

MAÎTRES ANCIENS & DU XIX^e SIÈCLE

Tableaux, dessins, sculptures

Mercredi 18 novembre 2020 - 14h30

7 Rond-Point
des Champs-Élysées
75008 Paris



ARTCURIAL



lot n°44, Gian Giacomo CAPROTTI dit SALAÌ, *La Madeleine pénitente*
p.72

MAÎTRES ANCIENS & DU XIX^e SIÈCLE

Tableaux, dessins, sculptures

Mercredi 18 novembre 2020 - 14h30

7 Rond-Point
des Champs-Élysées
75008 Paris



lot n°68, Charles LE BRUN et atelier, *Les différentes nations de l'Afrique*
(d'une paire) p.108

MAÎTRES ANCIENS & DU XIX^e SIÈCLE

Tableaux, dessins, sculptures

vente n°4039



Matthias Ambroselli, Elisabeth Bastier,
Margaux Amiot, Matthieu Fournier

EXPOSITIONS PUBLIQUES

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

Samedi 14 novembre

11h-18h

Dimanche 15 novembre

14h-18h

Lundi 16 novembre

11h-18h

Mardi 17 novembre

11h-18h

Pour les lots en provenance hors CEE, il convient d'ajouter :
○ 5,5 % du prix d'adjudication pour les lots précédés de ce symbole. Lots en importation temporaire : 45, 53 et 135

Lots assortis d'un ▲ :
Pour une sortie de l'UE, un CITES de ré-export sera nécessaire, celui-ci étant à la charge de l'acquéreur

Conformément à la législation en vigueur nous informons le public que ce lot 91, à titre exceptionnel, appartient à un membre de la maison de vente aux enchères.

VENTE

Mercredi 18 novembre 2020 - 14h30

Commissaire-Priseur
Matthieu Fournier

Spécialistes

Matthieu Fournier
Tél.: +33 (0)1 42 99 20 26
mfournier@artcurial.com

Elisabeth 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
Margaux Amiot
Tél.: + 33 (0)1 42 99 20 07
mamiot@artcurial.com

Experts

Dessins anciens et du XIX^e siècle
Cabinet de Bayser
Pour les lots 14, 50 à 52,72, 73, 79, 95 à 98, 101, 121 à 127 et 147
Tél.: + 33 (0)1 47 03 49 87
expert@debayser.com

Sculptures

Sculpture & collection
Alexandre Lacroix
Elodie Jeannest de Gyvès
Pour les lots 23, 24, 47, 57, 63, 66, 88, 99, 118, 140, 143, 145, 148, 152, 159, 162, 168, 177, 178, 180 à 182
Tél.: + 33 (0)1 83 97 02 06
a.lacroix@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 des ventes
Tél.: +33 (0)1 42 99 16 57
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 en chères 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



INDEX

A

AELST, Pieter COECKE van (atelier de) - 16
AMAN-JEAN, Edmond - 175
APSHOVEN, Thomas van - 39
ATALAYA, Enrique - 158

B

BARYE, Antoine-Louis - 150, 151, 153
BASTIEN-LEPAGE, Jules - 141, 142
BENJAMIN-CONSTANT - 167
BENSON, Ambrosius (et atelier) - 12
BERJON, Antoine - 87
BERNARD, Emile - 183
BERTHÉLEMY, Jean-Simon (attribué à) - 78
BERTIN, Jean-Victor - 114
BISSCHOP, Abraham - 17
BOSSCHAERT, Jan Baptist - 38
BOSSOLI, Carlo - 136
BOUCHER, Alfred - 168
BRAVO, Cecco - 59
BUONACCORSO, Niccolò di- 43

C

CAROLUS-DURAN - 155
CARPEAUX, Jean-Baptiste - 139, 143, 144, 145, 162
CARRACCI, Ludovico - 46
CARRACHE, Annibal (attribué à) - 49
CHILONE, Vincenzo - 110
CLEVE, Marten van - 10
COIGNET, Jules - 130
CORDIER, Charles - 140

D

DAUBIGNY, Charles-François - 149
DAUMIER, Honoré - 147
DELACROIX, Eugène - 121, 122, 123, 124, 125, 127
DELAROCHE, Paul - 135
DESBOIS, Jules - 178
DINET, Etienne - 160
DOMENICHINI, Apollonio - 102
DREXLER, Julius - 182
DROUAIS, François-Hubert - 86
DUMONSTIER, Pierre - 14
DYCK, Anton van - 21

E

ÉCOLE ALLEMANDE VERS 1630 - 1
ÉCOLE CARAVAGESQUE DU NORD VERS 1620 - 55
ÉCOLE DE FRANCFORT, XVII^e S. - 33
ÉCOLE D'EUROPE DE L'EST VERS 1700 - 104
ÉCOLE FLAMANDE DU XVII^e S. - 7, 8, 29, 35
ÉCOLE FLAMANDE VERS 1600 - 6
ÉCOLE FLORENTINE VERS 1630 - 45
ÉCOLE FRANÇAISE VERS 1700 - 65, 66
ÉCOLE FRANÇAISE DU XVIII^e S. - 63, 70, 89, 92
ÉCOLE FRANÇAISE DU XIX^e S. - 88, 116, 131, 132
ÉCOLE FRANÇAISE OU ITALIENNE DU DÉBUT DU XVII^e S. - 60
ÉCOLE HOLLANDAISE DU XVII^e S. - 24, 26
ÉCOLE LORRAINE VERS 1610-1620 - 9
ÉCOLE ROMAINE VERS 1700 - 52

F

FESELEN, Melchior (attribué à) - 15
FIDANZA, Francesco - 111
FLANDRIN, Hippolyte (attribué à) - 146
FRANÇOIS, Guy - 67
FRIANT, Emile - 154, 156
FRITSCH, Willibald - 181
FROMUTH, Charles Henry - 174

