di virtù:
Inediti di Andrea di Niccolò e del
Maestro di Griselda », in *Scritti di
storia dell'arte in onore di Federico
Zeri*, Milan, 1984, t. I, p.200-212
Laurence B. Kanter et al., *Painting in
Renaissance Siena: 1420-1500*, cat. exp.,
New York, 1988, p.346, mentionné dans
la notice des n° 75 a-c
Diane Vatne, *Andrea di Niccolò*,
thèse de doctorat, Michigan, 1990,
p.269, cat. 26, repr. p.377, fig. 14

Allegory of Hope, tempera on panel,
by A. di Niccolo
31.89 x 17.32 in.

30 000 - 40 000 €



Fig.1



Fig.2

Si les quatre vertus cardinales – Prudence, Tempérance, Force et Justice – étaient déjà célébrées dans le monde grec, la chrétienté fit apparaître trois vertus théologiques qui montrent la voie du Bien en repoussant celle du Mal : Foi, Charité et Espérance. Dans la première épître aux Corinthiens saint Paul nous dit « Maintenant donc, ces trois-là demeurent, la foi, l'espérance et l'amour ; mais la plus grande des trois est l'amour. » (I. Co 13, 13). L'amour (agapè) restera sous le nom de charité.

Notre panneau représente l'Espérance et complète les allégories de la Foi (fig.1) et de la Charité (fig.2) passées en vente publique

en 2012¹. Ces trois allégories qui faisaient partie initialement d'un même décor représentent des personnages féminins blonds devant des paysages ouverts vers l'infini au sein desquels se distinguent de petites scènes en rapport avec l'allégorie elle-même.

Dans notre panneau, de nombreux ermites prient dans des grottes, les méandres d'un fleuve sur lequel navigue un bateau qui se dirige vers le lointain dessin d'élégants motifs et l'espoir est symbolisé par une ligne de lumière qui irradie l'horizon. La figure principale a les mains ouvertes tournées vers le ciel et une nuée dorée d'où s'échappe le visage de la Vierge.

Cette thématique des vertus était souvent utilisée à la Renaissance, pouvant orner tant le *studiolo* d'appartements privés que des pièces destinées à un usage lié à la religion. Diane Vatne dans sa thèse de doctorat date notre panneau et les deux autres allégories de la même suite des années 1495-1500 et rapproche la position de la figure en bronze de L'Espérance de Donatello, une des six vertus positionnées aux angles de la base du baptistère de la cathédrale de Sienne (*op. cit.*).

1. Vente anonyme; New York, Sotheby's, 6 juin 2012, n°8.



Bernardino LICINIO

Venise, 1489 - 1565

Portrait d'une belle Vénitienne

Huile sur panneau de bois tendre,
parqueté
38,50 × 33,50 cm

Provenance:

Anciennement Schaeffer Galleries,
New York

*Portrait of a beautiful Venetian lady,
oil on panel, by B. Licinio
15.16 × 13.19 in.*

60 000 - 80 000 €

Si Titien ou Giorgione demeurent les peintres vénitiens les plus célèbres du XVI^e siècle, de nombreux autres artistes extrêmement talentueux furent heureusement remis en avant par les historiens de l'art dans la seconde moitié du XVI^e siècle et furent pour la plupart sauvés par les ambitieuses et circonstanciées signatures qu'ils apposèrent dans le bas de leurs grandes *pale d'altare* ou tableaux de dévotions plus modestes. Tel est le cas de Bernardino Licinio, né à Venise vers 1490, qui signa plusieurs œuvres magistrales parmi lesquelles nous pouvons citer : le *Portrait d'Arrigo Licinio et sa famille* (Rome, Galleria Borghese), le *Portrait d'homme tenant un antiphonaire* (1524, Grande-Bretagne, York Art Gallery), La *Vierge à l'Enfant en majesté avec des saints* (1535, Venise, Basilica dei Frari).

Inscrit à Venise comme peintre de 1511 à 1549, l'artiste voit son style évoluer en fonction des modes et c'est justement sous l'influence du classicisme romain importé dans la région avec les travaux de Giulio Romano au palazzo Té à Mantoue et avec le décor du palazzo Grimani que ses modèles féminins évoluent vers une plus grande plasticité, le rapprochant de la sculpture classique qu'épousera en même temps Alessandro Vittoria. Si l'œuvre de Palladio nous vient aussitôt à l'esprit lorsque l'on pense à la Venise du XVI^e siècle, il faut bien retenir que la Renaissance est un tout petit moment de l'histoire de l'art vénitien qui voit s'éterniser un gothique rayonnant pour passer aussitôt à un classicisme parfait.

Licinio était réputé de son vivant pour l'exécution de *belle donne* à mi-corps. Notre portrait nous

séduit par son bel état de conservation, le charme du regard à la fois contenu et profond du modèle et la splendeur du velours cramoisi de la robe largement répandue dans l'école vénitienne du XVI^e siècle. Sa chevelure correspond à l'idéal vénitien. Ce que nous appelons couramment le blond vénitien est en réalité une couleur très rare au naturel et résulte le plus souvent d'un savant artifice ! Nous savons que pour prétendre à avoir des cheveux d'or les femmes de Venise passaient de longues heures au soleil sur leurs *altane* (terrasses suspendues sur les toits de la ville), les cheveux étendus sur un tressage de paille après les avoirs baignés dans un mélange, de safran, d'urine, de citron et de jus de racine de rhubarbe.



Attribué à Giovan Pietro RIZZOLI, dit GIAMPIETRINO

Lombardie, 1495 - 1549

Adam et Eve au jardin d'Eden

Huile sur panneau, doublé et renforcé
Une ancienne étiquette au verso
74,50 × 57,50 cm
(Restaurations)

*Adam and Eve in the Garden of Eden,
oil on panel, attr. to Giampietrino
29.33 × 22.64 in.*

60 000 - 80 000 €

Il y a dans l'école milanaise du début du XVI^e siècle un raffinement et une préciosité qu'il est difficile de retrouver à un autre moment dans l'histoire de la peinture.

L'influence de Léonard de Vinci dans cette capitale culturelle bouillonnante qu'était Milan a produit dans les premières années du XVI^e siècle ce qui se fit sans doute de meilleur en Occident, en peinture, en poésie et en architecture. Parmi les suiveurs de Léonard, la personnalité de Giampietrino se dégage très largement et notre tableau témoigne d'un parcours à la fois original et sophistiqué dans l'élaboration de son art. Loin des postures souvent conventionnelles

de peintres allemands contemporains dans la retranscription du sujet, notre artiste réalise des jeux de positions de bras qui se croisent, s'élancent puis reviennent, provoquant chez l'observateur un état voisin l'envoûtement. La poésie qui se dégage de la main d'Eve venant caresser l'avant-bras d'Adam est particulièrement émouvante et le geste qu'Eve réalise avec sa main droite montre que nous sommes en face d'un grand artiste : l'idée de la préfiguration de l'expiation du péché est étonnante. Les deux regards, du serpent et d'Adam, sèment la confusion ; les interprétations sont multiples et nous interpellent.



Attribué à Cennino CENNINI

Colle di Val d'Elsa, vers 1360 -
Florence, 1440

La Vierge à l'Enfant entre saint Jean-Baptiste et saint François d'Assise

Tempera et or sur panneau,
de forme ogivale en partie supérieure
69 × 40 cm
(Restaurations)

Provenance:

Vente anonyme; Milan, Finarte,
9 novembre 2003, n° 155A
(comme Maître de 1399);
Collection particulière, Chypre

Exposition:

Theotokos - Madonna, Nicosia, Hellenic
Bank, 1^{er} - 31 juillet 2005, p.102,
n° 27, notice par Stefano G. Casu

*The Virgin and Child with Saint John
the Baptist and Saint Francis of Assisi*,
tempera and gold on panel,
attr. to C. Cennini
27.17 x 15.75 in.

45 000 - 55 000 €

Se dégageant sur le fond d'or, la Vierge tenant l'Enfant dans ses bras est assise sur un trône reposant sur un sol parsemé de plantes dont le haut dossier disparaît sous une draperie chamarrée retenue à gauche et à droite par un ange et dominée par un baldaquin richement ornementé ; au premier plan, saint Jean Baptiste et saint François se tiennent debout sur les côtés.

La forme correspond ici au type de panneaux de dévotion qui ont eu un succès important à la fin du XIV^e siècle en Toscane et particulièrement à Florence. L'iconographie du groupe marial dérive des modèles byzantins de la Madone Hodegetria qui désigne l'Enfant bénissant les fidèles comme étant la voie à suivre.

Lors de l'exposition de 2005, notre œuvre, bien que peu connue, a attiré l'attention des historiens de l'art qui ont proposé de situer son exécution dans l'entourage du fils de Taddeo Gaddi: Agnolo Gaddi, connu de 1369 à 1396 et grande figure artistique de la seconde

moitié du XIV^e siècle à Florence et à Prato. Dans cette dernière ville, Agnolo travailla au Dôme vers 1392-1395 dans la chapelle de la Sainte Ceinture aux fresques de la *Vie de la Vierge*, secondé par des assistants dont l'un fut responsable de la décoration de la chapelle Manassei, située dans la même cathédrale. C'est en référence à ce maître longtemps resté anonyme mais identifié comme Giovanni di Tano Fei, que Zeri le premier en 1994, a avancé le nom du «Maître de la chapelle Manassei» pour notre tableau. Passé en vente en 2003, le tableau est apparu sur proposition d'Andrea De Marchi, sous le nom du «Maître de 1399» autre suiveur d'Agnolo Gaddi, alors que Boskovits pensait plutôt à Cennino Cennini, proposition que Casu accueille avec interrogation en 2005.

Cennini s'est rendu célèbre par son ouvrage sur les techniques du dessin et de la peinture, *Il Libro dell'arte*, où il nous apprend qu'il se

nomme Cennino di Drea Cennini, qu'il est originaire de Colle di Val d'Elsa et qu'il passa 12 ans dans l'atelier florentin d'Agnolo Gaddi. Il est documenté à Padoue en 1398 et aucune œuvre peinte ne peut lui être attribuée avec certitude.

Par l'analyse des fresques de la *Vie de saint Etienne* dans la basilique San Lucchese près de Poggibonsi, Boskovits a constitué un petit catalogue d'œuvres liées stylistiquement à ces scènes et proposé leur attribution à Cennini¹. Le style de cet artiste est bien évidemment influencé par celui d'Agnolo Gaddi, mais la ligne plus sèche et l'attention particulière aux attitudes hors du commun dévoilent le caractère singulier et fantaisiste de ses compositions dont témoignent les fresques de Poggibonsi de 1388 ou la *Naissance de la Vierge* vers 1385-1395 (Sienne, Pinacoteca Nazionale n°317).

Parmi les œuvres de ce corpus, nous rapprocherons plus particulièrement notre panneau de la *Vierge et l'Enfant du tabernacle de rue* à Colle di Val d'Elsa également située vers 1385-1395 dont nous pouvons noter les similitudes de visage, partie la moins altérée de cette composition² : figure oblongue encadrée par une chevelure bifide ondulée, les yeux en amande, l'arête nasale effilée, la petite bouche pincée ; la stature longiligne du saint François drapée dans un habit monacal aux larges plis superposés est proche de son alter ego dans les fresques de Poggibonsi³ ; seul le saint Jean-Baptiste trahit une main moins experte que pourrait expliquer l'intervention d'un aide.

Remarquons ici l'importance dédée à l'ornementation pléthorique

des vêtements et des draperies où sont mis en pratique les préceptes du travail de l'or exprimés dans le *Libro dell'arte* de Cennino: greneler, poinçonner, graver⁴.

On notera également le parti-pris personnel de l'artiste dans le choix de lettres pseudo-couffiques dans les auréoles des saints et, dans celle de la Vierge, le motif particulier de la couronne de feuillage disposée en guirlande alternant avec un quadrilobe gravé sur fond grenelé que bordent deux cercles concentriques de petits points : c'est une disposition similaire que l'on retrouve dans le nimbe de la Vierge et l'Enfant de l'ancienne collection Hyland (Greenwich, Connecticut) placée vers 1395-1405⁵ avec laquelle, d'autre part, l'Enfant présente d'évidentes similitudes. Ces observations permettent de placer vraisemblablement l'exécution de notre panneau au tournant du XV^e siècle.

1. M. Boskovits, «Cennino Cennini- pittore non conformista» in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 1973, XVII, p.201-222 ; idem, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento*, Florence, 1975, p.129-131 et p.294-295.
2. *Ibid.*, 1973, fig. 12.
3. *Ibid.*, 1975, pl. 141b.
4. Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, Paris, 1991, ch. CXL- CXLIII.
5. Boskovits, 1973, fig. 19. Ce panneau est passé en vente à New York, Sotheby's, 17 janvier 1985, n° 44 et se trouve depuis 2015 à Sienne, collection du Monte dei Paschi.





37

Ecole italienne de la Renaissance

Eros

Marbre blanc
 Hauteur: 65 cm
 Monté sur un socle parallélépipédique
 en travertin
 Hauteur totale: 93 cm
 (Manques et accidents)

*Eros, white marble,
 Italian School of the Renaissance
 H.: 25.59 in.*

80 000 - 120 000 €

Verso





38

Giovanni Battista NALDINI

Florence, 1535 - 1591

La Madeleine repentante

Huile sur panneau de bois tendre
Un cachet à la cire rouge au verso
83 × 67,50 cm

Provenance:

Acquis par le père de l'actuel
propriétaire dans les années 1980-90;
Collection particulière, Paris

The repentant Magdalene,
oil on softwood panel, by G. B. Naldini
32.68 × 26.57 in.

10 000 - 15 000 €

Formé par Pontormo et actif à ses côtés jusqu'à la mort du maître en 1557, Naldini part à Rome vers 1560 où il s'imprègne des modèles raphaélésques et de la manière de Michel-Ange. A son retour en Toscane son style a profondément évolué et il devient à partir de 1563 l'un des artistes qui, avec Vasari, collabore aux prestigieuses commandes médicéennes. Il participe en 1564 au décor des solennelles obsèques de Michel-Ange à San Lorenzo, puis travaille au décor du salon des Cinq-Cents au Palazzo Vecchio et à celui du studiolo de Francesco I^{er} de Médicis.

La décennie 1570 est celle des grandes commandes religieuses pour Santa Maria Novella notamment.

Nous remercions Monsieur Michele Danieli de nous avoir aimablement confirmé l'authenticité de ce tableau d'après une photographie ainsi que pour son aide à la rédaction de cette notice.

Notice complète sur artcurial.com

Attribué à Lavinia FONTANA

Bologne, 1552 - Rome, 1614

Portrait d'homme tenant un livre

Huile sur cuivre, de forme ronde
 Trace d'inscription peu lisible au verso
 Diamètre: 10,50 cm
 (Restaurations anciennes)

Provenance:

Acquis par le grand-père
 de l'actuelle propriétaire
 dans les années 1920-30;
 Collection particulière, Paris
 Acquis par le grand-père de l'actuelle
 propriétaire dans les années 1920-1930;
 Collection particulière, Paris

*Portrait of a man holding a book,
 oil on copper, attr. to L. Fontana
 D.: 4.13 in.*

8 000 - 12 000 €



Taille réelle

Bernardino CAMPI

Reggio d'Emilie, 1520 - 1591

Portrait présumé d'Ippolita Gonzaga (1535-1563)

Huile sur toile
116 × 90 cm

Provenance:

Collection particulière, Bruxelles

Bibliographie:

Marco Tanzi, « Due esercitazioni lombarde : Bernardino Campi e Giulia Cesare Procaccini », in *Storia dell'arte*, Nuova Serie, 1-2018, p.9-18, repr. fig. 1

Presumed portrait of Ippolita Gonzaga, oil on canvas, by B. Campi
45.67 × 35.43 in.

70 000 - 100 000 €



Fig.1

Notre élégant portrait décrit avec précision de luxueux vêtements de cour qui nous permettent de dater vers 1550 notre tableau. La veste à épaulettes ornée de crevées et de nombreux galons d'or, la richesse des parures et des perles fascinent, l'hermine à tête sertie de pierres précieuses n'est pas sans rappeler l'effet que produit *Antea*, cette jeune femme peinte par Parmesan vers 1535 (huile sur toile, 135 x 88 cm, Naples, Galleria Nazionale de Capodimonte).

Après un premier apprentissage chez son père orfèvre, Bernardino Campi rejoint l'atelier de Giulio Campi à Crémone¹. S'ensuit un passage à Mantoue dans l'atelier d'Ippolito Costa, fils de Lorenzo Costa, avant de revenir à Crémone où il installe son propre atelier à partir de 1541.

À partir de 1550, et jusque 1565, il est actif à Milan et produit ses plus beaux portraits de l'élite séjournant dans la capitale lombarde. Il est introduit par Niccolo Secco

- pour lequel il exécute la décoration de la chapelle du Sacrement dans l'église paroissiale de Caravaggio - dans les cercles qui comptent et notamment celui du gouverneur de la ville Ferrante I Gonzaga² et celui de sa fille Ippolita Gonzaga (1535-1563), mariée fort jeune en 1548 à Fabrizio Colonna, veuve en 1551, puis remariée à Antonio Carafa en 1554.

Les portraits des poètes, intellectuels, magistrats, nobles, artistes et militaires que réalise Bernardino Campi sont parfois signés mais aucun portrait de femme signé n'est à ce jour connu. Parmi les plus remarquables productions de cette période faste pour le peintre, citons le *Portrait de gentilhomme appuyé sur une colonne* (Paris, musée du Louvre, inv. MI885), le *Portrait de gentilhomme avec son chien* (Crémone, collection privée) ou encore le *Portrait de gentilhomme en noir avec des obélisques en arrière-plan* (Brescia et anciennement Londres, collection de lord Northwick).

Notre toile fut sans doute impor-

tante dans les années qui suivirent sa réalisation puisque qu'une toile de la série Gonzague du château d'Ambras aujourd'hui conservée à Vienne en copie les traits³. Marco Tanzi exprime des doutes quant à l'identification du modèle à Porzia Gonzaga (ainsi est légendée la toile en partie supérieure) et émet l'hypothèse que notre portrait soit en réalité celui de la belle Ippolita Gonzaga, fille du gouverneur de Milan.

Nous savons en effet que Bernardino Campi peignit les portraits de Ferrante Gonzaga et celui de son épouse Isabelle di Capua mais aussi qu'en 1549 cette dernière demande au peintre de réaliser le portrait de sa fille Ippolita. En 1553-1554, c'est cette fois-ci Ippolita qui demande à Bernardino Campi de réaliser à nouveau un portrait d'elle. L'habillement du portrait de Vienne identifié comme Porzia Gonzaga ne correspond pas aux dates de ce modèle. Celle-ci se marie vers 1535, période à laquelle

la mode féminine est tout autre.

Si l'on compare notre portrait à la seule iconographie certaine d'Ippolita Gonzaga, à savoir une médaille de bronze datée de 1550 (fig. 1), la mode est plus concordante et la thèse de Marco Tanzi qui tend à voir dans notre portrait la représentation d'Ippolita Gonzaga portraiturée peu avant son second mariage avec Antonio Carafa à Naples en 1554 nous séduit.

1. Les deux hommes n'ont aucun lien de parenté particulier. La famille de Bernardino est en effet de Reggio Emilia et la famille de Giulio et Antonio Campi est de Crémone.

2. Ferrante Gonzaga fut, au service de l'empereur Charles Quint, vice-roi de Sicile de 1535 à 1546 et gouverneur de Milan de 1546 à 1554.

3. *Portrait dit de Porzia Gonzaga*, huile sur toile, Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. GG5161.





Recto

41

41

Attribué à Francesco CURRADI

Florence, 1570 - 1661

Recto : Etude pour le Christ mort ;
Verso : Etude de personnage penché

Crayon noir sur papier bleu
Annoté 'Bronzino (rayé) Raffaello da
Reggio dipinto in una chiesa a Firenze'
et 'Raphael Motta da Reggio / m 51'
dans le bas
32,50 x 26,80 cm
Sans cadre

Provenance:

Collection R. Weigel, avril 1844, selon une
inscription anciennement sur le montage;
Collection Reinhold von Liphart, son
cachet (L.1758) au verso;
Vente anonyme; Paris, Christie's,
26 mars 2014, n° 30;
Acquis lors de cette vente
par l'actuel propriétaire;
Collection particulière
du Sud-Est de la France

*Front : Study for the dead Christ, Back :
Study of a leaning figure, black chalk on
blue paper, inscribed, attr. to Fr. Curradi
12.80 x 10.55 in.*

3 000 - 4 000 €

42

Jean BOLOGNE, dit GIAMBOLOGNA et atelier

Douai, 1529 - Florence, 1608

Le Christ en croix

Bronze à patine brun nuancé
32 x 25 cm

Bibliographie en rapport:

Beatrice Paolozzi Strozzi, Dimitrios
Zikos, Giambologna. *Gli Dei, Gli Eroi*,
Florence, 2009
Alexander Rudigier, Blanca Truyols,
Giambologna. *Court sculptor to
Ferdinando I. His arts, his style and
the Medici gifts to Henri IV*, Londres,
revised edition, 2019

*The Christ on the cross, bronze,
brown patina, by Giambologna
and workshop
12.60 x 9.84 in.*

35 000 - 50 000 €

Pendant la Renaissance et après la
Contre-Réforme, la représentation
du corps du Christ prend un tour-
nant vers l'idéalisation à laquelle
Jean Bologne adhère avec enthousiasme et talent. Dans la lignée
de Donatello et de Cellini il nous
présente un Christ aérien, dont le
poids du corps et de la souffrance
sont absents. Les stigmates sont
à peine évoqués et quelques
gouttelettes de sang perlent à son
côté, ses longues mains et son
corps élancé répondent à l'élégance
et au raffinement du traitement de
sa chevelure et de sa barbe.

Notre exemplaire, richement et
savamment ciselé, est à rappro-
cher du corpus de crucifix de Jean
Bologne, dit de type *morto*, produit
par son atelier dans la dernière
décennie du XVI^e siècle à Florence.

Un avis de David Lucidi en date du
4 juillet 2021 attribue l'invention
et le modèle à Jean Bologne et
la fonte à Domenico Portigiani
(Florence, 1536-1602), il date
l'exécution de notre Christ vers
1578-1589.



42

Boccaccio BOCCACCINO

Ferrare, vers 1460 - Crémone, 1525

La Naissance de la Vierge

Sanguine

Une étude à la sanguine d'une scène, 'Guérison d'une possédée ?', au verso Annoté 'Bocazino Bocazini' au verso et 'Di Boccaccino Boccaccinio' à la plume et encre brune sur le montage dans le bas 39,50 × 26,50 cm (Pliure horizontale au centre (déchirure sur 5 cm restaurée d'une pièce au verso), taches, petites pliures) Sans cadre

The Birth of the Virgin, red chalk, by B. Boccaccino
15.55 × 10.43 in.

15 000 - 20 000 €



Verso (partie inférieure)



Fig.1

Cette exceptionnelle feuille de composition vient enrichir le corpus restreint de dessins par cet artiste important de l'Italie du Nord au tournant du XVI^e siècle.

Nous pouvons mettre en rapport cette composition en hauteur avec la scène de *La Naissance de la Vierge* en longueur dans le cycle sur la Vie de la Vierge réalisé à partir de 1514 sur les parois latérales le long de la nef du Duomo de Crémone (fig. 1)¹. Cet ensemble est unanimement considéré comme un chef-d'œuvre de la Renaissance en Italie du Nord. Le cycle complet des travées, avec la Vie du Christ côté sud, comprend des fresques de Pordenone, Altobello Melone, Gian Francesco Bembo et Girolamo Romanino.

Boccaccino avait déjà peint en 1506-1507 dans l'abside du Duomo le *Christ en gloire* et sur l'arc de triomphe l'*Annonciation*. Il

est possible que ce dessin soit une idée intermédiaire pour un autre emplacement, avant que Boccaccino n'entame le cycle des travées supérieures.

Formé à Ferrare, Boccaccino travaille à Venise au tournant du siècle et subit l'influence de Giorgione. Il travaille ensuite à Crémone et à Ferrare, au service du duc Ercole I^{er} d'Este. Il effectue un séjour à Rome en 1513-1514 avant de s'établir définitivement à Crémone. Il est le père du peintre Camillo Boccaccino.

Nous remercions le professeur Giulio Bora d'avoir confirmé l'authenticité de ce dessin d'après une photographie.

1. Voir M. Tanzi, *Boccaccio Boccaccino*, Soncino, 1991, deuxième travée côté nord, repr. p. 89.





44

Attribué à Filippo LAURI

Rome, 1623 - 1694

Scène d'enlèvement

Huile sur cuivre, de forme ronde
Diamètre: 17,50 cm

*A abduction scene, oil on copper,
attr. to F. Lauri
D.: 6.89 in.*

5 000 - 7 000 €

45

Bernard KEIL dit Monsu Bernardo

Helsingör, 1624 - Rome, 1687

Jeune homme tenant un sablier, ou Allégorie du Temps

Huile sur toile
46 × 37 cm

*Young man holding an hourglass,
or Allegory of Time,
oil on canvas, by B. Keil
18.11 × 14.57 in.*

5 000 - 7 000 €

Né à Helsingor au Danemark, Bernardo Keil travaille dans l'atelier de Rembrandt à Amsterdam entre 1642 et 1644. Il part à Rome en 1656 et, ne pouvant résister aux sirènes de l'Italie, s'y installe définitivement, travaillant principalement à Rome mais aussi à Bergame et Venise, influençant de nombreux artistes. Il construit un grand nombre de ses tableaux autour de thèmes récurrents : allégories des Cinq Sens, des Âges de la vie, des Quatre Eléments ou encore des Saisons, mettant en scène des personnages de la vie populaire italienne ou des petits métiers.





46

**Ecole italienne
du début du XVII^e siècle
Atelier de Bartolomeo Schedoni**

Le repos de la Sainte Famille
pendant la fuite en Egypte

Huile sur panneau de peuplier,
consolidé au verso
43 × 31 cm
(Restaurations)

*The rest of the Holy Family during the
flight into Egypt, oil on poplar panel,
workshop of B. Schedoni
16.93 × 12.20 in.*

8 000 - 12 000 €

Cette charmante Sainte Famille à l'ange est à rapprocher d'une composition de Schedoni conservée à Naples au musée de Capodimonte. Une autre version était dans les années 1960 dans une collection particulière. De dimensions légèrement inférieures, le panneau que nous présentons est l'œuvre d'un membre de l'atelier du maître.

Nous remercions Monsieur Emilio Negro et Madame Federica Dallasta pour leur aide à la rédaction de cette notice.



47

47

Ecole italienne du XVII^e siècle

Etudes de quatre têtes
d'hommes barbus

Huile sur toile
31,50 × 25,50 cm

Study of four men's heads,
oil on canvas, Italian School, 17th C.
12.40 × 10.04 in.

10 000 - 15 000 €

48

Francesco TREVISANI

Capodistria, 1656 - Rome, 1746

La mort de Cléopâtre

Huile sur cuivre
36,50 × 28 cm

The Death of Cleopatra,
oil on copper, by Fr. Trevisani
14.37 × 11.02 in.

10 000 - 12 000 €



48

49

Giacinto GIMIGNANI

Pistoia, 1606 - Rome, 1681

L'enlèvement d'Europe

Huile sur toile
73 × 99 cm

The Rape of Europa,
oil on canvas, by G. Gimignani
28.74 × 38.98 in.

15 000 - 20 000 €

Exemple raffiné de l'art de peindre sur cuivre de Francesco Trevisani, cette théâtrale Cléopâtre nous invite au spectacle baroque de son suicide. Formé à Venise par Antonio Zanchi, notre peintre gagne Rome en 1676 grâce à la protection des cardinaux Chigi et Ottoboni et y fréquente l'atelier de Carlo Maratta. Son art évolue alors et, oubliant les leçons vénitiennes, Trevisani devient un des principaux protagonistes du *Settecento* romain. Ugo Ruggieri date notre cuivre de la première décennie du XVIII^e siècle et le compare par son raffinement à la *Sainte Marie égyptienne* peinte en 1708 et à la *Suzanne et les vieillards* de 1709, toutes deux dans la collection Schonborn au château de Pommersfelden.

Nous remercions le professeur Ugo Ruggieri pour son aide à la rédaction de cette notice.



49



50

50

Ecole florentine du XVII^e siècle

Allégorie de la Richesse

Huile sur toile
73 × 57 cm
(Restaurations anciennes)

*Allegory of Wealth, oil on canvas,
Florentine School, 17th C.
28.74 × 22.44 in.*

7 000 - 10 000 €

51

Ecole romaine du XVII^e siècle

Le Christ enfant endormi sur la croix

Marbre blanc
28 × 69 × 34 cm
(Petits manques)

*The baby Jesus sleeping on the cross,
white marble, Roman School, 17th C.
11.02 × 27.17 × 13.39 in.*

8 000 - 12 000 €

52

Attribué à Antonio Domenico TRIVA

Reggio Emilia, 1626 - Munich, 1699

Renaud et Armide

Huile sur toile
161,50 × 156,50 cm

*Rinaldo and Armida,
oil on canvas, attr. to A. D. Triva
63.58 × 61.61 in.*

30 000 - 40 000 €



51



52

Italie du Nord, XVI^e-XVII^e siècle

Nymphes allongées

Deux sculptures en marbre blanc
veiné gris
85 x 82 x 22 cm et 85 x 77 x 21 cm
(Manques, restaurations anciennes
et légères usures de surface)

Reposent sur des bases triangulaires
peinte à l'imitation du marbre jaune

*Reclining nymphs, white marble,
a pair, Northern Italy, 16th-17th C.
33.46 x 32.28 x 8.66 in.
and 33.46 x 30.31 x 8.27 in.*

30 000 - 40 000 €







54

**Attribué à Domenico GARGIULO,
dit Micco Spadaro**

Naples, vers 1609 - vers 1675

Saint Paul ermite

Huile sur toile
Une ancienne étiquette annotée
'£ 200' au verso
43,50 × 37,50 cm

*Saint Paul of Thebes,
oil on canvas, attr. to D. Gargiulo
17.13 × 14.76 in.*

6 000 - 8 000 €

Edith Greindl est la première à mettre en lumière en 1956 la personnalité de Jacob van de Kerckhoven dans son ouvrage *Les peintres flamands de nature morte au XVI^e siècle*¹. Elle se fonde, pour initier le corpus de l'artiste, sur une paire de tableaux monogrammés de Kerckhoven conservée au musée de Stuttgart. Dans un article consacré à l'artiste², au sein duquel sont reproduits nos deux pendants, Claude-Gérard Marcus illustre dix-sept tableaux du peintre et cite à nouveau comme point de départ les deux tableaux de Stuttgart.

Attesté comme élève de Jan Fyt en 1649, Kerckhoven retient de son éducation flamande une précision certaine dans le rendu des animaux et des fruits. De plus, il intègre la lumière de l'Italie, où il réalisa la plus grande partie de sa carrière, par une utilisation récurrente du clair-obscur. Nos deux pendants illustrent la double culture de Kerckhoven qui italianisa son nom en Giacomo da Castello, du nom du quartier de Venise où il résidait.

1. Bruxelles, 1956, p. 84-85.
2. Cl.-G. Marcus, *op. cit.*

55

**Jacob van der KERCKHOVEN,
dit Giacomo da Castello**

Anvers, vers 1637 - Venise, après 1712

Composition au lièvre, oiseaux
et panier de fruits *et*

Composition aux poissons et aux légumes

Paire d'huiles sur toiles, de forme ovale
La nature morte aux poissons monogrammée
'I VD. K' sur le panier
Traces de cachet à la cire rouge au verso
73,50 × 90 cm

Provenance:

Dans le commerce d'art parisien en 1963,
selon l'article de C. G. Marcus de 1972;
Collection particulière du Sud-Ouest
de la France

Bibliographie:

Claude-Gérard Marcus, «Jacob van de Kerckhoven ou Giacomo da Castello, deux noms...un seul artiste», in *Art & curiosité*, septembre 1972, repr. fig. 8 et fig. 9

*Still life with game and fruits and
Still life with fishes and vegetables,
oil on canvas, a pair,
by J. van der Kerckhoven
28.94 × 35.43 in.*

15 000 - 20 000 €



I/II

55



II/II

Alessandro TIARINI

Bologne, 1577 - 1668

Moïse sauvé des eaux

Huile sur toile (Toile d'origine)
108 × 145 cm

Provenance:

Peut-être collection Bonfiglioli,
Bologne, en 1757, en pendant avec
Joseph vendu par ses frères;
Peut-être collection Angelo Landi,
Bologne, en 1834;
Collection particulière, Ile-de-France

Bibliographie:

G. Campori, *Raccolta di cataloghi ed Inventarii Inediti di Quadri, Statue, Disegni, Bronzi,...*, Modène, 1870, p.617
Andrea Emiliani, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti*, Bologne, 1972, p.56
Massimo Pirondini, Emilio Negro, Nicosetta Roio, Elio Monducci, *Alessandro Tiarini*. Florence, 2000, p.315, n°55 et p.319, n°113
Daniele Benati, *Alessandro Tiarini, L'opera pittorica completa e i disegni*, Milan, 2002, vol. II, p.189, op. 12 et 13
Daniele Benati, «Un pittore sui due versanti dell'appennino : percorsi di Alessandro Tiarini», in *Alessandro Tiarini (1577-1668) Quadri della Montagna Bolognese*, Porretta Terme, 2015, p.7 et repr. coul. p.76, tav. 11

Moses saved from the water, oil on canvas, by A. Tiarini
42.52 × 57.09 in.

30 000 - 40 000 €

Elève de Prospero Fontana puis de Bartolomeo Cesi, le jeune Tiarini dut se réfugier à Florence à la suite d'une querelle et y fréquenta l'atelier de Domenico Cresti, dit Passignano, de Poccetti et d'Empoli durant ce séjour qui dura de 1599 à 1606. De retour à Bologne, et après sa participation au décor de San Michele in Bosco, Tiarini devient un artiste de premier plan dans la cité émilienne. Mais des rapports difficiles avec Ludovic Carrache –

notamment sur ce dernier chantier - compliquent son quotidien et son implication, selon Malvasia, dans les critiques qui assaillirent Carrache après ses erreurs de perspective dans le pied de l'ange de l'*Annonciation* de San Pietro ne lui furent pas pardonnées. Il est vrai que Ludovic Carrache semble avoir mis fin à ses jours en raison de cette polémique...

La grand toile pleine d'élégance que nous présentons se caractérise

par une palette originale, un sens de la composition théâtral mais aussi de savoureux détails. Les nageurs sur le côté gauche de la toile rappellent ceux de Passignano dont Tiarini fréquenta l'atelier et qui nous étonnent par leur nombre infini et la diversité de leurs poses dans *Les baigneurs à San Niccolo*¹.

1. Vente anonyme; New York, Sotheby's, 25 janvier 2017, n°36.



Mattia PRETI

Taverna, 1613 - La Valette, 1699

Le fils prodigue

Huile sur toile
122 × 171 cm

Provenance:

Vente anonyme; Milan, Finarte,
15-16 mai 1962, n° 67

Bibliographie:

John T. Spike, *Mattia Preti. Catalogue raisonné of the paintings*, Taverna, 1999, p.387, n° 374

*The Prodigal Son,
oil on canvas, by M. Preti
48.03 × 67.32 in.*

300 000 - 500 000 €

Ce tableau est notifié et ne peut quitter le territoire italien. Il sera vendu sur désignation et exposé dans les bureaux d'Artcurial Milan, Corso Venezia 22, du 3 au 24 mars 2022.

Datée par John T. Spike vers 1640, cette grande toile au format majestueux correspondant aux plus grandes collections du *Seicento* est une confrontation heureuse entre une parabole du Nouveau Testament (Lc 15, 11-32) et le monde contemporain de Mattia Preti. L'artiste a construit sa toile en deux parties, celle de droite retraçant la scène biblique dont une interprétation différente par Preti lui-même est passée dans nos salles en 2015¹ et la scène de gauche représentant un jeune garçon tenant une paire de souliers aux talons rouges et deux membres de la maison du père de famille, tant concentré sur les retrouvailles avec son fils. Allégorie du pardon et illustration de l'amour filial indéfectible, le retour du fils prodigue

résonne de façon intemporelle dans l'esprit de chaque membre d'une famille. Les talons rouges, souvent associés au pouvoir², renforcent cette idée que malgré ses errances le fils qui revient est en position de devenir le futur patriarche. Le thème du retour du fils prodigue revient régulièrement dans l'œuvre de Preti et le peintre a élaboré de grands formats avec de nombreux personnages en pied sur ce sujet (Le Mans, musée de Tessé; Naples, Musée de Capodimonte; Reggio Calabria, Musée), avant de réaliser des tableaux avec un nombre limité de figures à mi-corps, retournant au cadrage et à l'exemple direct, profondément humain, du Caravage.

Originaire de Calabre, Mattia Preti se forme à Rome dans les

années 1630. Il fait la synthèse de deux courants antagonistes, recueillant l'héritage du Caravage et de ses suiveurs, d'une part, et adoptant la technique plus libre des artistes néo-vénitiens, Pier Francesco Mola, Pietro Testa ou le jeune Nicolas Poussin, d'autre part. Auteur de grands cycles à fresques à Rome (Sant' Andrea della Valle), à Modène (San Biagio), il voyage à Venise vers 1645. Durant ces séjours, il assimile et réinterprète l'exemple de ses prédécesseurs, Guerchin, Reni, Rubens, Lanfranco, Véronèse. Au cours des sept années qu'il passe à Naples, de 1653 à 1660, il transforme profondément la tradition de cette ville. Une heureuse émulation réciproque avec Luca Giordano régénère le style des

deux artistes. Puis, Preti s'établit pour les quarante dernières années de sa vie à Malte, où il décore la cathédrale Saint-Jean de la Valette et continue à peindre de nombreux retables ou des tableaux de galerie pour des amateurs, tant pour la demande locale qu'à l'exportation vers le continent.

1. Vente anonyme; Paris, Artcurial, 27 mars 2015, n°166 (vendu 187 800€).

2. Depuis l'Empire romain puis byzantin, le rouge, couleur difficile à obtenir, est associé au pouvoir et les chaussures de cette couleur distinguaient les hauts dignitaires. Cette couleur de chaussures fut par ailleurs reprise à la fois par le sultan après la prise de Constantinople en 1453 mais aussi par les papes jusqu'à Benoît XVI.



Maître des Apôtres

Actif à Rome vers 1620-1630

Saint Simon

Huile sur toile
129 × 97 cm

Provenance:

Collection Luigi Koelliker, Milan;
Acquis auprès de ce dernier
par l'actuel propriétaire

Exposition:

La «schola» del Caravaggio, *Dipinti dalla Collezione Koelliker*, Ariccia,
13 octobre 2006 - 11 février 2007,
p.274-275, n° 83 (catalogue par G. Papi)

*Saint Simon, oil on canvas,
by the Master of the Apostles
50.79 × 38.19 in.*

80 000 - 120 000 €



Fig.1

Si les maîtres non identifiés sont légion dans la peinture caravagesque, le maître des Apôtres est sans doute l'un des plus méconnus. Proche du maître de l'Incrédulité de Saint Thomas selon Gianni Papi, le corpus de notre artiste est des plus réduit. Deux autres apôtres des mêmes dimensions correspondent à la même suite, un *Saint Jude Thaddée*¹ (fig.1), et un *Saint Pierre*². Cet *apostolado* incomplet de neuf toiles restant à redécouvrir reste un secret bien gardé. L'utilisation de la lumière et le parti pris radical de la composition n'est pas sans rappeler le jeune Velasquez à Séville. Les plus grands peintres caravagesques de la pre-

mière partie du XVII^e siècle se sont attaché à peindre des *apostolado* et la reconnaissance du corpus de Ribera jeune n'est que très récente. L'histoire de l'art est une matière merveilleusement évolutive et nous ne doutons pas qu'un jour un nom vienne être apposé à notre magnifique *Saint Simon*.

1. Huile sur toile, 129 x 97 cm, Milan, ancienne collection Luigi Koelliker, inv. nn. LK660.

2. Huile sur toile, 130 x 97 cm, vente anonyme ; Monaco, Sotheby's, 21 juin 1986, n°158 (comme attribué à Nicolas Régnier) puis Vente anonyme ; Milan, Finarte, 29 novembre 1990, n°95 (comme Gérard Douffet).



Bartolomé Esteban MURILLO

Séville, 1617 - 1682

Etude pour saint Antoine de Padoue

Crayon noir

Annoté 'Murillo' en bas à gauche

21 × 19 cm

Provenance:

Probablement collection Pierre-Jean Mariette, Paris;
Probablement sa vente, Paris, 15 novembre 1775, n° 533 («L'Etude d'un St. François à genoux, à la pierre noire»);
Probablement collection comte de Sástago;
Collection du marquis de Argelita;
Collection F. Boix;
Collection Robert Chaveau Vasconsel, Barcelone

Bibliographie:

Francisco Javier Sánchez Cantón, *Dibujos españoles*, Madrid, 1930, vol. 5, pl. 413
Enrique Lafuente Ferrari et Max Friedländer, *El realismo en la pintura del siglo XVII : Países Bajos y España*, Barcelone, 1935, p. 130
Elizabeth du Gué Trapier, «Notes on Spanish Drawings», in *Notes Hispanic*, 1-61, 1941, p. 35
Jonathan Brown, *Murillo and his drawings*, Princeton, 1976, p. 84, n° 16
Juan Antonio Gaya Nuño, *L'opera completa di Murillo*, Milan, 1978, p. 91, n° 63
Diego Angulo Íñiguez, *Murillo*, Madrid, 1981, vol. II, p. 238-239, n° 284
Manuela B. Mena Marqués, «Murillo Dibujante» in cat. exp. *Bartolomé Esteban Murillo*, Madrid, 1982, p. 89
Alfonso Emilio Pérez Sánchez, «Tres siglos de dibujo sevillano», cat. exp. Séville, Hospital de los Venerables, 1995, p. 35
Lizzie Boubli, *Inventaire général des dessins : Ecole espagnole XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, 2002, p. 108
Jonathan Brown, *Murillo: Virtuoso Draftsman*, New Haven-Londres, 2012, p. 82-83, n° 16, repr.
Manuela B. Mena Marqués, *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Dibujos : catálogo razonado*, Santander, 2015, p. 184-187, n° 24, repr.