G

GEO, Henri GEOFFROY, dit - 172
GEMITO, Vincenzo - 180
GÉRICHAULT, Théodore - 126
GHEZZI, Pier Leone - 51
GOENEUTTE, Norbert - 157
GORP, Henri-Nicolas van - 115
GRANET, François-Marius - 119
GREVENBROECK, Alessandro - 105
GRIFFIER l'Ancien, Jan - 28
GRIMMER, Jacob - 4
GUARDI, Francesco (attribué à) - 106
GUARDI, Giacomo - 109
GUÉRIN, François (attribué à) - 76

H

HALLÉ, Noël - 90, 96
HEIL, Daniel van (attribué à) - 30

HENRY d'ARLES, Jean - 85
HERVIER, Louis-Adolphe - 169
HUET, Jean-Baptiste - 71

I

ISABEY, Eugène - 133, 134
ITALIE DU NORD VERS 1620 - 54
ITALIE, XVII^e S. - 47

L

LACHTROPIUS, Nicolaes - 34
LAGRENÉE, Anthelme-François - 113
LALLEMAND, Jean-Baptiste - 91
LALOUETTE, Auguste-Louis - 159
LAMOTTE - 100
LANCRENON, Jean-Ferdinand - 112
LANCRET, Nicolas - 84
LA TOUCHE, Gaston - 173
LE BRUN, Charles (et atelier) - 68
LELY, Sir Peter (attribué à) - 22
LE METTAY, Pierre-Charles - 77
LEMOINE, Jacques-Antoine Marie - 98
LE PRINCE, Jean-Baptiste - 72
LEROLLE, Henry - 179
LIBERI, Pietro - 103
LOO, Jules-César Denis van - 93
LYON, Corneille de (et atelier) - 13

M

MADRAZO y GARRETA, Raimundo de - 163, 171
MAGNASCO, Alessandro - 58
MAÎTRE DE 1310 - 42
MAÎTRE DE L'OVALE - 79
MANGLARD, Adrien (attribué à) - 94
MARCEL-CLÉMENT, Amédée-Julien - 176
MARINARI, Onorio (attribué à) - 56
MASSÉ, Samuel (attribué à) - 74
MASUCCI, Agostino - 107
MÊNE, Pierre-Jules - 148
MERLE, Hugues - 137
MIGNARD d'Avignon, Nicolas - 62
MIGNARD, Pierre (attribué à) - 61
MILLET, Jean-François - 138
MOJA, Federico - 129
MOLENAER, Jan Miense - 19
MONOGRAMMISTE PW - 31
MOREAU, Louis-Gabriel - 73

N

NETSCHER, Constantin - 36
NOËL, Jules - 170

O

OUDRY, Jean-Baptiste - 83

P

PAYS-BAS, DÉBUT DU XVII^e S. - 3
PAYS-BAS, VERS 1600 - 23
PAYS-BAS, XVI^e S. - 2, 5, 11
PIERRE, Jean-Baptiste Marie - 95,
97, 101
POURBUS le Jeune, Frans (et atelier)
- 18
PRADIER, James - 118

R

RIBERA, Jusepe de - 53
RIJSEN, Warnard van - 25
RIVIÈRE, Théodore - 177
ROLAND, Philippe-Laurent - 99
ROSSELLI, Matteo - 48
ROVERE, Giovanni Battista della
(attribué à) - 50
RUILLE, Comte Geoffroy de - 152
RUSSELL, John - 81
RYCKAERT III, David - 32

S

SAINT-QUENTIN, Jacques-Philippe
Joseph de (attribué à) - 75
SALAÏ, Gian Giacomo CAPROTTI, dit - 44
SAND, George - 120
SEEKATZ, Johann Conrad - 27
STEVENS, Alfred - 161
SUSINI, Antonio (et atelier) - 57

T

TROY, François de - 64
TROY, Jean-François de - 69, 82

V

VALLIN, Jacques-Antoine - 117
VENNE, Adriaen van de - 37
VIEN, Joseph-Marie - 80
VOS, Cornelis de (attribué à) - 40

W

WEENIX, Jan - 41

Y

YKENS, Frans - 20

Z

ZAIS, Giuseppe (attribué à) - 108
ZIEM, Félix - 164, 165, 166
ZÖTL, Aloys - 128



1

École allemande vers 1630

Entourage d'Ambrosius Bosschaert
l'Ancien

Plat de fruits sur un entablement

Panneau de chêne
Porte un monogramme en bas à gauche
Une marque de pannelier au verso
20 × 40,50 cm
(Restaurations anciennes)
Sans cadre

*Plate of fruits on an entablature,
oak panel, German School, ca. 1630
7.87 × 15.94 in.*

6 000 - 8 000 €



2

Pays-Bas, XVI^e siècle

Entourage de Jan Gossaert, dit Mabuse

La Sainte Famille

Huile sur panneau de chêne, deux planches

Porte l'inscription 'IOANNES MALBODIUS PINCEBAT' sur la tranche de l'entablement dans le bas et une marque de collection 'DB' sur le cadre

66,50 × 53,50 cm

(Restaurations)

Provenance:

Vente anonyme; Bruxelles, 3-4 mai 1958(?), n° 464;
Collection de l'antiquaire Achille van Loo (1890-1975) à Bruxelles;
Puis par descendance à son petit-fils;
Collection particulière, Bruxelles

The Holy Family, oil on oak panel, inscribed, Netherlands, 16th C., circle of J. Gossaert
26.18 × 21.06 in.

12 000 - 15 000 €

La composition de Jan Gossaert représentant la *Vierge à l'Enfant* avec l'enfant Jésus jouant avec le voile de Marie connut un réel succès et une importante postérité. L'un des prototypes est sans doute le panneau de forme cintrée conservé au Mauritshuis à La Haye.

Le groupe de la Vierge à l'Enfant fut ensuite décliné sur différents arrière-plans (neutres, intérieurs ou paysages), faisant intervenir des éléments de nature morte (lys dans un vase et/ou fruits) et une ou plusieurs figures, le plus souvent des anges. La version que nous présentons, avec la rare présence de saint Joseph à gauche, est un magnifique exemple de cette production.

Pays-Bas, début du XVI^e siècle

Panneau central: La déploration du Christ, volet droit: Saint Pierre et un donateur, volet gauche: Sainte Catherine et une donatrice

Triptyque, huile sur panneaux de chêne, de forme chantournée en partie supérieure, les volets probablement surpeints au milieu du XVI^e siècle sur un texte

Panneau central: 54 x 42 cm

Volets latéraux: 54 x 19 cm

*Central panel: The Lamentation of Christ, right panel: Saint Peter and a donor, left panel: Saint Catherine and a donor, triptych, oak panels, Netherlands, 16th C.
21.26 x 16.53 in. and 21.26 x 7.48 in.*

20 000 - 30 000 €





4

Jacob GRIMMER

Anvers, 1525-1590

Paysage animé de personnages

Huile sur panneau de chêne,
deux planches, tondo
Diamètre: 34,50 cm
Sans cadre

*Figures in a landscape, oil on panel,
by J. Grimmer
D. 13.60 in.*

20 000 - 30 000 €



Contemporain presque exact de Pieter Brueghel l'Ancien, Jacob Grimmer fut un important peintre de paysages du XVI^e siècle. Dès 1539, il est mentionné dans les *Liggeren* de la guilde de Saint Luc à Anvers comme élève d'un inconnu, Gabriel Bouwens, mais selon Karel van Mander, c'est auprès de Matthys Cock puis de Christian van den Queborn qu'il fit son apprentissage. Les œuvres datées de sa main s'échelonnent entre 1546 et 1589. Jacob Grimmer était à la tête d'un atelier bien organisé, qui fut repris par son fils Abel après sa mort.

Notre paysage est une redécouverte et un ajout significatif à son œuvre. Son vernis fortement encrassé indique qu'il n'a pas

été touché depuis plusieurs générations. Ce tableau est un bon exemple des paysages ruraux de Grimmer. Il est stylistiquement proche d'un tondo appartenant aux collections de la Kunsthalle de Kiel (voir R. de Bertier de Sauvigny, *Jacob and Abel Grimmer: Catalogue raisonné*, Bruxelles, 1991, p. 75, n° XLI, fig. 21), mesurant 50,50 cm de diamètre et donc significativement plus grand que le nôtre, mais dont la perspective quelque peu amplifiée et l'échelle et le rendu des figures sont très similaires. Dans les deux œuvres, les personnages sont des contemporains de l'artiste marchant sur un chemin de campagne, sans aucune référence à une source littéraire ou historique.

Le panneau représente plusieurs figures marchant vers le spectateur. Une femme porte des récoltes sur une large corbeille ; elle et son compagnon sont probablement en route vers un marché local. Au centre, un homme monté sur un âne s'avance vers la gauche, tandis qu'un berger et son troupeau lui tournent le dos. D'autres petits personnages marchent vers l'église, et l'on distingue une ferme à gauche. Un grand arbre masquant un bâtiment domine au centre de la scène.

Les tableaux sur panneaux de forme ronde occupent une place importante dans la production de Jacob et d'Abel Grimmer. Ce format est souvent utilisé pour des suites illustrant les saisons ou les mois de l'année. Il renforce

ainsi l'évocation des cycles de la nature et des saisons. Notre tableau appartenait probablement à l'une de ces séries, bien que l'on ne connaisse pas aujourd'hui d'autre tondo de cette exacte dimension. Nous pensons pouvoir le dater des années 1580.

Comme les œuvres de son illustre contemporain Pieter Brueghel, ce tableau nous donne un aperçu fidèle de la vie rurale dans les Flandres au XVI^e siècle.

Nous remercions Monsieur Luuk Pijl de nous avoir confirmé l'authenticité de ce tableau d'après une photographie, et pour la rédaction de cette notice. Un certificat en date du 1^{er} juillet 2020 sera remis à l'acquéreur.

5

Pays-Bas, XVI^e siècle

Atelier d'Anthonis Mor

Portrait en buste de Marguerite d'Autriche, gouverneur des Pays-Bas espagnols

Huile sur panneau de chêne, une planche
19,50 × 15 cm
(Restaurations)

Dans un cadre richement ouvragé à décor
de placage de métal repoussé, constitué
d'éléments anciens

*Portrait of Margaret of Parma, Governor
of the Netherlands, oil on oak panel,
Netherlands, 16th c.
7.68 × 5.91 in.*

10 000 - 15 000 €



Fille naturelle de l'empereur Charles Quint, Marguerite aurait pu avoir le destin de nombre de ces enfants de cour non désirés. C'était compter sans sa puissante personnalité. Les figures historiques de Don Juan d'Autriche et de Marguerite de Parme laissent imaginer un empereur plus inspiré par des couches extra-conjugales que par les mariages politiques auxquels il s'astreignit au cours de son règne. Élevée par ses tantes Marguerite d'Autriche puis Marie de Hongrie,

Marguerite révèle très vite des qualités hors du commun qui lui valent d'être employée pour de savantes alliances stratégiques. Mariée à Alessandro de Médicis, elle s'éprend de la cour de Florence mais l'assassinat de son époux par Lorenzino l'amène à une autre alliance avec le petit-fils du pape Paul III, Octave Farnèse. Naîtra de cette union le grand chef militaire Alexandre Farnèse. Peu avant sa mort, Charles Quint recommande Marguerite à son héritier espagnol

Philippe II et exige, afin de sécuriser la vassalité du duché de Parme, que l'éducation d'Alexandre soit faite à la cour d'Espagne. Marguerite est ensuite nommée gouvernante des Pays-Bas en 1559 par son demi-frère Philippe II. Elle hérite d'une région en proie aux guerres de religion et se révèle habile politicienne pour gouverner avec l'ensemble des parties en présence. Cette politique de concorde n'étant pas aux goûts du roi d'Espagne, le duc d'Albe est envoyé pour réprimer

dans la violence les rébellions protestantes. De retour avec son fils Alexandre pour gouverner entre 1579 et 1581 elle finira ses jours dans les Abruzzes, décédant la même année que son mari Octave Farnèse.