Study of saint Anthony of Padua, black chalk, inscribed, by B. E. Murillo
8.27 × 7.48 in.

150 000 - 200 000 €

« Ne pouvant parler de tout, je me bornerai à mentionner le Saint Antoine de Padoue de Murillo, qui orne la chapelle du baptistère. Jamais la magie de la peinture n'a été poussée plus loin. Le saint en extase est à genoux au milieu de la cellule, dont tous les pauvres détails sont rendus avec cette réalité vigoureuse qui caractérise l'école espagnole. (...) Attiré par la force de la prière, l'Enfant Jésus descend de nuée en nuée et va se placer entre les bras du saint personnage, dont la tête est baignée d'effluves rayonnantes et se renverse dans un spasme de volupté céleste. (...) Qui n'a pas vu le Saint Antoine de Padoue ne connaît pas le dernier mot du peintre de Séville. »

— Th. Gautier, *Voyage en Espagne*, Paris, ed. de 1873, p. 380

Bartolomeo Esteban Murillo est le plus important peintre Sévillan du XVII^e siècle, et l'un des maîtres du *Siglo de Oro* avec Velasquez et Ribera. Il est l'élève de Juan del Castillo à Séville, ville qu'il ne quittera pas tout au long de sa carrière. Murillo devient rapidement un peintre indépendant et obtient sa première grande commande en 1645 pour le couvent San Francisco. La peste s'abat alors sur Séville et entre 1649-1650 la moitié de la population décède. Murillo perd alors ses trois premiers enfants. La ville ressort de cette hécatombe avec une religiosité exacerbée qui se traduit par de nombreuses commandes religieuses. Le 9 mars 1656, le chapitre de la cathédrale commande un *Saint Antoine de Padoue* et la *Vision de l'Enfant Jésus* qui «soit du meilleur peintre que la ville n'ait jamais eut¹». La commande est alors confiée à Murillo, et terminée à la fin de la même

année. Ce tableau de maître-autel est la première œuvre magistrale de Murillo. Mesurant plus de six mètres de haut, c'est l'une des peintures les plus emblématiques du peintre (fig. 1). Cette œuvre l'installe comme le chef de file de l'école sévillane. Il dirige alors un important atelier et fonde en 1660 l'académie des Beaux-Arts de Séville afin de compléter la formation des apprentis, notamment sur le dessin.

Notre dessin est une étude pour saint Antoine agenouillé. Nous pouvons noter quelques variantes entre le dessin et le tableau, notamment sur la manche gauche du saint, et aussi un léger changement de position de la tête. En effet celle-ci est un peu plus inclinée sur le dessin, afin de souligner la dévotion de saint Antoine au Christ, alors que dans le tableau l'attitude plus relevée lui donne un port plus élégant.





Fig.1



Fig.2

Le culte de saint Antoine (1195-1232), d'origine portugaise, est répandu dans toute l'Europe. Proche de saint François, il convertit par ses dons d'orateurs de nombreux Cathares et autres sectaires. Conseiller du pape Grégoire IX, il est envoyé par ce dernier à Padoue, où il meurt à 36 ans. Il obtient la ferveur populaire et est invoqué pour recouvrer la santé, exaucer un vœu, retrouver un objet perdu... Il est le saint patron du Portugal, des marins (il parle aux poissons), des naufragés, des prisonniers, des pauvres, des personnes âgées, des opprimés, des femmes enceintes, des affamés, des causes perdues... Dans la Séville post-pandémie, on comprend pourquoi saint Antoine jouissait d'un grand prestige. Angu-

lo ne dénombre pas moins de neuf peintures de Murillo à son sujet².

Murillo pratique le dessin aux deux crayons principalement entre 1655 et 1670. L'étude de saint Antoine est réalisée en 1656 et place notre feuille au tout début de son travail aux crayons. Notre dessin est une des rares feuilles utilisant uniquement la pierre noire. Les autres dessins aux crayons sont généralement un mélange de pierre noire et de sanguine, moins esquissés, représentant des groupes plus finis. Avec cette technique Murillo démontre une grande liberté et une force dans le trait que l'on retrouvera moins dans ses dessins aux deux crayons.

Notre dessin provient de la

prestigieuse collection Boix, et a été publiée pour la première fois par Sanchez Canton en 1930. Jonathan Brown confirme son authenticité en 2012, et Manuela Mena Marqués le publie dans son catalogue raisonné des dessins de Murillo en 2015.

Nous connaissons un seul autre dessin préparatoire pour la même composition, lui aussi à la pierre noire, pour un des groupes d'anges, conservé aujourd'hui au musée du Louvre³.

Pour l'anecdote Soult essaya de ramener en France le tableau mais la taille l'en empêcha, tandis que Wellington essaya de l'acheter. En 1874, la figure de saint Antoine est découpée et dérobée (fig. 2). L'année suivante, elle est retrouvée

outre-Atlantique, acquise par l'ambassade espagnole aux Etats-Unis, ramenée à Séville et réunie à sa toile par le restaurateur du Prado Salvador Martinez Cubells⁴, qui s'aïda probablement de notre dessin pour ce faire. Le tableau est heureusement toujours visible, à nouveau complet, dans la cathédrale de Séville.

1. D. Angulo, *Murillo Catalogo critico*, Madrid, 1981, vol. II, p. 238.

2. *Ibid.*, vol. II, n°278-286.

3. Voir M. B. Mena, *op. cit.*, n°25, repr.

4. Voir A. de Latour, « Comment un tableau de Murillo fut volé en Espagne, retrouvé en Amérique et rendu à Séville (novembre 1874-octobre 1875) », Paris, 1877.



Murillo.

François de NOMÉ, dit Monsù DESIDERIO, et collaborateur

Metz, vers 1593 - Naples, après 1623

Enée et sa famille fuyant l'incendie de Troie

Huile sur toile
92 × 132 cm

Provenance:

Collection Arturo Michelini,
Rome, en 1961;
Collection particulière, Milan

Bibliographie:

Félix Sluys, *Didier Barra et François De Nomé dits Monsù Desiderio*, Paris, 1961, p.111, n° 89
Maria Rosaria Nappi, *François de Nomée Didier Barra, l'enigma Monsù Desiderio*, Milan et Rome, 1991, p.314, n° D73

*The burning Troy, oil on canvas,
by Fr. de Nomé and collaborator
36.22 × 51.97 in.*

70 000 - 100 000 €



Fig.1

L'étrangeté s'invite dans la contemplation de cette scène à la lumière si surprenante. Cette ambitieuse toile ne se comprend qu'à l'aide de la connaissance du corpus de l'une des plus intrigantes personnalités du XVII^e siècle : Monsù Desiderio. Ce *Monsieur Desiderio* est en réalité un peintre à quatre mains, une personnalité bicéphale : deux lorrains originaires de Metz, Didier Barra et François de Nomé. Tous deux, ayant quitté leur patrie en proie aux guerres incessantes, rejoignent la désirable Italie et la communauté de 6.000 compatriotes lorrains à Rome, puis Naples où l'on retrouve le premier vers 1614 et le second vers 1610. Leurs œuvres se confondent mais Barra se spécialise plus dans les architectures chaotiques où sonnent le parfum de la destruction et Nomé dans les grandes vues panoramiques. Leur peinture est baignée par une lumière au clair-obscur violent, mêlant une description précise à un sens du tragique mis en scène avec talent et grandiloquence. Ce n'est qu'au XX^e siècle que ces personnalités émergent grâce aux travaux de Raffaello Causa¹, Félix Sluys² et enfin

Maria Rosaria Nappi³, notamment dans la brillante exposition qui fit date à Metz en 2004-2005⁴. Le goût pour les œuvres de Monsù Desiderio que nourrissaient les Surréalistes et André Breton en tête ont aidé à cette redécouverte d'un des corpus les plus originaux de l'histoire de l'art.

Notre toile offre un cadre architectural grandiloquant et fantastique à la fuite de Troie pour laquelle l'artiste reprend le fameux groupe de la composition de Federico Barocci⁵, sans doute en se servant de la gravure d'Agostino Carrache de 1595 (fig. 1). Enée porte Anchise qui tient les pénates et le jeune Ascanie ouvre la voie. Nous ne connaissons que trop bien cette scène de la fin de la guerre de Troie qui est aussi à l'origine de la naissance de Rome, raison pour laquelle ce sujet fut tant représenté dans la peinture italienne. François de Nomé est le maître absolu des architectures en flammes ou soumises à des conditions apocalyptiques : il trouve dans le traitement de la fin de Troie le sujet idéal pour développer à l'excès ses formules tant maîtrisées : dans la riche cité du roi Priam, flammes et fumées,

corniches en chute, fragments statuariques jonchant le sol, corps élancés dans la détresse, surcharge d'ornements sculptés brillants à la lumière de l'incendie, statuaire à l'antique nous enivrent par leur surabondance.

Trois scènes légendées se distinguent. De droite à gauche la première est accompagnée des mots « *Sinon Grecus (...)* ». Sinon, fils d'Esinos et donc cousin d'Ulysse, est le héros grec qui donna aux Troyens le cheval en offrande et permit ainsi de le faire entrer dans la cité avant qu'Ulysse et ses hommes ne s'en échappent pour mettre en flamme la ville ; scène que nous distinguons en arrière-plan à droite. Le groupe du centre dérive, comme nous l'avons vu précédemment, de Barocci. Une inscription en écriture inversée est apposée au centre : « *Salva, Deos meu, Patrem romani, fili mi Aenea* », annonçant ainsi la création de Rome. La dernière scène à gauche est d'une grande violence et montre Cassandre trainée au sol accompagnée de la légende « *Predixit Cassandra (...)* ». Cassandre, fille du roi Priam et sœur d'Hector et de Paris, avait

reçu d'Apollon le don de prédire l'avenir mais, se refusant à ce dernier, il la condamna à ne jamais être écoutée. Elle prédit bien la fin de Troie mais en vain. La scène peinte ici la montre trainée après avoir été accrochée à la queue d'un cheval. Si elle fut violée par Ajax, en revanche Agamemnon demandera à la garder près de lui. L'imagination du peintre offre une illustration très personnelle du récit de Virgile.

Nous remercions Madame Maria Rosaria Nappi pour son aide à la rédaction de cette notice.

1. R. Causa, " Francesco Nomé detto Desiderio ", in *Paragone*, Florence, 1956, 7, n° 75, p.30-46.
2. F. Sluys, *op. cit.*, Paris, 1961.
3. M. R. Nappi, *op. cit.*, Milan et Rome, 1991.
4. *Monsù Desiderio, Un fantastique architectural au XVII^e siècle*, exposition à Metz, musée de la Cour d'Or, 6 novembre 2004 - 7 février 2005.
5. La première version peinte le fut pour Rodolphe de Habsbourg vers 1586-89, elle est aujourd'hui perdue. La seconde, datée de 1598, est aujourd'hui conservée à la galerie Borghèse à Rome.



Cherubino ALBERTI

Borgo Sansepolcro, 1553 - Rome, 1615

Etude pour Bacchus et Apollon debout, d'après des sculptures

Plume et encre brune, lavis brun,
sur trait de crayon noir
Numéroté 'n° 1206' en bas à gauche
et 'mars venus (?)' en bas à droite
27,40 × 19 cm
(Quelques rousseurs)
Sans cadre

*Study of Bacchus and Apollo standing,
pen and brown ink, brown wash,
inscribed, by C. Alberti
10.79 × 7.48 in.*

3 500 - 4 500 €





62

Ottavio LEONI

Rome, 1578 - 1630

Portrait de femme au collier de perles

Crayon noir et rehauts de craie blanche
19 × 14 cm

*Portrait of a woman,
black and white chalk, by O. Leoni
7.48 × 5.51 in.*

6 000 - 8 000 €

Le portrait de cette jeune femme correspond par son style, sa technique, son support et ses dimensions à de nombreux portraits sur papier bleu réalisés par Ottavio Leoni à Rome entre 1607 et 1610, exclusivement à la pierre noire et à la craie blanche. Cette feuille constitue un ajout important à son catalogue, puisqu'il s'agit clairement d'une femme du peuple, marquée par un naturalisme vivant de type caravagesque.

Nous remercions Yuri Primarosa de nous avoir aimablement confirmé l'authenticité de ce dessin d'après une photographie et pour la rédaction de cette notice.



63

63

Giuseppe ZOCCHI

Florence, vers 1711 - 1767

Le triomphe de David

Huile sur papier
Cachet de collection illisible
accompagné des initiales 'P.B.C.'
tracées au pinceau au verso
52 × 37,50 cm
Sans cadre

Provenance:

Collection H.W. Campe, Leipzig, son
cachet (L.1391) dans le bas

The triumph of David,
oil on paper, by G. Zocchi
20.47 × 14.76 in.

2 000 - 3 000 €

Notre dessin est préparatoire pour
une gravure de Francesco Bartolozzi
destinée aux *Storie dell'Antico*
Testamento, éditées à Venise
en 1758 par Giuseppe Wagner.

64

Ecole romaine vers 1700

Saint Longin

Terre cuite
Hauteur: 48 cm
(Restaurations, lance d'époque
postérieure)

Saint Longinus, terracotta,
Roman School ca. 1700
H.: 18.90 in.

15 000 - 20 000 €



64

Sebastiano RICCI

Belluno, 1659 - Venise, 1734

La tentation de saint Antoine

Huile sur toile
94 × 61 cm

Provenance:
Collection particulière, Bruxelles

The Temptation of Saint Anthony,
oil on canvas, by S. Ricci
37.01 × 24.02 in.

20 000 - 30 000 €



Fig.1

Bénéficiant d'une large culture picturale accumulée au cours de ses voyages en Italie ou à travers l'Europe, Sebastiano Ricci fut un heureux «touche à tout» avant de s'installer définitivement à Venise pour y renouveler la peinture sous une influence «rococo néo-véronésienne». Il y fut formé auprès de Sebastiano Mazzoni et de Federico Cervelli, avant de rejoindre Bologne et l'atelier de Giovanni Gioseffo Del Sole et enfin Rome où il fut envoyé par le duc de Parme Ranuccio II Farnèse. Carrache, Pietro da Cortona ou Baciccio sont les modèles romains retenus par Ricci et il complète sa formation en sillonnant les villes de la plaine du Pô ou de Lombardie. Durant son premier séjour à Milan en 1694-1696, il rencontre Alessandro Magnasco lorsqu'il travaille à la décoration de la chapelle de San Bernardino alle Ossa et subit son influence. Les paysages torturés et dramatiques dans lesquels des figures humaines décharnées sont comme fondues dans les roches ou immergées dans les architectures, parfois végétales, caractérisent l'œuvre de Magnasco. C'est cet

univers si particulier, souvent noir, que retranscrit Sebastiano Ricci sous l'influence du maître génois. Notre *Tentation de saint Antoine* en est l'illustration caricaturale, le sujet permettant toutes les audaces de l'étrange. Il faut néanmoins rapprocher stylistiquement notre toile de la paire de *Tentations d'ermites* conservée à Epinal¹ (musée départemental des Vosges, fig. 1) datée par le professeur G. M. Pilo vers 1706-07 durant le séjour florentin de Ricci au service du grand-prince Ferdinand de Médicis et des Marucelli. Alessandro Magnasco séjourne lui aussi à Florence au début des années 1700, plus précisément de 1703 à 1710. La collection de tableaux nordiques des grands-ducs et l'œuvre florentine de Jacques Callot et de Stefano della Bella, noire et fantasmagorique à la fois, durent influencer à la fois Alessandro Magnasco et Sebastiano Ricci.

1. J. Daniels, *Sebastiano Ricci*, Hove, 1976, n° 90, figs. 88-89.



Ecole romaine de la première moitié du XVIII^e siècle

Moïse enfant foulant au pied la couronne de pharaon

Marbre blanc
Hauteur: 94 cm
(Manques, accidents et restaurations)

Bibliographie en rapport:

Eugenio Lo Sardo (dir.), *La lupa et la Sfinge, Roma e l'Egitto ; dalla storia al Mito*, Milan, 2008
Marc Bayard, Arnauld Brejon de Lavergnée, Eric de Chassey (dir.), *Poussin et Moïse. Du dessin à la tapisserie*, cat. exp. Académie de Rome, Villa Médicis, 2011, p.22-27

The child Moses spurns the crown of pharaoh, white marble, Roman School, 1st half of the 18th C.

100 000 - 150 000 €

Debout dans une attitude frontale, les poings serrés, vêtu du pagne *shen djyt* égyptien, Moïse, encore jeune enfant, foule au pied la couronne (aujourd'hui manquante) et l'écharpe de pharaon.

Ce sujet inspiré des *Antiquités judaïques* de Flavius Josèphe (II,7), rarissime en sculpture, a connu une période de gloire dans la peinture italienne de la seconde moitié du XVII^e siècle. Remis au goût du jour à la Renaissance, les antiques égyptiens sont sous les feux des projecteurs à Rome, ville où les obélisques jalonnent l'espace depuis son passé impérial et sont réintégrés dans une politique urbaine par le pape Sixte V. L'inauguration de la fontaine de la Piazza Navone surmontée de l'obélisque de Caracalla qui fut commanditée au Bernin constitue une étape décisive dans l'intérêt pour l'art égyptien. Cette grandiose installation ainsi que la publication de l'ouvrage *Oedipus Aegyptiacus* d'Athanasius Kircher expliquant les

mythes égyptiens réveillent, tout autant qu'ils révèlent, l'engouement pour cette thématique au milieu du XVII^e siècle. Nicolas Poussin est le premier à consacrer un cycle complet à *l'Histoire de Moïse*, personnage biblique le plus éloquent pour servir à une représentation mythologique égyptienne. La scène de Moïse tout jeune enfant foulant au pied la couronne de pharaon (huile sur toile, vers 1645, 92 x 128 cm, Paris, musée du Louvre, inv.7273) ouvre la voie à une iconographie reprise dans la peinture baroque italienne de la seconde moitié du XVII^e et de la première moitié du XVIII^e siècle (cf. Pietro Berettini, huile sur toile, 212 x 142 cm, Toulouse, musée des Augustins, inv. 2004.154).

L'action du foulage de la couronne s'inscrit habituellement dans une scène plus vaste, où la mère de Moïse, fille de Pharaon, protège son enfant du courroux du hiérogrammate figuré une arme à la main. Sa traduction en sculpture

est sans doute à corréler avec une imitation de la représentation des rois lagides, des représentations d'Alexandre le Grand et de ses successeurs en pharaon. Le portrait colossal en marbre d'Antinoüs en dieu Osiris réalisée vers 134 de notre ère et découvert en 1739 près de la villa Hadrien à Tivoli (marbre, H. 241 cm, musée du Vatican, inv. 22795), transportée au musée du Vatican en 1742 connut une immense popularité auprès des artistes en séjour à Rome (cf. Hubert Robert, *Les Antiques du musée du Vatican*, dessin à la sanguine, musée de Valence).

D'une manière synthétique et efficace, cette ronde-bosse allie harmonieusement composition antique et effet dramatique d'un baroque maîtrisé. La posture traditionnelle des pharaons a été dynamisée : le buste est penché plus en avant, la tension est visible dans la fermeté des poings serrés, la froncure des arcades sourcilières et la

bouche entre-ouverte.

À l'attitude parfaitement contenue de Moïse s'oppose une colère visible à travers le traitement plein de fougue et de rage des mèches de cheveux : on s'attendrait presque à voir la chevelure se dérouler en longs serpents, à l'instar de la *Méduse* du Bernin conservée au musée du Capitole (Gian Lorenzo Bernini, *Buste de méduse*, vers 1644-1648, H. 68 cm, musée du Capitole, inv. MCII66).

Bien qu'il ait été impossible de retrouver le contexte de création de cette sculpture témoignant de l'engouement pour les antiques égyptiens dans l'Italie baroque, il faut toutefois y voir une œuvre exceptionnelle, tant par la rareté de son sujet iconographique que par sa qualité narrative. Il faut sans doute voir dans cette œuvre à la fois puissante et énigmatique le travail d'un artiste romain de grand talent, s'inscrivant encore dans la veine apaisée du baroque tardif de la première moitié du XVIII^e siècle.



Giuseppe Maria CRESPI, dit Lo Spagnolo

Bologne, 1665 - 1747

La joueuse de pianoforte et ses admirateurs

Huile sur toile
58,50 × 47,50 cm

Provenance:

Collection particulière,
Bologne, en 1986 ;
Collection particulière; Bruxelles

Bibliographie:

Mira Pajes Merriman, «Comedy, Reality and Development of Genre Painting in Italy», in J. T. Spike (dir.), *Giuseppe Maria Crespi and the emergence of genre painting in Italy*, cat. exp., Florence, 1986, p.52-53, fig. 45, et p.158, mentionné sous le n° 24, note 1
Andrea Emiliani (dir.), *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747*, Bologne, 1990, p.258, mentionné sous le n°131

*The spinet player and her admirers,
oil on canvas, by G. M. Crespi
23.03 × 18.70 in.*

100 000 - 150 000 €

Personnalité originale et attachante, Giuseppe Maria Crespi naît dans le foyer artistique particulièrement riche de Bologne qui vit triompher la révolution des Carrache, exportée à Rome avant d'influencer l'Europe entière. Maîtrise du dessin inspirée par l'école des Carrache et audace de la couleur grâce aux leçons retenues du Guerchin, Crespi devint rapidement un artiste au talent pluriel : dessinateur, illustrateur, peintre et décorateur, il excella en développant son propre style comme en témoignent les nombreuses commandes de ses illustres protecteurs et l'étonnante scène que nous présentons aujourd'hui.

Qualifié par John T. Spike de sommet de l'art de Crespi, notre tableau est considéré par ce dernier comme bien supérieur à la seconde version conservée aux Offices à Florence¹. Datable du milieu des années 1730, cette scène utilise les codes d'une représentation théâtrale et anticipe les productions

véniennes de Pietro Longhi. Les ingrédients burlesques de la comedia dell'arte que l'on retrouve chez Goldoni sont présents dans notre tableau qui illustre une belle musicienne courtisée par un galant. Ce dernier est en train de lui offrir des présents alors que les deux personnages de droite, lui apposant des cornes au-dessus de la tête, remettent déjà en cause la sincérité des sentiments des deux principaux protagonistes. Cette absence de vérité est soulignée à l'excès par le personnage de droite qui se place un doigt devant l'œil pour nous montrer qu'il n'est pas dupe.

1. M. Pajes Merriman, «Comedy, Reality and Development of Genre Painting in Italy», in J. T. Spike (dir.), *Giuseppe Maria Crespi and the emergence of genre painting in Italy*, cat. exp., Florence, 1986, p.52. cat.24 (Huile sur toile, 57,6 x 45,7 cm, Florence, musée des Offices, n° 284).





68

Frans FRANCKEN II

Anvers, 1581 - 1642

Le sacrifice d'Isaac

Huile sur albâtre, de forme octogonale
33 × 26 cm

*The Sacrifice of Isaac, oil on
alabaster, by F. Francken II*
12.99 × 10.24 in.

6 000 - 8 000 €

La récente exposition *Venus d'ailleurs, matériaux et objets voyageurs*¹ nous a rappelé toute la richesse des supports en matière de peinture. Toile, panneau de bois ou papier sont des supports classiques alors qu'écaïlle de tortue, vélin, verre, lapis lazuli, *pietra serena* ou *paesane* nous surprennent plus aisément. L'usage de l'albâtre que Francken retient dans notre tableau est audacieux et raffiné. Les carrières dont les sculpteurs de Malines se sont faits de grands utilisateurs pour leurs retables furent plus rarement utilisées par les peintres.

Nous remercions le Dr. Ursula Härting de nous avoir aimablement confirmé l'authenticité de ce tableau d'après photographie. Un avis en date du 18 février 2022 sera remis à l'acquéreur.

1. *Venus d'ailleurs, matériaux et objets voyageurs*, exposition au musée du Louvre, 22 septembre 2021 - 4 juillet 2022, cat. par Ph. Malgouyres et J.-L. Martinez, Paris, 2021.



69

Attribué à Jacob BOUTTATS

Actif en Flandres vers 1660-1720

L'embarquement des animaux dans l'arche de Noé

Huile sur toile
Porte une signature 'BRUEGHEL'
en bas vers la droite
46 x 76,50 cm

Provenance:

Vente anonyme; Paris, Me Kohn,
6 juillet 1995, n° 66
(comme Frederick Bouttats);
Acquis lors de cette vente
par l'actuel propriétaire;
Collection particulière
du Sud-Ouest de la France

*The Entry of the Animals into Noah's
Ark, oil on canvas, attr. to J. Bouttats
18.11 x 30.12 in.*

30 000 - 40 000 €



70

Andries DANIELS

Actif à Anvers dans la première
partie du XVII^e siècle

et Cornelis de BAELLIEUR

Anvers, 1607-1671

Cinq médaillons représentant
des scènes de la vie de la Vierge,
entourés d'une guirlande de fleurs

Huile sur panneau transposé sur toile
123 × 92 cm
(Restaurations)

Provenance:

Vente anonyme; Paris, Tajan, 23 mars
2000, n° 8 (vendu 300 000 francs);
Collection particulière, Paris

*Five scenes of the life of the Virgin
surrounded by a garland of flowers,
oil on panel transferred on canvas,
by A. Daniels and C. de Baellieur
48.43 × 36.22 in.*

12 000 - 15 000 €



71

Louis de CAULLERY

(?), vers 1580 - Anvers, 1621

L'incendie de Troie

Huile sur panneau de chêne,
trois planches, parqueté
Porte un monogramme 'PS' dans le bas
Une ancienne étiquette annotée 'N 1.0 /
Arthur van / der Neer / N° 28' au verso
76,50 × 124,50 cm

*The burning Troy, oil on oak panel,
by L. de Caullery
30.12 × 49.02 in.*

30 000 - 40 000 €



72

72

Attribué à Jan van KESSEL

Amsterdam, 1641 - 1680

Le Concert des chats

Huile sur cuivre
Numéroté '46 / n° 78 / 691 PH' au verso
13,50 x 16,50 cm
(Restaurations)

Provenance:

Chez Guido Pron, Turin, vers 1960;
Galerie de Jonckheere, selon une
étiquette sur le cadre au verso;
Collection particulière, Paris

A cat's concert, oil on copper,
attr. to J. van Kessel
5.31 x 6.50 in.

8 000 - 12 000 €

73

Ecole flamande du XVII^e siècle Atelier de Jan Brueghel le Jeune

La Vierge à l'Enfant avec sainte Elisabeth
et le petit saint Jean-Baptiste entourés
d'anges tenant une guirlande de fruits

Huile sur toile
120,50 x 81 cm

*The Virgin and Child, saint Elizabeth
and saint John the Baptist surrounded
by angels holding a garland of fruits,*
oil on canvas, Flemish School, 17th C.
47.44 x 31.89 in.

40 000 - 60 000 €



73

Ecole flamande du début du XVII^e siècle Entourage de Pieter Brueghel le Jeune

Scène de kermesse villageoise
avec une représentation de la farce
Een chuyte van Plaeyerwater

Huile sur toile
170 × 291 cm
Sans cadre

Provenance:

Vente anonyme; Londres, Christie's,
8 juillet 2016, n° 126 (vendu £ 110 500);
Acquis lors de cette vente
par l'actuel propriétaire;
Collection particulière

*A village kermesse with a performance of
the farce 'Een chuyte van Plaeyerwater',
oil on canvas, circle of P. Brueghel
the Younger
66.93 × 114.57 in.*

70 000 - 100 000 €



La grande tradition flamande des scènes de kermesses naît au XVI^e siècle et connaît son apogée avec Pieter Brueghel l'Ancien. Fidèles à cet esprit populaire, de nombreux artistes tels Pieter Brueghel le Jeune, Pieter Balten ou Martin van Cleve lui emboîtent le pas, décrivant à leur tour ces réjouissances villageoises aux multiples personnages, au sein desquelles l'œil du spectateur ne cesse de découvrir de nouveaux détails truculents.

D'un vaste format, celle que nous proposons ici, dérivant probablement d'un prototype perdu de Pieter Brueghel l'Ancien, présente la particularité d'illustrer en son centre une scène de théâtre sur laquelle les acteurs jouent la farce *Een chuyte van Plaeyerwater* qui n'a rien à envier à nos modernes vaudevilles : caché dans la hotte d'un marchand ambulant, un mari jaloux y découvre son épouse attablée en galante compagnie.





75

Ecole hollandaise du XVII^e siècle

Le joueur de vielle assoupi

Huile sur panneau de chêne, parqueté
 Porte une signature 'W. v. Mieris. f'
 en bas à droite sur l'entablement
 24,50 × 22,50 cm

Provenance:

Vente anonyme; Paris, Hôtel Drouot,
 Mes Couturier et de Nicolay,
 11 octobre 1972;
 Vente anonyme; Munich, Hampel,
 16 juin 2010, n° 323

*Sleeping hurdy gurdy player, oil on oak
 panel, inscribed, Dutch School, 17th C.
 9.65 × 8.86 in.*

5 000 - 7 000 €

Notre tableau est à mettre en rapport avec la
 composition de Willem van Mieris appartenant
 aux collections du duc de Sutherland.

Nous remercions Madame Ellis Dullaart,
 du RKD de La Haye, pour son aide
 à la rédaction de cette notice.



76

Michiel Jansz. van MIEREVELT

Delft, 1567 - 1641

Portrait d'un chevalier de l'ordre de Malte

Huile sur panneau

Signé et daté 'Aetatis 46. / A°1629 / M. Mierevelt' à gauche vers le centre
69 × 53 cm

Provenance:

Collection Adolphe Schloss, Paris;
Légué à son épouse Lucie Schloss
avec l'ensemble de la collection
à sa mort en 1910;
Légué à leurs enfants et mis en sûreté
avec l'ensemble de la collection
au château de Chambon à Laguenne
en Corrèze, en 1939;
Saisi par les Allemands et transporté
à Paris avec le reste de la collection
en 1943 (liste 1943 n°158, « Liste
allemande » n°134, registre Pusey,
répertoire des biens spoliés n°244);

Vente anonyme; Rome, Christie's,
12 avril 1991, n°60;
Collection particulière, Italie

Exposition:

Exposition de portraits anciens,
Cercle artistique de La Haye, 1^{er} juillet -
1^{er} septembre 1903, p.46, n° 84

Bibliographie:

Marie Hamon-Jugnet, *Collection Schloss:
œuvres spoliées pendant la deuxième
guerre mondiale non restituées*,
1943-1998, Paris, 1998, p.109

*Portrait of a knight of the Order of
Malta, oil on panel, signed and dated,*
by M. J. van Mierevelt
27.17 × 20.87 in.

15 000 - 20 000 €

Ce lot est présenté à cette vente à la suite d'un
accord juridique entre l'ensemble des ayants-
droit Schloss et l'actuel détenteur.

Jan BRUEGHEL le Jeune

Anvers, 1601 - 1678

Halte de paysans en lisière d'une forêt

Huile sur cuivre
Trace de signature 'I. B(...)'
en bas à gauche
18,20 × 27 cm

*Halt of peasants at the edge of a forest,
oil on copper, by J. Brueghel the
Younger
7.17 × 10.63 in.*

60 000 - 80 000 €

Membre d'une illustre dynastie de peintres anversois, Jan Breughel le Jeune semble dès sa naissance avoir une carrière toute tracée. Formé dans l'atelier de son père Jan l'Ancien à Anvers, il se rend en Italie en 1622 où il est accueilli par le cardinal Borromeo à Milan, commanditaire et proche de son père. Après un probable passage à Rome, nous le retrouvons à Palerme avec son ami d'enfance Anton van Dyck. C'est en 1626 qu'il reprend les rênes du prospère atelier paternel à Anvers, peu de temps après le décès de celui-ci.

Notre charmant petit paysage est caractéristique du talent de paysagiste de Jan Brueghel le Jeune. Peint sur cuivre, il fut exécuté selon le Dr. Klaus Ertz à la fin des années 1620, peu de temps après qu'il reprenne la direction de l'atelier paternel. Une exquise précision caractérise les tableaux

sur cuivre de Jan Brueghel le Jeune, digne héritier de la délicate touche et de la poésie de son père, surnommé à juste titre « Brueghel de Velours ». Elles sont ici sensibles dans le rendu de l'atmosphère de ce paysage aux feuillages nuancés, oscillant entre vert et brun, dans la description minutieuse des paysans faisant une halte sur le chemin et dans celle de minutieux détails que l'œil ne cesse de découvrir, comme la carcasse d'un cheval abandonnée à droite, la figure d'un vacher s'éloignant dans le lointain ou les oiseaux délicatement posés sur les branches des arbres.

Nous remercions le Dr. Klaus Ertz de nous avoir aimablement confirmé l'authenticité de ce tableau par un examen de visu. Un certificat en date du 10 février 2022 sera remis à l'acquéreur.





78

Michiel Jansz. van MIEREVELT

Delft, 1567 - 1641

Portrait d'un homme âgé de 54 ans

Huile sur panneau de chêne, trois planches
Daté et signé 'Aetatis 54 / A 1639 /
M. Miervelt f' à gauche
63 × 49 cm

*Portrait of a 54 years old man,
oil on oak panel, signed and dated,
by M. J. van Mierevelt
24.80 × 19.29 in.*

20 000 - 30 000 €

Le portrait à Delft au tournant du XVII^e siècle est dominé par Herman van der Mast (c.1550-c.1610), Jacob I Willemsz Delff (c.1540-1601) et surtout Michiel Jansz. van Mierevelt (1567-1641) qui, au décès des deux premiers, s'empara de la quasi-totalité de la riche clientèle de la ville. Il devient alors le référent incontesté dans cet art, réputé pour ses remarquables talents de peintre et pour sa capacité à transposer sur la toile ou le panneau l'acuité psychologique de ses modèles. Il était le peintre officiel de la cour du

Stadholder et jouissait de la faveur de la Maison d'Orange à La Haye, qui lui commandait de nombreux portraits. Notre tableau constitue un exemple merveilleux du formidable métier de Mierevelt qui donne vie à son modèle par cette touche rapide. Le raffinement dans le traitement des étoffes et de la collerette, et cette opposition entre bruns puissants et blancs lumineux, semblent servir à soutenir l'essentiel de ce tableau : l'intensité de ce regard hypnotique, admirablement rendue par notre artiste.



79

Ecole flamande du XVII^e siècle

Grand-duc tenant sa proie

Huile sur panneau de chêne, parqueté
73,50 × 57,50 cm

*Eagle-owl and its prey, oil on oak
panel, Flemish School, 17th C.
28.94 × 22.64 in.*

10 000 - 15 000 €

Monogrammist C.DH.

Actif à Utrecht
et en Zélande vers 1630-1665

**Pommes, coloquintes et melon
sur un entablement**

Huile sur panneau,
deux planches, parqueté
37,50 × 72,50 cm

Provenance:

St. Elisabeth Gasthuis, Haarlem;
Fonds Elisabeth van Thüringen, Haarlem;
En prêt au Frans Hals Museum, Haarlem,
de 1862 à 2010

Bibliographie:

L.C. Kersbergen, *Geschiedenis van het
St. Elisabeth's of Groote Gasthuis te
Haarlem*, Haarlem, 1931, p.87, note 1
(comme « C. van Heussen »)
Adriaan van der Willigen, Fred Meijer,
*A Dictionary of Dutch and Flemish Still-
life Painters working in Oils, 1525-1725*,
Leyde, 2003, p.225
Pieter Biesboer, Neeltje Köhler,
*Paintings in Haarlem 1500-1850: the
collection of the Frans Hals Museum*,
Gand, 2006, p.650, n° 526 (comme
« attribué au Monogrammist CDH »)

*Apples, bitter apples and melon
on an entablature, oil on panel,
by the C.DH. Monogrammist
14.76 × 28.54 in.*

15 000 - 20 000 €





81

Jan Miense MOLENAER

Haarlem, vers 1610 - 1668

Le Violoniste

Huile sur panneau de chêne, une planche
26,50 × 24 cm

*The violonist, oil on oak panel,
by J. M. Molenaer
10.43 × 9.45 in.*

20 000 - 30 000 €

Notre tableau renvoie très probablement au début de la carrière de Jan Miense Molenaer, période considérée comme la plus créatrice et moderne chez notre artiste. Dans la pure tradition hollandaise de la première moitié du XVII^e siècle, ce dernier accouche d'un instrumentiste sur un petit panneau de chêne. Cette représentation du musicien chez notre artiste est relativement courante, mais plus particulièrement celle du violoniste à mi-corps dont nous connaissons déjà deux versions avec variantes - l'une non-localisée et l'autre passée récemment en vente publique¹. Notre tableau constitue une redécouverte à ajouter à la série des violonistes de Molenaer. Il évoque précisément la passion qui traverse Haarlem pour la musique à cette époque mais aussi la fascination contemporaine pour le violon, instrument relativement nouveau en Europe du Nord et qui devient

instantanément un motif prisé par les peintres de cette école.

En 1636, Molenaer épousa Judith Leyster, élève de Frans Hals et artiste acclamée dans toute l'Europe. Cette iconographie du musicien sera latente durant toute leur carrière amoureuse. C'est même un violoniste que choisira de suggérer sur sa toile la peintre dans son fameux autoportrait, chef-d'œuvre conservé à la National Gallery of Art de Washington. Aussi, il nous est permis d'imaginer qu'en brossant brillamment un violoniste sur ce panneau, Jan Miense Molenaer cherche implicitement à faire fusionner dans cette œuvre peinture, musique et amour.

Notice complète sur artcurial.com

1. The Weldon Collection, New York, Sotheby's, 22 avril 2015, n°1 (vendu 274.000 \$).

Attribué à Pieter van MOL

Anvers, 1599 - Paris, 1650

Portrait d'homme en habit noir *et*
 Portrait de femme portant une robe
 rouge brodée

Paire d'huiles sur toiles

Le portrait d'homme daté 'AN DNI. 1631 /

AETATIS SUAE 39' à droite

191 × 132 cm

(Restaurations)

Portrait of a man in a black suit and
Portrait of a lady in a red dress,
oil on canvas, a pair, dated,
attr. to P. van Mol
75.20 × 51.97 in.

20 000 - 30 000 €



I/II



II/II



83

Ecole hollandaise de la seconde partie du XVII^e siècle

Voiliers sur l'Escaut,
avec la ville d'Anvers à l'arrière-plan

Huile sur toile
88 x 124 cm
(Restaurations)

Provenance:

Collection de la marquise de
Queensbury, Dunfries Shire;
Sa vente, Christie's, 12 juillet 1897
(comme B. Peeters);
Collection de lady Horlick;
Acquis chez Michel Ségoura, Paris,
le 18 novembre 1983 par les actuels
propriétaires;
Collection particulière du Sud Est de la
France

Exposition:

Spring exhibition of Flemish, Dutch
and Italian old masters, Londres,
Leonard Koetser, 1965, n° 25
(comme Jacob Bellevois)

Sailing boats on the Scheldt,
oil on canvas, Dutch School,
second half of the 17th C.
34.65 x 48.82 in.

30 000 - 40 000 €

Nous remercions Monsieur Laurens Schoemaker,
du RKD de La Haye, pour son aide à la rédaction
de cette notice.

David TENIERS

Bruxelles, 1610 - 1690

Veilleur de nuit

Huile sur panneau
 Monogrammé en bas à droite
 Plusieurs cachets de cire rouge
 et numéros au verso
 20 × 12,50 cm

Provenance:

Peut-être vente Salomon Gautier,
 Londres, Covent Garden, 18 janvier 1726,
 n° 15 ou 16 (« A Watchman, Teniers »)

*A night watchman, oil on panel,
 with monogram, by D. Teniers
 7.87 × 4.92 in.*

15 000 - 20 000 €



Fig.1

Si Teniers excellait dans tous les genres, du paysage au portrait, c'est bien dans ses petites scènes de genre qu'il se distingua de ses contemporains. Ses célèbres kermesses sont remplies de détails anecdotiques tous plus divertissants les uns que les autres. Il arrive également au peintre d'isoler des figures en pied sur de petits panneaux comme celui que nous présentons, tantôt dans le cadre de suites allégoriques comme les *Saisons* ou les *Cinq Sens*, tantôt pour illustrer avec simplicité ses

contemporains dans leurs activités. C'est le cas de ce veilleur de nuit accompagné de ses deux chiens, tenant une lampe et une lance et veillant sur une ville dont on distingue les façades à l'arrière-plan. Deux *Veilleurs de nuit* de David Teniers furent présentés dans la vente après-décès du marchand Salomon Gautier à Londres le 18 janvier 1726 (lots 15 et 16), l'un pouvant être celui ici proposé et le second celui présenté dans nos salles le 9 novembre 2011 (lot 37, fig. 1).



85

**Ecole hollandaise du XVII^e siècle
Entourage de Rembrandt**

Homme en costume oriental
(Le roi Ozias frappé de la lèpre)

Huile sur toile
63 × 51 cm
Sans cadre

Provenance:
Collection Delen;
Collection particulière, Gand,
dans les années 1950;
Puis par descendance

Exposition:

*La peinture dans les collections
gantoises*, Gand, musée des Beaux-Arts,
28 mars - 31 mai 1953, p.11, n° 9

*Man in Oriental Costume (King Uzziah
Stricken with Leprosy)*, oil on canvas,
Dutch School, 17th C.
24.80 × 20.08 in.

20 000 - 30 000 €



86

Louis de CAULLERY

Caullery, vers 1580 - Anvers, 1621

Caprice vénitien avec le Bucentaure devant la Piazzetta

Huile sur panneau de chêne,
deux planches, renforcées
Une ancienne étiquette annotée
'Breughel' au verso
50,50 × 66,50 cm

Provenance:

Vente anonyme; Paris, Artcurial,
14 novembre 2016, n° 52 ;
Acquis lors de cette vente
par l'actuel propriétaire;
Collection particulière, Paris

*Venetian capriccio with the Bucentaurus
in front of the Piazzetta, oil on oak
panel, by L. de Caullery
19.88 × 26.18 in.*

15 000 - 20 000 €

Cette spectaculaire vue du bassin de Saint Marc représente le jour le plus important du calendrier vénitien. Le Bucintoro s'approche du palais des doges. Rouge et or, ce navire de parade de la Sérénissime revient de la passe de San Andrea. A ce niveau qui sépare la lagune de l'Adriatique, Venise a épousé la mer !

Tout ce qui touche à Venise est un doux mélange de mythe et de réalité et la cité des doges peut seule se permettre d'être le théâtre d'événements aussi incroyables qu'irrationnels aux yeux du reste du monde. En 1171, le pape Alexandre III, pour remercier la République et le doge Sebastiano Ziani de son intermédiation dans sa réconciliation avec l'empereur Frédéric I^{er} Barberousse, offre à Venise un anneau en or qui scellera le mariage de la Sérénissime avec la mer. À chaque anniversaire du traité de Venise de 1171 qui eut

lieu le jour de l'Annonciation, le doge jette un anneau à la mer du haut du Bucentaure. Cette galère de parade que nous voyons dans notre tableau revenir de ce mariage sortait une seule fois par an pour accomplir cette mission hautement symbolique qui consacrait le lien indéfectible entre Venise et la mer qui fut à l'origine de son incroyable richesse et puissance.

Tous les ingrédients de la Venise fantasmée sont dans notre panneau : la fête, les feux d'artifices chers à l'artiste, les masques et bien sûr... les courtisanes. Louis de Caullery ne fit sans doute jamais le voyage en Italie mais dut dans l'atelier de Joos de Momper consulter nombre de dessins réalisés par celui qui fut son maître et lui enseigna la perspective et le sens théâtral dans la construction de ses peintures.



87

Attribué à Jacob JORDAENS

Anvers, 1593 - 1678

Jeune joueur de flûte,
étude pour *L'Adoration des bergers*

Huile sur papier marouflé sur toile
Annoté 'Jordaens' sur le châssis au
verso et une ancienne étiquette annotée
sur le cadre
32,50 × 27,50 cm

*Young flute player, oil on paper
laid down on canvas, attributed
to J. Jordaens
12.80 × 10.83 in.*

5 000 - 7 000 €

Ce jeune joueur de flûte, les joues gonflées par l'effort, est à mettre en rapport avec la figure située à droite de *L'Adoration des bergers*, peinte par Jordaens dans les années 1640 ou 1650 et aujourd'hui conservée à Paris, au musée du Louvre (fig. 1).



Fig. 1



88

88

Attribué à Louis de CAULLERY

(?), vers 1580 - Anvers, 1621

Caprice vénitien : scène d'arrivée
devant le bassin de Saint Marc

Huile sur panneau de chêne,
trois planches, parqueté
52,50 × 90,50 cm

*A Venetian capriccio, oil on oak panel,
attr. to L. de Caullery
20.67 × 35.63 in.*

10 000 - 15 000 €

89

Ecole hollandaise du XVII^e siècle Atelier de Rembrandt

Savant dans son cabinet

Huile sur panneau de chêne, parqueté
Trace de signature et de date
'f W 164(?)' en bas à gauche
95,50 × 83,50 cm

Provenance:

Collection de l'abbé Thuelin,
Paris, 1924;
Vente anonyme; Paris, Hôtel Drouot,
Rieunier et Ass., 18 juin 2014, n° 53

*Scholar in his cabinet, oil on panel,
signed and dated, Dutch School, 17th
C. 37.60 × 32.87 in.*

30 000 - 40 000 €

Ce savant, accoudé à son bureau sur un épais volume, l'air songeur, est très manifestement l'ouvrage d'un artiste proche de Rembrandt, auquel il emprunte ses coloris bruns, sa matière rugueuse et une iconographie souvent traitée par le maître. Une composition similaire, de mêmes dimensions mais exécutée sur toile, se trouve dans les collections du Musée national d'Oslo (inv. NG.M.01365). L'abbé Thuelin constitua une intéressante collection et fit don de plusieurs tableaux aux musées français.



89

David TENIERS

Bruxelles, 1610 - 1690

**Bergers et leurs troupeaux
dans un paysage**

Huile sur toile
Monogrammé 'DT f.' sur le rocher
en bas au centre
115 x 185 cm

Provenance:

Collection du chevalier Gabriel-
François-Joseph de Verhulst ;
Sa vente, Bruxelles, 16 août 1779, n°95;
Cabinet J. B. Horion;
Sa vente, Bruxelles, 1^{er} septembre 1788,
n° 44;
Collection du chevalier Sébastien Erard;
Sa vente, Paris, château de La Muette,
Mes Lacoste et Coutelier, 7-11 août 1832,
n° 147;
Collection du baron de Montlouis;
Sa vente, Paris, 5-6 mai 1851, n°169;
Collection Dufraine, Cambrai;
Sa vente, Paris, Hôtel Drouot,
23 février 1880, n° 42;
Vente du château de N***, Paris, Hôtel
Drouot, 27 mars 1914, n°3;
Vente anonyme ; Lille, Mercier - Velliet -
Thuillier, 20 mai 1984, p.15

Bibliographie:

John Smith, *A Catalogue Raisonné of
the Works of the Most Eminent Dutch,
Flemish and French Painters, Antoine Van
Dyck, David Teniers le jeune, vol. III,*
Londres, 1831, p.322, n° 226
A. Bouillett, «Les galeries de tableaux
du château de la Muette», in *Réunion
des sociétés des Beaux-Arts des
départements*, article XLVI, 1900, p.724

Gravure:

Par Jan L. Kraft (1694-1765), Bruxelles

*Shepherds and their flocks in a landscape,
oil on canvas, with monogram, by D. Teniers*
45.28 x 72.83 in.

50 000 - 70 000 €

Fils du peintre et marchand
de tableaux David Teniers I,
notre peintre épouse la fille de
Jan Brueghel de Velours et collec-
tionne les grands commanditaires.
Au service de l'archiduc
Léopold-Guillaume à Bruxelles
entre 1651 et 1656 puis de son
successeur Don Juan d'Autriche,
il fournit aussi les galeries du
roi d'Espagne Philippe II et
du stathouder Guillaume II de
Nassau. Il rentre à Bruxelles au
début des années 1660 et fonde
l'académie d'Anvers en 1663. Notre

ambitieuse composition est bien
éloignée des petits formats peints
sur cuivre ou panneau de chêne
que réalise David Teniers
habituellement. Il se révèle
un brillant paysagiste dans cette
toile sans doute destinée à une
prestigieuse commande en raison
de son imposante dimension.

L'authenticité de ce tableau
a été reconnue par Madame
Margret Klinge. La copie d'un avis
sera remise à l'acquéreur.





91

François ROUCOURT

Actif à Liège et à Nancy dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle

Mars et Flore

Paire de bustes en terre cuite
Titres, signés et datés 'MARS / ROUCOURT / 1785' et 'FLORE / ROUCOURT / 1786' au dos
Hauteurs: 90 cm et 83 cm
(Petits accidents et usures)

Bibliographie en rapport:

Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au XVIII^e siècle*, Paris, t. II, 4, 1911, Klaus Reprint, 1970, p.303

*Mars and Flora, terracotta busts, a pair, signed and dated, by Fr. Roucourt
H.: 35.43 in. and 32.68 in.*

20 000 - 30 000 €

Peu d'informations nous sont parvenues sur cet artiste actif à Liège et à Nancy dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Spécialisé dans la grande sculpture en terre cuite, il travaille pour le roi Stanislas (1677-1766) et sans doute pour le prince évêque de Liège François Charles de Velbrück (1719-1784). Sa production s'inscrit dans la lignée de la sculpture baroque flamande.

92

Ecole liégeoise du XVII^e siècle

Vénus et Adonis

Huile sur toile
176 x 212 cm

*Venus and Adonis, oil on canvas, School of Liege, 17th C.
69.29 x 83.46 in.*

40 000 - 60 000 €



91



92

Jan Claudius de COCK

Bruxelles, 1667 - Anvers, 1735

Vénus et l'Amour endormis

Marbre blanc légèrement veiné gris

Signé 'Joan: Claud: DeCock'

sur le matelas

10 × 45 × 16 cm

(Manque une aile de l'Amour,

restauration au pied gauche de Vénus)

*Venus and Cupid sleeping, white marble,**signed, by J. C. de Cock**3.94 × 17.72 × 6.30 in.*

20 000 - 30 000 €

Figure majeure du baroque tardif flamand et élève de Pieter I Verbruggen, Jan Claudius de Cock obtient sa maîtrise à Anvers en 1688. On le retrouve à Breda aux Pays-Bas en 1692 où il est chargé par le roi Guillaume III du décor de la Cour des Princes. Mentionné régulièrement à Anvers, il se spécialise dans la petite statuaire d'intérieur en marbre, à l'instar de notre charmant groupe *Vénus et l'Amour endormis*. Le musée Cognacq-Jay (*Jeune faune faisant goûter le fruit de la vigne à Bacchus enfant*, 1705, marbre, inv. J 208), le Statens Museum for Kunst (*Amour et Psyché*, 1706, marbre, inv. KMS5510) ou encore le Staatliches Museum de Schwerin conservent ce type d'œuvres minutieuses créées par l'artiste pour une clientèle de riches amateurs férus de mythologie à la fois légère et érudite.





Ecole hollandaise vers 1700

Scène de mariage ou de théâtre
dans les Indes néerlandaises,
probablement à Java

Huile sur toile
Une ancienne étiquette portant un numéro
sur le châssis au verso
58 × 78 cm
(Restaurations)

*A Wedding or a Performance in the Dutch
East Indies, oil on canvas, Dutch School,
ca. 1700
22.83 × 30.71 in.*

50 000 - 70 000 €



Fig.1

La découverte de l'Orient et de ses richesses - les épices notamment - par les Européens va susciter de multiples expéditions et une installation progressive des puissances du Vieux Continent en Asie. C'est ainsi que les Néerlandais atteignirent l'île de Java pour la première fois en 1596 et fondèrent peu de temps après, en 1602, la Compagnie unie des Indes orientales (*Vereenigde Oost-Indische Compagnie*) chargée de s'occuper du commerce dans l'Océan indien pour les Provinces-Unies. Victorieux des Portugais et soumettant les princes locaux, les Néerlandais finirent par obtenir la souveraineté sur l'île de Java au milieu du XVIII^e siècle.

Récits, traités, mais également gravures et tableaux témoignent de la vie dans ces territoires et de la confrontation de l'Occident avec l'Orient, objet de fascination, d'admiration mais également de convoitise qui mènera les Européens à asservir les populations locales et à s'octroyer leurs ressources.

L'œuvre que nous présentons fut probablement exécutée par un peintre hollandais s'étant rendu dans les îles et illustrant ce qu'il avait alors pu vivre et observer. Un autre tableau de la même main, de dimensions légèrement inférieures au nôtre, est conservé au Rijksmuseum d'Amsterdam (fig.1). Il représente un marchand d'esclaves désigné par ses vêtements comme occidental, et son épouse autochtone, suivi de trois captifs et de deux gardes. Le couple de gauche fait écho à celui que nous retrouvons au premier plan à gauche du tableau ici proposé, illustrant une scène festive, un mariage ou bien peut-être un spectacle sous une tente surélevée devant laquelle une foule variée s'est attournée. Leurs vêtements et les chapeaux coniques portés par certains, la végétation luxuriante et le volcan que l'on aperçoit à l'arrière-plan à gauche soulignent le souhait de l'artiste de rendre avec fidélité son vécu dans ces îles lointaines.





95



96

95

Jean TASSEL

Langres, 1608 - 1667

La mort de Cléopâtre

Huile sur toile

82 x 71 cm

(Restaurations)

*Cleopatra's death, oil on canvas,
by J. Tassel*

32.28 x 27.95 in.

8 000 - 12 000 €

96

Ecole française du XVIIe siècle D'après Andrea Solario

Le Christ aux outrages

Huile sur panneau, parqueté

27,50 x 22 cm

*The mocking of Christ, after Solario,
oil on panel, French School, 17th C.*

10.83 x 8.66 in.

4 000 - 6 000 €

François ROUCOURT

Actif à Liège et à Nancy
dans la deuxième moitié
du XVIII^e siècle

Hercule

Buste en terre cuite
Titre 'HERCULE' au dos
Hauteur: 84 cm
(Petits accidents et usures)

Bibliographie en rapport:

Stanislas Lami, *Dictionnaire des
sculpteurs de l'école française au
XVIII^{ème} siècle*, Paris, t. II, 4, 1911,
Klaus Reprint, 1970, p.303

*Hercules, terracotta bust,
inscribed, by Fr. Roucourt
H.: 33,07 in.*

8 000 - 12 000 €





98

98

Seconde école de Fontainebleau

Portrait de Gabrielle d'Estrées

Huile sur panneau de chêne
Annoté 'GABRIELE DESTREES / DU DE
BEAVFOR / MAI DU R H IV MORTE / EN 1599.'
en partie supérieure et une ancienne
étiquette annotée de la même mention
au verso
36 × 27,50 cm
(Restaurations)

*Portrait of Gabrielle d'Estrées,
oil on oak panel,
Second School of Fontainebleau
14.17 × 10.83 in.*

10 000 - 15 000 €

99

Ecole française vers 1700 D'après un modèle de Michel Anguier

Pluton mélancolique

Bronze à patine brune
Hauteur: 23,50 cm

Bibliographie en rapport:

Bernard Black, Hugues-W. Nadeau, *Michel Anguier's Pluto : The Marble of 1669. New light on the French sculptor's career*, Londres, 1990
Geneviève Bresc-Bautier, Guilhem Scherf (dir.), *Bronzes français de la Renaissance au Siècle des Lumières*, Paris, musée du Louvre, 2008, p.212-215

Ouvres en rapport :

-Michel Anguier, *Pluton mélancolique*, bronze, H. 57 × L. 19,9 × P. 15,8 cm, Paris, collection particulière repr. in G. Bresc-Bautier, Gu. Scherf (dir.), *op.cit.*, p.212, cat. 58A
-Michel Anguier, *Pluton mélancolique*, bronze, H. 23,9 × L. 11,1 × P. 9 cm, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Grünes Gewölbe, n° inv. IX.37
-Anonyme, *Pluton mélancolique* d'après le modèle de Michel Anguier, bronze, H. 59 cm, Paris, musée Carnavalet, n° inv. S3293

*Melancholic Pluto, bronze, brown patina, French School, ca. 1700
H. 9,25 in.*

15 000 - 20 000 €

Anguier s'inspire pour son *Pluton mélancolique* de la célèbre statue antique d'*Hercule Farnèse* pour nous donner un Pluton aussi puissant et massif que pensif. Il est accompagné de Cerbère, le chien à trois têtes gardien des enfers qui, pour sa part, dérive de l'antique *Canis molossus* du Vatican.

Le *Pluton mélancolique*, dans sa version en bronze, nous est parvenu dans deux dimensions distinctes. Si Guillet de Saint Georges précise que les six figures d'origine mesurent chacune 48,8 cm, la plus ancienne version du *Pluton mélancolique* pour laquelle nous avons une provenance avérée, elle se trouvait dans la collection d'Auguste le Fort en 1699 (Dresde, Staatliche Kunstsammlungen), mesure 23,9 cm, sensiblement comme notre exemplaire. On note, pour notre exemplaire, une qualité d'empreinte similaire à la version de Dresde et le même type de reprises à froid. Curieusement, le pelage de Cerbère n'est ici pas indiqué, et il présente un aspect glabre surprenant.

Notice complète sur artcurial.com



99



Taille réelle

100

Hyacinthe RIGAUD

Perpignan, 1659 - Paris, 1743

Portrait d'homme à l'écharpe bleue

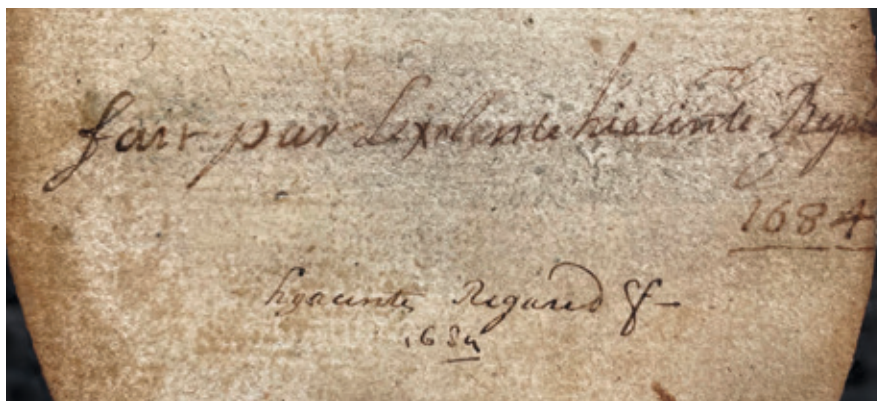
Huile sur papier, de forme ovale
Annoté 'fait par Lexelente hiacinte
Rigaud / 1684' et 'hyacinte Rigaud f - /
1684' au verso
9,50 × 7,80 cm

Provenance:

Probablement acquis par le grand-père de
l'actuelle propriétaire, architecte à
l'Institut de France, à Paris;
Puis par descendance;
Collection particulière, Belgique

*Portrait of a man wearing a blue scarf,
oil on paper, inscribed, by H. Rigaud
3.74 × 3.07 in.*

8 000 - 12 000 €



Inscriptions au verso du lot 100

Dans l'imaginaire collectif, l'art du portrait tel que le pratiqua Hyacinthe Rigaud trouve son parfait accomplissement dans l'emphase picturale du grand format, seul à même d'énoncer dans la sphère publique l'identité sociale du modèle. Le petit et l'intime semblent mal s'accommoder de la geste rigaldienne.

Pourtant, tout porte à croire qu'à l'instar de nombre de peintres de chevalet académiciens, Rigaud n'ait pas dédaigné durant toute sa carrière s'exercer au portrait en miniature, portatif et indépendant, ou monté en bijou. Les archives des commissaires au Châtelet de Paris se font ainsi l'écho, modeste, de ce pan de son activité, puisque le 2 juillet 1761, le bijoutier Benoît Richard, tenant boutique place du Louvre, vient déplorer le vol d'« une miniature peinte par Rigaud, représentant le *Grand Dauphin* »¹. Ailleurs, c'est au détour de l'exécution testamentaire de Rigaud qu'apparaît « un [...] petit portrait en mignature [de son épouse Élisabeth de Gouy] dans une petite boîte de chagrin à charnière et petits clous d'or, fermante à ressort avec une petite glace au devant »².

C'est dire combien cet admirable et émouvant petit portrait d'homme est un témoignage exceptionnel et rarissime de l'activité de Rigaud dans ce domaine, et ce

d'autant plus qu'il porte, au dos, une mention manuscrite d'époque attestant de son attribution et de sa date d'exécution. La graphie de la première ligne, ainsi que la façon de souligner la date entièrement, ne sont d'ailleurs pas sans rappeler l'une des écritures figurant dans les livres de comptes de l'artiste, conservés à la Bibliothèque de l'Institut de France.

Dans un format légèrement plus ample que l'autoportrait de l'ancienne collection Calmann-Lévy (6,50 x 5,25 cm)³, notre homme est représenté selon le même parti pris, buste de profil vers la droite et visage faisant face au spectateur. Quant à la mise vestimentaire et à ses teintes, elles doivent être rapprochées, ce que conforte la datation des deux œuvres, du portrait de M. Sarazin de Lyon⁴, peint en 1685 : les deux modèles portent, simplement nouée autour du cou, une cravate en dentelles ; un ample manteau marron au revers bleu - une couleur qu'apprécie particulièrement Rigaud à ses débuts - dissimule les épaules, auxquelles se limite le portrait conçu en plan très rapproché.

La manière est également conforme à celle des débuts parisiens de l'artiste : le traitement du visage, d'une profonde sensibilité, allie la plus grande attention au moindre détail (rides d'expression sur le front, sourcils fournis,

paupières tombantes, cernes et flétrissement de la peau au coin de l'œil, feu des joues et bleuissement de la peau, là où la barbe a été rasée), la science consommée des lumières (sur le bout du nez, dans les pupilles) et cette noblesse de bon aloi, qui tient à un air général et surtout à ce sourire à peine perceptible. Laisée au naturel, la chevelure léonine a cette légèreté ouateuse, parcourue d'infimes feux-follets de blanc, qui rappelle l'ascendant de van Dyck sur le jeune Rigaud. Les plis du manteau sont soulignés, comme à l'accoutumé dans la décennie 1680, d'un trait plus sommaire et géométrique.

Jamais portée au crédit de l'artiste avant la publication de notre monographie en 2016, cette proximité de Rigaud avec l'art de la miniature a été confortée par la découverte deux ans plus tard⁵, dans le fonds d'archives de l'érudit homme politique du Vallespir, François Jaubert de Passa, passé par l'atelier de David, d'un carnet manuscrit⁶, dans lequel Rigaud recopia ou fit recopier des chapitres entiers d'un des traités les plus connus dans l'art de la miniature, que la tradition attribue à un certain Claude Boutet⁷. Notre carnet porte la date de 1729, période durant laquelle Rigaud cherche à ré-orienter sa production et donne à son dessin une insistance et une méticulosité qui ne sont pas sans

rappeler la démarche du miniaturiste.

Ce portrait d'homme en miniature sera inclus comme œuvre autographe de l'année 1684 dans le supplément au catalogue raisonné de Hyacinthe Rigaud, dû à Ariane James-Sarazin.

Notice complète sur artcurial.com

1. E. Campardon, «Le commerce des tableaux aux XVII^e et XVIII^e siècles, plaintes motivées par des vols ou escroqueries», *Nouvelles Archives de l'art français*, 1879, t. 1^{er}, p.401.
2. Paris, Archives nationales, étude LXXIX, liasse 44, 28 juillet 1744.
3. A. James-Sarazin, *Hyacinthe Rigaud (1659-1743)*, Dijon, 2016, t. 2, p.21, n° P.5, repr.
4. Huile sur toile, 62 x 49 cm, collection particulière, voir A. James-Sarazin, *op. cit.*, p.37, n° P. 80, repr.
5. A. James-Sarazin, conférence à l'hôtel du département des Pyrénées-Orientales à l'invitation des Archives départementales, Perpignan, 16 mars 2018, actes avec édition intégrale sous presse.
6. 1729, Perpignan, Archives départementales des Pyrénées-Orientales, 234JP25/1.
7. *Traité de mignature pour apprendre aisément à peindre sans maître...*, Paris. La 1^{ère} édition date de 1672.

Ecole française du XVII^e siècle

Portrait de Catherine Duchemin
(1630-1698), peintre de fleurs, épouse
du sculpteur François Girardon

Huile sur toile
130 × 96 cm

Provenance:

Peut-être mentionné dans l'inventaire des biens de Girardon dressé en 1713 (A.N., M. C., XXXIII, 423): «Peintures et desseins. Les portraits de Mr et Me Girardon, d'environ 4 pieds [130 cm environ], faits par Mr Le Brun, dans leurs bordures dorées.» puis dans l'inventaire après-décès de Catherine Michelin, leur fille, le 8 juin 1742: «Deux tableaux peints sur toile représentant M. et Mad. Girardon, père et mère de lad. défunte Michelin, dans leur bordure de bois doré, non prisés» (voir Fr. Souchal et Fr. de La Moureyre, «Inventaire après décès de Girardon», in A. Maral, *François Girardon. Le sculpteur de Louis XIV*, Paris, 2015, p.539, n° 275); Collection Eugène Féral, mentionné en 1874 et en 1886, une étiquette au verso; Collection particulière, Paris

Expositions:

Histoire du costume, Exposition de l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie, Paris, musée historique du costume, 1874, p.87 (comme Sébastien Bourdon, portrait présumé de C. Duchemin)
Exposition universelle de 1878, Palais du Trocadéro, galerie des portraits nationaux, 1878, n° 932 (comme Sébastien Bourdon), une étiquette au verso

Bibliographie:

Henry Jouin, «Le musée des portraits d'artistes», in *Nouvelles Archives de l'Art français*, t. II, *Revue de l'art français ancien et moderne*, 1886, p.35 (comme Sébastien Bourdon)
M.-E. Sainte-Beuve, «Un nouveau portrait de Catherine Duchemin par Sébastien Bourdon», in *Beaux-Arts*, n° 13, 1^{er} juillet 1926, p.124 et p.196-197, repr. (comme Sébastien Bourdon)
Robert Rey, «La femme dans la peinture française», in *La Renaissance*, n° 4, août 1939, p.17, repr. (comme Sébastien Bourdon)
Michel Faré, *Le Grand Siècle de la nature morte en France, Le XVII^e siècle*, Fribourg-Paris, 1974, p.194 et 196 (comme Sébastien Bourdon)
Germaine Greer, *The Obstacle Race : The Fortunes of Women painters and their work*, Londres, 1979, p.234
La Femme à l'époque moderne, XVI^e-XVIII^e siècle, actes du colloque tenu à Paris les 11 et 12 mai 1984, Paris, 1985, p.91, note 25
Eric Coatalem, *La nature morte française au XVII^e siècle*, Dijon, 2014, p.152, repr. (attribué à Sébastien Bourdon)

*Portrait of the flower painter
Catherine Duchemin, oil on canvas,
French School, 17th C.
51.18 × 37.80 in.*

100 000 - 150 000 €





Fig. 1

Quinze ans après sa fondation en 1648, l'Académie royale de peinture et de sculpture ouvre ses portes aux femmes, suivant l'intention du roi qui souhaitait « épandre sa grâce sur tous ceux qui excellent dans les arts de Peinture et de Sculpture, d'en faire part à ceux qui seront jugés dignes sans avoir égard à la différence du sexe¹ ». Cet accueil est cependant conditionné : sœur, épouse ou fille, la candidate doit avoir un lien avec un académicien, et, ne pouvant avoir accès à l'étude d'après le modèle vivant, elle sera cantonnée aux genres les moins nobles, nature morte, paysage et parfois portrait. Il en faut plus pour décourager les talents ! Le 4 août 1663, Catherine Duchemin, épouse du sculpteur François Girardon, est la première femme reçue académicienne, présentant un *Panier de fleurs posé sur un piédestal* comme morceau de réception (aujourd'hui disparu), avec les soutiens d'Henri Testelin et de Charles Le Brun. Quelques années plus tard, en 1669, deux autres peintres de fleurs, les sœurs Boullogne, Geneviève et Madeleine, lui emboîtent le pas, suivies en 1672 par Elisabeth-Sophie Chéron.

Née le 12 novembre 1630, Catherine Duchemin est la fille de Jacques Duchemin, maître

sculpteur, et d'Elisabeth Hubault. Le 20 octobre 1657 est rédigé son contrat de mariage avec le sculpteur François Girardon, admis à l'Académie quelques mois avant et demeurant rue de Cléry. On ignore tout de sa formation mais il est possible qu'elle ait appris le dessin auprès de son père. Jal propose qu'elle ait ensuite rejoint l'atelier de Nicolas Baudesson². Nous ne lui connaissons que peu d'œuvres certaines, deux de ses tableaux sont mentionnés au musée de Troyes en 1897³ et des *Fruits et roses sur un entablement* signés des initiales 'D.C.' conservés à Chambéry lui sont donnés. Elle disparaît rapidement des sources relatives à l'histoire de l'art et les affaires de son foyer mirent sans doute un terme prématuré à sa carrière pour se consacrer « sans partage à son mari et à ses enfants, plus soucieuse de leur bien-être et de leur sage direction que de ses succès d'artiste⁴ ».

La maigreur de son corpus n'empêcha cependant pas son nom de traverser les siècles, son statut de première académicienne restant gravé dans les mémoires, et ses traits nous étant parvenus par deux portraits : une miniature disparue mais dont une reproduction nous est connue (fig. 1) et le magnifique portrait que nous avons l'honneur

de présenter ici. A l'instar de nombreux portraits d'artistes de cette période, Catherine Duchemin est représentée face à son chevalet, palette et pinceaux à la main, à côté d'une table sur laquelle est posé le bouquet de pavots qu'elle est en train de coucher sur la toile. Ces fleurs présentent un léger relief sur la toile, témoignant d'un ajout par une main autre que celle ayant réalisé le portrait, autorisant la séduisante hypothèse selon laquelle elle les aurait elle-même ajoutées. Une grande élégance se dégage de cette composition, dans l'attitude du modèle, à la pose raffinée et vêtue avec soin d'étoffes brillantes et colorées, et dans la mise en scène proposée par l'artiste, avec ce muret et ce drapé vert laissant apparaître un frais paysage de montagne. L'auteur, encore à découvrir, de ce tableau, montre qu'il n'était pas non plus dénué de talent pour la nature morte, comme en témoignent le chevalet, la toile cloutée sur son châssis, ou encore les franges de la garniture du fauteuil.

Pourrait-il s'agir du portrait mentionné en 1713 à côté de celui de son époux dans l'inventaire des biens des Girardon comme « Les portraits de Mr et Me Girardon, d'environ 4 pieds [130 cm environ], faits par Mr Le Brun » ? A

nouveau l'hypothèse est séduisante mais ne peut à ce jour être tranchée, le portrait de François Girardon par Le Brun n'ayant à ce jour pas réapparu et les caractéristiques de notre tableau ne rejoignant pas totalement ce que nous connaissons de Le Brun portraitiste. Si ce portrait garde pour l'instant sa part d'énigmes, il n'en demeure pas moins un jalon important de la peinture française du XVII^e siècle et l'image particulièrement séduisante et rare d'une jeune femme élégante et talentueuse, ayant obtenu la première dans les arts picturaux, une reconnaissance officielle et méritée.

1. A. de Montaignon, *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1793*, t. I, 1648-1672, Paris, 1875, p. 223.

2. A. Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, Paris, 1867, p. 642.

3. Ch. Braquehay, « Deux tableaux de Catherine Duchemin », in *Documents pour servir à l'histoire des arts en Guienne*, 1897-1898, p. 4.

4. E. Le Brun-Dalbanne, *Le Portrait de Catherine Duchemin femme de François Girardon*. Troyes, 1876, p. 11.





102

Hyacinthe RIGAUD et atelier

Perpignan, 1659 - Paris, 1743

Portrait de Claude Hénin de Cuvilliers

Huile sur toile (Toile d'origine)
Annotée 'fait par Rigaud 1687' au verso
Annotée 'Claude HENIN DE CUVILLIER.
CHEVALIER / CONSEILLER D'ETAT. NE 24
Avril 1643.' en haut à gauche
(Usures et restaurations)
98 x 78,50 cm

Dans un cadre en bois sculpté et doré
à décor de rinceaux fleuris, travail
hollandais ou anglais du début du XVIII^e
siècle (recoupé)

Provenance:

Collection Gaston Pommeret des Varennes;
Saisi lors de la Seconde Guerre mondiale
puis restitué à la famille;
Puis par descendance;
Vente anonyme; Paris, Artcurial,
26 mars 2014, n°129;
Acquis lors de cette vente
par les actuels propriétaires;
Collection particulière, Paris

Exposition:

*Portraits en majesté : François de
Troy, Hyacinthe Rigaud, Nicolas de
Largillierre*, Perpignan, musée d'art
Hyacinthe Rigaud, 26 juin - 7 novembre
2021, p.202-204, n° 59

Bibliographie:

Stéphan Perreau, «Le portrait retrouvé
de Claude Hénin par Rigaud», mis en
ligne le 2 septembre 2013 ([http://
hyacinthe-rigaud.over-blog.com](http://hyacinthe-rigaud.over-blog.com))
Stéphan Perreau, *Hyacinthe Rigaud :*
Catalogue raisonné de l'Œuvre, en ligne,
n° P.116 (<http://www.hyacinthe-rigaud.com>)
Ariane James-Sarazin, *Hyacinthe Rigaud
1659-1743. II. Catalogue raisonné*,
Dijon, 2016, p.48-49, mentionné et
repr. dans la notice du n° P.119

Portrait of Claude Hénin de Cuvilliers,
oil on canvas, inscribed, by H. Rigaud
and workshop
38.58 x 30.91 in.

12 000 - 15 000 €

Claude Hénin de Cuvilliers, seigneur chevalier de Vauxcelles, devint conseiller d'état en 1675 et fréquentait l'entourage de Colbert, ce dernier étant le parrain de son fils aîné. Claude Hénin est mentionné aux côtés de son père Nicolas dans le livre de comptes de Rigaud en 1687, sans qu'il soit aujourd'hui possible de rapprocher cette mention d'un tableau en particulier. Une autre version de notre portrait, représentant le modèle dans la même posture mais dans un manteau d'un coloris différent, a été présentée en vente récemment (Vente du château de Miromesnil, 21 juillet 2013, n° 99).

Notre portrait, où l'intervention d'un élève est perceptible notamment dans le traitement du vêtement, témoigne du fonctionnement de l'atelier de Hyacinthe Rigaud, portraitiste le plus illustre de la seconde partie du règne de Louis XIV, qui connaissait un immense succès. Réalisé dans une belle harmonie de tons bruns rehaussés d'un bleu vibrant, ce tableau est caractéristique des productions de Rigaud à la fin des années 1680, où les vêtements étaient volontiers agrémentés de passementeries d'or et d'argent, accrochant la lumière et venant ainsi mettre en valeur la physionomie de ses modèles.



103

Joseph VIVIEN

Lyon, 1657 - Bonn, 1734

Portrait de Pierre Richelet

Pastel sur papier tendu sur panneau
de chêne, de forme ovale
60 × 48 cm

Dans un cadre en chêne mouluré et doré,
travail français d'époque Louis XVI

Provenance:

Collection de Madame Henriette Fabre,
pastelliste, dans la première partie
du XX^e siècle;
Par descendance à ses petits-enfants;
Collection particulière du Sud-Ouest de
la France

Exposition:

Exposition du troisième centenaire
de l'Académie française, Paris,
Bibliothèque nationale, 1935, n° 115,
une étiquette au verso

Bibliographie:

Helmut Börsch-Supan, «Joseph Vivien
als Hofmaler der Wittelsbacher», in
Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst,
vol. 1963,14, 1963, p.188, n° 79 (comme
perdu)

Neil Jeffares, *Dictionnaire of
pastellists before 1800*, version en
ligne, n° J.77.301

Gravures:

Par Simeon Thomassin et
par Jean Langlois

*Portrait of Pierre Richelet, pastel,
by J. Vivien*

23.62 × 18.90 in.

8 000 - 12 000 €

Maître absolu dans l'art du pastel
bien avant l'arrivée en France de
Rosalba Carriera, Joseph Vivien
réalise ici un portrait sensible et
raffiné dont le merveilleux état
de conservation contribue à faire
savourer pleinement ce médium
audacieux qu'est le pastel. Pierre
Richelet (1626-1698) est un gram-
mairien et lexicographe français,
auteur d'un des premiers diction-
naires de la langue française et du
premier dictionnaire de rimes.
Ayant fait l'objet de nombreuses
rééditions, son dictionnaire se
distingue par le rejet des termes
dialectaux, archaïques ou triviaux.
Son œuvre épouse le Grand
Siècle qui propulse la France à la
première place en montrant la voie
de l'excellence.

Attribué à Jacques SARAZIN

Noyon, 1592 - Paris, 1660

Cariatides du pavillon de l'Horloge au Louvre

Esquisse en terre cuite originale, vers
1639

Porte l'inscription '939' en bleu au dos
24 × 11 cm

Provenance:

Collection de la famille Lefuel ;
Puis par descendance

Bibliographie en rapport:

Pierre Chaleix, *Philippe de Buyster, sculpteur 1595-1688 : contribution à l'histoire de la sculpture française du XVII^{ème} siècle*, Paris, 1967, p.25-30 et pl. 2 et 3

Barbara Brejon de Lavergnée, Geneviève Bresc-Bautier, Françoise de La Moureyre, *Jacques Sarazin, sculpteur du roi : 1592-1660*, cat. exp. Noyon, musée du Noyonnais, 1992, Paris, p.37-39 et p.84-85

Jean-René Gaborit (dir.), *Sculpture française II, Renaissance et temps modernes*, Paris, 1998, p.591

Œuvres en rapport :

-Philippe de Buyster (1595-1688)
d'après un modèle de Jacques Sarazin (1592-1660), *Cariatides*, entre 1639 et 1642, pierre, fronton Est du Pavillon de l'horloge, Louvre (fig. 1)
-Attribué à Jacques Sarazin, *Paire de Cariatides doubles*, groupes, modèles en terre cuite, H. 52,2 et H. 51,8 cm, Paris, Musée du Louvre, inv. OA227 A et B
- Attribué à Jacques Sarazin, *Cariatides*, terre cuite, H. 30 cm, Ecouen, musée national de la Renaissance, déposées au musée du Louvre, inv. CL1260

Caryatid from the pavillon de l'Horloge at the Louvre, terracotta original sketch, attr. to J. Sarazin
9.45 × 4.33 in.

20 000 - 30 000 €



Fig.1

Cette esquisse en terre cuite provient de la collection constituée par Hector Lefuel (1810-1880) et sa descendance. Hector Lefuel est chargé à partir de 1861 par Napoléon III de mener l'important chantier de l'ensemble Louvre-Tuileries. Il s'agit d'un rare témoignage de l'histoire du Palais du Louvre.

Édifié entre 1639 et 1642 par l'architecte Jacques Lemercier (1585-1654), le vestibule, ou pavillon de l'Horloge, du Palais du Louvre, est aujourd'hui connu sous le nom de pavillon Sully. Choisi par François Sublet de Noyer (1589-1645), surintendant des Bâtiments du Roi, Jacques Sarazin est chargé de la conduite et des dessins du programme sculpté du pavillon. Le grand morceau de décoration de cet ensemble est sans nul doute les quatre groupes de cariatides soutenant l'entablement supérieur du pavillon. Ces cariatides sont groupées par deux : elles répondent aux paires de colonnes soutenant les autres étages. Dans le cadre de cette prestigieuse

commande, Sarazin élabore les modèles et choisit l'équipe de sculpteurs chargés d'exécuter les groupes. C'est à Gilles Guérin (1611-1678) et Philippe de Buyster (1595-1688) que revient l'honneur d'être les praticiens de Sarazin pour tailler dans la pierre ces cariatides. Buyster sculpte les deux groupes de droite, Guérin les deux de gauche.

Notre esquisse préparatoire correspond au groupe le plus à droite de la façade, donc taillé par Philippe de Buyster. Aucune variante notable n'apparaît entre cette terre cuite et la sculpture finale, ce qui est dans la logique d'un exécutant retranscrivant fidèlement le modèle d'un sculpteur du rang de Sarazin, alors premier sculpteur du roi. De part et d'autre des figures on note des échelles graduées.

Sarazin s'inspire vraisemblablement des cariatides de Jean Goujon (1510-1567) qu'il a pu voir dans la salle basse de l'aile Henri II. On y retrouve la même sereine impassibilité. Le sculpteur réussit le tour de force de rendre souples et légères

ses figures dont la destination première reste de soutenir dans toute sa monumentalité la façade du bâtiment.

Le musée du Louvre conserve deux réductions en terre cuite de deux de ces paires de cariatides, provenant de la collection Sauvageot (celle de l'extrême gauche et celle du milieu à droite; inv. OA227 A et B). La critique a longtemps hésité à les considérer comme des répliques tardives ou des modèles destinés à l'exécution en pierre. Si dans le catalogue des sculptures du musée du Louvre ces œuvres sont décrites comme « modèle ou réduction » et « attribué à Sarazin », Geneviève Bresc-Bautier les décrit comme des modèles autographes de Sarazin dans le catalogue de l'exposition de 1992 consacrée au sculpteur au musée du Noyonnais. Le musée national de la Renaissance d'Ecouen conserve, quant à lui, une version plus esquissée de la paire du milieu à droite (aujourd'hui déposée au musée du Louvre ; inv. CL1260). Celle-ci, a contrario a longtemps été

considérée comme une esquisse autographe. Toujours en 1992 lors de l'exposition *Sarazin, Sculpteur du Roi*, Geneviève Bresc-Bautier la commente : exécutée « avec la vivacité à la mode d'un croquis du XVIII^{ème} siècle ». On n'observe aucune parenté évidente entre ces trois reprises (ou modèles) et notre terre cuite, d'autant plus qu'elle est la seule en rapport avec l'extrême droite du pavillon. Notre groupe de cariatides présente clairement les caractéristiques d'une étude préparatoire : il est de plus petites dimensions, d'un modelé plus léger et rapide ; les visages sont très esquissés et il présente des échelles graduées incisées dans la terre crue, vraisemblablement dans l'idée d'un agrandissement.