Notre petit panneau constitue l'image officielle « du souverain », reprise en buste du son portrait peint par Anthonis Mor en 1562 (Berlin, Gemäldegalerie) alors que le modèle est au fait de son pouvoir dans les Pays-Bas espagnols.

École flamande vers 1600

Suiveur de Marten van Cleve

Scènes de noces villageoises

Suite de six huiles sur cuivres
10,50 x 16 cm

Notre suite de tableaux représente
des scènes de noces villageoises
en six étapes:

I. Le cortège de la mariée

II. Le cortège du marié

III. «Tirer l'oiseau»

IV. La danse de noces

V. Le banquet de noces

VI. La bénédiction du lit nuptial

*A Peasant Wedding, oil on copper,
a set of 6, Flemish School, ca. 1600
4.13 x 6.30 in.*

20 000 - 30 000 €

Bien que l'on connaisse de nombreuses scènes de noces villageoises dans le corpus de l'art flamand, notre série de six huiles sur cuivres se distingue par la rareté de deux de ses représentations.

Les scènes de réjouissances villageoises sont des sujets très fréquents chez les peintres flamands tels que Pieter Brueghel ou Marten van Cleve, qui réaliseront à de nombreuses reprises différentes versions des sujets que nous présentons aujourd'hui, variant les compositions. La plupart des sujets de notre série ont d'ailleurs été traités par Peter Brueghel le Jeune, s'étant lui-même inspiré de son père. Les scènes de cortèges ou de danses villageoises ont été

d'importantes sources d'inspirations pour ces artistes, tandis que certaines, plus rares mais non moins emblématiques, sont plus rarement abordées dans l'iconographie flamande.

Dans un village arboré se déroulent chronologiquement les réjouissances d'une noce villageoise au début du XVII^e siècle. Les cortèges de la mariée et du marié, suivis de leurs invités, ouvrent la cérémonie au rythme de la cornemuse. Le troisième décor dépeint l'assemblée se divertissant à une activité très populaire en Europe : le jeu de l'oiseau. Sur notre tableau, un couple se défie sous les encouragements : le gagnant est celui qui parviendra à arracher la

tête de l'oiseau, pendue par la tête sur la gauche. Très rarement représentée, cette scène renforce l'intérêt de cette suite. Dans la danse de noces, les invités s'amuse et dansent, toujours sous le rythme de la mélodie du joueur de cornemuse. Les réjouissances se poursuivent en extérieur avec le banquet de noces où un grand drap rouge vient cloisonner l'espace du repas où l'assemblée attablée se restaure. Notre série de tableaux s'achève à la nuit tombée où le lit nuptial est béni par un homme d'Eglise. Cette scène, peinte notamment par Marten van Cleve, n'a été que très rarement reprise par les artistes flamands et semble ne jamais avoir été représentée par Peter Brueghel l'Ancien.



École flamande du XVII^e siècle

Atelier de Pierre-Paul Rubens

La Crucifixion, dit «Le coup de lance»

Huile sur panneau de chêne, une planche
36,50 × 27 cm

Provenance:

Peut-être le tableau mentionné en
1620 dans l'inventaire après-décès de
Nicolas Rockox, commanditaire du tableau
d'Anvers;

Peut-être le tableau mentionné dans
l'inventaire des tableaux de Jan van
Meurs de 1652;

Vente anonyme; Londres, Christie Manson
& Woods, 2 août 1940, n°162 (comme
Rubens), adj. 30 g.;

Acquis lors de cette vente par
le grand-père de l'actuel propriétaire;
Collection Leo van Puyvelde;

Puis par descendance;

Collection particulière, Bruxelles

*The Crucifixion, called the «Coup
de Lance», oil on oak panel, Flemish
School, 17th C., workshop of
P. P. Rubens
14.37 × 10.63 in.*

20 000 - 30 000 €



Fig. 1

Vaste toile conservée au musée des Beaux-Arts d'Anvers (fig. 1), la *Crucifixion* peinte par Pierre-Paul Rubens pour le maître-autel de l'église des Récollets à Anvers où elle fut installée en 1620 connut un succès et une postérité considérables et est généralement désignée sous le titre de «Coup de lance», en référence au texte biblique qu'elle illustre. L'Évangile selon saint Jean relate en effet qu'après la crucifixion, les chefs juifs demandent à Pilate de faire briser les jambes des suppliciés afin de pouvoir enlever les corps avant le sabbat. Les soldats s'exécutent et brisent les jambes des deux larrons mais le Christ est déjà mort

lorsqu'ils arrivent au pied de sa croix. «Mais un des soldats lui perça le côté avec sa lance, et du sang et de l'eau en sortirent aussitôt» (Jn, 19, 31-34). Le sang et l'eau jaillis du côté du Christ sont considérés comme des symboles sacramentels, respectivement de l'eucharistie et du baptême. Selon Jacques de Voragine, le centurion plongeant sa lance dans le buste de Jésus, Longin, se convertira au contact du sang du Christ et consacra la suite de sa vie à annoncer la Bonne Nouvelle.