Le rapport des analyses de datation par thermoluminescence réalisées par le laboratoire CARAA en date du 27 janvier 2022 indiquant une date de cuisson se situant entre 1596 et 1670 sera remis à l'acquéreur.





105

Ecole française vers 1700 D'après François Girardon

Le Christ en croix

Bronze à patine brun nuancé
Hauteur du Christ: 64,50 cm
Surmonté de l'écriteau annoté 'IESVS /
NAZARENVS / REX / IVDÆOREVM'
(12,50 x 6,50 cm)
Montés sur une croix moderne
en chêne naturel
Hauteur de la croix: 121,50 cm

Bibliographie en rapport :
Alexandre Maral, *Girardon. Le sculpteur
de Louis XIV*, Paris, 2015, p.508, n° Sb. 13

*The Christ on the Cross, bronze, brown
patina, French School, ca. 1700
H.: 25.40 in.*

15 000 - 20 000 €

François Girardon est sans conteste, avec Antoine Coysevox, le grand sculpteur du règne de Louis XIV. Adoubé de son vivant, notamment par Félibien, il est le sculpteur du roi et participe au chantier de Versailles, dont les jardins sont recouverts de ses grands chefs-d'œuvre. Il est moins connu pour sa sculpture religieuse, plus rare et ayant souffert des destructions révolutionnaires. Le seul Christ connu de Girardon est celui de l'église de Saint Rémy, à Troyes, placé le 30 mars 1690 par le sculpteur lui-même. Il mesure 80 cm sans la croix.

Notre bronze est réalisé à l'identique de ce modèle. Dans l'inventaire après-décès de Girardon établi en 1715 est mentionné, sous le numéro 101 un « grand crucifix de bronze », aujourd'hui non localisé mais qui pourrait être une seconde fonte du modèle de Troyes¹.

Le Christ en croix que nous présentons est caractéristique des réalisations de la fin du XVII^e siècle : une ciselure nerveuse et marquée, la restitution de la chaire nue du Christ, un parfait équilibre. On remarquera particulièrement la veine en tension au niveau du cou. L'iconographie se rattache quant à elle à celle du Christ en croix abusivement appelée « janséniste », c'est-à-dire présentant des bras resserrés afin de signifier l'étroitesse du chemin du salut et l'impossibilité pour l'homme de faire le bien sans Dieu. Le sculpteur parvient toutefois ici à nous plonger, par la douceur du visage du Christ malgré ses souffrances, dans le mystère de l'infinie miséricorde divine.

1. Fr. Souchal et Fr. de La Moureyre, « Inventaire après-décès de Girardon commenté », in A. Maral, *Girardon. Le sculpteur de Louis XIV*, Paris, 2015, p.533.



106

François LEMOYNE

Paris, 1688 - 1737

Etude de chasseur assis,
avec reprise du bras et d'une main

Sanguine

Porte le numéro '8' en haut à gauche

11,50 x 19,50 cm

Sans cadre

Provenance:

Acquis par le grand-père
de l'actuelle propriétaire
dans les années 1920-30;
Collection particulière, Paris

Bibliographie:

Jacques Wilhelm, «François Le Moyne and Antoine Watteau», in *The Art Quarterly*, 1951, p.224, fig.181

Jean-Luc Bordeaux, *François Lemoyne (1688 - 1737) and his generation*, Paris, 1984, p.152, n° 53, repr. fig181

Notre dessin est préparatoire au chasseur assis à gauche du *Repas de chasse* de 1723, aujourd'hui conservé au musée de Sao Paulo. (voir J.-L. Bordeaux, *op. cit.*, p.88, n°38, repr. fig. 34).

Study of a seated hunter, red chalk,
by Fr. Lemoyne
4.53 x 7.68 in.

8 000 - 12 000 €



Fig.1, détail

Jacques de LAJOÛE

Paris, 1687 - 1761

Amours avec un mouton et Amours chassant l'autruche

Deux huiles sur toiles formant pendant,
incurvées dans les angles supérieurs
Signées 'Lajoüe' en bas à droite
107 × 131 cm
(Petits manques)

Provenance:

Collection Giorgini en 1960;
Vente anonyme; Paris, Palais Galliera,
Me Rheims, 21 juin 1966, n° 40 et 41;
Vente anonyme; Paris, Hôtel Drouot,
Mes Boisgirard et Antonini, 16 février 1972;
Galerie Pardo, Paris;
Acquis auprès de cette dernière
par les actuels propriétaires;
Collection particulière, Paris

Bibliographie:

Connaissance des Arts, juin 1972, repr.
Alexandre Ananoff et Daniel Wildenstein,
François Boucher, Paris et Lausanne,
1976, vol. I, p.197-198, n° 63/6,
détail repr. fig. 299
Marianne Roland Michel, *Lajoüe et l'Art
Rocaille*, Paris, 1984, p.193, n° P.37 et
P.38, repr. fig. 75 et pl. 1

*Cupids with a sheep and Cupids hunting
an ostrich, oil on canvas, a pair,
signed, by J. de Lajoüe
42.13 × 51.57 in.*

200 000 - 300 000 €



Fig.1

L'exubérance poussée jusqu'à la folie est portée à son paroxysme dans ces deux ambitieuses compositions du plus rocaille des peintres : Jacques de Lajoüe.

Nous sommes emportés par le dynamisme de ces toiles au sein desquelles des groupes sculptés prennent vie : des putti relèvent leurs filets, un cheval marin crache de l'eau à côté d'une autruche fuyante, des amours endormis ou porte-vasques sur le dos d'un mouton s'agitent et rafraichissent notre regard mais aussi bien d'autres sens tant les scènes nous absorbent.

Tout est irrationnel, tout est insensé, asymétrique, follement imaginatif : tout est rocaille ! Des tulipes aussi grosses que les putti, des raisins dignes de Canaan, des fraises géantes ou des burgaus irréels, voici l'univers de notre prodigieux artiste.

Reçu à l'Académie royale en 1721, Lajoüe se spécialise rapidement dans les peintures décoratives qu'il réalise souvent pour être placées dans des intérieurs somptueux, malheureusement souvent disparus. C'est ainsi que nos deux tableaux, qui semblent avoir été réalisés pour constituer des dessus de porte, sont parvenus dans la

collection Giorgini en 1960 sans trace de leur destination d'origine.

Première des illustrations de la fondamentale monographie consacrée par Marianne Roland Michel à Lajoüe (*op. cit.*), nos *Amours chassant l'Autruche* sont sans nul doute le chef-d'œuvre de l'artiste. L'ambition déployée dans la composition et l'assurance d'un pinceau fougueux sont au rendez-vous avec une harmonie de couleurs inoubliable.

Pour ses figures, Jacques de Lajoüe fut fortement influencé d'abord par Watteau puis par François Boucher. Nous retrouvons dans les *Amours avec un mouton* le putto endormi des *Amours moissonneurs* (plusieurs versions) ou de *l'Enlèvement d'Europe* de la Wallace Collection. Dans la scène de chasse, les deux putti qui tirent le filet sont directement issus du *Triomphe de Priape*, gravé par Duflos d'après François Boucher (fig. 1). Rarement l'artiste ne se sera autant dépassé que dans ces deux toiles en pendant datables vers 1740, moment de grâce et d'insouciance, de liberté totale dans les motifs ornementaux où seules l'asymétrie et l'imagination sont maîtresses.



François BOUCHER

Paris, 1703 - 1770

Vénus assise, tenant une flèche
et respirant une rose

Trois crayons et pastel,
sur papier brun clair
Signé et daté 'f-Boucher / 1751'
en bas à droite
35,20 × 24,30 cm

Provenance:

Peut-être collection de M. de Sireul;
Peut-être sa vente, Paris, Hôtel
Bullion, 3 décembre 1781, sous le n°147 :
« Deux autres dessins pendant... Ils
représentent tous deux des études de
femmes nues, assises sur des draperies,
et vues de face. L'une d'elle tient une
flèche dans sa main droite. Hauteur 13
pouces, largeur 15 pouces » (soient des
dimensions différentes de notre dessin
35,1 × 40,5 cm);
Collection du comte de Lubersac,
château de Maucieux, avant 1900;
Puis par descendance jusqu'à la seconde
partie du XX^e siècle;
Collection particulière, Paris

Expositions:

L'art français au XVIII^e siècle,
Copenhague, palais de Charlottenborg,
1935, selon une étiquette au verso
Le dessin français de Watteau à
Prud'hon, Paris, Galerie Cailleux,
avril 1951, n°6

Seated Venus holding an arrow and smelling
a flower, black, red and white chalk,
pastel, signed and dated, by Fr. Boucher
13.86 × 9.57 in.

120 000 - 150 000 €



Avec cadre

En 1751, Boucher exécute pour la salle de bain de Madame de Pompadour au château de Bellevue, la retraite intime que la marquise décore pour son plaisir et celui du roi, deux tableaux sulfureux : *La toilette de Vénus* (New York, Metropolitan Museum of Art) et *Le bain de Vénus* (Washington, National Gallery of Art). L'érotisme raffiné de Boucher plaît à la Pompadour et comble les goûts du Roi.

Les amateurs de Boucher sont friands de ses dessins sensuels aux prétextes innocents. Ici, Vénus repose nonchalamment assise sur un sofa qui épouse son corps ; elle tient d'une main le trait de l'Amour et de l'autre une fleur. La tête tournée vers le brin de rose, elle hume le parfum délicieux. Le corps entier s'abandonne dans ce mouvement, oubliant toute pudeur. Blondel d'Azincourt en possède un de sujet similaire (sa vente, 1783),

Monsieur de Sireul aussi (vente citée ci-dessus). Poletnich grave *Le trait dangereux* (dessin dans une collection particulière, Chypre¹).

La technique riche et sophistiquée utilisée par Boucher ici se retrouve dans les plus beaux exemples de dessins à l'érotisme subtil des années 1750, comme la *Femme nue assise* de l'ancienne collection Villenave (1762-1846) maintenant conservée au Denver Art Museum².

Nous remercions Madame Françoise Joulie et Monsieur Alastair Laing de nous avoir indépendamment et aimablement confirmé l'authenticité de ce dessin d'après une photographie.

1. Voir A. Laing, *Les dessins de François Boucher*, New York, 2003, fig. 4.
2. *Ibid.*, n°34, repr. en frontispice, p. 10 et p.109.



Jean-Martial FRÉDOU

Fontenay-Saint-Père, 1710 -
Versailles, 1795

Portrait d'enfant au château de cartes

Pastel

46 × 38 cm

(Déchirure en partie inférieure)

Provenance:

Vente anonyme; Paris, Tajan,
26 juin 1998, n° 112

Bibliographie:

Neil Jeffares, *Dictionary of
pastellists before 1800*, version en
ligne, n° J.327.219

*Portrait of a child with a house of
cards, pastel, by J. M. Frédou*
18.11 × 14.96 in.

5 000 - 7 000 €





110

François BOUCHER

Paris, 1703 - 1770

Bras tenant un tissu et
deux pieds croisés ; étude
pour *La Lumière du monde*

Trois crayons et estompe sur papier brun
clair, trait d'encadrement à la plume
et encre noire
19,50 × 25,80 cm

Provenance:

Collection du comte de Lubersac,
château de Maucreux, avant 1900;
Puis par descendance jusqu'à la seconde
partie du XX^e siècle;
Collection particulière, Paris

*Arms holding a drape and two feet,
study for The Light of the World, black,
white and red chalk, by Fr. Boucher
7.68 × 10.16 in.*

8 000 - 12 000 €

Nous remercions Madame Françoise Joulie
et Monsieur Alastair Laing de nous avoir
indépendamment et aimablement confirmé
l'authenticité de ce dessin d'après une photographie.



Fig.1

Attribué à Johann Heinrich DANNECKER

Stuttgart, 1758 - 1841

Portrait de femme vêtue à l'Antique, dit « Madame de Staël »

Buste en plâtre
Hauteur : 62 cm
(Petites épaufrures)

Repose sur un piédoche postérieur
en plâtre patiné noir
Hauteur totale : 74 cm

Bibliographie en rapport :

Christian von Holst, *Johann Heinrich Dannecker, der Bildhauer*, cat. exp., Stuttgart, Staatsgalerie, 1987
Christian von Holst, *Schwäbischer Klassizismus zwischen Ideal und Wirklichkeit*, cat. exp., Stuttgart, Staatsgalerie, 1993
Portraits publics, portraits privés, 1770/1830, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 2006-2007
Catherine Chevillot, « Un traité sur l'art du mouleur en plâtre en 1780. Comparaison entre la pratique de Fiquet et le premier Manuel du mouleur des Editions Roret », in *La sculpture en Occident*, Etudes offertes à Jean-René Gaborit, Dijon, 2007, p.248-251

*Bust of a woman in antique clothing, called «Madame de Staël», plaster, attr. to J. H. Dannecker
H. : 24.41 in.*

8 000 - 12 000 €

Alliant avec aisance la présentation au naturel et la manière à l'antique, ce beau portrait qui s'inscrit dans le Néoclassicisme européen a longtemps été considéré comme celui de Madame de Staël par le sculpteur Joseph Chinard. Une nouvelle lecture permet de proposer avec plus d'assurance le nom de Johann Heinrich Dannecker, contemporain de l'artiste lyonnais dont il partage en partie le style.

Sculpteur officiel de la cour du duc de Wurtemberg à Stuttgart, Dannecker réalise de nombreux portraits témoignant de l'influence de Canova : compositions simples, attachement au naturel, au vérisme des traits et aux sentiments. L'ascendant de Pajou, auprès

duquel Dannecker se forme, est palpable ici, tant dans la grâce de la pose que dans le soin accordé au modelé de la chair comme à la coiffure. Contemporain de l'*Auto-portrait de l'artiste* mais aussi du buste du poète *Schiller* (Stuttgart, Staatsgalerie), il est réalisé pendant à la période la plus féconde de l'artiste alors en pleine possession de ses moyens.

La tête légèrement tournée de côté, le modèle est vêtu d'une tunique et d'une palla lui couvrant le haut des épaules. Cette présentation se retrouve en particulier sur le buste d'*Elisabeth Friederike Zahn* (Stuttgart, Württembergisches Museum) où les plis du vêtement retombent au dessus de la ceinture

par un jeu de lignes sinueuses et profondes. Enfin, la très belle qualité du plâtre et la finesse du moulage témoignent des grands progrès techniques de cette fin du XVIII^e siècle.

Parmi les autres versions connues, citons un plâtre patiné (New York, Metropolitan Museum of Art), un buste en plâtre (vente à Paris, Sotheby's, 18 juin 2002, n° 159) et un exemplaire identique (collection Edmond Courty, vente à Paris, 9 décembre 2002, n° 83).

Nous remercions Monsieur Albéric Froissart pour son aide à la rédaction de cette notice.



Marie-Anne FRAGONARD

Grasse, 1745 - Paris, 1823

Jeune fille au chapeau et au bouquet de fleurs

Miniature
9,30 × 6,30 cm

Provenance:

Collection du marquis de Laborde;
Collection de la baronne
Frédéric Seillière, née Nathalie
de Laborde;
Collection du baron Léon Seillière;
Vente anonyme, Paris, Palais Galliera,
Mes Ader et Picard, 3 décembre 1966, n°7
(comme Jean-Honoré Fragonard);
Acquis lors de cette vente
par les grands-parents
de l'actuel propriétaire;
Collection particulière, Paris

Bibliographie:

Comte Alexandre de Laborde (1853-1944),
Mémorial des Laborde, manuscrit, mention
de cette miniature, selon le catalogue
de la vente de 1966

*A girl wearing a hat and holding
flowers, miniature, by M. A. Fragonard*
3.35 × 2.36 in.

10 000 - 15 000 €



Fig. 1

« De qui sont les miniatures de Fragonard ? » : Pierre Rosenberg inaugurerait à nouveau d'une formule efficace dont il a le secret l'article de *La Revue de l'Art* de 1996, dressant un état de la question et concluant à l'existence d'un corpus très important de miniatures devant revenir à Marie-Anne Fragonard¹.

Si les avis continuent de diverger, c'est avec une prudence de mise que cette ravissante jeune fille est aujourd'hui donnée à Marie-Anne Fragonard, épouse du plus virtuose peintre du XVIII^e siècle français dont les Goncourt disaient en 1865 : « Une miniature de Fragonard, c'est l'exquis du joli, la merveille du petit art, une chose enchantée, et qu'il ne faut comparer à rien dans le XVIII^e siècle, pour le fin et le délicieux chatouillement du regard, qu'à une terre cuite de Clodion². »

La même année Émile Bellier de la Chavignerie écrivait : « Madame Fragonard peignait si habilement

la miniature qu'on a souvent confondu ses œuvres avec celles de son mari³. »

Pour résoudre avec raison la question de la paternité du corpus des miniatures, il convient de prêter un œil attentif aux nombreux passages en vente publique du vivant des époux Fragonard : toutes ces miniatures sont décrites comme de Marie-Anne Fragonard. Même constat concernant les Salons de la Correspondance de 1779 et de 1782, l'exposition de la Société des Beaux-Arts de Montpellier de 1779 et encore bien d'autres présentations publiques.

Les commentaires de son vivant sur son activité de peintre en miniature sont particulièrement élogieux pour Marie-Anne Gérard, épouse de Jean-Honoré Fragonard et sœur aînée de la ravissante Marguerite Gérard. Dans un environnement productif elle reprend parfois les compositions de son mari comme en témoigne notre miniature si nous la comparons

au petit *Portrait de jeune fille au chapeau* de Jean-Honoré Fragonard, peint à l'huile sur panneau et récemment réapparu sur le marché⁴ (fig. 1). Cette confrontation permet de conclure, comme nous avons ouvert notre discours, par une citation de Pierre Rosenberg : « Elle l'imite sans jamais le copier⁵. »

1. P. Rosenberg, « De qui sont les miniatures de Fragonard ? », in *La Revue de l'Art*, n°111, 1996, p.66-76.

2. Ed. et J. de Goncourt, « Fragonard », suite d'articles parus dans la *Gazette des Beaux-Arts*, février 1865, p.158-159.

3. É. Bellier de la Chavignerie, *Les artistes français du XVIII^e siècle oubliés ou dédaignés*, Paris, 1865, p.85-86.

4. Ernest Gimpel (1858-1907); Vente Cronier, 4 décembre 1905, n° 9; Probablement collection Panhard; Galerie Hubert Duchemin, Paris, novembre 2018.

5. *op. cit.*, p.74.



Taille réelle

Jean-Baptiste GREUZE

Tournus, 1725 - Paris, 1805

Le message d'amour

Huile sur toile
41,50 × 33,50 cm

Provenance:

Peut-être collection Emerson;
Collection Emile de Girardin, Paris;
Collection Emile Pacully;
Sa vente, Paris, galerie Georges Petit,
Me Lair-Dubreuil, 4 mai 1903, n° 7;
Vente anonyme; New York, Sotheby's,
27 janvier 2007, n°644 (comme suiveur de)

Exposition:

*Exposition rétrospective de l'art
français des origines à 1800*, Paris,
Exposition universelle de 1900, n° 4579

Bibliographie:

Raymond Bouyer, «La collection Pacully»,
in *La Revue de l'Art ancien et moderne*,
t. XIII, janvier-juin 1903, p.299,
repr., et p.301
Jean Martin, *Œuvre de J.-B. Greuze*.
Catalogue raisonné, Paris, 1908,
p.52, n° 792

The Love message, oil on canvas,
by J. B. Greuze
16.34 × 13.19 in.

50 000 - 80 000 €

« Peintre de la nature et du sentiment¹ », Jean-Baptiste Greuze se fit l'illustrateur de la vie domestique de son temps qu'il réussit, grâce à une approche édifiante et moralisante, à élever à un rang proche de celui de la peinture d'histoire. Ses têtes d'expression de jeunes filles et de jeunes garçons connurent un grand succès et devinrent l'une des spécialités du peintre. Ces figures sont représentées dans toute leur simplicité, pour elles-mêmes, sans précision de contexte particulier, la plupart au format du portrait. Le talent du peintre se concentre sur le rendu des différentes expressions de ces jeunes filles tantôt rêveuses, tantôt nostalgiques, souvent sensuelles, dont les pensées sont

révélées au spectateur par un regard soutenu, des joues rougissantes ou des lèvres entrouvertes.

Le tableau que nous présentons en est un parfait exemple. Le visage penché et le regard vers le ciel, un sein négligemment offert au regard du spectateur, cette jeune fille semble plongée dans ses pensées. Elle tient contre son cœur une colombe blanche donc le bec enserre un billet doux. L'ensemble est servi par une touche libre et enlevée d'une très grande richesse. La subtile harmonie de coloris vient renforcer l'impression de douceur qui émane de cette composition.

1. *Mercur de France*,
novembre 1763.





114

114

Louis-Gabriel BLANCHET

Paris, 1705 - Rome, 1772

Le repas du petit frère

Huile sur toile, de forme ovale
Signée et datée 'L. G. Blanchet / 1751'
à gauche
65 x 55 cm
(Restaurations)

Provenance:

Vente anonyme; Paris, Tajan,
25 octobre 2002, n° 132;
Collection particulière, Paris

*The little brother's meal,
oil on canvas, signed and dated,
by L. G. Blanchet
25.59 x 21.65 in.*

7 000 - 10 000 €

115

Adrien MANGLARD

Lyon, 1695 - Rome, 1760

Rivage méditerranéen animé de marchands

Huile sur toile
103 x 78,50 cm

*Mediterranean coastline with dealers,
oil on canvas, by A. Manglard
40.55 x 30.91 in.*

20 000 - 30 000 €

Filleul d'Adriaen van der Kabel qui l'initie à la peinture de personnages, Manglard quitte sa ville natale pour Marseille avant de s'établir à Rome où il arrive en 1715. Il s'initie à l'art de Claude Gellée, dont il retient les effets de lumière et la perspective aérienne, et à Salvator Rosa auquel il emprunte ses puissants contrastes de clair-obscur. En 1735, il rejoint l'Académie de Saint Luc et deux ans plus tard l'Académie royale de Paris. Il se spécialise dans la peinture de marine et ses clients romains sont les familles Rospigliosi, Colonna ou Pamphili ainsi que Philippe de Bourbon, duc de Parme qui lui commande, en 1757, cent quarante paysages et vues côtières pour ses palais à Parme et à Colorno. Célèbre en son temps, il est maintenant davantage connu comme étant le maître de Joseph Vernet.

Sur ce calme rivage bordé d'une colonnade antique, diverses figures se côtoient : élégant couple, marins et marchands, se reposant devant les paisibles flots et un ciel bleu sur lequel se détachent de délicates voiles blanches.



115



116

Ecole française du XVIII^e siècle

Tête d'homme

Bronze à patine brune

Porte une trace de signature et la date

'D T (...) 1766' sur l'épaule droite

32,50 × 33 cm

Poids: 10,05 kg

Provenance:

Vente anonyme; Paris, Christie's,
17 décembre 2009, n°90 (comme Italie

XVI^e siècle, vendu 224 252 €);

Acquis lors de cette vente

par l'actuel propriétaire;

Collection particulière, Bruxelles

A man's head, bronze, brown patina,

French School, 18th C.

12.80 × 12.99 in.

30 000 - 40 000 €

Certains objets gardent pour eux leur mystère et leur origine, fatalement le plus souvent, avec panache parfois. C'est le cas de notre bronze, particulièrement énigmatique, dont le secret de sa création se dérobe inlassablement. Des considérations purement esthétiques et plastiques nous invitent à reconnaître le travail d'un artiste de la Renaissance italienne, au tournant des XV^e et XVI^e siècle, proche d'un Andrea del Verrocchio ou de son élève Léonard de Vinci, dont le travail sculpté, attesté par les archives et témoignages, doit encore être largement redécouvert. Cette première analyse ne peut être contredite par l'observation de la technique de fonte. Sans équivoque, notre bronze fut réalisé par la méthode de la cire perdue indirecte, procédant d'une épreuve en cire obtenue au renversé, à la suite du modelage d'un premier modèle par le sculpteur et de la confection d'un moule en plâtre autour. Cette méthode est restée la même pendant des siècles. Néanmoins, une trace d'inscription s'échappe de l'épaule droite de notre homme

et laisse entrevoir une datation dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Plus précisément, cette zone semble avoir fait l'objet d'un travail après coulée. Le modelé est différent que sur le reste du bronze et des marques de martelages se devinent, cherchant à masquer si ce n'est la date, au moins la signature. Les interrogations s'intensifient et nous laissent dans le confort d'une énigme insoluble.

Il reste l'objet, pur, particulièrement éloquent, dont le caractère non retravaillé - le bronze n'a jamais été ciselé après coulée - lui donne une force rare et puissamment évocatrice pour le spectateur. Tous les petits défauts de fonte deviennent des qualités. Les marques du moule, les percées dans le bronze, les perles en surface, les sections brutales des jets d'alimentation et la grosse tige délibérément laissée en place s'harmonisent parfaitement, donnant vie au modèle et conférant en définitive à notre bronze, toutes les composantes d'un objet d'art de premier ordre.



117

**Ecole française ou italienne de la
seconde partie du XVIII^e siècle**

Tête d'expression masculine

Buste en terre cuite
Une annotation inscrite 'C Ricco'
sur le devant
Hauteur: 26,50 cm

Repose sur un piédoche en bois naturel
Hauteur totale: 35,50 cm

*Bust of a man, terracotta, French or
Italian School, 2nd half of the 18th C.*

3 000 - 4 000 €



117

118

Hubert ROBERT

Paris, 1733 - 1808

Lavandières au puits

Huile sur toile, de forme ovale
Trace des initiales 'H R' en bas à droite
Annoté 'Robert' sur le châssis au verso
55,50 x 44 cm
(Restaurations)

Provenance:

Vente anonyme; Londres, Christie's,
18 avril 1980, n°96

*Washerwomen at the well,
oil on canvas, by H. Robert
21.85 x 17.32 in.*

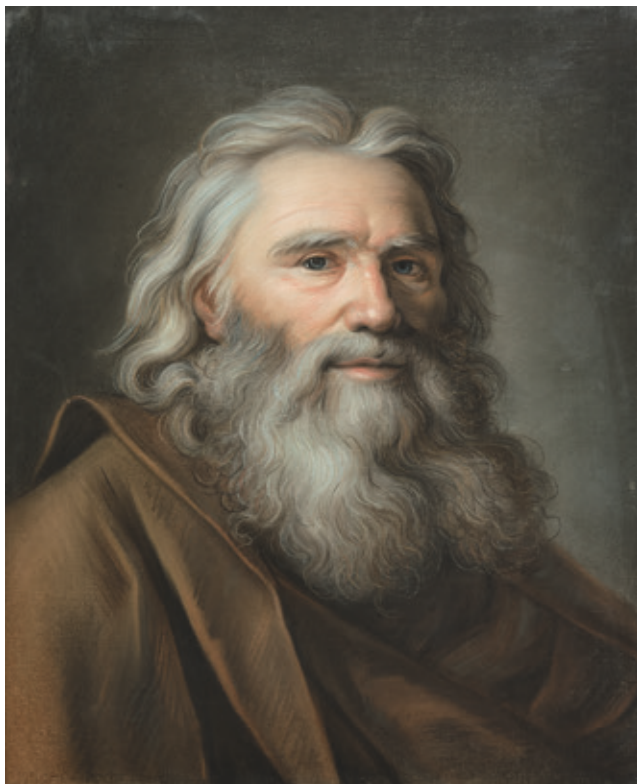
40 000 - 60 000 €

Dans cette séduisante composition, des femmes et leurs enfants sont réunis autour d'un puits. L'une tire de l'eau tandis qu'une autre rassure sa petite fille approchée par un chien, une troisième enfin se repose sous le linge qui sèche. Une autre version de ce tableau datée de 1772 et ayant appartenu à Madame Paul Dupuy a été exposée sous le titre « Le Puits rustique » à l'Orangerie lors de l'exposition consacrée à Hubert Robert en 1933. Les charmantes figures s'intègrent ici aisément dans ce paysage harmonieusement mis en scène. Ce sens de la composition est servi par une touche enlevée et gracieuse et un coloris vibrant qui firent la renommée de l'artiste.

Nous remercions Sarah Catala de nous avoir aimablement confirmé l'authenticité de ce tableau par un examen de visu.



118



119

Ecole française du XVIII^e siècle

Buste d'homme barbu

Pastel
55 × 45,50 cm

Bibliographie:
Neil Jeffares, *Dictionary of
pastellists before 1800*,
version en ligne, n° J.9.4053

*Portrait of a bearded man, pastel,
French School, 18th C.
21.65 × 17.91 in.*

2 500 - 3 000 €

120

Dominique PERGAULT

Vacqueville, 1729 - Lunéville, 1808

Corbeille de fruits, noix, noisettes et amande sur un entablement

Huile sur papier marouflé sur toile
Annoté 'Peint par Pergault...'
sur le châssis au verso
40 × 35 cm

*Basket of fruits, walnut, hazelnuts
and almond on an entablature, oil on
paper laid down on canvas, inscribed,
by D. Pergault
15.75 × 13.78 in.*

7 000 - 10 000 €

Dominique Pergault fait partie de ces artistes plongés dans l'oubli par la modestie de leur carrière. Quelques œuvres signées, ainsi que notre séduisante toile, réparent cette injustice. Avec délicatesse et mesure, la touche subtile et poétique nous plonge dans un univers tout en retenu : ce XVIII^e siècle de la province éloignée de Paris, loin des idées excitées du Siècle des Lumières.





121

Jean-François HUE

Saint-Arnoult-en-Yvelines, 1751 -
Paris, 1823

Personnages féminins dans un paysage
en contrebas d'Ariccia

Huile sur toile
Signée 'hue' en bas à droite
54 × 65 cm

*Figures in a landscape below Ariccia,
oil on canvas, signed, by J. Fr. Hue
21.26 × 25.59 in.*

8 000 - 12 000 €

Ecole française, 1897 D'après Augustin Pajou

Buste du sculpteur Jean-Baptiste Lemoyne

Plâtre patiné à l'imitation du bronze
Annoté 'Tu vois icy Le Moyne . on connoit
son cizeau. / Nul n'enseigne son art
avec plus d'eloquence, / L'amitié, la
nature et la reconnaissance / Ont avec
la vertu pleuré sur son tombeau. / Par
Mr Ducis de l'academie francoise' sur
le devant et 'J.B. LEMOYNE / SCULPTEUR /
PAR LE CITOYEN / PAJOU / LE VIII JUIN DE /
L'AN MDCCLVII' au dos
Hauteur: 62 cm
(Petits éclats)

Provenance:

Collection Yves Lemoyne,
arrière-petit-fils du modèle;
Peut-être sa vente, Paris, Hôtel Drouot,
5 février 1912, n° 103 ;
Vente anonyme; Paris, Drouot Rive-
Gauche, Mes Ader, Picard, Tajan,
29 novembre 1979, n° 55

Bibliographie:

James David Draper et Guilhem Scherf,
Pajou. Sculpteur du Roi 1730-1809,
cat. exp. Paris-New York, 1997, p.68,
mentionné dans la notice du n° 26
(parmi les œuvres en rapport)

*Bust of the sculptor J. B. Lemoyne,
after A. Pajou, patinated plaster,
inscribed, French School, 1897
H.: 24.41 in.*

8 000 - 12 000 €



Le buste de Jean-Baptiste Lemoyne par son élève Augustin Pajou fait partie des œuvres les plus célèbres du sculpteur, réalisée peu de temps après son retour d'Italie. La terre cuite exposée au Salon de 1759 et saluée par la critique – « (...) le beau buste ! Il vit, il pense, il regarde, il voit, il entend, il va parler » s'exclame Diderot – est aujourd'hui conservée au musée des Beaux-Arts de Nantes.

En 1897, Yves Lemoyne, arrière-petit-fils du sculpteur, fit exécuter par Charles-Edouard Pouzadoux, mouleur des ateliers du Trocadéro, six surmoulages d'après un plâtre moderne offert par lui au château de Versailles en 1906, dont fait partie celui que nous présentons.



123

François DUMONT

Lunéville, 1751 - Paris, 1831

Portrait présumé du sculpteur
Jacques-Philippe Dumont

Huile sur toile
Signée et datée 'f. Dumont / f. 1808.'
en bas à gauche
91 × 72,50 cm

*Presumed portrait of the sculptor
Jacques-Philippe Dumont, oil on canvas,
signed and dated, by Fr. Dumont
35.83 × 28.54 in.*

12 000 - 15 000 €



124

Hubert ROBERT

Paris, 1733 - 1808

Lavandières près d'une fontaine à la vasque antique et aux lions

Aquarelle sur trait de plume et encre
noire, sur papier vergé
Trace de signature en bas à gauche
Porte le cachet du monteur Emile Mans
(L. 878b) en bas à droite
Filigrane à la fleur de lys
29 x 23 cm
(Insolé, petit manque restauré
en bas à gauche)

Provenance:

Acquis par le grand-père de l'actuelle
propriétaire dans les années 1920-1930 ;
Collection particulière, Paris

Expositions:

Paysages d'eau douce, Paris, Galerie
Charpentier, 1945, selon une étiquette
au verso

*Washerwomen at a fountain with
an antic pond, pen and black ink,
watercolour, by H. Robert*
11.42 x 9.06 in.

2 000 - 3 000 €

Nous remercions Sarah Catala de nous avoir
aimablement confirmé l'authenticité
de ce dessin par un examen de visu.

**Attribué à
Philippe-Laurent ROLAND**

Pont-à-Marcq, 1746 - Paris, 1816

Un législateur

Terre cuite originale

Hauteur: 19 cm

(Petits accidents et manques, salissure)

Provenance:

Collection du sculpteur Eugène Guillaume;

Collection de la famille Lefuel;

Puis par descendance

Exposition:

Esquisses, maquettes, projets et ébauches de l'Ecole française du XVIII^e siècle, Paris, Galerie Cailleux, 12 - 24 mars 1934, p.67, n°127

Bibliographie en rapport:

Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au XVIII^e siècle*, Paris, t. II, 4, 1911, Klaus Reprint, 1970, p.301

James David Drapper, « Pajou et Roland », in G. Scherf (dir.), *Augustin Pajou et ses contemporains*, actes du colloque organisé au musée du Louvre les 7 et 8 novembre 1997, Paris, 1999, p.537-558

*A legislator, terracotta,
attr. to Ph. L. Roland
H.: 7.48 in.*

3 000 - 4 000 €

Lors de l'exposition de la Galerie Cailleux consacrée aux esquisses de l'école française du XVIII^e siècle, cette rapide esquisse est présentée et décrite comme pouvant être rapprochée de l'œuvre de Roland, *Solon*, exposée par l'artiste au Salon de 1804.



Jean-Michel MOREAU, dit Moreau le Jeune

Paris, 1741 - 1814

La Fête de la Fédération, le 14 juillet 1790

Plume et encre de Chine, lavis gris
Titre 'FESTE DE LA FEDERATION. / Vue
Perspective du CHAMPS DE MARS et de
l'ECOLE ROYALE MILITAIRE prise de
la Montagne de CHAILLOT, le Quatorze
Juillet Mil sept cent quatre-vingt-dix,
Jour Anniversaire de la Prise de la
BASTILLE. / Par J. M. MOREAU le Jeune'
sur le montage en partie inférieure
Porte le cachet du monteur parisien
Niodot (L.1961a) en bas à gauche
45,50 × 86 cm
(Insolé)

Provenance:

Collection Georges Dormeuil,
son cachet (L.1146a) en bas à droite;
Puis par descendance à ses arrières-
petits-enfants;
Collection particulière, Orléans

Exposition:

Peut-être *Exposition rétrospective de
la Ville de Paris*, Paris, Exposition
Universelle de 1900, n°202bis

*The Fête de la Fédération on
July 14th 1790, pen and black ink,
by L. M. Moreau the Younger
17.91 × 33.86 in.*

40 000 - 60 000 €



Vue Perspective du CHAMP DE MARS et de l'ECOLE ROYALE MILITAIRE

La fête de la Fédération, instaurée sous l'impulsion de Talleyrand, avait pour but de réunir des délégations de toutes les gardes nationales du royaume, afin de célébrer l'anniversaire de la prise de la Bastille dans la ferveur et la foi envers le roi et la nation. A cette occasion, le Champ de Mars

fut doté d'aménagements architecturaux dont un arc de triomphe et un cirque pouvant contenir plus de 50 000 hommes et deux à trois fois plus de spectateurs.

Cet événement suscita une très grande iconographie : Hubert Robert, qui fut un témoin incomparable de la Révolution

française, se plut à représenter cette fête de l'unité de la Nation (Versailles, musée national du château) ainsi que Demachy et Thevenin¹.

La représentation de Moreau est sûrement fidèle à la réalité, car on sait qu'il assistait assidûment aux fêtes révolutionnaires, comme

le montre la lettre adressée au Moniteur où il reprend les erreurs de description du rapporteur² concernant la fête de la Fédération de l'An II.

Moreau se place sur la rive droite de la Seine pour montrer l'ampleur extraordinaire de cette cérémonie à la fois grandiose et éruptive,



joyeusement populaire et politisée.

L'artiste lui-même est un révolutionnaire fervent ; il fait partie des délégations artistiques à l'Assemblée aux côtés de David, et s'enthousiasme du renversement de l'ordre établi, qu'il servait auparavant de son mieux. Il adore le gigantisme des cérémonies, les

foules exaltées, comme il adorait le cérémonial de l'Ancien Régime abhorré. On connaît de lui plusieurs dessins représentant les fêtes de l'Être Suprême de l'An II (collection Marius Paulme), et deux autres fêtes de la Fédération : l'une plus sage et moins emportée² et un dessin vu par Boscher chez le

baron de Vismes, à Nantes : « grande composition à la plume et au lavis, représentant la Fête de la Fédération au Champ de Mars »³.

Notice complète sur artcurial.com

1. Voir *La Révolution française et l'Europe, 1789-1799*, Paris, 1989, t. III *La révolution créatrice*, p.724.

2. Vente anonyme ; Paris, Ader, Picard, Tajan, 21 novembre 1987, n°1.

3. Voir E. Boscher, *Catalogue de l'œuvre de Jean-Michel Moreau le Jeune*, Paris, 1882, p.698.

Jean-Antoine Houdon

Versailles, 1741 - Paris, 1828

**Buste de Georges Washington,
« à l'antique » avec drapés**

Bronze à patine brune
 Signé 'HOUDON' au revers
 Fonte de la maison Barbedienne
 Hauteur: 46 cm

Bibliographie en rapport :

Anne Poulet, *Jean-Antoine Houdon. Sculptor of the Enlightenment*, cat. exp. Washington, National Gallery of Art, 2003, p.263-268
 Florence Rionnet, *Les bronzes Barbedienne. L'œuvre d'une dynastie de fondeurs*, Paris, 2016, p.240, n° 243

Bust of George Washington, bronze, brown patina, signed, by J. A. Houdon H. 18.11 in.

8 000 - 12 000 €



Fort de sa réputation de meilleur portraitiste, le sculpteur français Jean-Antoine Houdon est choisi, en 1784, par Thomas Jefferson et Benjamin Franklin pour réaliser la sculpture en pied de George Washington commandée par l'Assemblée législative de Virginie pour orner son édifice. Bien qu'il ait reçu des dessins de Charles Wilson Peale, portraitiste officiel du héros de l'Indépendance américaine, Houdon entreprend tout de même le voyage aux États-Unis afin de travailler « d'après nature » à cette prestigieuse commande. Lors de son séjour en octobre 1785 auprès du général résidant à Mount Vernon, il exécute un masque sur le vif et un buste en terre cuite. Si la grande sculpture en marbre livrée en 1796 se trouve encore au Capitole de l'État de Virginie à Richmond, d'autres versions en différents media se sont diffusées à travers le monde, témoignant du succès retentissant de cette représentation du Président. La maison Barbedienne en présente une édition en bronze dès 1847, l'homme politique y est représenté dans l'attitude d'un grand orateur vêtu à l'antique.



128

Elisabeth Louise VIGÉE-LE BRUN

Paris, 1755 - 1842

Paysage montagneux

Pastel

14,40 × 21 cm

Mountainous landscape, pastel,
by E. L. Vigée Le Brun
5.67 × 8.27 in.

5 000 - 7 000 €

Bien que récemment mise en lumière par le travail des historiens et principalement celui de Joseph Baillio, la production de paysages d'Elisabeth-Louise Vigée Le Brun est encore méconnue. Dans ses *Souvenirs*, elle indique pourtant en avoir peint près de deux cents et plus tard, dans le récit de ses voyages en Suisse, elle précise même les avoir réalisés au pastel¹.

C'est au cours de son exil et de ses nombreux voyages que notre artiste se lança avec frénésie dans l'exécution de ce type de petits paysages. Il semblerait que ce soit lors de ses séjours viennois puis outre-Manche qu'elle se mit à

œuvrer directement d'après nature. A Londres, elle raconte précisément qu'elle aimait se promener dans les campagnes environnantes en multipliant les études.

Mais c'est surtout en Suisse que Vigée Le Brun s'adonna à cette importante production. La nature était alors au centre de ses préoccupations. Les chaînes montagneuses, les glaciers, les cascades, les grandes étendues ou les sommets enneigés, aucun décor bucolique capté lors de ses excursions ne devait échapper à son papier bleu et à ses pastels. Véritable virtuose de cette technique, c'est logiquement que notre artiste la privilégia pour l'exécution de ces

œuvres dont la réalisation se devait d'être rapide et assurée.

Malheureusement, parmi les centaines de feuilles évoquées par l'artiste, quelques dizaines seulement sont arrivées jusqu'à nous. Récemment redécouvert, notre pastel constitue un exemple rare et particulièrement séduisant de cet œuvre de paysagiste de Vigée Le Brun. Très probablement exécutée en Suisse vers 1807-1808, la feuille témoigne du talent singulier de l'artiste pour croquer montagnes et rivières. La profondeur est admirablement rendue par ce cours d'eau guidant notre regard vers les crêtes des montagnes. La liberté

de la touche, l'utilisation de ces nuancées rosées venant rehausser les abords de la rivière et le flanc des montagnes sont d'une modernité étourdissante, préfigurant l'art des impressionnistes Boudin et Monet.

Nous remercions Monsieur Joseph Baillio de nous avoir confirmé l'authenticité de ce pastel d'après une photographie. Il sera inclus dans le catalogue raisonné des peintures, pastels et dessins d'Elisabeth Louise Vigée Le Brun actuellement en préparation. Une attestation en date du 29 octobre 2021 sera remise à l'acquéreur.

Jean-Baptiste GREUZE

Tournus, 1725 - Paris, 1805

Autoportrait de l'artiste

Huile sur toile (Toile d'origine)
39,50 × 32 cm

*Self-portrait of the artist, oil on
canvas, by J. B. Greuze*
15.55 × 12.60 in.

30 000 - 40 000 €

Les grands artistes se démarquent par leur audace permanente et c'est en sentant la fin de leur carrière approcher, ayant bénéficié de tout ce que la vie a pu leur offrir, qu'ils se détachent des choses matérielles et laissent libre cours à leur pinceau. Comme Titien ou Rembrandt, Jean-Baptiste Greuze abandonne les dessins précis et les contours nets dans la dernière partie de sa carrière. C'est alors qu'il approche de l'âge vénérable de 70 ans que l'on voit sa technique se renouveler et nous offrir une nouvelle lecture.

L'autoportrait que nous présentons est une émouvante redécouverte et son caractère inédit fait écho à sa vocation initiale d'œuvre intime, personnelle, confidentielle. Plus qu'un portrait, c'est un miroir :

l'attention est portée sur le regard et le reste du tableau perd en définition à mesure que l'on s'éloigne de cette puissante et directe confrontation visuelle.

Si les traits du modèle se reconnaissent en le comparant à l'*Autoportrait* du musée du Louvre peint vers 1785, cette technique rapide sur trait de crayon se retrouve quelques années plus tard seulement, par exemple dans le *Portrait présumé de Louis Moreau de Saint-Méry* peint vers 1790-92 ou le *Portrait de jeune garçon* daté par Edgar Munhall de 1791-1792¹. Le rendu est parfois différent sur les panneaux de noyer entoilés que privilégie l'artiste pour ses portraits des années 1790, toujours dans un format d'environ 60 à 70 cm de haut comme par exemple

le *Portrait du général d'Oyré* de 1799², le *Portrait de Louis-François Robin* de 1793³ ou l'*Autoportrait au chapeau* des années 1790⁴. Le physique de notre modèle et son implacable lucidité devant son âge avancé nous permettent de dater notre toile des dernières années de la vie du peintre, peu avant 1805.

1. Respectivement Vente anonyme; Londres, 8 juillet 2004, n°174 et vente anonyme; New York, Sotheby's, 27 janvier 2011, n°340.
2. Vente anonyme; Paris, Hôtel Drouot, Me Laurin, 10 mars 1993, n°18.
3. Vente anonyme; Rouen, Me Denesle, 26 avril 1992, n°18.
4. Vente anonyme; Paris, Hôtel Drouot, Me Laurin, 10 mars 1993, n°17.



130

Ecole italienne ou française de la seconde partie du XVIII^e siècle

Personnage en extase

Terre cuite
Hauteur : 66 cm
(Restaurations)

A man in ecstasy, terracotta, Italian or French School, 2nd half of the 18th C.
H. : 25.98 in.

6 000 - 8 000 €



130

131

Adamo TADOLINI

Bologne, 1788 - Rome, 1868

Le martyr de saint Pancrace

Bas-relief en terre cuite
Annoté 'Adamo Tadolini invenito / e sculp. in Calvi l'anno 1855. / Scipione Tadolini dono all / amico Cesare Baudana / Vaccolini / Roma 3 Maggio 1895 / S. Tadolini' au verso
23,50 × 41 cm

Provenance :

Donné par Scipione Tadolini à Cesare Baudana Vaccolini à Rome en mai 1895, selon l'inscription au verso;
Collection John Winter;
Sa vente, Londres, Sotheby's, 10 décembre 2015, n° 118

Bibliographie :

Giulio Tadolini, *Ricordi Autobiografici di Adamo Tadolini*, Rome, 1900, p.227 et p.257

The martyrdom of saint Pancratius, terracotta relief, inscribed, by A. Tadolini
9.25 × 16.14 in.

20 000 - 30 000 €

Adamo Tadolini, élève et collaborateur de Canova, fut l'initiateur d'une importante lignée de sculpteurs qui s'étendit sur plusieurs générations, comme en atteste l'inscription portée par son fils Scipione au dos de notre relief. Celui-ci illustre avec un sens de la narration et du drame le martyr du jeune Pancrace de Rome, victime en 304 ap. J.-C à l'âge de 14 ans des persécutions menées par l'empereur Dioclétien contre les chrétiens. Refusant d'adorer les dieux romains, il est présenté devant l'empereur qui, souhaitant l'épargner du fait de sa haute naissance, l'exhorte de renoncer à sa « folie ». Le jeune homme de 14 ans lui répond avec courage et foi : « Bien que je sois enfant par le corps, je porte cependant en moi le cœur d'un vieillard, et grâce à la puissance de mon Seigneur Jésus-Christ, la terreur que tu nous inspires ne nous épouvante pas » (J. de Voragine, *La Légende dorée*), avant d'être décapité. La basilique San Pancrazio est érigée en son honneur à Rome en 604.



131

132

Jean-Victor BERTIN

Paris, 1767 - 1842

Le jeu du frappe-main dans un paysage classique

Huile sur toile
16,50 × 22 cm

Exposition:

Peintures du XIX^e siècle, Paris, Galerie
La Nouvelle Athènes, novembre 2020, n° 3

*A game of Hot Cockles in a classical
landscape, oil on canvas,
by J. V. Bertin
6.50 × 8.66 in.*

5 000 - 7 000 €



133

Jean-Baptiste MALLET

Grasse, 1759 - Paris, 1835

La félicité du nourrisson

Huile sur toile (Toile d'origine)
Signée et datée 'mallet / 1821'
en bas à droite
Annoté 'MALLET Ft 1821' sur le châssis
au verso
31,50 × 25 cm

*The joy of the infant, oil on canvas,
signed and dated, by J. B. Mallet
12.40 × 9.84 in.*

2 000 - 3 000 €

Bernard Gabriel SEURRE

Paris, 1795 - 1867

Molière assis

Bronze à patine brun vert nuancé

Tirage d'artiste, vers 1843

Signé et daté 'G.LE. SEURRE.1843'

au dos du fauteuil

Marque du fondeur 'F.r.ie de Eck

et Durand' à deux reprises

(l'une partiellement visible)

36 × 21 × 24 cm

*Molière seated, bronze,
green-brown patina, signed and dated,
by B. G. Seurre
14.17 × 8.27 × 9.45 in.*

4 000 - 6 000 €



Alors que la France fête les 400 ans de la naissance de Jean-Baptiste Poquelin, ce bronze représentant l'illustre dramaturge français témoigne des hommages qui ont suivi son bicentenaire en 1822, coup d'envoi à la réhabilitation de sa vie et de ses œuvres. Une fontaine appelée *Fontaine Richelieu* occupait l'endroit où l'auteur est décédé au 40 rue de Richelieu (Paris 2^e arrondissement) jusqu'en 1838, année où elle fut détruite. À l'initiative du sociétaire de la Comédie-Française Joseph Régner, une souscription nationale est lancée en 1843 pour ériger en lieu et place un monument commémoratif en faveur de Molière. La statue principale représentant l'écrivain assis est commandée à Bernard Gabriel Seurre, élève de Pierre Cartellier et grand Prix de Rome de 1818. La fonte est confiée à la fonderie Eck et Durand. Cette fonderie active entre 1843 et 1863, à la réputation alors internationale, a produit un grand nombre d'œuvres fort réputées, comme les portes de l'église de la Madeleine (modèle de Triqueti) ou le *Réveil de Napoléon* pour le Parc Fixin en Côte d'Or (modèle de Rude).



135

135

Joseph-Ferdinand LANCRENON

Lods, 1794 - Besançon, 1874

Orythie enlevée par Borée

Huile sur toile
40,50 × 32,50 cm

Provenance:

Atelier de l'artiste;
Par descendance à sa fille
Marie Josèphe Mangenot;
Par descendance, collection
Suzanne et Léon Mathet;
Par descendance à leur fille
Marie-Thérèse de Rugiero;
Par descendance à sa fille Colette de
Rugiero, épouse John Miller, New York;
Puis par descendance

Boreas abducting Oreithyia,
oil on canvas, by J. F. Lancrenon
15.94 × 12.80 in.

4 000 - 6 000 €

Provenant de la descendance de l'artiste, cette esquisse à la fois subtile et aboutie constitue probablement le projet final du tableau commandé à Lancrenon en 1821 pour orner le plafond d'un des salons de l'appartement de la duchesse de Berry au pavillon de Marsan du palais du Louvre, aujourd'hui conservé au musée Girodet de Montargis.

136

Ecole française de la première partie du XIX^e siècle D'après Antonio Canova

Hébé

Bronze à patine brune
Porte une inscription 'a. canova. fct'
sur le haut du piédoche
Hauteur: 52 cm

Bibliographie en rapport:

Giuseppe Pavanello, Mario Praz, *L'opera completa del Canova*, Milan, 1976, modèle répertorié sous le n° Nr.B131

Hebe, bronze, brown patina, inscribed, after A. Canova
H.: 20.47 in.

6 000 - 8 000 €

Cette *Hébé* est la version en buste de la sculpture en marbre éponyme réalisée par Antonio Canova en 1796. Quatre exemplaires de la statue en pied considérés comme autographes sont connus, conservés à l'Alte Nationalgalerie de Berlin, à Chatsworth House en Angleterre, au musée San Domenico à Romagne et au musée de l'Ermitage à Saint Pétersbourg. Ce dernier, exposé au Salon de 1808 à Paris, est le fruit de la commande de l'impératrice Joséphine. Par ses traits fins et délicats et son expression songeuse, la figure de cette Hébé s'inscrit dans une quête de la Beauté idéale inspirée de l'Antiquité classique qui occupe Canova tout au long de sa carrière. La grande qualité de la fonte et des ciselures à froid nous permettent d'inscrire ce buste dans la production française du début du XIX^e siècle au plus fort de l'enthousiasme du public suite à la présentation en grande pompe du marbre au Salon de 1808.



136

Paul DELAROCHE

Paris, 1797 - 1856

Les suites d'un duel

Huile sur toile (Toile d'origine)
Signée et datée 'DelaRoche P / 1825'
en bas à droite
Toile de la maison Belot
66 × 82 cm

Provenance:

Chez Claude Schroth en 1827;
Collection particulière

Expositions:

Ouvrages de peinture exposés au profit des Grecs, Paris, galerie Lebrun,
15 mai 1826, n° 48
Salon de 1827, Paris, n° 307
Salon de la ville de Douai,
musée de la Chartreuse, 1833

Bibliographie:

Antony Béraud, *Annales de l'Ecole française des Beaux-Arts*, Paris, 1827, mentionné p.59
Exposition des oeuvres de Paul Delaroche. Explication des tableaux, dessins, aquarelles et gravures exposés au Palais des Beaux-Arts le 21 avril 1857, Paris, 1857, p.34, mentionné parmi les ouvrages non exposés
Claude Allemand-Cosneau et Isabelle Julia (dir.), *Paul Delaroche. Un peintre dans l'histoire*, cat. exp. Nantes-Montpellier, 1999-2000, mentionné p.247
Stephen Bann, «*The Exact Moment: Representing History in Delaroche's, Assassination of the Duc de Guise*», in M. C. Potter (dir.), *Representing the Past in the Art of the Long Nineteenth Century*, New York, 2022, p.76-83

The Sequel to a duel, oil on canvas, signed and dated, by P. Delaroche
25.98 × 32.28 in.

15 000 - 20 000 €

De Richelieu à Louis XVI, souverains et ministres n'eurent de cesse de tenter de mettre un terme à la pratique du duel, duels d'honneur notamment, au cours desquels s'affrontaient deux participants dans le but de laver, souvent par le sang, l'offense de l'un faite à l'autre. Après la Révolution, cette pratique connut une certaine recrudescence et entra dans les mœurs de la société aristocratique et bourgeoise du début du XIX^e siècle. Codifié avec précision, le duel fait même l'objet de manuels dédiés qui en déclinent les règles¹ : armes (épée ou pistolet), choix du lieu et de la date laissé à l'offensé, nombre de témoins, type (au premier sang ou à mort)...

Le caractère historique de cette pratique ainsi que les conséquences dramatiques des duels ne manquèrent pas d'inspirer les artistes du début du XIX^e siècle, tant dans le registre Troubadour, mettant en scène les célèbres assassinats du passé, que dans le contexte du Romantisme, permettant la représentation de scènes tragiques et d'intenses émotions. Nul besoin

que les protagonistes soient des personnages historiques, le duel touche la société contemporaine et devient à ce titre le sujet de tableaux que l'on pourrait qualifier « de genre ». Ainsi, au Salon de 1822, Pierre-Roch Vigneron expose « Un duel », non localisé mais connu par la lithographie, où un blessé gît à terre, entouré de ses deux témoins, tandis que son adversaire lui tourne le dos. Commentant le Salon de 1822 et ce tableau, Charles Landon déplore vivement ce phénomène : « Le peintre a mis sous nos yeux un de ces événements déplorables qui se renouvellent chaque jour, et que l'on ne peut parvenir à réprimer. Un jeune homme dont la physionomie annonce un état distingué, a été appelé en duel par un de ces spadassins de profession, qui sont la honte et le fléau de la société. » Craignant que ce type de sujets ne fasse florès, le critique s'attriste que l'artiste préfère « se faire une clientèle particulière parmi ceux qui cherchent des émotions fortes » et espère que Vigneron, créateur de ce « genre sinistre », « ne fera

pas école ».

Las ! en 1826 puis au Salon de 1827, c'est au tour du jeune Paul Delaroche d'exposer sa version des *Suites d'un duel* dans le tableau que nous présentons, non localisé depuis son exposition à Douai en 1833 et que nous avons eu le privilège de redécouvrir. La scène pourrait suivre de peu celle du tableau de Vigneron. Elle se situe dans l'intimité d'un intérieur où la victime du duel a été transportée. Sur la chaise à gauche se trouve, avec le costume et l'épée, l'explication de l'état dans lequel se trouve l'homme couché dans son lit, dont le teint tournant vers le gris et l'expression d'abandon n'indiquent rien de bon. Sur un guéridon à gauche, flacons d'alcool et bandes de tissus témoignent des soins prodigués par la jeune femme éplorée qui se penche sur lui. Une lampe à huile éclaire cette chambre dont chaque détail, des lattes du parquet au lit bateau en passant par un paravent de cuir et un rideau rouge, a été minutieusement traité.

Le soin apporté à cette touchante scène, tant dans son exécution précise que dans le rendu des expressions des personnages, sa sobriété, l'intelligence de la composition et de la discrète narration annoncent les talents de peintre d'histoire qui seront ceux de Paul Delaroche, qui se fit l'illustrateur poignant de nombreux événements dramatiques des siècles passés et dont l'influence sera considérable sur l'un de ses plus brillants élèves, Jean-Léon Gérôme, dont les célèbres *Suites d'un bal masqué* ne sont pas sans rappeler celles de notre duel.

Nous remercions Monsieur Stephen Bann de nous avoir aimablement confirmé l'authenticité de cette œuvre ainsi que pour son aide à la rédaction de cette notice.

1. Citons par exemple l'*Essai sur le duel* publié par le comte de Châteauevillard en 1836.
2. *Annales du musée*, 1822, vol. II, p. 119, cité par St. Bann in op. cit., 2022.





I/III



II/III



III/III

138

Paul DELAROCHE

Paris, 1797 - 1856

Ingres à l'Institut, Un pape et Picot

Trois dessins à la plume et encre brune,
lavis brun dans un même montage
Le troisième légendé 'Mr Picot'
en bas à gauche
21 x 16 cm, 14 x 9 cm, 21,50 x 15,50 cm

*Ingres, A pope and Picot, pen and brown ink,
a set of 3, by P. Delaroche
8.27 x 6.30 in.; 5.51 x 3.54 in.; 8.46 x 6.10 in.*

2 000 - 3 000 €

Nous remercions Monsieur Stephen Bann de
nous avoir aimablement confirmé l'authenticité
de ces dessins d'après photographies.

139

Paul DELAROCHE

Paris, 1797 - 1856

Portrait d'Antoine Alphonse Montfort

Crayon noir, estompe et pastel
Signé des initiales et daté 'PD 1828.'
dans le bas
Le nom du modèle annoté sur le montage
au verso
22 x 17,50 cm
(Insolé)

*Portrait of Antoine Alphonse Montfort,
black chalk and pastel, signed and
dated, by P. Delaroche
8.66 x 6.89 in.*

1 500 - 2 000 €

Nous remercions Monsieur Stephen Bann de
nous avoir aimablement confirmé l'authenticité
de ce dessin d'après une photographie.



Georges DIEBOLT

Dijon, 1816 - Paris, 1861

La France rémunératrice, esquisse

Bronze à patine brun rouge nuancé
Epreuve ancienne, signée et datée
'Diébolt 1851'
Estampille du fondeur 'Thiebaut' au dos
Hauteur: 36,50 cm

Bibliographie en rapport :

Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française du XIX^e*, t. II, 1916, p.195-196
Anne Pinget, Antoinette Le Normand-Romain, *Musée d'Orsay: Catalogue sommaire illustré des sculptures*, Paris, 1986, p.144

Remunerative France, sketch, bronze, brown red patina, signed and dated, by G. Diebolt
H.: 14,37 in.

2 000 - 3 000 €

Georges Diébolt obtient le grand prix de sculpture de l'École des Beaux-Arts en 1841. Il débute au Salon en 1848 après un séjour à Rome comme pensionnaire à la Villa Médicis. Il est tout particulièrement connu par les Parisiens comme auteur de la figure du *Zouave du Pont de l'Alma* qui a longtemps servi aux habitants de la capitale comme témoin étalon des crues de la Seine. On lui doit aussi la statue monumentale de *La France rémunératrice* érigée en 1851 au rond-point des Champs-Élysées lors de la distribution des récompenses obtenues par les industriels français lors de l'Exposition universelle de Londres. Notre statuette est une rare réduction de ce monument. Le musée d'Orsay en conserve un exemplaire similaire ayant appartenu à la veuve de l'artiste (inv. RF1880).



141

Antoine-Louis BARYE

Paris, 1795 - 1875

Junon

Bronze à patine brun vert
Fonte posthume
Signée 'BARYE' et porte la marque
du fondeur '(PE)YROL' apposée
partiellement à l'envers sur la terrasse
Hauteur: 28,50 cm

Bibliographie en rapport:

Michel Poletti et Alain Richarme, *Barye. Catalogue raisonné des sculptures*, Paris, 2000, p.104, modèle répertorié sous le n° F 29

Juno, bronze, green-brown patina, signed, by A. L. Barye
H.: 11.22 in.

6 000 - 8 000 €



Cet exemplaire nous semble être le seul de ce modèle à porter la marque du fondeur Peyrol qui acheta le modèle à la vente de l'atelier de Barye en 1875. La qualité du montage en plusieurs éléments et la précision de la reprise nous permettent d'y voir une œuvre rare.

142

Alexandre-Marie COLIN

Paris, 1798 - 1875

Sardanapale sur son bûcher

Huile sur toile (Toile d'origine)
65,50 × 81 cm

Provenance:

Probablement vente de l'atelier de l'artiste, Paris, Hôtel Drouot, Me Boussaton, 2 février 1876, n° 54

Sardanapalus on his stake, oil on canvas, by A. M. Colin
25.79 × 31.89 in.

15 000 - 20 000 €

Alexandre Marie Colin, ami d'Eugène Delacroix avec lequel il a souvent été confondu, est l'un des instigateurs du mouvement romantique français. Jeune, il est l'un des élèves les plus doués d'Anne Louis Girodet, dont il fréquente l'atelier entre 1814 et 1817.

Entre 1819 et 1868, il expose de manière régulière au Salon. De manière inhabituelle pour son époque, il aime à représenter des sujets historiques et littéraires sous forme de tableaux de chevalet. Le *Sardanapale* que nous présentons aujourd'hui s'inscrit dans cette tendance. Cette œuvre est plus fidèle à l'idée originelle de lord Byron que le célèbre tableau exposé par Delacroix au Salon de 1827, sans ne rien avoir à envier à sa manière théâtrale et tourmentée.

Enlacée avec passion par Myrrha, son amante ionienne, le tyran attend la mort sans sourciller. Les deux amants ignorent la désolation qui fait rage autour d'eux, trônant au-dessus des nués dans la droite ligne des héros romantiques du XIX^e siècle. On reconnaît dans les traits de Myrrha ceux de Mademoiselle Rose, modèle que partageaient Bonington, Delacroix (*La mort de Sardanapale*, 1827, musée du Louvre) et Colin.

La littérature de lord Byron constitue une source d'inspiration dès 1825 pour Colin (*Othello* et *Desdémone*, New Orleans Museum of Art) et le restera pendant toute sa carrière (*Dom Juan* et *Haydê*, 1837).

Notre tableau est vraisemblablement celui mentionné dans le catalogue de la vente après décès d'Alexandre Colin le 2 février 1876 sous le numéro 54.

141



142



143

Jean-Victor BERTIN

Paris, 1767 - 1842

Paysage d'Ancadie animé de personnages

Huile sur toile
(Toile et châssis d'origine)
38,50 x 46 cm

Exposition:

Jean-Victor Bertin, Paris, Galerie
la Nouvelle Athènes, novembre-décembre
2016, n°17

*Figures in an Arcadian landscape,
oil on canvas, by J. V. Bertin
15.16 x 18.11 in.*

15 000 - 20 000 €



144

Jean-Baptiste Joseph DEBAY

Nantes, 1802 - Paris, 1862

Le Génie de la Marine

Marbre blanc

Signé 'JEAN DEBAY' sur l'ancre
101 x 48 x 85 cm

Provenance:

Collection du banquier Hoppe, Amsterdam ;
Vente anonyme; Amsterdam, Christie's,
23 mars 2010, n° 424

Expositions:

Villa Médicis, Rome, 1832
Ecole des Beaux-Arts, Paris, 1833
Salon de 1833, Paris, n° 2509

Sources:

«Tableaux des envois des pensionnaires pour l'année 1831. Expédiés pour Paris le 15 juin 1832, de l'Académie de France à Rome à l'Institut de France», 1831, A.N., Archives de l'Académie de France à Rome - Villa Médicis, Pièce 20190056/2-28, fol. 215bis : «M. Debay : Le Génie de la marine, figure ronde-bosse de sa composition exécutée en marbre; M. Debay ne devait qu'un modèle en plâtre. Le marbre et l'exécution ont été entièrement à ses frais.»
«Rapport de la Section de sculpture, à la quatrième classe de l'Institut,

sur les travaux envoyés de Rome en 1832», Paris, 8 septembre 1832, Archives de l'Institut de France, Académie des beaux-arts, 5 E 22

Bibliographie:

Séance publique de l'Académie royale des Beaux-Arts, le samedi 13 octobre 1832, Paris, 1832, p.18
F. Chatelain, *Etrennes à la jeunesse*, Paris, 1833, p.121-122
Augustin Jal, *Salon de 1833: Les Causeries du Louvre*, Paris, 1833, p.453-455
Gabriel Laviron, Bruno Galbacio, *Le Salon de 1833*, Paris, 1833, p.327-328
Adolphe Saint-Vincent Duvivier, « Biographie, Jean Debay », in *Les Beaux-Arts*, t. IV, 1862, p.77
Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au dix-neuvième siècle*, t. II, Paris, 1916, p.127
Antoinette Le Normand, *La tradition classique et l'esprit romantique, les sculpteurs de l'Académie de France à Rome de 1824 à 1840*, Rome, 1981, p.233, cat. 56

The Spirit of Seafaring, white marble, signed, by J. B. J. Debay
39.76 × 18.90 × 33.46 in.

40 000 - 60 000 €

Considérée comme disparue dans l'ouvrage d'Antoinette Le Normand (1981), cette œuvre récemment redécouverte vient éclairer heureusement la formation de l'artiste nantais Jean Debay. Ce charmant marbre représentant un *Cupidon naviguant dans une coquille*, illustrant l'*Allégorie de la Marine*, correspond à l'un des envois réglementaires de l'Académie de Rome exécuté par l'artiste en 1832. Le fils de Jean-Baptiste Joseph Debay, formé dans l'atelier de son père, puis à l'École des Beaux-Arts par Antoine-Jean Gros et François-Joseph Bosio, persévère de longues années avant d'obtenir le Prix de Rome de 1829. De son apprentissage dans la prestigieuse institution romaine dirigée alors par Horace Vernet, nous conservons un certain nombre de ses travaux imposés dont la

progression était censée refléter celle de ses études. Parmi eux, les travaux appelés « envois » étaient exposés à Rome, puis envoyés à Paris où ils étaient soumis au jugement de l'Académie. Selon l'ordonnance du 26 janvier 1821, les pensionnaires devaient exécuter la première année « une copie en marbre d'après une statue antique », dans les deuxième et troisième années « une figure de bas-relief d'après nature et à grandeur ou un modèle de figure en ronde bosse ainsi qu'une tête en ronde bosse », la quatrième année « le modèle d'une figure de sa composition à grandeur et une esquisse d'un groupe en ronde bosse ». Lors de la cinquième et dernière année, ils devaient tailler dans le marbre « la figure composée l'année précédente ». Le « Génie de la Marine », envoi réglementaire de

sa deuxième année, est le troisième envoi de l'artiste identifié et localisé. Son envoi de première année, *Hercule enfant étouffant les serpents envoyés par Junon*, copié d'après l'antique, se trouve au musée d'Arts de Nantes (n°inv. 47.2172), celui de 5^e année, *La Jeune esclave* en marbre, est conservée au musée des Beaux-Arts de Valence. Enfin la Villa Médicis conserve le portrait d'Horace Vernet que Debay a eu l'honneur d'exécuter au moment de son départ en 1834. Présentée au Salon de 1833 à Paris, au moment où *le Caïn et sa race maudits de Dieu* d'Etex marque un tournant dans la sculpture vers un Romantisme assumé, l'œuvre de Debay témoigne quant à elle de l'hésitation de cette génération entre Néoclassicisme et Romantisme.





145

Léon COGNJET

Paris, 1794 - 1880

Portrait du peintre François-Marius Granet

Huile sur toile (Toile d'origine)
65 × 54 cm
Sans cadre

*Portrait of the painter François-Marius
Granet, oil on canvas, by L. Cogniet
25.59 × 21.26 in.*

6 000 - 8 000 €

C'est au Salon de 1846 que Léon Cogniet expose l'effigie de son confrère et ami François-Marius Granet. Le peintre aixois est alors âgé de 70 ans, ce qui ne l'empêche pas d'être encore très actif, exposant pas moins de sept tableaux au Salon cette année-là. Installé entre Versailles et Paris, Granet est alors conservateur du Musée historique de Versailles fondé par Louis-Philippe en 1833 et inauguré en 1837.

C'est un portrait intimiste que Cogniet a exécuté, témoignant de

la complicité et de l'amitié qui existaient entre les deux peintres qui s'étaient rencontrés de nombreuses années auparavant, à l'occasion du séjour de Léon Cogniet à l'Académie de France à Rome après l'obtention du Grand Prix. Près de 30 ans après, Cogniet brosse sur la toile les traits d'un Granet marqué par l'âge, coiffé d'un petit bonnet le protégeant du froid, tenant palette et pinceaux et arborant au revers de son habit la rosette de la Légion d'honneur obtenue le 1^{er} mai 1833. Les critiques du Salon ont souligné

non sans une certaine sévérité que Léon Cogniet avait employé dans ce portrait le coloris utilisé par Granet dans ses propres œuvres, à savoir des tonalités plutôt sombres valorisant les effets de lumière à certains endroits, ici en l'occurrence sur le visage du modèle.

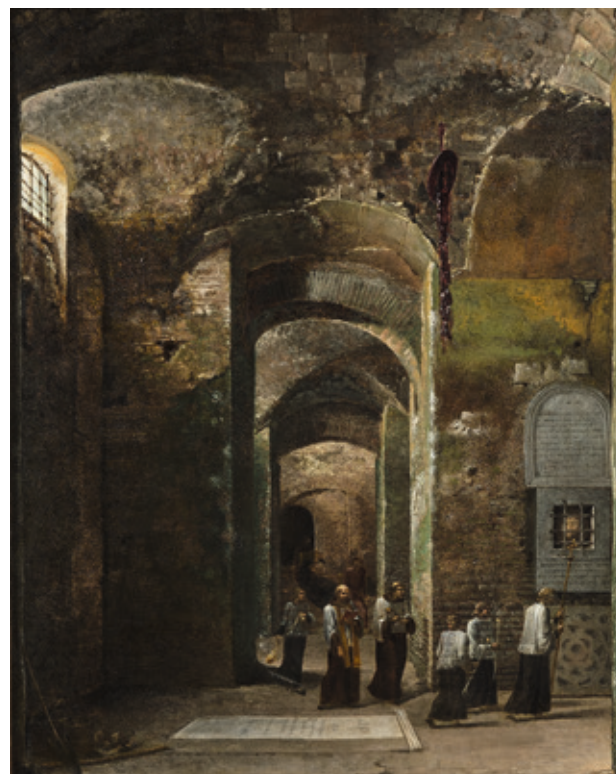
Deux autres exemplaires de ce portrait sont répertoriés, l'un au musée des Beaux-Arts d'Orléans¹ et celui du Salon de 1846 au musée Granet à Aix-en-Provence. A Aix, cette effigie d'un Granet âgé côtoie son propre Autoportrait

datant des mêmes années, mais également son célèbre portrait exécuté à Rome en 1809 par Jean Auguste Dominique Ingres. Ces représentations de Granet par ses confrères à différentes périodes de sa vie viennent témoigner des liens de proximité et d'estime que l'artiste noua avec ses confrères qui lui rendirent par leurs pinceaux des hommages sincères et brillants.

1. Voir cat. exp. *Léon Cogniet 1784-1880*, Orléans, musée des Beaux-Arts, 1990, p.84, n° 59.



146



147

146

François-Marius GRANET

Aix-en-Provence, 1775 - 1849

Les ruines du Colisée animées de personnages

Huile sur toile (Toile d'origine)
Un cachet de cire rouge Fernando II
re del regno delle Due Sicile /
Commissione di antiquita e belle arti
au verso
41 × 33 cm

Figures in the ruins of the Colosseum,
oil on canvas, by Fr. M. Granet
16.14 × 12.99 in.

6 000 - 8 000 €

147

François-Marius GRANET

Aix-en-Provence, 1775 - 1849

Procession dans la crypte de San Martino ai Monti à Rome

Huile sur toile
Un cachet de cire rouge 'Fernando II re
del regno delle Due Sicile / Commissione
di antiquita e belle arti' au verso
44 × 34,50 cm
(Restaurations)

The crypt of San Martino ai Monti in
Rome, oil on canvas, by Fr. M. Granet
17.32 × 13.58 in.

6 000 - 8 000 €

Notre tableau est proche de l'Intérieur
de l'église souterraine de San Martino ai Monti,
exposé au Salon de 1806 et conservé à Montpellier,
dans les collections du musée Fabre.



148

Eugène LAMI

Paris, 1800 - 1890

Projets de dessus de porte représentant des vases de fleurs dans un cartouche circulaire

Quatre dessins à l'aquarelle gouachée sur trait de crayon de forme ronde dans un même montage

L'un annoté 'Salle à manger (Boulogne)' au verso

Diamètre de chaque: 16,50 cm

(Le motif situé en bas à droite a été accidenté et porte une tache d'eau)

Provenance:

Projets de décoration pour le château de la famille Rothschild à Boulogne-Billancourt ;
Collection Léon Decloux ;
Sa vente, Paris, Hôtel Drouot, Me Baudoin, 29-30 novembre 1920, n° 74 (vendu 5 300 fr. à Vignat) ;
Collection Vignat ;
Collection Chamiroy ou Chameroy ;
Sa vente, Paris, Galerie Georges Petit, 30 mai 1924, n° 25 (vendu 5 000 fr. à Brame)

Bibliographie:

Paul-André Lemoisne, *Eugène Lami*, Paris, 1912, repr. p. 39, 79, 111 et 129

Paul-André Lemoisne, *Collection de la société de l'histoire de l'art français L'œuvre d'Eugène Lami (1800-1890)*, essai d'un catalogue raisonné, Paris, 1914, p. 263, n° 1143

Vases of flowers, projects for overdoor decorations, gouache and watercolour, a set of four, by E. Lami
D. 6.50 in. each

700 - 900 €

Construit entre 1855 et 1861 à la demande du baron James de Rothschild par l'architecte Joseph-Armand Berthelin, le château de Boulogne-Billancourt fut imaginé dans le style Louis XIV. À l'instar du célèbre château de Ferrières, c'est Eugène Lami qui se voit confier

l'aménagement intérieur et le décor des pièces, décor qui incarnera désormais la quintessence du « goût Rothschild ». Versailles, Venise, les sources d'inspirations de Lami puisent dans un passé qu'il remet au goût du jour dans une vision théâtrale et colorée, créant un cadre de vie à la fois somptueux et varié pour ses prestigieux mécènes. Les aquarelles présentées ici, préparatoires à des dessus-de-portes qui ne furent au final pas exécutés, rappellent les vases de fleurs exécutés par Jean-Baptiste Monnoyer pour Louis XIV et témoignent du travail colossal mis en œuvre par Eugène Lami pour orner les demeures Rothschild dans leurs moindres détails.

Nous remercions Madame Caroline Imbert de nous avoir aimablement confirmé l'authenticité de ces dessins ainsi que pour son aide à la rédaction de cette notice.

James PRADIER

Genève, 1790 - Bougival, 1852

Sapho à la colonne

Bronze à patine brun nuancé

Épreuve ancienne, vers 1850

Signée et datée 'J.PRADIER. / 1848' sur la colonne

Marque et cachet 'VP' couronné du fondeur Victor Paillard bronzier à Paris
Hauteur: 87 cm

Bibliographie en rapport :

Claude Lapaire, *James Pradier et la sculpture française de la génération romantique. Catalogue raisonné*, Milan-Lausanne, 2010, p.375, modèle référencé sous le n° 326

Sapho at a column, bronze, brown patina, signed and dated, by J. Pradier
H.: 34.25 in.

25 000 - 35 000 €

Sapho est la poétesse grecque de l'île de Lesbos qui, tombée amoureuse de Phaon, se jeta de désespoir d'une falaise de l'île de Leucade. Contrairement à Triqueti, Chassériau, Moreau et d'autres artistes du XIX^e siècle, Pradier renonce à représenter le drame. Le sculpteur préfère donner une vision statique de Sapho qui, mélancolique, s'appuie d'une main sur une colonne ionique et de l'autre abandonne sa lyre. Un autre exemplaire en bronze fut exposé à Paris au Salon de 1848.



Pierre-Jean DAVID, dit DAVID d'ANGERS

Angers, 1788 - Paris, 1856

Napoléon Gobert (1807-1833),
mourant en Égypte,
remet son testament à un ami

Esquisse préparatoire pour l'un des reliefs du monument du général Gobert (1760-1808) au cimetière du Père Lachaise à Paris
Haut-relief en terre cuite
Signé 'DAVID' en bas à droite et annoté 'FRANCE' sur la barricade au centre
28,50 × 39,50 cm

Bibliographie en rapport :

Viviane Huchard, *Galerie David d'Angers*, Angers, musée d'Angers, 1989, p.49-50
Antoinette Le Normand-Romain, *Mémoire de marbre : la sculpture funéraire en France 1804-1914*, Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1995, le marbre reproduit sous le n°322 p.233, p.232-233, p.349
Claire Barbillon, *Le relief : au croisement des arts du XIX^{ème} siècle*, Paris, 2014, monument répertorié sous le n°180 et reproduit p.233

Œuvres en rapport :

Esquisses en terre cuite :
-Pierre Jean David d'Angers, *Le général Gobert reçoit le sabre de Dampierre mourant*, 1847, terre cuite, 29 × 69 cm, Angers, musée des Beaux-Arts, galerie David d'Angers, inv. MBA 1135
-Pierre Jean David d'Angers, *Le général Gobert délivre des soldats français*, avant 1847, terre cuite, 28,3 × 40 cm, Angers, musée des Beaux-Arts, galerie David d'Angers, inv. MBA 651
-Pierre Jean David d'Angers, *Le général Gobert apaise une sédition*, 1847, terre cuite, 28 × 69 cm, Angers, musée des Beaux-Arts, galerie David d'Angers, inv. MBA 1134
Plâtre :
- Pierre Jean David d'Angers, *Napoléon Gobert, mourant en Égypte, remet son testament à un ami*, plâtre, 95 × 135 cm, Angers, musée des Beaux-Arts, galerie David d'Angers, inv. MBA 856.19

Sketch for the monument to general Gobert at the Père Lachaise cemetery, terracotta relief, signed, by David d'Angers
11.22 × 15.55 in.

15 000 - 20 000 €

Dès son inauguration, la qualité du monument du général Gobert est louée dans la presse :

« Un de nos premiers statuaires, M. David, [...] a terminé [au cimetière du Père Lachaise], cette année, un monument funéraire qui comptera désormais parmi les plus remarquables monuments de ces coteaux toujours verts consacrés aux pompes mondaines posthumes! »

Durant l'année 1847 David d'Angers réalise pour le cimetière du Père Lachaise à Paris le célèbre monument funéraire du général Gobert, commandé par son fils, Napoléon Gobert, filleul de Napoléon I^{er}. Il se compose d'un groupe équestre surmontant un piédestal orné de quatre reliefs en marbre représentant les moments les plus décisifs de la vie du général et un hommage au fils du grand militaire, commanditaire du monument :

-Le général Gobert délivre des soldats français enfermés dans une maison minée à Saint-Domingue

-Le général Dampierre, expirant, remet son sabre de bataille au général Gobert

-Le général Gobert, gouverneur de Bologne, apaise une sédition

-Napoléon Gobert, mourant en Égypte, remet son testament à un ami

Les esquisses en terre cuite des trois premiers reliefs sont conservées à Angers au musée des Beaux-Arts, celle que nous présentons ici, inédite, correspond à la dernière scène dont le musée angevin ne conserve qu'une épreuve en plâtre.

La scène représentée est un hommage à la fidélité d'un fils pour son père. Le 2 mai 1833, en Égypte, Napoléon Gobert

mourant, transmet un testament à son ami Paul-Ange de Guernissac. Détenteur d'une immense fortune, Napoléon Gobert en fait don à l'Académie pour la création d'une rente destinée à récompenser le lauréat du « morceau le plus éloquent d'histoire de France, ou celui dont le mérite en approchera le plus ». Dans ce même testament, Napoléon Gobert demande encore à l'Académie de réserver la somme de 200 000 francs à l'édification d'un monument pour la tombe de son père. Il choisit lui-même le sculpteur David d'Angers pour en être l'auteur.

De son propre chef, David d'Angers ajoute aux trois reliefs prévus célébrant les actes de bravoure du général, un quatrième illustrant la générosité philanthropique de son fils.

David d'Angers organise le récit dans une composition en frise. À gauche, il place la figure de Napoléon Gobert mourant dans les bras d'un vieillard égyptien. Au centre de l'œuvre l'élément clé et genèse du monument : le bras tendu de Gobert transmettant son testament. Sur la droite, Guernissac, l'ami fidèle, pose déjà un pied dans une embarcation en partance pour la France. Cet aspect narratif est concomitant de l'architecture du monument. Comme pour la tombe du général Foy, autre œuvre majeure de David d'Angers pour le cimetière du Père Lachaise, le sculpteur place ses bas-reliefs au-dessous de la statue, à la hauteur des yeux du spectateur qui les lit comme on lit une légende.

1. « Tombeau du général Gobert au Père-Lachaise par M. David », in *L'Illustration*, 1847, p.373.





151

151

Antoine-Louis BARYE

Paris, 1795 - 1875

Sous-bois rocheux à Fontainebleau

Huile sur papier marouflé sur toile
Porte le timbre de la signature (L. 220)
en bas à gauche
19 × 30 cm

Provenance:

Vente de l'atelier de l'artiste, Paris,
Hôtel Drouot, Me Pillet, 7-12 février
1876, son cachet à la cire rouge sur
le châssis au verso;
Collection André Schoeller,
une étiquette au verso

Rocky undergrowth at Fontainebleau,
oil on paper laid down on canvas,
stamped, by A. L. Barye
7.48 × 11.81 in.