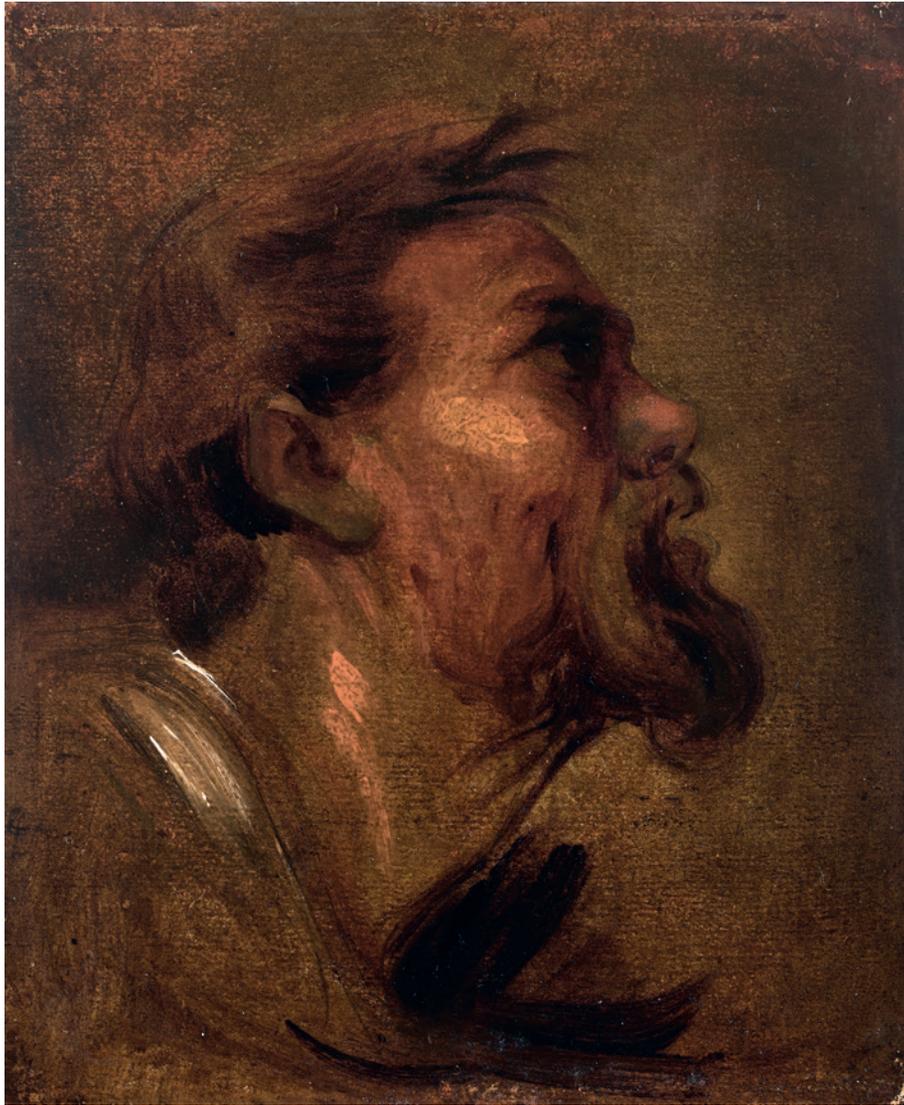
Le commanditaire de Rubens et bienfaiteur de l'église des Récollets était le bourgmestre Nicolaas

Rockox, également ami du peintre. Il était courant que Rubens réalise ou fasse réaliser par son atelier des versions en format réduit de ses compositions comme celle que nous présentons, pour en garder un modèle, ou pour en faire cadeau. Cette petite version sur panneau du *Coup de lance* pourrait ainsi avoir appartenu à Rockox lui-même, dont l'inventaire après-décès en date des 19 et 20 décembre 1620 mentionne une composition semblable sur panneau, tableau qui passa ensuite dans la collection de Jan van Meurs, échevin d'Anvers, selon l'inventaire de ses tableaux réalisé en octobre 1652. Cette provenance était en tout cas celle que Leo van Puyvelde,

ancien conservateur en chef des musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles et grand historien de la peinture flamande, avait soulevée après recherches pour notre version du *Coup de lance*, dont il avait fait l'acquisition dans une vente à Londres en 1940.

La vivacité de la touche et du coloris, le petit format et le support de ce tableau, son sujet et son traitement emblématique ainsi que sa provenance particulièrement touchante, très nombreuses sont les qualités de cette œuvre.





8

École flamande du XVII^e siècle

Atelier d'Anton van Dyck

Étude de visage d'homme de profil

Huile et crayon sur papier marouflé
sur panneau
19 × 16 cm

*Study of a man in profile, oil and pencil
on paper laid down on panel, Flemish
School, 17th C.
7.48 × 6.30 in.*

5 000 - 7 000 €

Ce visage d'homme peut être rapproché de celui du bourreau remettant au Christ un roseau en guise de sceptre représenté à droite de la *Dérision du Christ* d'Anton van Dyck conservé dans les collections du musée d'Art de la Princeton University (fig.1).



Fig. 1



Taille réelle



Taille réelle



9

École lorraine vers 1610-1620

Portrait d'homme *et* Portrait de femme
à la collerette blanche

Paire d'huiles sur papiers de forme
ovale
6 × 4,80 cm

*Portrait of a man and a woman wearing
a white collar, oil on paper, a pair,
School of Lorraine, ca. 1610-1620
2.36 × 1.89 in.*

10 000 - 15 000 €





Marten van CLEVE

Anvers, 1527-1581

Village en fête

Huile sur panneau de chêne, trois planches
77 × 132,50 cm
(Restaurations à la liaison des deux planches inférieures)

Provenance:

Dans la famille des actuels propriétaires depuis l'entre-deux-guerres;
Collection particulière, Belgique

*A village feast, oil on oak panel,
by M. van Cleve
30.31 × 52.17 in.*

120 000 - 180 000 €

Les scènes de réjouissances villageoises sont souvent identifiées comme des représentations dérivant de l'art de Pieter Brueghel l'Ancien (1525-1569). Notre tableau, et plus généralement l'œuvre du peintre Marten van Cleve, vient bouleverser cette analyse réductrice. De deux ans seulement le cadet du grand Brueghel, Marten van Cleve développe un mode de représentation des scènes de la vie quotidienne dans les campagnes flamandes qui lui est propre et qui se différencie de l'art de son contemporain plus célèbre.

Issu d'une famille originaire de Cleve et installée à Anvers vers 1500, Marten van Cleve fut probablement l'élève de son père le peintre Willem van Cleve avant de devenir membre de la guilde de cette ville en 1551, la même année que Pieter Brueghel l'Ancien. Mentionné dans l'atelier de Frans Floris vers 1553/55, il installe peu

de temps après son propre atelier qui sera particulièrement actif dans les décennies 1560-1570. A cette période florissante, les noms de son frère paysagiste et peintre d'architecture Hendrik van Cleve, de Frans Floris, des deux Grimmer mais aussi de Gillis van Coninxloo figurent parmi les collaborateurs travaillant en commun avec Marten van Cleve.