6 000 - 8 000 €

152

Antoine-Louis BARYE

Paris, 1795 - 1875

Cavalier du XV^e siècle

Bronze à patine brune
Tirage d'artiste (modèle évolutif),
avant 1840
Signé 'BARYE' et estampillé 'BARYE 7'
29 × 25,50 × 12,20 cm

Repose sur une base en marbre noir
de Belgique
Hauteur totale: 52 cm

Bibliographie en rapport:

Michel Poletti et Alain Richarme, *Barye. Catalogue raisonné des sculptures*, Paris, 2000, p.406, modèle répertorié sous le n° CS 26
Claude Lapaire, *Renouveau médiéval et sculpture romantique : le retour du Moyen Âge dans la sculpture européenne entre 1750 et 1900*, Paris, 2017, modèle cité p.61

Rider from the 15th Century, bronze,
brown patina, signed and stamped,
by A. L. Barye
11.42 × 10.04 × 4.80 in.

15 000 - 20 000 €

Le *Cavalier du XV^e siècle*, exposé par l'artiste au Salon de 1833, est une première idée annonçant la statuette équestre *Le roi Charles VII* réalisée par Barye quelques années plus tard entre 1836 et 1840. Le thème de ce bronze s'inscrit dans la production de statuettes historicistes de Barye dans la veine néo-gothique alors en vogue chez les sculpteurs romantiques.



152

153

Ary SCHEFFER

Dordrecht, 1795 - Argenteuil, 1858

L'heureuse famille

Huile sur toile (Toile d'origine)
Signée et datée 'A: Scheffer / 1828'
à droite
Une ancienne étiquette d'exposition
portant le numéro '61' en haut à gauche
Toile de la maison Ange Ottoz
40,50 × 33 cm

*The happy family, oil on canvas,
signed and dated, by A. Scheffer
15.94 × 12.99 in.*

2 000 - 3 000 €



154

Antoine-Louis BARYE

Paris, 1795 - 1875

Intérieur de la forêt de Fontainebleau

Huile sur papier marouflé sur toile
Signée 'BARYE' en bas à gauche
Porte les numéros '18' et '413'
sur le châssis au verso
20 × 31 cm

Provenance:

Vente de l'atelier de l'artiste, Paris,
Hôtel Drouot, Me Pillet, 7-12 février
1876, probablement n°18 («Forêt de
Fontainebleau»), son cachet à la cire
rouge sur le châssis au verso;
Probablement collection Gaston Palewski
(1901-1984);
Puis par descendance

Exposition:

Œuvres d'Antoine-Louis Barye, Paris,
Ecole des Beaux-Arts, novembre-décembre
1875, n°413 («Intérieur de la forêt de
Fontainebleau, Rochefort»)

*The Forest of Fontainebleau,
oil on paper laid down on canvas,
signed, by A. L. Barye
7.87 × 12.20 in.*

3 000 - 4 000 €

155

Antoine-Louis BARYE

Paris, 1795 - 1875

Elephant d'Asie

Bronze à patine brun nuancé
Signé 'BARYE' sur la terrasse
14 × 19 × 6,50 cm

Repose sur une base en marbre rouge
Hauteur totale: 16 cm
(Base accidentée)

Provenance:

Collection du peintre Georges Visconti;
Offert par ce dernier
à l'actuelle propriétaire;
Collection particulière du Sud
de la France

Bibliographie en rapport:

Michel Poletti et Alain Richarme, *Barye, catalogue raisonné des sculptures*, Paris, 2000, modèle répertorié sous le numéro A 117, p.249

Asian Elephant, bronze, brown patina, signed, by A. L. Barye
5.51 × 7.48 × 2.56 in.

3 000 - 4 000 €





156

Jules DUPRÉ

Nantes, 1811 - L'Isle-Adam, 1889

Marine par gros temps

Huile sur toile (Toile d'origine)
Signée 'Jules Dupré' en bas à gauche
Toile de la maison Alexis Ottoz
32 × 49 cm

Provenance:

Commerce d'art lyonnais puis parisien
en 1977;
Vente anonyme; Barbizon, Aponem & Deburaux,
17 mai 2009, n° 194;
Collection particulière

Bibliographie:

Marie-Madeleine Aubrun, *Jules Dupré :
1811-1889, catalogue raisonné de
l'œuvre. Supplément*, Paris, 1982, p.87,
n° S 133, repr. p.94 (mentionnant la
signature comme douteuse)

*Seescape by stormy weather,
oil on canvas, signed, by J. Dupré
12.60 × 19.29 in.*

6 000 - 8 000 €

Honoré DAUMIER

Marseille, 1808 - Valmondois, 1879

Recto : Cri d'alarme sur la grève ;
Verso : Etude pour le bas de la robe
d'un avocat

Plume et encre noire
Signé des initiales 'h D' en bas à gauche
19,50 × 11,50 cm
Sans cadre

Provenance:

Collection Vial;
Sa vente, Paris, Hôtel Drouot, Mes Dubourg
et Lair-Dubreuil, 6 mars 1918, n° 53;
Collection Bernheim-Jeune;
Puis par descendance

Expositions:

Exposition universelle de 1900, Paris,
n° 861
Exposition Daumier, Paris, Ecole des
Beaux-Arts, 1901, n° 289

Bibliographie:

*L'Art moderne et quelques aspects de
l'art d'autrefois* - 173 planches d'après
la collection privée de MM. J. & G.
Bernheim-Jeune, Paris, 1919, pl. 51
Erich Klossowski, *Honoré Daumier*,
Munich, 1923, n° 108
Eduard Fuchs, *Der Maler Daumier*, Munich,
1927, n° 265a
Jacques Lassaigue, *Daumier*, 1938, pl. 92
Raymond Escholier, *Daumier*, Paris, 1938,
p.29
Jean Adhémar, *Honoré Daumier - Drawings
and Watercolors*, New York et Bâle, 1954,
repr. pl. 42
K. E. Maison, *Honoré Daumier. Catalogue
raisonné of the paintings, watercolours
and drawings*, Paris, 1968, t. II,
p.237, n° 709, repr. pl. 278

*Alarm shout on the strand, pen and black
ink, signed with initials, by H. Daumier*
7.68 x 4.53 in.

12 000 - 15 000 €



D'origine marseillaise, Honoré Daumier arrive à Paris en 1816, et reçoit une formation de dessinateur et de lithographe. Il s'adonne à la sculpture à partir de 1832, puis à la peinture à partir de 1842. Il collabore tout au long de sa carrière aux principales gazettes nées après la révolution de 1830, produisant pour *La Caricature* et *Le Charivari*

de nombreuses estampes satiriques qui lui assurent une grande notoriété. Le rétablissement de la censure et l'interdiction de la caricature politique l'amènent à imaginer des séries d'illustrations qui abordent des sujets sociétaux : avocats, intérieurs de trains, saltimbanques, acteurs...

Adhémar suggère que notre

« crieur » soit Scapin implorant pour ne pas être battu par son maître. Effectivement notre dessin n'est pas sans rappeler la figure de « Jocrisse » (Maison, *op. cit.*, n°512, repr.), et nous retrouvons cette plume virevoltante dans de nombreux dessins préparatoires aux scènes de théâtres, comme sur la « Scène d'une tragédie » du

Boymans Museum (*ibid.*, n°477, repr.)

Le verso est une étude pour le bas de l'aquarelle « Le grand escalier du palais de Justice » (*ibid.*, n°601, repr. pl.223), aujourd'hui conservée au musée de Baltimore (inv. 1996.48.18685).

158

Hector Joseph LEMAIRE

Lille, 1846 - Paris, 1933

Moine apprenant à lire à deux enfants

Terre cuite
Signée 'LEMAIRE' sur la terrasse
Hauteur: 47 cm

*A monk teaching two children
how to read, terracotta, signed,
by H. J. Lemaire
H. 18,50 in.*

3 000 - 4 000 €

159

Jean-Achille BÉNOUVILLE

Paris, 1815 - 1891

Les cascates de Tivoli

Aquarelle et rehauts de gouache blanche
sur trait de crayon
30 x 47 cm
(Oxydations à la gouache)

Provenance:

Album amicorum d'Adolphe Viollet-le-Duc;
Famille des architectes Vaudoyer;
Collection particulière, Bordeaux;
Galerie Jacques Sargos, Bordeaux;
Acquis auprès de cette galerie
par l'actuel propriétaire;
Collection particulière, Bruxelles

*The waterfalls of Tivoli,
watercolour and white highlights,
by J. A. Benouville
11.81 x 18.50 in.*

8 000 - 12 000 €



158

Lauréat du prix de Rome de paysage historique en 1845, Jean-Achille Bénouville partit pour l'Italie qu'il connaissait bien pour y avoir séjourné en 1838, 1840 et 1843, où il partagea son atelier romain avec Corot. Après quatre années à la Villa Médicis, il décida de s'y établir. Le sujet de Tivoli, tant prisé par ses prédécesseurs des Lumières, est l'un de ses favoris. Une aquarelle proche de la nôtre, datée de 1859, est reproduite par M.-M. Aubrun¹ et le musée des Beaux-Arts de Nancy conserve un tableau également proche, exposé au Salon de 1864, au sujet duquel Léon Lagrange écrivait : *"La beauté de la nature italienne est une beauté de race. Il suffit qu'on nous la montre sur la toile ainsi qu'en un miroir pour faire crier à l'idéal. Rien de plus réel cependant que la Vue de Tivoli de M. Bénouville."*

1. M.-M. Aubrun, Achille Bénouville, 1815-1891 : catalogue raisonné de l'œuvre, Paris, 1986, n° D.56.



159



160

Emile MUNIER

Paris, 1840 - 1895

La Vierge en buste

Huile et or sur toile (Toile d'origine)
Signée et datée 'E. MUNIER /1881' en
haut à gauche
35 × 29 cm
(Petits manques)

*The Virgin, oil and gold on canvas,
signed and dated, by E. Munier
13.78 × 11.42 in.*

6 000 - 8 000 €

161

Jean-Léon GÉRÔME

Vesoul, 1824 - Paris, 1904

L'enfant Jésus allongé, étude pour *Le Siècle d'Auguste*

Mine de plomb
16,50 × 22 cm

*The infant Jesus, pencil,
by J. L. Gérôme
6.50 × 8.66 in.*

2 000 - 3 000 €



Ce dessin est préparatoire à la figure de l'Enfant Jésus représentée au centre de la vaste composition (620 x 1014 cm) de Jean-Léon Gérôme intitulée *Le Siècle d'Auguste*, commandée par l'Etat en 1852 pour l'Exposition universelle de 1855. Le tableau est aujourd'hui conservé à Amiens, au musée de Picardie.



Taille réelle

162

Victor HUGO

Besançon, 1802 - Paris, 1885

Soleil couchant

Lavis d'encre brune et crayon noir
Trace de signature en bas à droite
5,80 × 9,20 cm
(Petit manque au centre et petites déchirures. Légèrement insolé)

Provenance:

Collection de Maître Jamar;
Vente anonyme; Paris, Tajan,
4 mai 2016, n° 73;
Collection particulière, Paris

Sunset, brown wash and black chalk,
by V. Hugo
2.28 × 3.62 in.

15 000 - 20 000 €

Victor Hugo nous transpose dans
« le poème de la mer, infusé
d'astres, et lactescent »
(Arthur Rimbaud, « Le Bateau Ivre »,
v. 21-22). Brume iodée d'un coucher
de soleil normand, aux allures de
lever de Lune féérique. Le jour
s'enfuit pour laisser à Victor Hugo
libre court à son imagination
ténébreuse. Les mots sont remplacés
ici par des touches de lavis laissant
la lumière jaillir des réserves
du papier : « S'il n'était pas poète,

Victor Hugo serait un peintre
de premier ordre. » (Théophile
Gautier, *Souvenirs romantiques*,
Paris, 1929, p. 102).

Lors de la vente de mai 2016,
Monsieur Pierre Georgel avait
confirmé l'authenticité de ce dessin
après un examen de visu.
Il sera inclus dans son catalogue
raisonné des dessins de l'artiste
actuellement en préparation.

Jean-Baptiste CARPEAUX

Valenciennes, 1827 - Courbevoie, 1875

Suzanne surprise

Terre cuite

Signée 'JBt. Carpeaux.', porte le cachet à l'Aigle impériale, le cachet de l'atelier d'Auteuil et le numéro '1495'

Hauteur: 66 cm

(Petite ébréchure avec un petit manque dans les cheveux)

Provenance:

Acquis chez Fabius Frères à Paris le 20 décembre 1991 par l'actuel propriétaire; Collection particulière, Paris

Bibliographie en rapport :

Michel Poletti et Alain Richarme, *Jean-Baptiste Carpeaux sculpteur, catalogue raisonné de l'oeuvre édité*, Paris, 2003, p.96, modèle référencé sous le n° SE 19

Susanna surprised, terracotta, signed and dated, by J. B. Carpeaux
H.: 25.99 in.

10 000 - 15 000 €





164

Victor HUGO

Besançon, 1802 - Paris, 1885

Portrait de Léopoldine de profil

Mine de plomb
12,20 × 7 cm

Provenance:

Collection Hugo ;
Sa vente, Paris, Christie's,
4 avril 2012, n° 161;
Acquis lors de cette vente
par l'actuelle propriétaire;
Collection particulière, Paris

*Portrait of Léopoldine in profile,
pencil, by V. Hugo
4.80 × 2.76 in.*

6 000 - 8 000 €

165

Jean-Baptiste CARPEAUX

Valenciennes, 1827 - Courbevoie, 1875

Flore accroupie

Bronze à patine brun nuancé,
fonte posthume
Signé JB. CARPEAUX, marque du fondeur
«Susse Fes Edt Paris»
Cachet rond du fondeur Susse frères
entouré des lettres «B» et «V»
Hauteur: 39 cm

Bibliographie en rapport:

Michel Poletti et Alain Richarme,
Jean-Baptiste Carpeaux sculpteur,
catalogue raisonné de l'oeuvre édité,
Paris, 2003, p.87, modèle référencé sous
le n° SE 10

Crouching Flora, bronze,
signed and stamped, by J. B. Carpeaux
H: 15.35 in.

4 000 - 6 000 €



166

Jean-Baptiste CARPEAUX

Valenciennes, 1827 - Courbevoie, 1875

Jean-Léon Gérôme

Plâtre
Épreuve authentique, vers 1900
Titree 'Gérôme', signée et datée
Localisée dans le modèle (difficilement
lisible) 'Al Sommo / Pittorre Gerôme /
J.Bte Carpeaux, London 1871', et
dédicacée et signée par le peintre
'à son ami de Vallerand de la Fosse /
J.L.Gerôme' (gravé dans le plâtre)
Hauteur: 61 cm

Bibliographie en rapport:

Michel Poletti et Alain Richarme, *Jean-Baptiste Carpeaux sculpteur, catalogue de l'oeuvre éditée*, Paris, 2003, p.134, modèle répertorié sous le N° BU 32
Edouard Papet, James David Drapper (dir.), *Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875), un sculpteur pour l'empire*, cat. exp. New York, Paris, 2014, p.209-211, modèles répertoriés sous les n°154 et 155

J.-L. Gérôme, plaster,
signed and dated, by J. B. Carpeaux
H.: 24 in.

15 000 - 20 000 €

C'est au cours de la première moitié de l'année 1871 que Jean-Baptiste Carpeaux réalise le portrait du peintre Jean-Léon Gérôme, tous deux ayant quittés Paris pour Londres afin d'échapper aux troubles de la Commune. En quelques séances de pose, le sculpteur réussit à immortaliser son ami qui, dans une lettre adressée à Edouard-Désiré Fromentin en 1878, exprime son admiration pour le travail du sculpteur : « Dès la première séance, l'œuvre était si bien en place, si bien construite, si juste, qu'elle était déjà frappante de vérité ». La version en bronze, au Salon de 1872, est plébiscitée par le public. La critique s'arrête tout particulièrement sur le traitement de la chevelure et sur la découpe du buste, qui intensifient le caractère à la fois très réaliste et romantique de la figure.

L'édition de l'œuvre est en grande partie réalisée en terre cuite par l'atelier Carpeaux dès 1872. Très rare sont les versions en plâtre. Notre exemplaire, datant des années 1900 est dédié au comte Edmond de Vallerand de la Fosse (1831-1915).

165



166



167

167

Henri REGNAULT

Paris, 1843 - Rueil-Malmaison, 1871

La Gitane

Huile sur toile (Toile d'origine)
Signée 'henri Regnault' en bas à droite
55,50 × 38 cm

*The Gypsy, oil on canvas,
signed, by H. Regnault
21.85 × 14.96 in.*

6 000 - 8 000 €

168

Jean-Baptiste CARPEAUX

Valenciennes, 1827 - Courbevoie, 1875

Rieur napolitain n° 1

Terre cuite patinée
Épreuve ancienne, fabriquée entre
1863 et 1872
Signée 'J.-Bte Carpeaux',
cachet à l'Aigle impériale
de la Propriété Carpeaux
Hauteur: 50 cm

Bibliographie en rapport:

Michel Poletti et Alain Richarme, *Jean-Baptiste Carpeaux sculpteur, catalogue de l'œuvre éditée*, Paris, 2003, p.145, modèle répertorié sous le N° BU 43

*Laughing Neapolitan boy, terracotta,
signed, by J. B. Carpeaux
H.: 19.68 in.*

10 000 - 12 000 €



168



En 1854 fut arrêté un grand programme pour le décor intérieur de la basilique Sainte-Clotilde, située dans le 7^e arrondissement de Paris, dont la construction avait débuté en 1846. François Picot, retenu pour cette commande, demanda à être remplacé par ses élèves et c'est ainsi que William Bouguereau se vit confier l'ornement de l'une des chapelles rayonnantes, celle dédiée à saint Louis. Sur le mur de gauche, au registre inférieur est représenté Louis IX rapportant la couronne d'épines à Paris, figurant le roi au centre d'une procession de religieux. Le dessin que nous présentons semble préparatoire au moine portant l'ostensoir au centre. Une autre étude d'homme très proche de la nôtre, préparant l'homme représenté à l'extrême gauche de cette même composition, est conservé à l'Ashmolean Museum d'Oxford (fig. 1, 47 x 31 cm, inv. WA2007.160).

169

William BOUGUEREAU

La Rochelle, 1825 - 1905

Homme debout, étude présumée pour l'un des moines de *Saint Louis rapportant la couronne d'épines à Paris*, et une étude d'architecture

Crayon noir et rehauts de craie blanche sur papier gris
45 x 29,50 cm
(Quelques rousseurs restaurées)

Provenance:

Resté dans la descendance de l'artiste jusqu'à nos jours

Study of a standing man, black chalk and white highlights, by W. Bouguereau
17.72 x 11.61 in.

5 000 - 7 000 €



Fig.7



170

William BOUGUEREAU

La Rochelle, 1825 - 1905

Visage de femme de profil, étude
présumée pour *La première discorde*

Huile sur toile (Toile d'origine)
Toile de la maison Deforge et Carpentier
40,50 × 32,50 cm
Sans cadre

Provenance:

Resté dans la descendance de l'artiste
jusqu'à nos jours

A woman's face in profile,
oil on canvas, by W. Bouguereau
15.94 × 12.80 in.

15 000 - 20 000 €

Restée dans l'atelier et la descendance de l'artiste jusqu'à ce jour, cette étude de jeune femme au visage de trois-quarts, penchée vers la droite présente la même attitude que la figure d'Eve représentée au centre du tableau exposé par Bouguereau au Salon de 1861 (fig. 1)¹. La première femme y est représentée entourée de ses deux fils, Caïn et Abel, dont la Genèse relate la tragique rivalité qui mènera le premier à assassiner son frère par jalousie. Cette étude d'une grande sensibilité et d'une grande subtilité dans son traitement témoigne de la virtuosité de Bouguereau, qui lui valut un succès durable et mérité.

1. D. Bartoli et Fr. Ross, *William Bouguereau: His Life and Works*, Woodbridge, 2014, p.68-69, n°1861/04.



Vue du Salon de 1861

Gabriel Loppé

1825 - 1913



Fig. 1, Page de garde de l'exposition de 1874 à Londres

Gabriel Loppé fut le premier peintre de "haute montagne". Pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle, ses œuvres peintes sur le motif en altitude ont transformé le regard porté sur la montagne. Également alpiniste confirmé et reconnu, enfin photographe, Loppé a représenté avec un langage dépouillé la nature grandiose des sommets, les glaciers torturés aux crevasses béantes, les couchers de soleil flamboyants saisis depuis le sommet du « grand monarque » - le mont Blanc -, les aiguilles acérées et autres panoramas spectaculaires.

Parce qu'il peignait avec une grande précision, ses œuvres illustrent l'évolution des paysages alpins. Il apparaît aussi comme un des précurseurs de la représentation des paysages sous la neige à côté de Courbet et de Monet. Au fil de ses toiles, dessins et photographies, nous suivons l'itinéraire de l'artiste et de l'homme qui voyage à travers l'espace et le temps,

guettant et témoignant aussi des innovations techniques dont il fut parmi les premiers spectateurs et utilisateurs (la photographie, les trains à vapeur, la fée électricité qui transforme les villes).

Si Loppé a découvert l'univers des glaciers en Suisse au Grimsel, c'est à Chamonix qu'il part à la conquête des hauts sommets. Après ses premiers séjours vers 1850, chaque été, il est de retour et y séjourne régulièrement jusqu'en 1912. Les touristes sont principalement des Anglais de la haute bourgeoisie et de l'aristocratie. Gabriel Loppé se lie d'amitié avec certains d'entre eux, notamment l'écrivain Leslie Stephen, l'avocat puis juge Alfred Wills, le cartographe Adams Reilly et le géologue James Eccles dont il épousera la sœur Elizabeth, dite Bessie, en 1879.

Même s'il va à Zermatt et à Grindelwald, ce sont les glaces de la vallée de Chamonix qu'il choisit

le plus souvent de représenter. Il est fasciné par le mont Blanc (la légende lui accorde une quarantaine d'ascensions). Ce massif lui offre, plus que tout autre, ses paysages glaciaires et la puissance des variations météorologiques. Les atmosphères ainsi créées en montagne le surprennent et l'émeuvent. En 1861, il fait sa première ascension du mont Blanc le 23 juillet, où il accompagne les frères Bisson, photographes attitrés de l'empereur Napoléon III.

Ses toiles représentant la haute montagne sont exposées pour la première fois en 1862 à l'Exposition universelle de Londres. Les critiques de la presse anglaise sont élogieuses en particulier pour l'évocation de l'atmosphère extraordinaire du massif du Mont-Blanc.

En 1871, il fait la première du mont Mallet avec Leslie Stephen et Frederick Wallroth. En 1876, le 19 janvier, il tente la première

ascension hivernale du mont Blanc avec James Eccles, mais le 30 janvier l'américaine Isabella Straton leur vole l'exploit qu'ils réussiront après coup le 3 mars. Loppé compte quelques premières et est un alpiniste confirmé et reconnu même s'il préférerait vanter les talents et le courage de ses guides. En 1864, l'Alpine Club de Londres lui fait l'honneur de l'admettre comme membre honoraire. En 1865, il devient membre du Club Alpin Suisse, section genevoise et de Monta Rosa et à partir de 1875, lors de la création du Club Alpin Français il s'inscrit à la section de Paris.

Gabriel Loppé a ciblé sa clientèle, celles des alpinistes, et plus particulièrement la clientèle anglaise, mais ses toiles sont aussi parties aux États-Unis, en Autriche, en Allemagne et en Suisse.

Lorsqu'il commence à peindre la vallée de Chamonix et qu'il montre ses toiles à Londres, les alpinistes

anglais, jusqu'alors friands d'Écosse, sont ravis de découvrir Chamonix sous la neige. Il les incite à venir hiver comme été y faire des courses de haute montagne. A l'époque, le massif du Mont-Blanc n'est pas encore totalement cartographié. La photographie n'est pas assez développée pour renseigner les alpinistes avant leur départ et ses toiles, d'une précision géographique, sont reconnues comme permettant de découvrir le paysage avant d'entreprendre une ascension.

Pour nous, visiteurs du XXI^e siècle, ces toiles témoignent du paysage de la vallée, images d'autant plus précieuses qu'il ne cesse de se transformer. Loppé par sa personne et par son œuvre a fortement marqué le territoire de la vallée et a contribué à l'enrichissement du patrimoine chamoniard.

Ses exploits alpins ne sont pas sa motivation principale, mais plutôt sa peinture, car il ne part jamais sans sa palette et son pinceau, toujours prêt à saisir un lever ou un coucher de soleil, un effet de nuage. Il attend parfois plusieurs heures, sans que le froid

ne semble l'inquiéter, au grand dam des guides et porteurs qui l'accompagnent. Il part aussi pour plusieurs jours : une semaine au col du Géant, ou aux Grands Mulets et bivouaque sur la Montagne de la Côte, entre les glaciers des Bossons et de Tacconnaz.

Le Cervin vu du Gornergrat au-dessus de la vallée de Zermatt et La Mer de Glace et les Grands Charmoz, deux toiles de très grands formats exposées à Londres en 1874

Ces tableaux de haute importance furent longtemps considérés comme ayant disparus jusqu'à leur réapparition dans une maison des Alpes en 2014. Destinées dès leur conception à être exposées à Londres, les deux toiles de très grand format furent déroulées par Gabriel Loppé dans son atelier de Chamonix puis déposées dans des caisses cylindriques en bois. L'atelier du peintre, à deux pas de la gare dans le centre du village, fut construit en 1870 et conçu pour laisser entrer et sortir de grands tableaux avec l'ajout de fentes de trois mètres de long dans les murs.

C'est là qu'il créa sa Galerie-Exposition qu'il nomma : "Peinture Alpestre Gabriel Loppé". De son vivant, il y exposa durant la période estivale une soixantaine de toiles, certaines de dimensions monumentales (4 x 3 m). La galerie deviendra le musée Loppé lorsque sa petite-fille Gabrielle en héritera en 1925. Certains chamoniards se souviennent encore de cette vieille dame conservant amoureusement cet écrin contenant les toiles de son grand-père. Après le décès de cette dernière en 1978, le musée fut vendu et transformé en habitation.

Avec ces formats gigantesques se pose de nos jours la question de savoir pourquoi Loppé voulait s'attaquer à de tels défis. Il semblerait qu'en tant d'ambassadeur non officiel de Chamonix et plus largement comme porte-parole des Alpes, le peintre voulait éblouir le public à Paris et plus encore à Londres, qui comptait bon nombre d'alpinistes et d'amoureux des Alpes. Référons-nous à cette période restée dans l'histoire comme l'Age d'Or de l'alpinisme. Les pages du catalogue de l'exposition de 1874 où figuraient ces deux paysages alpestres (fig. 1)

révèlent des indications précises quant à leur accrochage et mise en place afin de maximiser leur impact visuel. Il est certain que Loppé assistait lui-même personnellement à l'accrochage et au dévoilement des tableaux à la galerie de Conduit Street où il avait signé un contrat quelques années auparavant.

Lors de leur redécouverte, les tableaux étaient toujours roulés dans leurs caisses d'origine en bois dont ils n'étaient jamais sortis depuis leur décrochage après l'exposition de Londres, il y a cent quarante ans. Leur excellent état de préservation est impressionnant et rend l'occasion de les présenter au public d'autant plus rare et extraordinaire.

Bien que les archives prouvent que Loppé réalisa environ une vingtaine de tableaux « géants », il en reste de nos jours moins de dix. Plusieurs tableaux, dont de grands formats comme ceux-ci, ont été détruits lors d'un désastreux incendie qui eut lieu en 1999 au Musée Alpin de Chamonix où ils étaient en dépôt.

William J. Mitchell, février 2022



Portrait de Gabriel Loppé

Gabriel LOPPÉ

Montpellier, 1825 - Paris, 1913

**Le Cervin vu du Gornergrat
au dessus de la vallée de Zermatt**

Huile sur toile (Toile d'origine)
Signée et datée 'G. Loppé 1874'
en bas à droite
392 x 294 cm

Provenance:

Resté dans la descendance de l'artiste
jusqu'à nos jours

Expositions:

Modern British & Foreign Pictures,
Londres, Conduit Street Gallery,
avril 1874, n° 11
En dépôt au Musée Alpin de Chamonix-
Mont-Blanc

Bibliographie:

William J. Mitchell, *Loppé. Peintre-
alpiniste*, Londres, 2018, p.96, fig. 68

*The Matterhorn seen from the Gornergrat,
oil on canvas, signed and dated,
by G. Loppé*
154.33 x 115.75 in.

300 000 - 400 000 €



Fig.1

Vu depuis les rochers du Gornergrat, à cinq heures à pied de Zermatt et à une altitude de 1 500 m, le célèbre profil du Cervin surgit sur la ligne d'horizon de ce tableau monumental de Gabriel Loppé. Sous les rebords abrupts des rochers à gauche de la toile, le large glacier du Gorner s'écoule vers la vallée de Zermatt. Au centre du tableau, le sommet du Riffelhorn surplombe la crête des rochers du premier plan. Une légère brume sur le flanc gauche souligne l'impression d'un grand vide jusqu'à la rive opposée du glacier et des nuages apparaissant derrière le Cervin annoncent une fin d'après-midi. Ce panorama de haute montagne ne compte pas seulement parmi l'un des plus grands et des plus audacieux de la main du peintre mais représente aussi le premier « portrait officiel » du Cervin.

Lorsque Loppé commença à peindre ce *Cervin vu du Gornergrat*, le drame et le mythe associés à cette montagne étaient encore relativement récents. La conquête du sommet en juillet 1865 et la catastrophe consécutive à la descente dans des conditions précaires dévoilèrent tragiquement le village de Zermatt aux yeux du public. Tristement célèbre, l'événement transforma la vallée et ses environs en une Mecque pour touristes : en 1880 le Cervin avait déjà été escaladé plus de cent trente fois. Les retombées pour Loppé furent notables puisque, entre 1884 et 1891, il exposa ses

œuvres chaque été à l'hôtel Seiler où nombre de visiteurs britanniques descendaient régulièrement.

Le Cervin par Loppé datant de 1867 (fig. 1, 80 x 64 cm, Berne, Kunstmuseum) et plusieurs autres études et tableaux achevés à cette époque indiquent qu'il fréquentait déjà Zermatt et ses glaciers au moment où il démarrait sa carrière d'artiste-peintre. Même s'il passait la moitié de son temps à Chamonix, Zermatt restait néanmoins pour lui un lieu privilégié pour peindre, été comme hiver, jusqu'à la fin des années 1890. Lors de ses derniers voyages en Valais, Loppé joignit son intérêt pour la photographie. Grâce à des albums de photographies composés en hiver 1891 et 1892, on peut suivre ses allées et venues dans les alentours de Zermatt. Avec sa famille et ses amis, ils logeaient souvent à l'hôtel Riffelberg qui surplombe la vallée, juste en face du Cervin. Des photographies prises sur les glaciers du Gorner et de Théodule s'ajoutent aux vues prises des sommets des cimes environnantes, par exemple, la Tête Blanche, le Mont Rose et le Weisshorn.

Compte tenu de cette longue amitié du peintre avec ce lieu, *Le Cervin du Gornergrat* semble incarner l'ultime hommage à l'une des grandes icônes des Alpes : la montagne qui est peut-être la plus célèbre au monde.

William J. Mitchell



Gabriel LOPPÉ

Montpellier, 1825 - Paris, 1913

La Mer de Glace et les Grands Charmoz, Chamonix

Huile sur toile (Toile d'origine)
Signée et datée 'G Loppé 1874'
en bas à droite
234 × 348 cm

Le rouleau d'origine sur lequel l'artiste avait conditionné sa toile pour la faire voyager à travers l'Europe sera remis à l'acquéreur.

Provenance:

Resté dans la descendance de l'artiste jusqu'à nos jours

Expositions:

Modern British & Foreign Pictures,
Londres, Conduit Street Gallery, avril
1874, n° 31
En dépôt au Musée Alpin de Chamonix-
Mont-Blanc, inv. D.2014.1.1

Bibliographie:

William J. Mitchell, *Loppé. Peintre-alpiniste*, Londres, 2018, p.116-117, fig. 82

*The Mer de Glace (See of Ice) and the
Grands Charmoz, Chamonix, oil on canvas,
signed and dated, by G. Loppé
92.13 × 137.01 in.*

350 000 - 450 000 €



La Mer de Glace et les Grands Charmoz, Chamonix,
photographie prise par W.J. Mitchell en octobre 2018.

Toutes ces crevasses semblables à de grandes vagues déferlantes rappellent le nom de ce glacier dans cette immense toile datée de 1874.

A l'extrême gauche au fond, au-delà de l'Aiguille du Tacul, apparaît l'immense face nord des Grandes Jorasses. A l'autre extrémité, dominant l'horizon, surgit la pointe de la Dent du Géant, solitaire et verticale. A droite, les Aiguilles du Grépon, des Grands Charmoz et de la République s'élèvent au-dessus de la Mer de Glace. La composition semble coupée en diagonale par une longue arête de montagnes escarpées. Des nappes de brume planent sur les flancs rocheux. Au milieu du glacier, quelques grands blocs de granit tombés des hauteurs semblent chevaucher la glace. Les couleurs emblématiques de Gabriel Loppé, ces tons bleu foncé dans les crevasses du premier plan annoncent de grands abîmes et des gouffres béants.

A partir de sa première visite à Chamonix en 1849, où le jeune artiste-peintre en devenir se trouva face à la Mer de Glace, Loppé gardera un lien permanent et fort avec cet endroit mythique. Durant un demi-siècle, été comme hiver, il traversera ce glacier dont les quelques kilomètres de glace lui étaient aussi familiers qu'à tous les guides de l'époque. C'était son terrain de jeu. Grâce aux agendas qu'il a tenus à jour pendant toute sa vie d'artiste, consignait ses allées et venues, le temps qu'il faisait ainsi que les températures, nous savons qu'il fréquentait assidument ce site.

Avec souvent une halte au refuge du Montenvers, c'était la voie normale d'accès aux glaciers de Leschaux, du Tacul et du Géant et pour des courses plus lointaines

vers l'Italie en passant par le Col du Géant. Loppé et son cortège composé de guides, d'amis et des enfants de la famille partaient en expéditions, qui pouvaient durer plusieurs jours durant lesquels il peignait. C'était sa façon préférée de travailler, il dessinait des croquis, brossait des esquisses à l'huile qu'il nommait ses « pochades », de l'aube jusqu'au coucher du soleil.

La précision topographique de Loppé est tout aussi frappante que l'originalité de sa palette, surtout quand il s'agit d'interpréter la glace. Sa fidélité à la topographie est une des caractéristiques les plus remarquables de son travail et la preuve qu'il peignait le plus souvent possible sur le motif et en plein air.

Au-delà de la prouesse artistique, Loppé ne pouvait pas imaginer que ce panorama époustouflant du glacier le plus connu et le plus long de France susciterait aussi de nos jours un choc lié à la réduction de son étendue et de son épaisseur et à sa disparition programmée. Nous sommes stupéfaits par les données statistiques et les prévisions. Aujourd'hui, en descendant l'interminable série d'échelles au-dessous du Montenvers, on saisit l'étendue de ce bouleversement climatique.

Une photographie datant de 2018 (fig.1) prise à peu près à l'endroit choisit par Loppé pour représenter cette vue de la Mer de Glace et des Grands Charmoz indique ce que nous devrions savoir de l'impact du changement climatique dans les Alpes. Près de cent cinquante ans plus tard, cela dit tout de l'évolution des glaciers.

William J. Mitchell









173

173

Aimé-Jules DALOU

Paris, 1838 - 1902

Les Châtiments

Relief en plâtre
Signé 'DALOU' en bas à gauche
44 × 35 cm

Bibliographie en rapport:

Amélie Simier (dir.), *Jules Dalou, le sculpteur de la République*, cat. exp. Paris, Petit Palais, 2013, p.114-115, modèle référencé sous le n° 69

Punishments, plaster relief, signed, by A. J. Dalou
17.32 × 13.78 in.

4 000 - 6 000 €

174

Emile Auguste HUBLIN

Angers, 1830 - 1891

Le panier de pommes

Huile sur toile (Toile d'origine)
Signée et datée 'E. Hublin. / 1885(?)'
en bas à droite
67 × 43,50 cm

The basket of apples, oil on canvas, signed and dated, by E. A. Hublin
26.38 × 17.13 in.

15 000 - 20 000 €



174



175

Pierre PUVIS DE CHAVANNES

Lyon, 1824 - Paris, 1898

Nu féminin de dos, étude pour *L'Été*

Crayon noir, estompe
et rehauts de craie blanche
Trace de signature 'P. Pu(...)' en bas
à droite et daté '73(?)' en bas à gauche
23,80 × 19,80 cm

Provenance :

Vente anonyme; Paris, Hôtel Drouot,
11 juin 1997, n° 76;
Vente anonyme ; Paris, Artcurial,
9 avril 2008, n° 191;
Acquis lors de cette vente
par l'actuel propriétaire;
Collection particulière du Sud-Est
de la France

*Female nude, black chalk and white
highlights, signed and dated,
by P. Puvis de Chavannes
9.37 × 7.80 in.*

4 000 - 6 000 €

Cette étude de baigneuse est préparatoire à *L'Été*, grande composition peinte par Puvis de Chavannes en 1873 et conservée au musée d'Orsay. Si elle n'a pas été retenue dans la version définitive de l'œuvre, elle est présente sur une esquisse peinte conservée dans une collection particulière (voir A. Brown Price, *Pierre Puvis de Chavannes. II : A Catalogue raisonné of the painted work*, New Haven et Londres, 2010, p. 177, n° 194).

Nous remercions Monsieur Bertrand Puvis de Chavannes de nous avoir aimablement confirmé l'authenticité de ce dessin d'après une photographie.



176

Ecole nordique vers 1900

Géant à plusieurs têtes (peut-être Thrivaldi)

Plâtre
Daté et signé '1912 (?)...'
Hauteur : 45 cm

*Multi-headed giant, plaster, signed and
dated, Northern School, ca. 1900
H. : 17.72 in.*

3 000 - 4 000 €

Dans la mythologie nordique, les géants ou *jötunn*, créatures d'une grande puissance en combat perpétuels avec les dieux, étaient les fils d'Ymir, un géant hermaphrodite. Certains, dont Thrivaldi, possédaient plusieurs têtes.

177

Thomas CARTIER

Marseille, 1879 - Saint-Vallier, 1936

Chat assis

Terre cuite
Signée 'CARTIER' sur la terrasse
Hauteur: 56 cm
(Petite restauration sur le dos)

Provenance:

Collection du peintre Victor Chareton;
Puis par descendance
jusqu'à une date récente

*Seated cat, terracotta,
signed, by Th. Cartier
H.: 22.04 in.*

7 000 - 10 000 €



178

Félix ZIEM

Beaune, 1821 - Paris, 1911

Soleil levant devant la Piazzetta
et le palais des Doges, Venise

Huile sur toile

Signé 'Ziem' en bas à droite

Un cachet à la cire rouge au verso

84 × 114 cm

*Sunrise in front of the Piazzetta
and the Doge's Palace, Venice,
oil on canvas, signed, by F. Ziem
33.07 × 44.88 in.*

30 000 - 40 000 €



Avec cadre

L'authenticité de ce tableau a été reconnue par
l'Association Félix Ziem représentée par
Messieurs Mathias Ary Jan et David Pluskwa.
Un certificat portant le n° 247/06 21, en date
du 21 juin 2021, sera remis à l'acquéreur.



Jean-Baptiste CARPEAUX

Valenciennes, 1827 - Courbevoie, 1875

Le Chinois (esquisse)

Terre cuite

Signée et datée 'JBt. Carpeaux. 1875.',
porte le cachet à l'Aigle impériale,
le cachet de l'atelier d'Auteuil et le
numéro '167'

Hauteur: 62 cm

Provenance:Acquis auprès d'André Lemaire
à Paris le 10 septembre 1992
par l'actuel propriétaire;
Collection particulière, Paris**Bibliographie en rapport:**Michel Poletti et Alain Richarme,
Jean-Baptiste Carpeaux sculpteur,
catalogue raisonné de l'oeuvre édité,
Paris, 2003, p.122, modèle référencé
sous le n° BU 23*The Chinese Man (sketch), terracotta,*
signed and dated, by J. B. Carpeaux
H.: 24,41 in.

40 00 - 60 000 €

La figure du « Chinois » fut élaborée par Carpeaux en 1868 d'après le modèle vivant pour symboliser l'Asie dans le projet de la fontaine de l'Observatoire. Cette allégorie sera finalement féminisée dans le monument final. Ce buste en bronze témoigne des travaux préparatoires de Carpeaux. Il est, après la guerre de 1870, la première étude que le sculpteur souhaite voir éditée.



Jean-Baptiste CARPEAUX

Valenciennes, 1827 - Courbevoie, 1875

« Pourquoi naître esclave ? »

Terre cuite
Signée et datée 'JBte Carpeaux 1875',
titrée 'POURQUOI NAITRE ESCLAVE' sur
le devant, porte le cachet à l'Aigle
impériale, le cachet de l'atelier
d'Auteuil et porte le numéro '444'
au dos
Hauteur: 61 cm

Provenance:

Acquis chez Fabius Frères à Paris le 20
décembre 1991 par l'actuel propriétaire;
Collection particulière, Paris

Bibliographie en rapport:

Michel Poletti et Alain Richarme,
Jean-Baptiste Carpeaux sculpteur,
catalogue raisonné de l'oeuvre édité,
Paris, 2003, p.141, modèle référencé
sous le n° BU 38

«Why born enslaved?», terracotta,
signed and dated, by J. B. Carpeaux
H.: 24,02 in.

30 000 - 40 000 €

« POURQUOI NAITRE ESCLAVE ? ». Apposée sur le socle d'un buste de femme, cette inscription interpelle autant que le regard farouche du modèle représenté. C'est toutefois sous le titre officiel de « Nègresse » qu'il fut dévoilé pour la première fois au Salon de 1869 ; difficilement compréhensible en 2022, cet intitulé ne doit cependant pas nous dissimuler la démarche engagée qui était alors celle de Jean-Baptiste Carpeaux dans le contexte particulier de la fin du XIX^e siècle en France. La seconde abolition de l'esclavage a alors tout juste 20 ans, et la guerre de Sécession, suivie de très près en France, vient de s'achever avec la victoire du Nord et l'abolition de l'esclavage outre-Atlantique en 1865. Au sein du catalogue de la récente exposition consacrée par le musée d'Orsay au « Modèle noir », Anne Higonnet se penche sur la question complexe des titres d'œuvres comportant des marqueurs raciaux, qui doivent être renommées sans pour autant effacer les anciennes appellations qui

font partie de leur histoire. Ainsi, la captive de Carpeaux mérite d'être rebaptisée : « *Pourquoi naître en esclavage ? [dit précédemment Nègresse]* ».

Le buste fut exposé pour la première fois au Salon de 1869, probablement en marbre. Il connut un réel succès, fut acheté par l'empereur pour ses appartements à Saint-Cloud et loué par Théophile Gautier : « *La Nègresse, avec la corde qui lui attache les bras au dos et lui froisse le sein, lève au ciel la seule chose qu'aît de libre l'esclave, le regard, regard de désespoir et de muet reproche, appel inutile à la justification, protestation morne contre l'écrasement de la destinée. C'est un morceau d'une rare vigueur où l'exactitude ethnographique est dramatisée par un profond sentiment de la douleur.* »

L'expression d'« exactitude ethnographique » employée ici par l'écrivain reflète les préoccupations et les recherches de la période suivant l'abolition de l'esclavage. La curiosité pour l'Autre et la soif de découverte se manifestent sous des formes plus ou moins heureuses en Europe, allant de la création en 1859 de la Société

d'anthropologie de Paris aux expositions d'habitants des quatre coins du monde à l'occasion par exemple des Expositions universelles. Le racisme est encore largement répandu, y compris parmi les abolitionnistes, et les Noirs considérés comme inférieurs par une très large majorité de Français. Venus d'Afrique ou des Antilles, ils sont encore peu nombreux sur le territoire métropolitain et rarement représentés par les artistes, en partie seulement parce que les modèles et les précédents étaient rares. Peintres et sculpteurs jouèrent pourtant un rôle essentiel dans le lent cheminement vers la reconnaissance et le respect de l'Autre, de sa culture, de ce qui nous différencie et de ce qui nous rapproche. En sculpture, l'œuvre d'un Charles Cordier est particulièrement symptomatique de ces avancées, avec la tentation d'un exotisme décoratif un peu figé mais une réelle sincérité dans sa recherche de beauté et de vérité. L'esthétique proposée par Carpeaux ici est en tout cas très éloignée de celle de Cordier, avec cette femme en partie dénudée, les cheveux libres et le regard venant vigoureusement

solliciter le spectateur témoin - et complice - de son aliénation. Cette figure de captive semble avoir fait l'objet de beaucoup de recherches de la part du sculpteur, et d'études d'après le modèle vivant. À l'origine de sa conception se trouve le projet de la fontaine de l'Observatoire, monumental groupe commandé en août 1867 pour orner une fontaine située dans l'axe reliant à Paris le palais du Luxembourg à l'Observatoire sur un plan de l'architecte Gabriel Davioud. Après plusieurs hésitations, Carpeaux se décide pour un globe soutenu par des figures symbolisant les quatre points cardinaux, qui deviendront les quatre parties du monde, allégories de l'Amérique, de l'Europe, de l'Asie et de l'Afrique. De la conception de ce vaste projet, il isole dès 1868 deux figures dont il propose des bustes indépendants, présentant des variantes avec le monument définitif : le « Chinois » (voir lot précédent du présent catalogue) et la « Nègresse » ou « Pourquoi naître esclave ? ». Interrompu par la guerre et la Commune et des séjours londoniens, le modèle en plâtre du monument est finalement exposé au Salon de 1872 où il sera vivement critiqué avant d'être loué en 1873 lors d'une installation in situ pour en apprécier l'effet. Le bronze final sera quant à lui mis en place en août 1874.

Le choix de Jean-Baptiste Carpeaux de proposer seule la figure de l'Afrique, en lui adjoignant cette légende significative, est à n'en pas douter un acte engagé de la part du sculpteur, hostile à l'esclavage et dans un contexte suivant de près la fin de la guerre de Sécession qui avait provoqué le retour en France de ses parents qui vivaient aux États-Unis. L'intérêt tout particulier que témoignait Carpeaux à ce groupe est confirmé également par l'existence d'une rare version peinte, proposée à la vente chez Artcurial en 2020 nous rappelant quel artiste complet il fut, aussi brillant avec ses pinceau et couteau, qu'avec ses ciseaux. Notre buste constitue une rare et séduisante version en terre cuite dont l'édition par l'atelier Carpeaux resta très confidentielle.



Léon HERBO

Templeuve, 1850 - Ixelles, 1907

Portrait d'homme au turban,
possiblement l'acteur Ira Aldridge
en costume de scène

Huile sur panneau, une planche
Signé 'Léon Herbo' en bas à droite
41 × 32,50 cm

*Portrait of a man wearing a turban,
possibly Ira Aldridge in a stage
costume, oil on panel, signed,
by L. Herbo
16.14 × 12.80 in.*

8 000 - 12 000 €

Le regard interpellant le spectateur, cet homme à la longue chevelure, coiffé d'un turban jaune et drapé d'une étoffe de la même couleur, striée de quelques lignes rouges, nous interroge à plusieurs titres. Son costume tout d'abord est inhabituel, même pour un oriental, avec ce turban uni et peu volumineux qui ne cache nullement les longs cheveux qui s'en échappent. Le regard et les traits bien caractérisés de cet homme, l'échange qui semble manifeste entre le peintre et son modèle, nous confirment que nous avons bien ici affaire à un portrait. Une hypothèse probable est que Léon Herbo a ici représenté un acteur en costume de scène, comme il le fit à de nombreuses

reprises, proche qu'il était du monde du théâtre et de la scène artistique.

Herbo s'intéressa notamment particulièrement au thème d'Othello, qu'il représenta à plusieurs reprises. La tragédie de Shakespeare, dont le personnage principal est un Maure devenu général à Venise, connut une importante postérité au XIX^e siècle, tant auprès des peintres romantiques que des compositeurs qui l'adaptèrent au théâtre lyrique, et ne pouvait que séduire le peintre belge dont on connaît par ailleurs le goût pour l'orientalisme. Bien souvent, le personnage est représenté avec un turban et un costume oriental, signalant ses origines.

Le choix d'un acteur noir pour jouer le rôle d'Othello - sa couleur de peau étant pourtant précisée dans le texte de Shakespeare - mit bien du temps à s'imposer sur le Vieux Continent, du fait des mentalités mais également du faible nombre de candidats. Il faudra attendre l'arrivée de l'afro-américain Ira Aldridge, qui, face aux discriminations à l'encontre des acteurs noirs, décida de quitter les Etats-Unis pour s'établir en Grande Bretagne, qui avait alors amorcé son avancée vers l'abolition de l'esclavage.

Le talent d'Ira Aldridge lui obtint progressivement les louanges de la critique et lui ouvrit les portes de nombreux théâtres européens. Il

fit à partir de 1852 une importante tournée sur tout le continent, faisant étape à Bruxelles. La notoriété de l'acteur, qui mourut en 1867, laissa une vive trace dans les mémoires et l'amateur des arts de la scène qu'était Léon Herbo entendit certainement parler de lui. Rares étaient encore les Noirs à faire une carrière leur attirant les faveurs du public au XIX^e siècle et il est fort probable que Léon Herbo nous propose ici un portrait posthume, genre qu'il pratiqua régulièrement, du célèbre Ira Aldridge, en costume de scène, et plus précisément sous les traits du Maure Othello, qui fut son premier triomphe.





Le modèle de ce plâtre patiné à l'expression mélancolique est le peintre Bruno Chérier, ami intime et confident du sculpteur Jean-Baptiste Carpeaux. Les deux hommes, tous deux natifs de Valenciennes, s'étaient liés d'amitié pendant l'exécution conjointe de la décoration de la salle à manger de Jean-Baptiste Foucart à Valenciennes. Le buste connaît un fort succès lors de sa présentation au Salon de 1875. Ce n'est hélas pas le cas du grand portrait par Chérier de *Carpeaux dans son atelier devant le Groupe de la Danse, le masque du Faune et son autoportrait* (Valenciennes, musée des Beaux-Arts, n° inv. D. 253) exécuté à la même date que notre buste, en gage de réciprocité amitié.

Notice complète sur artcurial.com

182

Jean-Baptiste CARPEAUX

Valenciennes, 1827 - Courbevoie, 1875

Portrait du peintre Bruno Chérier (1817-1880)

Buste en plâtre patiné
Porte l'inscription 'Souvenir fraternel / offert à mon vieil / ami Bruno Chérier / Peintre / Ton compatriote Carpeaux / 1875' sur le côté droit du piédoche et trace d'inscription sur le côté gauche du piédoche
Hauteur: 62 cm
(Petit éclat au revers)

Bibliographie en rapport:

Sur les traces de Jean-Baptiste Carpeaux, cat. exp. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1975-1976, n° 27, repr.
André Hardy et Anny Braunwald, *Catalogue des peintures et des sculptures de Jean-Baptiste Carpeaux à Valenciennes*, cat. exp. Valenciennes, musée des Beaux-Arts, 1978, n°240 et 241 et 256
Catherine Guillot, *Bruno Chérier, peintre du Nord, ami de Carpeaux*, Presses Universitaires du Septentrion, 2010
Michel Poletti, *Jean-Baptiste Carpeaux, l'homme qui faisait danser les pierres*, Montreuil, 2012, p.174-175

Œuvres en rapport:

- Jean-Baptiste Carpeaux, *Buste de Bruno Chérier*, bronze, 1874-1875, Valenciennes, musée des Beaux-Arts, inv. S.92.81
- Jean-Baptiste Carpeaux, *Buste de Bruno Chérier*, plâtre, H. 62, signé, daté et dédié JB Carpeaux / 1875 (S.D. sur le piédoche) ; *Souvenir / Fraternel / offert à mon Vieil / Ami Bruno Chérier / Peintre / Son Compatriote (d.)*, Valenciennes, musée des Beaux-Arts, inv. S.92.80
- Jean-Baptiste Carpeaux, *Portrait de Bruno Chérier*, 1874, huile sur toile, 40 x 33 cm, Valenciennes, musée des Beaux-Arts, inv. P.46.1.303

*Bust of the painter Bruno Chérier, patinated plaster, inscribed, by J. B. Carpeaux
H. 24.41 in.*

5 000 - 7 000 €

Auguste RODIN

Paris, 1840 - Meudon, 1917

**sous la direction d'Albert-Ernest
CARRIER-BELLEUSE**

Anizy-le-Château, 1824 - Sèvres, 1887

Titan

Terre cuite

Hauteur: 30 cm

Repose sur une base en bois naturel

Hauteur totale: 35,50 cm

*Titan, terracotta, by A. Rodin directed
by A. E. Carrier-Belleuse
H.: 11.81 in.*

20 000 - 30 000 €

C'est lorsque qu'Albert-Ernest Carrier-Belleuse se voit confier la direction des travaux de sculpture de la Bourse de Commerce de Bruxelles que sa relation avec Rodin évolua significativement. Le jeune praticien fait déjà preuve d'impressionnantes facilités et Carrier-Belleuse décide de l'emmener avec lui à Bruxelles, notamment pour l'exécution de statuette destinées à être commercialisées. Cependant, des conflits naissent rapidement et les deux hommes se séparent, Carrier-Belleuse reprochant à Rodin d'avoir tenté de vendre ses statuette à côté des siennes. En 1876, Rodin, financièrement désespéré, cherche à travailler à nouveau avec son maître. Ce dernier lui donne alors une seconde chance et le jeune artiste reprend son travail de modelleur, mais cette fois dans

son propre atelier, indépendant des autres praticiens. En 1877-1878 lui est confié le modelage de figures destinées à orner une jardinière ambitieuse dessinée par le maître. Le concept a particulièrement inspiré Rodin qui, complètement bouleversé par les figures de Michel-Ange tout juste admirées en Italie, traduit le projet de son maître avec une force inédite. Les figures plus sages imaginées par Carrier-Belleuse sont remplacées par un puissant quatuor que l'on croirait descendu du plafond de la Sixtine. La terre cuite que nous présentons reprend la figure d'un des titans imaginés par Rodin pour la vasque. Notre objet, à la puissance évocatrice rare, atteste de la force créatrice exceptionnelle de Rodin et témoigne déjà de son inévitable et glorieuse émancipation esthétique.



Léon-Ernest DRIVIER

Grenoble, 1878 - Paris, 1951

Le Baiser

Plâtre patiné
41 × 109 × 40 cm
(Petits éclats)

Provenance:

Dans l'atelier de l'artiste de 1918
jusqu'à sa mort ;
Par descendance à sa fille
Jeanne Drivier jusqu'en 2003;
Collection particulière, Paris

Exposition:

*Exposition de Sculptures et Dessins
du Sculpteur Drivier*, Paris,
Galerie des Artistes Modernes,
15 décembre 1918 -18 janvier 1919, n° 2

Bibliographie en rapport:

André Salmon, *La Jeune Sculpture
française*, Paris, 1919
Gustave Kahn, «Léon Drivier»,
in *L'Art et les Artistes*, n° 65,
mars 1926, p.199-203
H.-A. Martinie, «Léon Drivier»,
in *Art et Décoration*, 1927
H.-A. Martinie, *La Sculpture française
depuis vingt ans*, Paris, 1928
Adolphe Basler, *La Sculpture moderne en
France*, Paris, 1928
René Letourneur, *La Sculpture française
contemporaine*, Monaco, 1944
Jacques Baschet, *Les Sculpteurs
de notre temps*, Paris, 1946
Véronique Boiteux, *Léon Ernest Drivier,
Sculpteur Indépendant (1878-1951). Sa
Vie, Son Œuvre, Etat des Recherches*,
thèse de maîtrise non-publiée,
Université Paris-IV Sorbonne, 1980

*The Kiss, patinated plaster,
by L. E. Drivier*
16.14 × 42.91 × 15.75 in.

18 000 - 22 000 €



En 1923, Drivier est l'un des fondateurs du Salon des Indépendants. Avec ses aînés Pompon, Bourdelle, Bernard et Despiau (tous, comme lui, des assistants de Rodin), et ses cadets Wlérick, Janniot, Osouf et Dejean, Drivier devient l'un des chefs de file de la sculpture moderne française et reçoit de nombreuses commandes privées et publiques, décoratives ou monumentales.

Alors que le travail de Drivier des années 1920-1950 évolue vers un plus sobre classicisme, *Le Baiser* reste représentatif de sa première période plus expressive et charnelle, marquée par l'influence de son maître Auguste Rodin. Drivier crée *Le Baiser* avant ou pendant la Première Guerre, et l'expose avec une vingtaine d'autres œuvres à sa première exposition

monographique de décembre 1918 à janvier 1919 à la Galerie des Artistes Modernes à Paris, un mois après la fin de la guerre.

Toutes les pièces présentées à l'exposition étaient en plâtre patiné. Malencontreusement pour Drivier, on ne peut pas imaginer un moment plus inopportun pour lancer sa carrière. Présentées un mois après l'Armistice, peu de ses pièces se vendirent et *Le Baiser* repartit dans l'atelier de l'artiste jusqu'à sa mort avant d'être légué à sa fille Jeanne, dont la dispersion de la collection se fit en 2003.

À part le plâtre original (non patiné) du *Baiser* conservé dans le Fonds Drivier au musée Despiau-Wlérick de Mont-de-Marsan (catalogué par erreur comme «Jeunesse»), aucune autre réplique autographe de l'œuvre n'existe.



185

Antonin MERCIÉ

Toulouse, 1845- Paris, 1916

Après le bain

Bronze à patine brun nuancé
Signé 'a. mercié' et dédié
'Au Colonel MONTEIL / ses Amis'
Cachet rond 'THIEBAUT FRERES
FONDEURS PARIS'
Hauteur: 49 cm

*After the bath, bronze,
brown patina, signed, by A. Mercié
H.: 19.29 in.*

6 000 - 8 000 €





186

Eugène GALIEN-LALOUE

Paris, 1854 - Chérence, 1941

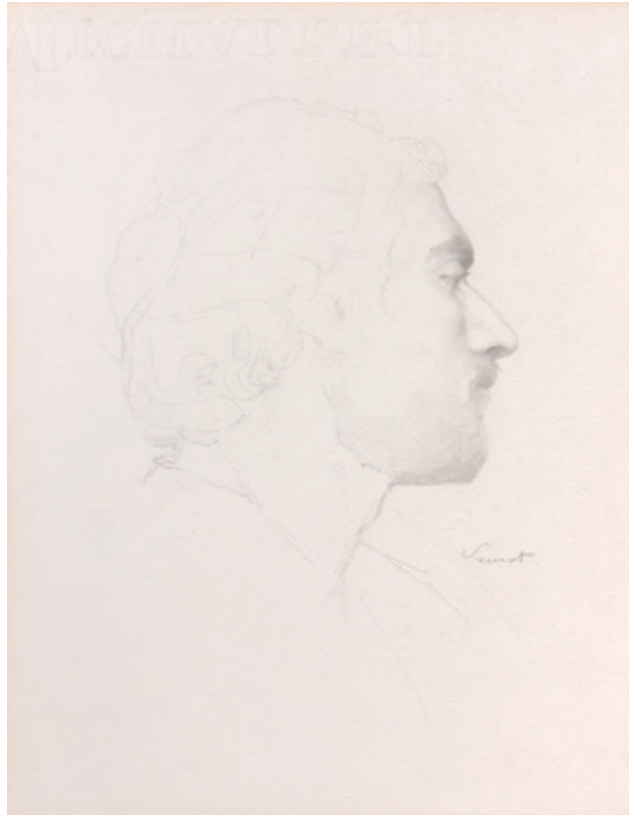
**Vue des boulevards
à Saint-Germain-des-Prés**

Gouache sur trait de crayon noir
Signé 'E. Galien-Laloue.'
en bas à gauche
32,50 × 40,50 cm

A view of the boulevards at Saint-Germain-des-Prés, Paris, gouache, signed, by E. Galien-Laloue 12.80 × 15.94 in.

8 000 - 12 000 €

Nous remercions Noé Willer et Emilie Charmetant de nous avoir confirmé l'authenticité de cette gouache d'après une photographie. Celle-ci est référencée dans leurs archives sur l'artiste. Un certificat pourra leur être demandé par l'acquéreur.



187

Georges SEURAT

Paris, 1859 - Gravelines, 1891

Tête d'homme de profil

Mine de plomb

Signé 'Seurat' en bas à droite

Papier filigrané 'MICHALLET'

38,50 × 28 cm

Dimensions à vue: 31,50 × 24,50 cm

Provenance:

Collection Emile Seurat, Paris;

Collection Félix Fénéon, Paris;

Collection du Dr. Charles Flandrin,
Paris, en 1936;

Puis par descendance

Exposition:

Georges Seurat, Paris, Galerie Paul
Rosenberg, 3 - 29 février 1936, n° 54

Bibliographie:

Revue d'Art Japonaise, «Bijutsushinron»,
1931, n° 63, repr.

César M. de Hauke, *Seurat et son œuvre*,
Paris, 1961, vol. II, p.30-31, n° 307

Study of a man's head, pencil,
signed, by G. Seurat
15.16 × 11.02 in.

20 000 - 30 000 €

Georges Seurat se distingue dans ses dessins comme un immense novateur, à l'image du grand moderne qu'il fut en peinture, instigateur d'un pointillisme inédit et révolutionnaire pour l'histoire de l'art. La grande majorité de ses feuilles porte la marque de cette révolution plastique majeure. Toutefois, au sein de son corpus dessiné, nombreux sont les témoignages d'une allégeance aux classiques, par l'exercice de la copie des maîtres anciens déjà, mais

aussi par une technique graphique proprement académique, proche des grands maîtres, de Raphaël à Ingres. Notre feuille, puissante et raffinée à la fois, constitue un merveilleux témoignage de l'admiration de l'artiste pour ses grands prédécesseurs et témoigne du talent exceptionnel de Seurat dans la captation des émotions, le traitement de la lumière et la justesse des formes, éléments tout aussi parfaitement rendus dans notre étude.



188

Alphonse OSBERT

Paris, 1857 - 1939

« Harmonie lunaire »

Huile sur toile (Toile d'origine)

Dedicacée et signée 'au Docteur Cantonnet / bien sympathique et reconnaissant souvenir / A. Osbert ' en bas à gauche

Numérotée, titrée, contresignée et datée 'n° 216 / Harmonie lunaire / A. Osbert / 1904 / salon de 1904' et un cachet de cire bleue au verso
48 x 75,50 cm

Provenance:

Chez Alain Lesieutre,
selon une étiquette au verso;
Vente anonyme; Paris, Ader-Tajan,
2 juillet 1991, n° 298

Exposition:

Salon de 1904, Paris, n° 971

*«Harmonie lunaire», oil on canvas,
signed and dated, by A. Osbert
18.90 x 29.72 in.*

15 000 - 20 000 €

René-Xavier PRINET

Vitry-le-François, 1861 - Bourbonne-les-Bains, 1946

La terrasse et les cyprès de la villa d'Este à Tivoli

Huile sur toile, de forme cintrée en partie supérieure

Signée 'R. X. Prinet' en bas à droite

160 x 113 cm

Provenance:

Vente anonyme; Paris, Hôtel Drouot, Beaussant-Lefevre, 20 décembre 2017, n° 41; Acquis lors de cette vente par l'actuel propriétaire

Expositions:

Exposition de la Société nouvelle de peintres et de sculpteurs, Paris, Galerie Georges Petit, 1913, n° 97
R. X. Prinet 1861-1946, Paris, musée Bourdelle, 10 décembre 1986 - 1^{er} février 1987, n. p., s. n.

Bibliographie:

Catherine Gendre, *Prinet. Peintre du temps retrouvé*, Paris, 2018, p.79 (repr. d'un détail), p.84, fig. 73, p.86 et p.183

The patio and the cypress of the villa d'Este at Tivoli, oil on canvas, signed, by R. X. Prinet
 62.99 x 44.49 in.

15 000 - 20 000 €



Fig.1

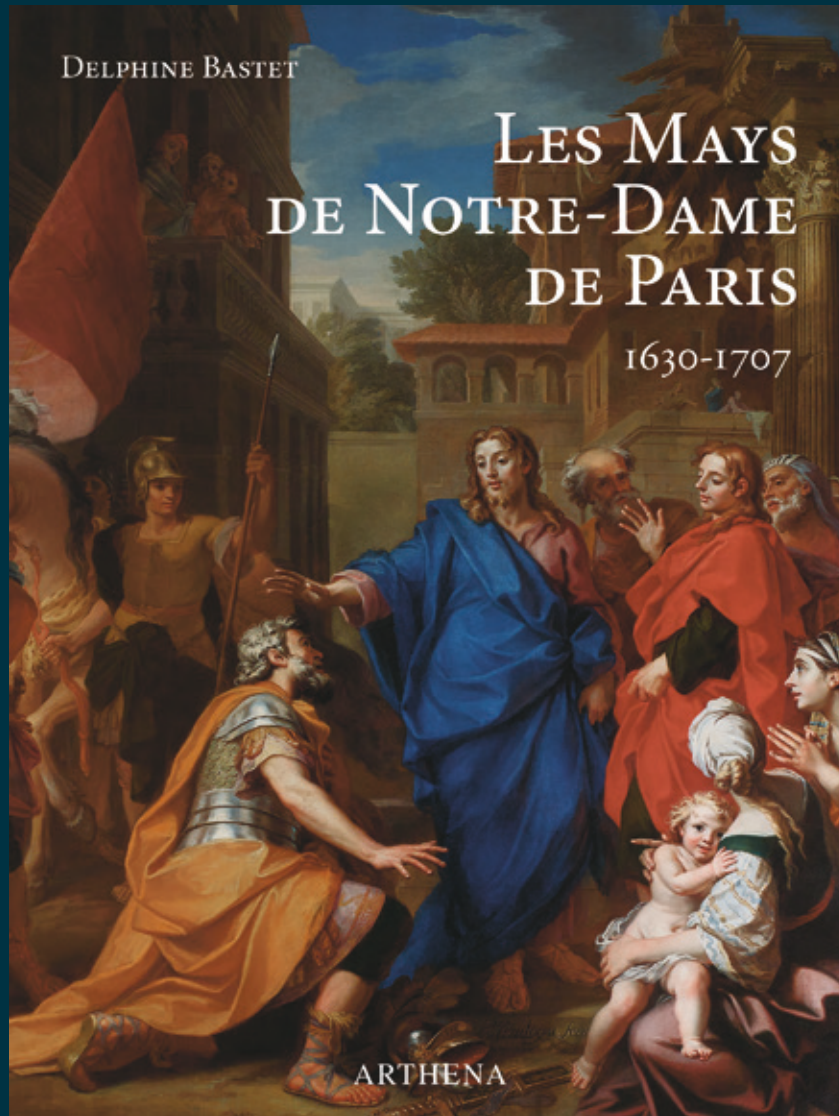
René-Xavier Prinet entre dans l'atelier de Jean-Léon Gérôme lorsque celui-ci est au sommet de sa gloire puis rejoint un groupe de jeunes artistes d'avant-garde, influencés par Manet : « la Bande noire ». En 1894, il épouse Jeanne Jacquemin et passe à partir de ce moment-là ses vacances à Cabourg, dans la villa de ses beaux-parents. Le peintre y est voisin de Marcel Proust et sa peinture témoigne de la vie mondaine et familiale dans ce lieu de villégiature à la mode. Son œuvre retranscrit de manière enjouée l'atmosphère de la Belle-Epoque.

Artiste mondain, il parcourt l'Europe en compagnie de sa famille et de nombreux amis. Plusieurs croquis et tableaux

représentant différents lieux de Tivoli, exécutés à la suite d'un séjour d'une semaine en Italie en juin 1911, témoignent de la fascination que dut exercer le site sur Prinet. Notre toile, d'une suite de quatre panneaux décoratifs, représente deux jeunes gens, peut-être les enfants du peintre, sur la terrasse de la villa d'Este à Tivoli. Une incroyable poésie se dégage de cette toile et de l'ensemble de ce cycle décoratif que l'artiste avait peut-être conçu pour sa maison de Bourbonne-les-Bains, comme en témoigne une esquisse représentant nos *Cyprès* dans son salon, au-dessus d'une console sur un mur tendu de jaune (fig. 1, voir C. Gendre, *op. cit.*, p. 87, fig. 77).



ARTCURIAL



LES MAYS DE NOTRE-DAME DE PARIS

Conférence donnée par Delphine Bastet

Signature de l'ouvrage
par l'auteur à l'issue de la
conférence

Lundi 21 mars 2022 - 19h

Dans le cadre de la vente
Maîtres anciens et du XIX^e siècle
du mercredi 23 mars 2022

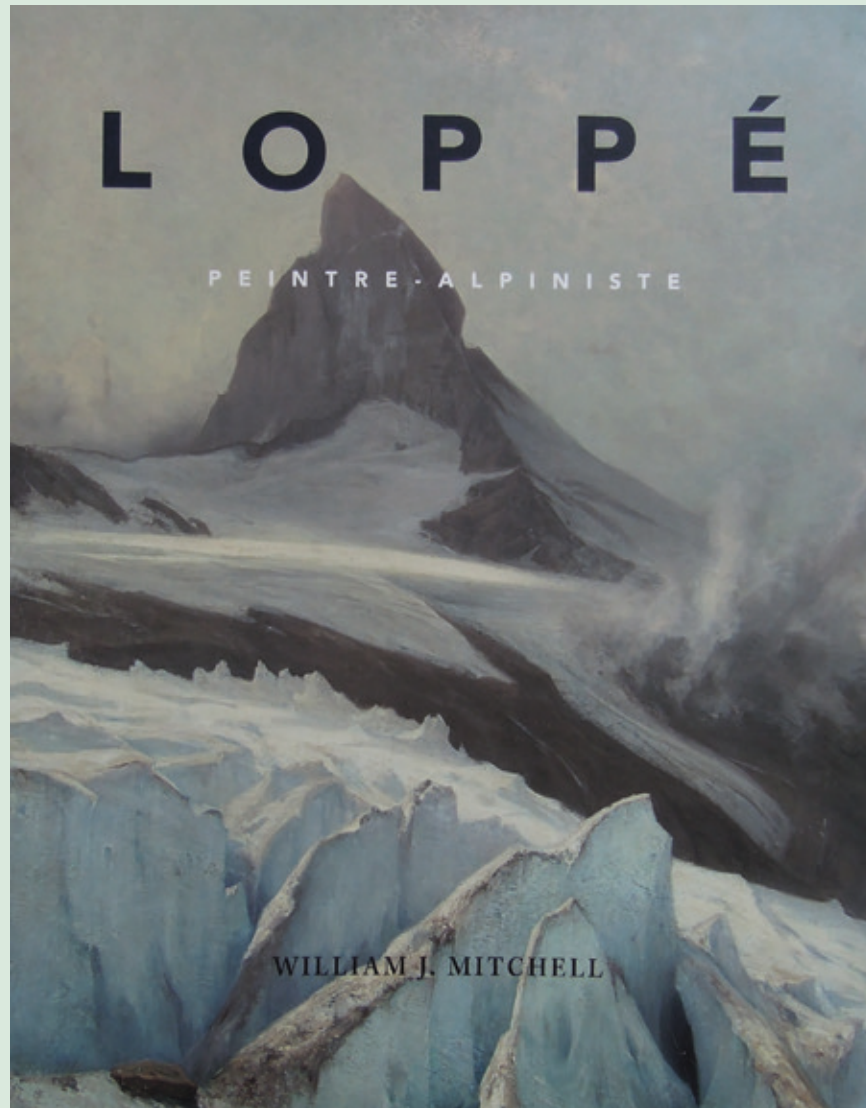
7 Rond-Point
des Champs-Élysées
75008 Paris

Nombre de places limité

RSVP :
Flora Burquier-Chamot
+33 (0)1 42 99 20 07
fburquier@artcurial.com

www.artcurial.com

ARTCURIAL



LOPPÉ PEINTRE-ALPINISTE

Conférence donnée par William J. Mitchell

Signature de l'ouvrage
par l'auteur à l'issue de la
conférence

Mardi 22 mars 2022 - 19h

Dans le cadre de la vente
Maîtres anciens et du XIX^e siècle
du mercredi 23 mars 2022

7 Rond-Point
des Champs-Élysées
75008 Paris

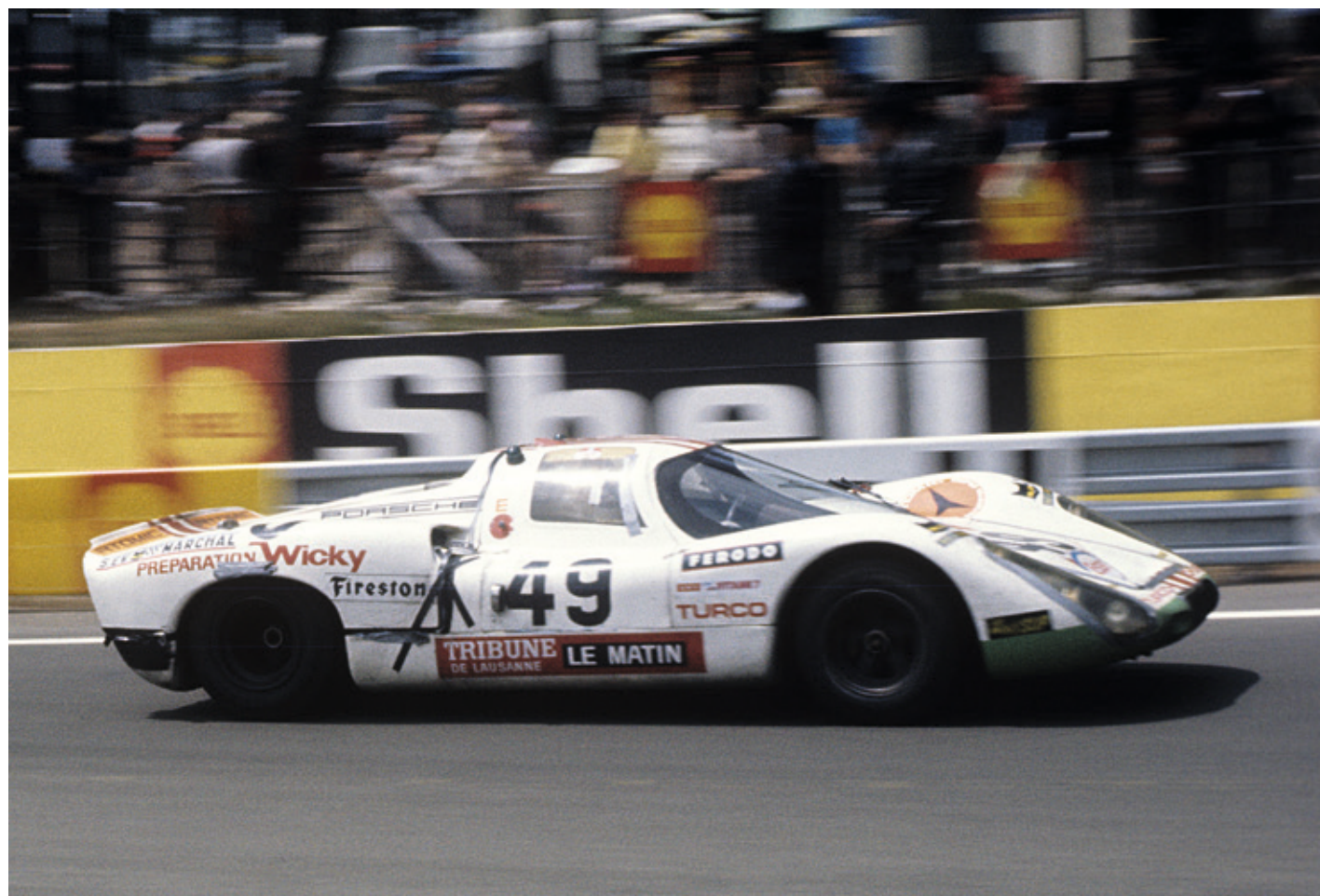
Nombre de places limité

RSVP :
Flora Burquier-Chamot
+33 (0)1 42 99 20 07
fburquier@artcurial.com

www.artcurial.com

ARTCURIAL

// Motorcars



1968 Porsche 907
Estimation : 4 000 000 - 6 000 000 €

© mcklein.de

RÉTROMOBILE 2022

La vente officielle

Ventes aux enchères :

Automobiles de collection
Vendredi 18 mars 2022 - 15h
Samedi 19 mars 2022 - 15h

Racing, Flying & Yachting
Dimanche 20 mars - 14h

Salon Rétromobile, Paris

Contact :

+33 (0)1 42 99 20 73
motorcars@artcurial.com
artcurial.com/motorcars



Aimé-Jules DALOU (1838-1902)
Bacchanale
Haut-relief en plâtre, de forme ronde
Diamètre : 114 cm
Estimation : 150 000 - 200 000 €

COLLECTION CHARLES AUZOUX

L'intime des artistes de son temps

Vente aux enchères :
Jeudi 24 mars 2022 - 14h
7 Rond-Point
des Champs-Élysées
75008 Paris

Contact :
Matthieu Fournier
+33 (0)1 42 99 20 26
mfournier@artcurial.com
www.artcurial.com

ARTCURIAL



BIBLIOTHÈQUE MAURICE HOUDAYER

Troisième & quatrième partie

Ventes aux enchères :

Troisième partie
Mercredi 4 mai 2022 - 10h & 14h

7 Rond-Point
des Champs-Élysées
75008 Paris

Quatrième partie
Jeudi 19 mai 2022

La Salle Rossini
Paris

Contact :

Ambre Cabral
+33 (0) 1 42 99 16 58
acabral@artcurial.com
www.artcurial.com



JOHN TAYLOR

LUXURY REAL ESTATE SINCE 1864



V2056PA | APPARTEMENT - CHAMP DE MARS | PARIS 7^{EME}

LES PLUS BELLES TRANSACTIONS
PORTENT TOUJOURS LA MÊME SIGNATURE

UNE SOCIÉTÉ DU GROUPE ARTCURIAL

JOHN TAYLOR PARIS | 32, avenue Pierre 1^{er} de Serbie - 75008 PARIS - Tel. +33 1 80 18 79 40 - paris@john-taylor.com
UN RÉSEAU INTERNATIONAL | FRANCE ■ MONACO ■ ITALIE ■ SUISSE ■ ESPAGNE ■
MALTE ■ PORTUGAL ■ ÉMIRATS ARABES UNIS ■ QATAR ■ INDE | WWW.JOHN-TAYLOR.COM

CONDITIONS GÉNÉRALES D'ACHAT AUX ENCHÈRES PUBLIQUES

ARTCURIAL SAS

Artcurial SAS est un opérateur de ventes volontaires de meubles aux enchères publiques régie par les articles L 321-4 et suivant du Code de commerce. En cette qualité Artcurial SAS agit comme mandataire du vendeur qui contracte avec l'acquéreur. Les rapports entre Artcurial SAS et l'acquéreur sont soumis aux présentes conditions générales d'achat qui pourront être amendées par des avis écrits ou oraux avant la vente et qui seront mentionnés au procès-verbal de vente.

1. LE BIEN MIS EN VENTE

a) Les acquéreurs potentiels sont invités à examiner les biens pouvant les intéresser avant la vente aux enchères, et notamment pendant les expositions. Artcurial SAS se tient à la disposition des acquéreurs potentiels pour leur fournir des rapports sur l'état des lots.

b) Les descriptions des lots résultant du catalogue, des rapports, des étiquettes et des indications ou annonces verbales ne sont que l'expression par Artcurial SAS de sa perception du lot, mais ne sauraient constituer la preuve d'un fait.

c) Les indications données par Artcurial SAS sur l'existence d'une restauration, d'un accident ou d'un incident affectant le lot, sont exprimées pour faciliter son inspection par l'acquéreur potentiel et restent soumises à son appréciation personnelle ou à celle de son expert. L'absence d'indication d'une restauration d'un accident ou d'un incident dans le catalogue, les rapports, les étiquettes ou verbalement, n'implique nullement qu'un bien soit exempt de tout défaut présent, passé ou réparé. Inversement la mention de quelque défaut n'implique pas l'absence de tous autres défauts.

d) Les estimations sont fournies à titre purement indicatif et elles ne peuvent être considérées comme impliquant la certitude que le bien sera vendu au prix estimé ou même à l'intérieur de la fourchette d'estimations. Les estimations ne sauraient constituer une quelconque garantie. Les estimations peuvent être fournies en plusieurs monnaies; les conversions peuvent à cette occasion être arrondies différemment des arrondissements légaux.

e) Les biens d'occasion (tout ce qui n'est pas neuf) ne bénéficient pas de la garantie légale de conformité conformément à l'article L 217-2 du Code de la consommation.

2. LA VENTE

a) En vue d'une bonne organisation des ventes, les acquéreurs potentiels sont invités à se faire connaître auprès d'Artcurial SAS, avant la vente, afin de permettre l'enregistrement de leurs données personnelles. Artcurial SAS se réserve le droit de demander à tout acquéreur potentiel de justifier de son identité ainsi que de ses références bancaires et d'effectuer un dépôt. Artcurial SAS se réserve d'interdire l'accès à la salle de vente de tout acquéreur potentiel pour justes motifs.

b) Toute personne qui se porte enchérisseur s'engage à régler personnellement et immédiatement le prix d'adjudication augmenté des frais à la charge de l'acquéreur et de tous impôts ou taxes qui pourraient être exigibles. Tout enchérisseur est censé agir pour son propre compte sauf dénonciation préalable de sa qualité de mandataire pour le compte d'un tiers, acceptée par Artcurial SAS.

c) Le mode normal pour enchérir consiste à être présent dans la salle de vente. Toutefois Artcurial SAS pourra accepter gracieusement de recevoir des enchères par téléphone d'un acquéreur potentiel qui se sera manifesté avant la vente.