La composition de notre grand panneau est riche de nombreuses scènes de liesse populaire. Au sein de cette activité grouillante à l'entrée d'un village en fête se distinguent de truculents détails, comme l'aumône donnée de la voiture à cheval dont la coque est en osier tressé ou encore des personnages se saluant de loin, certains se courtisant de très près ou ce petit enfant coiffé d'un bonnet rouge courant avec son moulin à vent en main.

Le regard critique de Marten van Cleve sur la société et ses valeurs morales est atténué dans ses compositions par le mélange de personnages élégants et d'autres plus humbles qui participent ensemble aux festivités. Ainsi les flamboyants cavaliers élégamment panachés de blanc ou le couple aisé situé à gauche en arrière-plan s'opposent à la trivialité de l'homme ivre soutenu par deux femmes qui s'approche dans la direction de ce dernier.

Au premier-plan l'artiste a peint un vendeur ambulancier offrant des miroirs convexes à une jeune femme. Cette dernière se laisse séduire tant par l'effet du miroir que par le vendeur. Inventé au XV^e siècle dans les Flandres ce type de miroir, dit «œil de sorcière» aurait eu pour but initial de surveiller l'ensemble d'une boutique d'un seul regard. Restés célèbres dans leur contexte d'origine par

Le portrait des époux Arnolfini de Jan van Eyck (1434) ou *Un orfèvre dans son atelier* de Petrus Christus (1449), ces miroirs se répandirent rapidement dans les campagnes comme le montre notre tableau. Jeux de dupes, jeux de séductions, Marten van Cleve s'amuse ici de l'effet déformant de ces miroirs en l'associant à l'amour.

Voilà un tableau avec lequel le spectateur ne peut jamais s'ennuyer, toujours un détail viendra chatouiller sa curiosité et satisfaire son désir de nouveauté. Il offre une vision à la fois bienveillante et critique des mœurs de la société rurale des Pays-Bas flamands. Par la taille de cette composition à la fois ambitieuse, équilibrée et joyeuse ainsi qu'en raison de son très bel état de conservation, notre panneau est assurément l'un des chefs-d'œuvre de Marten van Cleve.



Pays-Bas, XVI^e siècle

Suiveur d'Anthonis Mor

Portrait du roi d'Espagne Philippe II

Huile sur panneau de fruitier, de forme ronde

Annoté 'nelisse (?) / Antonius Mor / 1559' au verso

Diamètre: 6,50 cm

Portrait of Philip II king of Spain, oil on panel, inscribed, Netherlands, 16th C., follower of A. Mor D. 2.56 in.

60 000 - 80 000 €



Fig. 1

La remarquable qualité d'exécution de notre petit tondo sur un fin panneau de bois fruitier (en poirier ?), l'usage raffiné de l'or sur les chaînes ornant le cou et la coiffé, ainsi que sur les boutons et la grande intensité psychologique qui se dégage de ce portrait fascinent au premier regard. L'examen à la

loupe nous plonge dans une multitude de minuscules détails dignes du meilleur pinceau.

L'iconographie du souverain est multiple et si Anthonis Mor réalise des remarquables portraits de Philippe II en chef de guerre (de trois-quarts, vers 1549, Museo de Bellas Artes, Bilbao et en pied, vers 1557, El Escorial), celle que nous présentons correspond à une période postérieure de son règne. Plusieurs versions d'atelier anciennes sont connues mais nous ne connaissons pas d'original reconnu comme autographe, la version la plus répandue dans la bibliographie étant celle conservée au musée du Prado à Madrid (Philippe II, d'après

Antonius Mor, vers 1555-58, huile sur panneau, 41 x 31 cm, fig. 1). Le docteur Mark Evans nous

indique que notre tondo dérive d'un original perdu représentant Philippe II comme roi d'Angleterre, après son mariage avec Marie Tudor en 1555, selon lui très probablement peint par Anthonis Mor et répété par de nombreux artistes, comme Lucas de Heere et Hans Eworth.

Selon le professeur Koenraad Jonckheere notre petit portrait daterait, comme l'indique la date à son verso, du second séjour de Philippe II aux Pays-Bas espagnols et constituerait un souvenir offert. Philippe II régnant sur un empire sur lequel le soleil ne se couchait jamais, l'image du souverain était particulièrement diffusée au sein de ses nombreuses possessions, à ses proches mais aussi à des dignitaires locaux. La date de 1559 est importante dans le règne du souverain. Après la mort de Marie Tudor en 1558, il n'est plus roi d'Angleterre et son action se concentre sur les Pays-Bas. La paix du Cateau-Cambresis signée les 2 et 3 avril 1559 met un terme aux guerres d'Italie et marque la fin des prétentions françaises dans la Péninsule. C'est alors une période de paix qui commence dans le contexte du mariage de Philippe II avec la fille d'Henri II, Elisabeth de France, au printemps 1559. Philippe II visite alors au milieu de l'été 1559 ses grandes villes des Pays-Bas espagnols et nous pensons que notre petit portrait aurait pu faire l'objet d'un cadeau politique à cette occasion. Après cette « tournée » le souverain rejoignit l'Espagne et ne revint plus jamais dans ses possessions du Nord.

Nous remercions le Professeur Koenraad Jonckheere et le Docteur Mark Evans pour leurs avis et leur aide à la rédaction de cette notice.