Artcurial SAS ne pourra engager sa responsabilité notamment si la liaison téléphonique n'est pas établie, est établie tardivement, ou en cas d'erreur ou d'omissions relatives à la réception des enchères par téléphone. À toutes fins utiles, Artcurial SAS se réserve le droit d'enregistrer les communications téléphoniques durant la vente. Les enregistrements seront conservés jusqu'au règlement du prix, sauf contestation.

d) Artcurial SAS pourra accepter gracieusement d'exécuter des ordres d'enchérir qui lui auront été transmis avant la vente, pour lesquels elle se réserve le droit de demander un dépôt de garantie et qu'elle aura acceptés. Si le lot n'est pas adjugé à cet enchérisseur, le dépôt de garantie sera renvoyé sous 72h. Si Artcurial SAS reçoit plusieurs ordres pour des montants d'enchères identiques, c'est l'ordre le plus ancien qui sera préféré. Artcurial SAS ne pourra engager sa responsabilité notamment en cas d'erreur ou d'omission d'exécution de l'ordre écrit.

e) Dans l'hypothèse où un prix de réserve aurait été stipulé par le vendeur, Artcurial SAS se réserve le droit de porter des enchères pour le compte du vendeur jusqu'à ce que le prix de réserve soit atteint. En revanche le vendeur n'est pas autorisé à porter lui-même des enchères directement ou par le biais d'un mandataire. Le prix de réserve ne pourra pas dépasser l'estimation basse figurant dans le catalogue ou modifié publiquement avant la vente.

f) Artcurial SAS dirigera la vente de façon discrétionnaire, en veillant à la liberté des enchères et à l'égalité entre l'ensemble des enchérisseurs, tout en respectant les usages établis. Artcurial SAS se réserve de refuser toute enchère, d'organiser les enchères de la façon la plus appropriée, de déplacer certains lots lors de la vente, de retirer tout lot de la vente, de réunir ou de séparer des lots. En cas de contestation Artcurial SAS se réserve de désigner l'adjudicataire, de poursuivre la vente ou de l'annuler, ou encore de remettre le lot en vente.

g) Sous réserve de la décision de la personne dirigeant la vente pour Artcurial SAS, l'adjudicataire sera la personne qui aura porté l'enchère la plus élevée pourvu qu'elle soit égale ou supérieure au prix de réserve, éventuellement stipulé. Le coup de marteau matérialisera la fin des enchères et le prononcé du mot «adjugé» ou tout autre équivalent entraînera la formation du contrat de vente entre le vendeur et le dernier enchérisseur retenu. L'adjudicataire ne pourra obtenir la livraison du lot qu'après règlement de l'intégralité du prix. En cas de remise d'un chèque ordinaire, seul l'encaissement du chèque vaudra règlement. Artcurial SAS se réserve le droit de ne délivrer le lot qu'après encaissement du chèque.

h) Pour faciliter les calculs des acquéreurs potentiels, Artcurial SAS pourra être conduit à utiliser à titre indicatif un système de conversion de devises. Néanmoins les enchères ne pourront être portées en devises, et les erreurs de conversion ne pourront engager la responsabilité de Artcurial SAS.

3. L'EXÉCUTION DE LA VENTE

a) En sus du prix de l'adjudication, l'adjudicataire (acheteur) devra acquitter par lot et par tranche dégressive les commissions et taxes suivantes:

1) Lots en provenance de l'UE:

- De 1 à 700 000 euros:
26 % + TVA au taux en vigueur.
- De 700 001 à 4 000 000 euros:
20 % + TVA au taux en vigueur.
- Au-delà de 4 000 001 euros:
14,5 % + TVA au taux en vigueur.

2) Lots en provenance hors UE:
(indiqués par un O).

Aux commissions et taxes indiquées ci-dessus, il convient d'ajouter des frais d'importation, (5,5 % du prix d'adjudication, 20 % pour les bijoux et montres, les automobiles, les vins et spiritueux et les multiples).

3) La TVA sur commissions et frais d'importation peuvent être rétrocédés à l'adjudicataire sur présentation des justificatifs d'exportation hors UE. L'adjudicataire UE justifiant d'un n° de TVA Intracommunautaire et d'un document prouvant la livraison dans son état membre pourra obtenir le remboursement de la TVA sur commissions.

Le paiement du lot aura lieu au comptant, pour l'intégralité du prix, des frais et taxes, même en cas de nécessité d'obtention d'une licence d'exportation. L'adjudicataire pourra s'acquitter par les moyens suivants:

- En espèces : jusqu'à 1 000 euros frais et taxes compris pour les ressortissants français et les personnes agissant pour le compte d'une entreprise, 15 000 euros frais et taxes compris pour les ressortissants étrangers sur présentation de leurs papiers d'identité ;
- Par chèque bancaire tiré sur une banque française sur présentation d'une pièce d'identité et, pour toute personne morale, d'un extrait KBis daté de moins de 3 mois (Les chèques tirés sur une banque étrangère ne sont pas acceptés);
- Par virement bancaire;
- Par carte de crédit: VISA, MASTERCARD ou AMEX (en cas de règlement par carte American Express, une commission supplémentaire de 1,85 % correspondant aux frais d'encaissement sera perçue).

4) La répartition entre prix d'adjudication et commissions peut-être modifiée par convention particulière entre le vendeur et Artcurial sans conséquence pour l'adjudicataire.

b) Artcurial SAS sera autorisé à reproduire sur le procès-verbal de vente et sur le bordereau d'adjudication les renseignements qu'aura fournis l'adjudicataire avant la vente. Toute fausse indication engagera la responsabilité de l'adjudicataire. Dans l'hypothèse où l'adjudicataire ne se sera pas fait enregistrer avant la vente, il devra communiquer les renseignements nécessaires dès l'adjudication du lot prononcée. Toute personne s'étant fait enregistrer auprès de Artcurial SAS dispose d'un droit d'accès et de rectification aux données nominatives fournies à Artcurial SAS dans les conditions de la Loi du 6 juillet 1978.

c) Il appartiendra à l'adjudicataire de faire assurer le lot dès l'adjudication. Il ne pourra recourir contre Artcurial SAS, dans l'hypothèse où par suite du vol, de la perte ou de la dégradation de son lot, après l'adjudication, l'indemnisation qu'il recevra de l'assureur de Artcurial SAS serait avérée insuffisante.

d) Le lot ne sera délivré à l'acquéreur qu'après paiement intégral du prix, des frais et des taxes. En cas de règlement par chèque, le lot ne sera délivré qu'après encaissement définitif du chèque, soit 8 jours ouvrables à compter du dépôt du chèque. A compter du lundi suivant le 90e jour après la vente, le lot acheté réglé ou non réglé restant dans l'entrepôt, fera l'objet d'une facturation de 50€ HT par semaine et par lot, toute semaine commencée étant due dans son intégralité au titre des frais d'entreposage et d'assurance. A défaut de paiement par l'adjudicataire, après mise en demeure restée infructueuse, le bien est remis en vente à la demande du vendeur sur folle enchère de l'adjudicataire défaillant; si le vendeur ne formule pas cette demande dans un délai de trois mois à compter de l'adjudication, la vente est résolue de plein droit, sans préjudice de dommages intérêts dus par l'adjudicataire défaillant. En outre, Artcurial SAS se réserve de réclamer à l'adjudicataire défaillant, à son choix:

- Des intérêts au taux légal majoré de cinq points,
- Le remboursement des coûts supplémentaires engendrés par sa défaillance,
- Le paiement de la différence entre le prix d'adjudication initial et le prix d'adjudication sur folle enchère s'il est inférieur, ainsi que les coûts générés par les nouvelles enchères.

Artcurial SAS se réserve également de procéder à toute compensation avec des sommes dues à l'adjudicataire défaillant. Artcurial SAS se réserve d'exclure de ses ventes futures, tout adjudicataire qui aura été défaillant ou qui n'aura pas respecté les présentes conditions générales d'achat.

e) Les achats qui n'auront pas été retirés dans les sept jours de la vente (samedi, dimanche et jours fériés compris), pourront être transportés dans un lieu de conservation aux frais de l'adjudicataire défaillant qui devra régler le coût correspondant pour pouvoir retirer le lot, en sus du prix, des frais et des taxes.

f) L'acquéreur pourra se faire délivrer à sa demande un certificat de vente qui lui sera facturé la somme de 60 euros TTC.

4. LES INCIDENTS DE LA VENTE

En cas de contestation Artcurial SAS se réserve de désigner l'adjudicataire, de poursuivre la vente ou de l'annuler, ou encore de remettre le lot en vente.

a) Dans l'hypothèse où deux personnes auront porté des enchères identiques par la voix, le geste, ou par téléphone et réclament en même temps le bénéfice de l'adjudication après le coup de marteau, le bien sera immédiatement remis en vente au prix proposé par les derniers enchérisseurs, et tout le public présent pourra porter de nouvelles enchères.

b) Pour faciliter la présentation des biens lors de ventes, Artcurial SAS pourra utiliser des moyens vidéos. en cas d'erreur de manipulation pouvant conduire pendant la vente à présenter un bien différent de celui sur lequel les enchères sont portées, Artcurial SAS ne pourra engager sa responsabilité, et sera seul juge de la nécessité de recommencer les enchères.

5. PRÉEMPTION DE L'ÉTAT FRANÇAIS

L'état français dispose d'un droit de préemption des œuvres vendues conformément aux textes en vigueur.

L'exercice de ce droit intervient immédiatement après le coup de marteau, le représentant de l'état manifestant alors la volonté de ce dernier de se substituer au dernier enchérisseur, et devant confirmer la préemption dans les 15 jours.

Artcurial SAS ne pourra être tenu pour responsable des conditions de la préemption par l'état français.

6. PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE – REPRODUCTION DES ŒUVRES

Artcurial SAS est propriétaire du droit de reproduction de son catalogue. Toute reproduction de celui-ci est interdite et constitue une contrefaçon à son préjudice.

En outre Artcurial SAS dispose d'une dérogation lui permettant de reproduire dans son catalogue les œuvres mises en vente, alors même que le droit de reproduction ne serait pas tombé dans le domaine public. Toute reproduction du catalogue de Artcurial SAS peut donc constituer une reproduction illicite d'une œuvre exposant son auteur à des poursuites en contrefaçon par le titulaire des droits sur l'œuvre. La vente d'une œuvre n'emporte pas au profit de son propriétaire le droit de reproduction et de présentation de l'œuvre.

7. BIENS SOUMIS À UNE Législation PARTICULIÈRE

La réglementation internationale du 3 mars 1973, dite Convention de Washington a pour effet la protection de spécimens et d'espèces dits menacés d'extinction.

Les termes de son application diffèrent d'un pays à l'autre. Il appartient à tout acheteur de vérifier, avant d'enchérir, la législation appliquée dans son pays à ce sujet.

Tout lot contenant un élément en ivoire, en palissandre...quelle que soit sa date d'exécution ou son certificat d'origine, ne pourra être importé aux Etats-Unis, au regard de la législation qui y est appliquée. Il est indiqué par un (▲).

8. RETRAIT DES LOTS

L'acquéreur sera lui-même chargé de faire assurer ses acquisitions, et Artcurial SAS décline toute responsabilité quant aux dommages que l'objet pourrait encourir, et ceci dès l'adjudication prononcée. Toutes les formalités et transports restent à la charge exclusive de l'acquéreur.

9. INDÉPENDANCE DES DISPOSITIONS

Les dispositions des présentes conditions générales d'achat sont indépendantes les unes des autres. La nullité de quelque disposition ne saurait entraîner l'inapplicabilité des autres.

10. COMPÉTENCES Législative ET JURIDICTIONNELLE

Conformément à la loi, il est précisé que toutes les actions en responsabilité civile engagées à l'occasion des prises et des ventes volontaires et judiciaires de meuble aux enchères publiques se prescrivent par cinq ans à compter de l'adjudication ou de la prise. La loi française seule régit les présentes conditions générales d'achat. Toute contestation relative à leur existence, leur validité, leur opposabilité à tout enchérisseur et acquéreur, et à leur exécution sera tranchée par le tribunal compétent du ressort de Paris (France).

PROTECTION DES BIENS CULTURELS

Artcurial SAS participe à la protection des biens culturels et met tout en œuvre, dans la mesure de ses moyens, pour s'assurer de la provenance des lots mis en vente dans ce catalogue.

Banque partenaire:



V_12_FR

CONDITIONS OF PURCHASE IN VOLUNTARY AUCTION SALES

ARTCURIAL

Artcurial SAS is an operator of voluntary auction sales regulated by the law articles L321-4 and following of the Code de Commerce. In such capacity Artcurial SAS acts as the agent of the seller who contracts with the buyer. The relationships between Artcurial SAS and the buyer are subject to the present general conditions of purchase which can be modified by saleroom notices or oral indications before the sale, which will be recorded in the official sale record.

1. GOODS FOR AUCTION

a) The prospective buyers are invited to examine any goods in which they may be interested, before the auction takes place, and notably during the exhibitions. Artcurial SAS is at disposal of the prospective buyers to provide them with reports about the conditions of lots.

b) Description of the lots resulting from the catalogue, the reports, the labels and the verbal statements or announcements are only the expression by Artcurial SAS of their perception of the lot, but cannot constitute the proof of a fact.

c) The statements by made Artcurial SAS about any restoration, mishap or harm arisen concerning the lot are only made to facilitate the inspection thereof by the prospective buyer and remain subject to his own or to his expert's appreciation. The absence of statements Artcurial SAS by relating to a restoration, mishap or harm, whether made in the catalogue, condition reports, on labels or orally, does not imply that the item is exempt from any current, past or repaired defect. Inversely, the indication of any defect whatsoever does not imply the absence of any other defects.

d) Estimates are provided for guidance only and cannot be considered as implying the certainty that the item will be sold for the estimated price or even within the bracket of estimates. Estimates cannot constitute any warranty assurance whatsoever. The estimations can be provided in several currencies; the conversions may, in this case or, be rounded off differently than the legal rounding

e) Second-hand goods (anything that is not new) do not benefit from the legal guarantee of conformity in accordance with article L 217-2 of the Consumer Code.

2. THE SALE

a) In order to assure the proper organization of the sales, prospective buyers are invited to make themselves known to Artcurial SAS before the sale, so as to have their personal identity data recorded. Artcurial SAS reserves the right to ask any prospective buyer to justify his identity as well as his bank references and to request a deposit. Artcurial SAS reserves the right to refuse admission to the auction sales premises to any prospective buyer for legitimate reasons.

b) Any person who is a bidder undertakes to pay personally and immediately the hammer price increased by the costs to be born by the buyer and any and all taxes or fees/expenses which could be due. Any bidder is deemed acting on his own behalf except when prior notification, accepted by Artcurial SAS, is given that he acts as an agent on behalf of a third party.

c) The usual way to bid consists in attending the sale on the premises. However, Artcurial SAS may graciously accept to receive some bids by telephone from a prospective buyer who has expressed such a request before the sale. Artcurial SAS will bear no liability / responsibility whatsoever, notably if the telephone contact is not made, or if it is made too late, or in case of mistakes or omissions relating to the reception of the telephone. For variety of purposes, Artcurial SAS reserves its right to record all the telephone communications during the auction. Such records shall be kept until the complete payment of the auction price, except claims.

d) Artcurial SAS may accept to execute orders to bid which will have been submitted before the sale and by Artcurial SAS which have been deemed acceptable. Artcurial SAS is entitled to request a deposit which will be refunded within 48 hours after the sale if the lot is not sold to this buyer. Should Artcurial SAS receive several instructions to bid for the same amounts, it is the instruction to bid first received which will be given preference. Artcurial SAS will bear no liability/responsibility in case of mistakes or omission of performance of the written order.

e) In the event where a reserve price has been stipulated by the seller, Artcurial SAS reserves the right to bid on behalf of the seller until the reserve price is reached. The seller will not be admitted to bid himself directly or through an agent. The reserve price may not be higher than the low estimate for the lot printed in or publicly modified before the sale.

f) Artcurial SAS will conduct auction sales at their discretion, ensuring freedom auction and equality among all bidders, in accordance with established practices. Artcurial SAS reserves the right to refuse any bid, to organise the bidding in such manner as may be the most appropriate, to move some lots in the course of the sale, to withdraw any lot in the course of the sale, to combine or to divide some lots in the course of the sale. In case of challenge or dispute, Artcurial SAS reserves the right to designate the successful bidder, to continue the bidding or to cancel it, or to put the lot back up for bidding.

g) Subject to the decision of the person conducting the bidding for Artcurial SAS, the successful bidder will be the bidder who will have made the highest bid provided the final bid is equal to or higher than the reserve price if such a reserve price has been stipulated. The hammer stroke will mark the acceptance of the highest bid and the pronouncing of the word "adjugé" or any equivalent will amount to the conclusion of the purchase contract between the seller and the last bidder taken in consideration. No lot will be delivered to the buyer until full payment has been made. In case of payment by an ordinary draft/check, payment will be deemed made only when the check will have been cashed.

h) So as to facilitate the price calculation for prospective buyers, a currency converter may be operated by Artcurial SAS as guidance. Nevertheless, the bidding cannot be made in foreign currency and Artcurial SAS will not be liable for errors of conversion.

3. THE PERFORMANCE OF THE SALE

a) In addition of the lot's hammer price, the buyer must pay the different stages of following costs and fees/taxes:

- 1) Lots from the EU:
 - From 1 to 700,000: 26 % + current VAT.
 - From 700,001 to 4,000,000 euros: 20 % + current VAT.
 - Over 4,000,001 euros: 14,5 % + current VAT.

2) Lots from outside the EU: (identified by an O). In addition to the commissions and taxes indicated above, an additional import fees will be charged (5,5% of the hammer price, 20% for jewelry and watches, motor-cars, wines and spirits and multiples).

3) VAT on commissions and import fees can be retroceded to the purchaser on presentation of written proof of exportation outside the EU.

An EU purchaser who will submit his intra-community VAT number and a proof of shipment of his purchase to his EU country home address will be refunded of VAT on buyer's premium. The payment of the lot will be made cash, for the whole of the price, costs and taxes, even when an export licence is required. The purchaser will be authorized to pay by the following means:

- In cash: up to 1 000 euros, costs and taxes included, for French citizens and people acting on behalf of a company, up to 15 000 euros, costs and taxes included, for foreign citizens
- on presentation of their identity papers;
- By cheque drawn on a French bank on presentation of identity papers and for any company, a KBis dated less than 3 months (cheques drawn on a foreign bank are not accepted);
- By bank transfer;
- By credit card: VISA, MASTERCARD or AMEX (in case of payment by AMEX, a 1,85% additional commission corresponding to cashing costs will be collected).

4) The distribution between the lot's hammer price and cost and fees can be modified by particular agreement between the seller and Artcurial SAS without consequence for the buyer.

b) Artcurial SAS will be authorized to reproduce in the official sale record and on the bid summary the information that the buyer will have provided before the sale. The buyer will be responsible for any false information given. Should the buyer have neglected to give his personal information before the sale, he will have to give the necessary information as soon as the sale of the lot has taken place. Any person having been recorded by Artcurial SAS has a right of access and of rectification to the nominative data provided to Artcurial SAS pursuant to the provisions of Law of the 6 July 1978.

c) The lot must to be insured by the buyer immediately after the purchase. The buyer will have no recourse against Artcurial SAS, in the event where, due to a theft, a loss or a deterioration of his lot after the purchase, the compensation he will receive from the insurer of Artcurial SAS would prove insufficient.

d) The lot will be delivered to the buyer only after the entire payment of the price, costs and taxes. If payment is made by cheque, the lot will be delivered after cashing, eight working days after the cheque deposit. If the buyer has not settled his invoice yet or has not collected his purchase, a fee of 50€+VAT

per lot, per week (each week is due in full) covering the costs of insurance and storage will be charged to the buyer, starting on the first Monday following the 90th day after the sale. Should the buyer fail to pay the amount due, and after notice to pay has been given by Artcurial SAS to the buyer without success, at the seller's request, the lot is re-offered for sale, under the French procedure known as "procédure de folle enchère". If the seller does not make this request within three months from the date of the sale, the sale will be automatically cancelled, without prejudice to any damages owed by the defaulting buyer. In addition, Artcurial SAS reserves the right to claim against the defaulting buyer, at their option:

- interest at the legal rate increased by five points,
- the reimbursement of additional costs generated by the buyer's default,
- the payment of the difference between the initial hammer price and the price of sale after "procédure de folle enchère" if it is inferior as well as the costs generated by the new auction.

Artcurial SAS also reserves the right to set off any amount Artcurial SAS may owe the defaulting buyer with the amounts to be paid by the defaulting buyer.

Artcurial SAS reserves the right to exclude from any future auction, any bidder who has been a defaulting buyer or who has not fulfilled these general conditions of purchase.

e) For items purchased which are not collected within seven days from after the sale (Saturdays, Sundays and public holidays included), Artcurial SAS will be authorized to move them into a storage place at the defaulting buyer's expense, and to release them to same after payment of corresponding costs, in addition to the price, costs and taxes.

f) The buyer can obtain upon request a certificate of sale which will be invoiced € 60.

4. THE INCIDENTS OF THE SALE

In case of dispute, Artcurial SAS reserves the right to designate the successful bidder, to continue the sale or to cancel it or to put the lot up for sale.

a) In case two bidders have bidden vocally, by mean of gesture or by telephone for the same amount and both claim title to the lot, after the bidding the lot, will immediately be offered again for sale at the previous last bid, and all those attending will be entitled to bid again.

b) So as to facilitate the presentation of the items during the sales, Artcurial SAS will be able to use video technology. Should any error occur in operation of such, which may lead to show an item during the bidding which is not the one on which the bids have been made, Artcurial SAS shall bear no liability/responsibility whatsoever, and will have sole discretion to decide whether or not the bidding will take place again.

5. PRE-EMPTION OF THE FRENCH STATE

The French state is entitled to use a right of pre-emption on works of art, pursuant to the rules of law in force.

The use of this right comes immediately after the hammer stroke, the representative of the French state expressing then the intention of the State to substitute for the last bidder, provided he confirms the pre-emption decision within fifteen days.

Artcurial SAS will not bear any liability/responsibility for the conditions of the pre-emption by the French State.

6. INTELLECTUAL PROPERTY RIGHT - COPYRIGHT

The copyright in any and all parts of the catalogue is the property of Artcurial SAS. Any reproduction thereof is forbidden and will be considered as counterfeiting to their detriment.

Furthermore, Artcurial SAS benefits from a legal exception allowing them to reproduce the lots for auction sale in their catalogue, even though the copyright protection on an item has not lapsed.

Any reproduction of Artcurial SAS catalogue may therefore constitute an illegal reproduction of a work which may lead its perpetrator to be prosecuted for counterfeiting by the holder of copyright on the work. The sale of a work of art does not transfer to its buyer any reproduction or representation rights thereof.

7. ITEMS FALLING WITHIN THE SCOPE OF SPECIFIC RULES

The International regulation dated March 3rd 1973, protects endangered species and specimen. Each country has its own lawmaking about it. Any potential buyer must check before bidding, if he is entitled to import this lot within his country of residence. Any lot which includes one element in ivory, rosewood...cannot be imported in the United States as its legislation bans its trade whatever its dating may be. It is indicated by a (▲).

8. REMOVAL OF PURCHASES

The buyer has to insure its purchase, and Artcurial SAS assumes no liability for any damage items which may occur after the sale. All transportation arrangements are the sole responsibility of the buyer.

9. SEVERABILITY

The clauses of these general conditions of purchase are independant from each other. Should a clause whatsoever be found null and void, the others shall remain valid and applicable.

10. LAW AND JURISDICTION

In accordance with the law, it is added that all actions in public liability instituted on the occasion of valuation and of voluntary and court-ordered auction sales are barred at the end of five years from the hammer price or valuation.

These Conditions of purchase are governed by French law exclusively. Any dispute relating to their existence, their validity and their binding effect on any bidder or buyer shall be submitted to the exclusive jurisdiction of the Courts of France.

PROTECTION OF CULTURAL PROPERTY

Artcurial SAS applies a policy to prevent the sale of looted or stolen cultural property.

Bank:



V_12_FR

ARTS DES XX^e & XXI^e SIÈCLES

Art Contemporain Africain

Directeur: Christophe Person
Administratrice:
Margot Denis-Lutard, 16 44

Art-Déco / Design

Directrice:
Sabrina Dolla, 16 40
Spécialiste:
Justine Posalski
Catalogueur:
Alexandre Barbaise, 20 37
Administratrice senior:
Pétronille Esclattier
Administratrice:
Eliette Robinot, 16 24
Consultants:
Design Italien:
Justine Despretz
Design Scandinave:
Aldric Speer
Design:
Thibault Lannuzel

Bandes Dessinées

Expert: Éric Leroy
Spécialiste junior:
Saveria de Valence, 20 11

Estampes & Multiples

Spécialiste: Karine Castagna
Administrateur:
Florent Sinnah, 16 54
Expert: Isabelle Milsztein

Impressionniste & Moderne

Directeur: Bruno Jaubert
Recherche et certificat:
Jessica Cavallero,
Louise Eber
Spécialiste junior:
Florent Wanecq
Administratrice - catalogueur:
Élodie Landais, 20 84
Administratrice junior:
Louise Eber, 20 48

Photographie

Administratrice - catalogueur:
Vanessa Favre, 16 13

Post-War & Contemporain

Directeur: Hugues Sébilleau
Recherche et certificat:
Jessica Cavallero
Louise Eber
Spécialiste junior:
Sophie Cariguel
Administratrice - catalogueur:
Vanessa Favre, 16 13
Administratrice junior:
Louise Eber, 20 48

Urban Art

Directeur: Arnaud Oliveux
Spécialiste:
Karine Castagna, 20 28
Administrateur:
Florent Sinnah, 16 54

ARTS CLASSIQUES

Archéologie, Arts d'orient & Art Précolombien

Administratrices:
Lamia Içame, 20 75
Solène Carré
Expert Art Précolombien:
Jacques Blazy
Experts Art de l'Islam:
Romain Pingannaud &
Camille Celier

Art d'Asie

Directrice:
Isabelle Bresset
Experts:
Philippe Delalande,
Qinghua Yin
Spécialiste junior:
Shu Yu Chang, 20 32

Livres & Manuscrits

Directeur: Frédéric Harnisch
Administratrice junior:
Ambre Cabral de Almeida, 16 58

Maîtres anciens & du XIX^e siècle: Tableaux, dessins, sculptures, cadres anciens et de collection

Directeur:
Matthieu Fournier, 20 26
Spécialiste:
Elisabeth Bastier
Spécialiste junior:
Matthias Ambroselli
Administratrice:
Margaux Amiot, 20 07

Mobilier & Objets d'Art

Directrice: Isabelle Bresset
Expert céramiques:
Cyrille Froissart
Experts orfèvrerie:
S.A.S. Déchaut-Stetten
& associés,
Marie de Noblet
Spécialiste:
Filippo Passadore
Administratrice:
Charlotte Norton, 20 68

Orientalisme

Directeur:
Olivier Berman, 20 67
Administratrice:
Florence Conan, 16 15

Souvenirs Historiques & Armes Anciennes / Numismatique / Philatélie / Objets de curiosités & Histoire naturelle

Expert armes: Gaëtan Brunel
Expert numismatique:
Cabinet Bourgey
Administratrice:
Juliette Leroy-Prost, 20 16

ARTCURIAL MOTORCARS

Automobiles de Collection

Directeur général:
Matthieu Lamoure
Directeur adjoint:
Pierre Novikoff
Spécialistes:
Benjamin Arnaud
+33 (0)1 58 56 38 11
Antoine Mahé, 20 62
Directrice des opérations
et de l'administration:
Iris Hummel, 20 56
Administratrice -
Responsable des relations
clients Motorcars:
Anne-Claire Mandine, 20 73
Administratrice:
Sandra Fournet
+33 (0) 1 58 56 38 14
Consultant:
Frédéric Stoesser
motorcars@artcurial.com

Automobilia Aéronautique, Marine

Directeur: Matthieu Lamoure
Responsable:
Sophie Peyrache, 20 41

LUXE & ART DE VIVRE

Horlogerie de Collection

Directrice:
Marie Sanna-Legrand
Expert: Geoffroy Ader
Consultant:
Gregory Blumenfeld
Spécialiste:
Claire Hofmann, 20 39
Administratrice:
Céleste Clark, 16 51

Joaillerie

Directrice: Julie Valade
Spécialiste: Valérie Goyer
Catalogueur: Marie Callies
Administratrice:
Louise Guignard-Harvey

Mode & Accessoires de luxe

Spécialiste
Alice Léger, 16 59
Administratrice-catalogueur:
Clara Vivien
+33 1 58 56 38 12
Administratrice:
Solène Carré

Stylomania

Administratrice:
Juliette Leroy-Prost, 20 16

Vins fins & Spiritueux

Experts:
Laurie Matheson
Luc Dabadie
Spécialiste junior:
Marie Calzada, 20 24
Administratrice:
Solène Carré
vins@artcurial.com

INVENTAIRES & COLLECTIONS

Directeur: Stéphane Aubert
Chargé d'inventaires :
Maxence Miglioretti
Clerc: Pearl Metalia, 20 18
Administrateur:
Thomas Loiseaux, 16 55
Consultante: Catherine Heim

VENTES PRIVÉES

Anne de Turenne, 20 33

COMMISSAIRES-PRISEURS HABILITÉS

Stéphane Aubert
Isabelle Bresset
Francis Briest
Matthieu Fournier
Juliette Leroy-Prost
Arnaud Oliveux
Hervé Poulain

FRANCE

Bordeaux

Marie Janoueix
+33 (0)6 07 77 59 49
mjanoueix@artcurial.com

Lyon

Françoise Papapietro
+33 (0)6 30 73 67 17
fpapapietro@artcurial.com

Montpellier

Geneviève Salasc de Cambiaire
+33 (0)6 09 78 31 45
gsalasc@artcurial.com

Strasbourg

Frédéric Gasser
+33 (0)6 88 26 97 09
fgasser@artcurial.com

Artcurial Toulouse

Jean-Louis Vedovato
Commissaire-priseur:
Jean-Louis Vedovato
Clerc principal: Valérie Vedovato
8, rue Fermat - 31000 Toulouse
+33 (0)5 62 88 65 66
v.vedovato@artcurial-
toulouse.com

ARTCURIAL

7, Rond-Point des Champs-Élysées
75008 Paris

T. +33 (0)1 42 99 20 20
F. +33 (0)1 42 99 20 21
contact@artcurial.com
www.artcurial.com

SAS au capital de 1 797 000 €
Agrément n° 2001-005

Tous les emails des collaborateurs d'Artcurial s'écrivent comme suit:
initiale(s) du prénom et nom @artcurial.com, par exemple:
Anne-Laure Guérin: alguerin@artcurial.com

Les numéros de téléphone des collaborateurs d'Artcurial se composent comme suit:
+33 1 42 99 xx xx. Dans le cas contraire, les numéros sont mentionnés en entier.

INTERNATIONAL

Directeur Europe:
Martin Guesnet, 20 31

Allemagne

Directrice: Miriam Krohne
Assistante: Caroline Weber
Galeriestrasse 2b
80539 Munich
+49 89 1891 3987

Autriche

Directrice: Caroline Messensee
Rudolfsplatz 3 - 1010 Wien
+43 1 535 04 57

Belgique

Directrice: Vinciane de Traux
Assistant: Simon van Oostende
5, avenue Franklin Roosevelt
1050 Bruxelles
+32 2 644 98 44

Chine

Consultante: Jiayi Li
798 Art District,
No 4 Jiuxianqiao Lu
Chaoyang District
Beijing 100015
+86 137 01 37 58 11
lijiaiyi7@gmail.com

Espagne

Représentant Espagne:
Gerard Vidal
+34 633 78 68 83

Italie

Directrice: Emilie Volka
Assistante: Lan Macabiau
Corso Venezia, 22
20121 Milano
+39 02 49 76 36 49

Artcurial Maroc

Directeur: Olivier Berman
Directrice administrative: Soraya Abid
Administratrice:
Lamyae Belghiti
Assistante de direction:
Fatima Zahra Mahboub
Résidence Asmar - Avenue Mohammed VI
Rue El Adarissa - Hivernage
40020 Marrakech
+212 524 20 78 20

Artcurial Monaco

Directrice: Louise Gréther
Responsable des opérations
et de l'administration:
Julie Moreau
Monte-Carlo Palace
3/9 boulevard des Moulins
98000 Monaco
+377 97 77 51 99

COMITÉ EXÉCUTIF

Nicolas Orlowski
Matthieu Lamoure
Joséphine Dubois
Stéphane Aubert
Matthieu Fournier
Bruno Jaubert

ASSOCIÉS

Directeur associé senior:
Martin Guesnet

Directeurs associés:

Stéphane Aubert
Olivier Berman
Isabelle Bresset
Matthieu Fournier
Bruno Jaubert
Matthieu Lamoure
Arnaud Oliveux
Marie Sanna-LeGrand
Hugues Sébilleau
Julie Valade

**Conseil de surveillance
et stratégie**
Francis Briest, président
Axelle Givaudan

**Conseiller scientifique
et culturel:**
Serge Lemoine

GROUPE ARTCURIAL SA

Président directeur général:
Nicolas Orlowski

Directrice générale adjointe:
Joséphine Dubois

Président d'honneur:
Hervé Poulain

Conseil d'administration:
Francis Briest
Olivier Costa de Beauregard
Natacha Dassault
Thierry Dassault
Carole Fiquémont
Marie-Hélène Habert
Nicolas Orlowski
Hervé Poulain

JOHN TAYLOR
Président directeur général:
Nicolas Orlowski

John Taylor Corporate,
Europa Résidence,
Place des Moulins,
98000 Monaco
contact@john-taylor.com
www.john-taylor.fr

ARQANA

Artcurial Deauville
32, avenue Hocquart de Turtot
14800 Deauville
+33 (0)2 31 81 81 00
info@arqana.com
www.arqana.com

ADMINISTRATION ET GESTION

**Directrice générale adjointe,
administration et finances:**
Joséphine Dubois
Assistante: Jehanne Charliot

**Secrétaire générale, directrice
des affaires institutionnelles:**
Axelle Givaudan, 20 25
Assistante: Emmanuelle Roncola

Comptabilité des ventes
Responsable: Nathalie Higuieret
Comptables:
Léonor Augier
Audrey Couturier
Marine Langard
Solène Petit
Victor Quet
20 71 ou 17 00

Comptabilité générale
Responsable: Virginie Boisseau
Comptables: Marion Bégat,
Sandra Margueritat

**Responsable administrative
des ressources humaines:**
Isabelle Chênaïs, 20 27

Service photographique des catalogues
Fanny Adler
Stéphanie Toussaint

Logistique et gestion des stocks
Directeur: Éric Pourchot
Responsables de stock:
Lionel Lavergne
Joël Laviolette
Vincent Mauriol
Lal Sellahanadi
Coordinatrice logistique :
Julia Nagy-Petit
Magasiniers:
Mehdi Bouchekout
Clovis Cano
Denis Chevallier
Louis Sevin
Jason Tilot
Ismaël Bassoumba

Transport et douane
Directeur: Robin Sanderson, 16 57
Clerc: Marine Renault, 17 01
Béatrice Fantuzzi
shipping@artcurial.com

Bureau d'accueil
Responsable accueil,
Clerc Live et PV: Denis Le Rue
Mizlie Bellevue

**Ordres d'achat,
enchères par téléphone**
Directrice: Kristina Vrzests, 20 51
Marie Auvard
bids@artcurial.com

Marketing
Directrice:
Lorraine Calemard, 20 87
Chef de projet:
Marine de Sigy, +33 (0) 1 42 25 64 38
Assistante marketing:
Pauline Leroy, 16 23
Graphistes:
Roxane Lhéoté, 20 10
Aline Meier, 20 88
Abonnements catalogues:
Géraldine de Mortemart, 20 43

Relations Extérieures
Directrice:
Anne-Laure Guérin, 20 86
Attachée de presse:
Deborah Bensaïd

ORDRE DE TRANSPORT

SHIPPING INSTRUCTIONS

Vous venez d'acquérir un lot et vous souhaitez qu'Artcurial organise son transport. Nous vous prions de bien vouloir remplir ce formulaire et le retourner par mail à : **shipping@artcurial.com**

Enlèvement & Transport

☐ Je ne viendrai pas enlever mes achats et je donne procuration à M. / Mme. / La Société

pour l'enlèvement de mes lots et celui-ci se présentera avec la procuration signée, sa pièce d'identité et un bon d'enlèvement pour les transporteurs.

☐ Merci de bien vouloir me communiquer un devis de transport:

Date Vente Artcurial: _____

Facture n°: _____

Nom de l'acheteur: _____

E-mail: _____

Nom du destinataire et adresse de livraison (si différents de l'adresse de facturation):

Étage: _____ Digicode : _____

N° de téléphone: _____

Code Postal: _____ Ville: _____

Pays: _____

Email: _____

Envoi par messagerie Fedex

(sous réserve que ce type d'envoi soit compatible avec votre achat)*

☐ Oui ☐ Non

*Merci de bien vouloir noter que pour des raisons de sécurité, les cadre et verre ne peuvent pas être envoyés par messagerie et seront enlevés

Instructions Spéciales

☐ Je demande le déballage et l'enlèvement des déchets

☐ Autres : _____

Conditions générales d'achats et assurance

L'acquéreur est chargé de faire assurer lui-même ses acquisitions, Artcurial SAS décline toute responsabilité quant aux dommages que l'objet pourrait encourir, et ceci dès l'adjudication prononcée. Toutes les formalités et transports restent à la charge exclusive de l'acquéreur.

☐ J'ai pris connaissance des Conditions Générales d'Achat

☐ Merci d'inclure une assurance transport dans mon devis.

STOCKAGE ET ENLÈVEMENT DES LOTS

Le retrait de tout achat s'effectue sur rendez-vous auprès de **stocks@artcurial.com** uniquement, au plus tard 48 heures avant la date choisie. Une confirmation vous est adressée par retour de mail avec les coordonnées du lieu d'entreposage et le créneau horaire retenu.

Stockage gracieux les 90 jours suivant la date de vente. Passé ce délai, des frais de stockage de 50 € HT à 150 € HT par lot et par semaine seront facturés par Artcurial, toute semaine commencée est due en entier. Le prix varie en fonction de la taille de chaque lot. A ces frais se rajouteront les frais de transport vers un entrepôt situé en France.

STORAGE & COLLECTION OF PURCHASES

*Purchased lots may be collected by appointment only, please send an email to **stocks@artcurial.com** to request the chosen time slot, 48 hours before the chosen date at the latest.*

The storage is free of charge over a period of 3 months after the sale. Once the period is over, Artcurial will charge a storage fee of 50 € to 150 € + VAT per lot, per week, plus shipping fees to a warehouse in France.

*You have acquired a lot and you request Artcurial's help in order to ship it. Your request has to be emailed to : **shipping@artcurial.com***

Shipping Instructions

☐ My purchase will be collected on my behalf by:

Mr/Mrs/ the Company

I order to collect my property, she/he will present a power of attorney, hers/his ID and a connection note (the latter applies to shipping companies only)

☐ I wish to receive a shipping quote:

Sale date: _____

Invoice n°: _____

Buyer's Name: _____

E-mail: _____

Recipient name and Delivery address (if different from the address on the invoice):

Floor: _____ Digicode : _____

Recipient phone No: _____

ZIP: _____ City: _____

Country: _____

Recipient Email: _____

Integrated air shipment - Fedex

(If this type of shipment applies to your purchase)*

☐ Oui ☐ Non

* Kindly note that for security reason frame and glass are removed

Liability and insurance

The Buyer has to insure its purchase, and Artcurial SAS assumes no liability for any damage which may occur after the sale.

☐ I insure my purchase myself

☐ I want my purchase to be insured by the shipping company

Moyens de paiement / Means of payment

Aucun retrait ni transport de lot ne pourra intervenir sans le paiement intégral de la facture d'achat et de tous les frais afférents / No shipment can take place without the settlement of Artcurial's invoice beforehand

☐ Carte bleue / Credit card

☐ Visa

☐ Euro / Master cards

☐ American Express

Nom / Cardholder Last Name: _____

Numéro / Card Number (16 digits): ____ / ____ / ____ / ____

Date d'expiration / Expiration date: __ / __

CVV/CVC N° (reverse of card): _ _ _

J'autorise Artcurial à prélever la somme de : _____

I authorize Artcurial to charge the sum of: _____

Nom / Name of card holder: _____

Date: _____

Signature (obligatoire) / Signature of card holder (mandatory):

Date: _____

Signature:

ORDRE D'ACHAT

ABSENTEE BID FORM

Maîtres anciens & du XIX^e siècle
Vente n°4171
Mercredi 23 mars 2022 - 18h
Paris - 7, Rond-Point des Champs-Élysées

- ☐ Ordre d'achat / Absentee bid
- ☐ Ligne téléphonique / Telephone
(Pour tout lot dont l'estimation est supérieure à 500 euros
For lots estimated from € 500 onwards)

Téléphone pendant la vente / Phone at the time of the sale:

Nom / Name : _____

Prénom / First name : _____

Société / Company : _____

Adresse / Address : _____

Téléphone / Phone : _____

Fax : _____

Email : _____

Merci de bien vouloir joindre à ce formulaire une copie de votre pièce d'identité (passeport ou carte nationale d'identité), si vous enchérissez pour le compte d'une société, merci de joindre un extrait KBIS de moins de 3 mois.

*Could you please provide a copy of your id or passport?
If you bid on behalf of a company, could you please provide an act of incorporation?*

Après avoir pris connaissance des conditions de vente décrites dans le catalogue, je déclare les accepter et vous prie d'acquérir pour mon compte personnel aux limites indiquées en euros, les lots que j'ai désignés ci-dessous.
(les limites ne comprenant pas les frais légaux).

I have read the conditions of sale printed in this catalogue and agree to abide by them. I grant your permission to purchase on my behalf the following items within the limits indicated in euros. (These limits do not include buyer's premium and taxes).

[illegible]

Les ordres d'achat et les demandes d'enchères téléphoniques doivent impérativement nous parvenir au moins 24 heures avant la vente. Le service d'enchères téléphoniques est proposé pour les lots dont l'estimation basse est supérieure à 500€.

To allow time for processing, absentee bids and requests for telephone bidding should be received at least 24 hours before the sale begins. Telephone bidding is a service provided by Artcurial for lots with a low estimate above 500€.

Date et signature obligatoire / Required dated signature

À renvoyer / Please mail to:

Artcurial SAS
7 Rond-Point des Champs-Élysées - 75008 Paris
Fax: +33 (0)1 42 99 20 60
bids@artcurial.com

ARTCURIAL





Lot n°108, François Boucher, *Vénus assise, tenant une flèche et respirant une rose*, p.164-165

MAÎTRES ANCIENS & DU XIX^e SIÈCLE

Mercredi 23 mars 2022 - 18h
artcurial.com



ARTCURIAL