Taille réelle

Ambrosius BENSON et atelier

Lombardie, vers 1495 - Bruges, 1550

La Déposition

Huile sur panneau, de forme chantournée
 en partie supérieure
 96 × 71 cm

Provenance:

Collection C.F. Turner Esq., Spalding,
 Royaume-Uni, en 1951;
 Marché de l'art, Royaume-Uni, en 1954;
 Collection privée, Londres, en 1957;
 Collection privée, Suisse;
 En prêt au Museum het Spaans
 Gouvernement (plus tard Museum aan het
 Vrijthof), Maastricht, inv. n° 0279 ;
 Vente anonyme; New York, Sotheby's,
 28 janvier 2016, n° 13 (comme Ambrosius
 Benson);
 Collection particulière, Belgique

Exposition:

Bonnefantenmuseum, Maastricht, inv.
 5031 (en prêt)

Bibliographie:

The Connoisseur, décembre 1951, p. 186
 (comme anonyme)
 Georges Marlier, *Ambrosius Benson et la
 peinture à Bruges au temps de Charles-
 Quint*, Damme, 1957, p. 100 et p. 294,
 n°47, repr. pl. XII (parmi les tableaux
 d'Ambrosius Benson et de son atelier)

*The Descent from the Cross, oil on
 panel, by A. Benson and workshop
 37.80 × 27.95 in.*

150 000 - 250 000 €





Fig. 1

Le XV^e siècle représente pour la ville de Bruges une période particulièrement prospère. Située non loin de la côte Nord de l'actuelle Belgique, elle 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. 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 tournaisien Rogier van der Weyden. C'est à ce dernier que nous devons l'inspiration de la composition que nous présentons, par l'intermédiaire d'une œuvre

aujourd'hui perdue mais dont une copie dessinée conservée au musée du Louvre a gardé la trace (fig. 1, inv. 20666, recto). Pour en faire le panneau central d'un triptyque, la composition a ici été traitée à la verticale et simplifiée, en réduisant notamment le nombre de figures. Due au pinceau d'Ambrosius Benson avec la participation de son atelier, notre Déposition présente dans son traitement une mesure et une douceur particulières, caractéristiques de l'école brugeoise. Par ses dimensions relativement modestes, 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 format réduit, aisément

transportables, se multiplièrent pour aider les fidèles à la contemplation et au recueillement. Les volets latéraux qui encadraient ce triptyque comportaient peut-être, comme d'autres exemples contemporains, les portraits de ses commanditaires.

À l'extérieur d'une Jérusalem quelque peu stylisée, le Messie crucifié a été descendu de la croix dont on devine la présence, ainsi que celle de l'échelle, à gauche. Les protagonistes traditionnels de cette scène sont tous présents : saint Jean, la Vierge, Nicodème, Joseph d'Arimatee ainsi que deux saintes femmes, dont la Madeleine agenouillée. Dans le bas du tableau sont encore visibles les instruments de la Passion : couronne d'épines, clous et marteau. La grande humanité de la sainte femme de droite, essuyant une larme du dos de la main, et surtout de la Vierge éplorée prenant dans ses bras le corps de son Fils et approchant son visage du sien comme pour

l'embrasser est issue des Pietà de Rogier van der Weyden, avec une sobriété cependant plus importante, s'éloignant de l'emphase des yeux rougis de larmes et des visages contractés par la douleur. C'est la douceur et la tendresse qui sont ici de mise, dans les premières décennies du XVI^e siècle, et cette sobre composition connut une certaine postérité puisque nous en connaissons différentes versions. Ce délicat panneau à l'exécution précise et juste, des visages graves au modelé puissant des chairs et à la finesse des drapés, est un témoignage émouvant de la production brugeoise et de sa place dans la vie domestique des anciens Pays-Bas.

Nous remercions Monsieur Peter van den Brink de nous avoir aimablement confirmé l'authenticité de ce tableau.



Corneille de LA HAYE, dit Corneille de LYON et atelier

La Haye, 1500 - Paris, 1575

Portrait d'Antoine de Bourbon, roi de Navarre (1518-1562) et père du roi de France Henri IV

Huile et rehauts d'or et d'argent sur
panneau de chêne
Une ancienne étiquette manuscrite avec
la biographie de Henri III au verso
16,20 × 12 cm
(Bords irréguliers)

Provenance:

Vente anonyme; Monaco, Sotheby's,
2 juillet 1993, n° 9 (comme huile sur
toile);
Acquis chez Xavier Goyet, Marseille,
en 1994, par les parents des actuels
propriétaires;
Collection particulière, Paris

*Portrait of Antoine de Bourbon, king of
Navarre, oil on panel, by C. de Lyon and
workshop*
6.38 × 4.72 in.

40 000 - 60 000 €



Avec cadre

L'œuvre tout entier de Corneille de La Haye – nom qu'il adopta lorsqu'il s'installa en France, mais il est bien plus connu sous celui de Corneille de Lyon – est constitué de portraits aux dimensions très réduites et à fonds colorés. Ce corpus est toutefois loin d'être parfaitement homogène. Non seulement la manière de l'artiste évolue avec le temps, mais elle s'adapte également aux commanditaires qui poussent la porte de son atelier. Les images presque de face des notables et riches marchands, traitées d'une main leste et jamais copiées, côtoient ainsi celles des gentilshommes et des dames de la cour, d'une mise en place plus conventionnelle et « clouetienne » et d'une réalisation plus attentive. Ces portraits d'aristocrates et de princes ont également en commun d'exister en plusieurs exemplaires de qualité fort inégale et sans qu'il soit toujours possible d'isoler celui réalisé directement d'après nature de ses répliques.

C'est à ce groupe qu'appartient notre portrait dont on connaît au moins sept autres versions de dimensions et qualité artistique variables. Il figure un jeune homme vêtu à la mode du début des années 1540. Son riche habit de

cour se compose d'une chemise au col plissé, d'un pourpoint gris dont seul est visible le bord de l'encolure, d'un collet – vêtement de dessus montant jusqu'au cou, d'où son nom – cramoisé tracé de larges galons de velours et fermé par des boutons d'or, et, enfin, d'une chamarrée de velours noir à mancherons bouffants ornée de galons d'argent. Sa tête est coiffée d'une toque noire plate garnie d'aiguillettes d'or, avec une enseigne illisible et un plumet blanc. Il a des yeux bleus et des cheveux blonds courts. Dans certaines répliques (Musée des Arts Décoratifs, inv. 40.216, tableau volé avant 1987; Musée Jacquemart-André, inv. 4H; collection particulière), le modèle a également une barbe courte bifide à la toute dernière mode lancée par les jeunes princes Henri (futur Henri II) et Charles. Enfin, il arbore également le médaillon de l'Ordre de Saint-Michel.

La décoration permet de lever l'anonymat involontaire du modèle et d'abandonner l'identification à Gaston de Foix proposée par Anne Dubois de Groër à partir d'une annotation postérieure au revers de l'une des copies¹. En effet, héros presque légendaire des guerres d'Italie au même

titre que Bayard, Gaston de Foix mourut en 1512. Les dates s'opposent également à ce que ce soit ici l'un de ses descendants. Le modèle est à rechercher parmi les gentilshommes de l'entourage du futur Henri II reçu dans l'Ordre très jeune, autrement dit parmi les princes du sang. Le seul à avoir l'âge du modèle vers 1540 et avoir déjà été nommé dans l'Ordre est Antoine de Bourbon, duc de Vendôme et futur roi de Navarre, père de Henri IV. La comparaison avec le portrait du prince dans le *Promptuaire des medalles* de l'éditeur Guillaume Rouillé ou Renville, paru à Lyon en 1553, confirme cette identification². On y reconnaît en effet sans peine notre tableau, car Rouillé avait puisé de nombreuses images dans l'abondante production de son concitoyen. En outre, ce portrait d'Antoine de Bourbon s'inscrit parfaitement dans son iconographie bâtie surtout par François Clouet. En peignant une nouvelle fois le roi une dizaine d'années plus tard, Corneille se référa à la fois au portrait officiel et à notre effigie dont il réutilisa les contours (Varsovie, Zamek Królewski, inv. ZLW/3912).

Si la manière virtuose de Corneille se reconnaît dans le

visage et certains détails, si les rehauts d'or et d'argent attestent de l'importance de la commande, le pinceau semble souvent retenu, manquant de relief et de précision. Ceci confirme l'intervention de l'atelier dont on ignore tout sinon que l'artiste avait l'habitude de confier à ses aides la finition des répliques qui se distinguent notamment par la présence d'un dessin sous-jacent appuyé. C'est le cas dans notre panneau qui cependant s'avère de bien meilleure facture que les versions les plus ressemblantes conservées à Knowsley Hall et dans une collection particulière genevoise.

Nous remercions Madame Alexandra Zvereva de nous avoir aimablement confirmé l'authenticité de ce portrait par un examen de visu le 22 juillet 2020 et pour la rédaction de cette notice.

1. Anne Dubois de Groër, *Corneille de La Haye dit Corneille de Lyon. 1500/1510-1575*, Paris, 1996, p. 157, n° 49.

2. Guillaume Rouillé, *Promptuaire des medalles, & continuant jusques au Treschrestien Roy de France Henri II. du nom, à present eurement regnant, 2^{nde} partie*, Lyon, 1553, p. 247.



Taille réelle

Pierre DUMONSTIER

Paris, 1540-1601

Portrait de Bernard Nogaret, seigneur de La Valette, amiral de France (1553-1592)

Crayon noir et sanguine

34 × 24 cm

(Restaurations)

Provenance:

Vente anonyme; Zurich, Koller, 28 mars

2014, n° 3026;

Collection particulière, Paris

Portrait of Bernard Nogaret, admiral of France, black and red chalk, by P. Dumonstier 13.39 × 9.45 in.

20 000 - 30 000 €

Ce superbe dessin représente un gentilhomme français, la belle trentaine, vêtu d'une armure damasquinée qui laisse dépasser le col blanc du pourpoint et coiffé à la mode du milieu des années 1580: cheveux courts et relevés, barbe taillée en pointe, moustache retroussée. Le ruban bleu de l'Ordre de Saint Esprit orne sa poitrine. Il regarde calmement, mais fièrement le spectateur et un sourire à peine perceptible semble animer ses lèvres.

Il s'agit de Bernard Nogaret, seigneur de La Valette, amiral de France et frère du duc d'Épernon, le grand favori de Henri III. L'identité est confirmée par trois images: une huile sur bois conservée à Versailles, identique au crayon et annotée; la gravure de Léonard Gaultier qui fait partie d'une grande planche intitulée *Portraitz de plusieurs hommes illustres qui ont fleury en France depuis l'an 1500 jusques à présent* (dite *Chronologie collée*) éditée en 1602 (le portrait de l'amiral y porte le numéro 41); le tableau de la galerie des Illustres du château de Beaugard avec un col plus grand et en vêtement noir.

La facture crispée du tableau de Versailles ne permet pas d'y voir la peinture préparée par le présent dessin, mais plutôt une copie d'atelier d'après le tableau disparu du maître. L'œuvre est

conçue comme le pendant du portrait du duc d'Épernon dont le dessin préparatoire original est perdu: les deux frères regardent dans les directions opposées, l'aîné se plaçant ainsi à droite du cadet malgré les règles de la préséance qui auraient privilégié le duc. Tous deux posent en armure complète noire aux détails dorés et doublure festonnée de velours cramoisi, tous deux arborent l'Ordre du Saint Esprit, tous deux sur tête nue et fixent le spectateur. La qualité et les dimensions des deux panneaux conservés à Versailles sont également sensiblement proches.

L'auteur des deux portraits est Pierre Dumonstier l'aîné, mais seul l'examen du présent dessin permet de l'affirmer. La qualité du trait est remarquable, le soin des détails et notamment le traitement des yeux et de la chevelure révélateur d'un grand artiste. La main de Pierre Dumonstier s'y reconnaît immédiatement, avec sa précision, sa ligne fine et délicate, les volumes modelés à l'aide de traits très courts qui suivent les contours et épousent les formes. Digne élève de François Clouet, Dumonstier sut assimiler la technique de l'illustre portraitiste des rois de France, mais il possède un style propre, plus au goût de la société du règne de Henri III. Il retravaille notamment les chevelures de ses modèles avec

un pinceau imbibé d'eau afin de les rendre plus vaporeuses et légères, et soigne davantage que son célèbre aîné les petits éléments du vêtement, comme ici les bords du plastron et des épaulières.

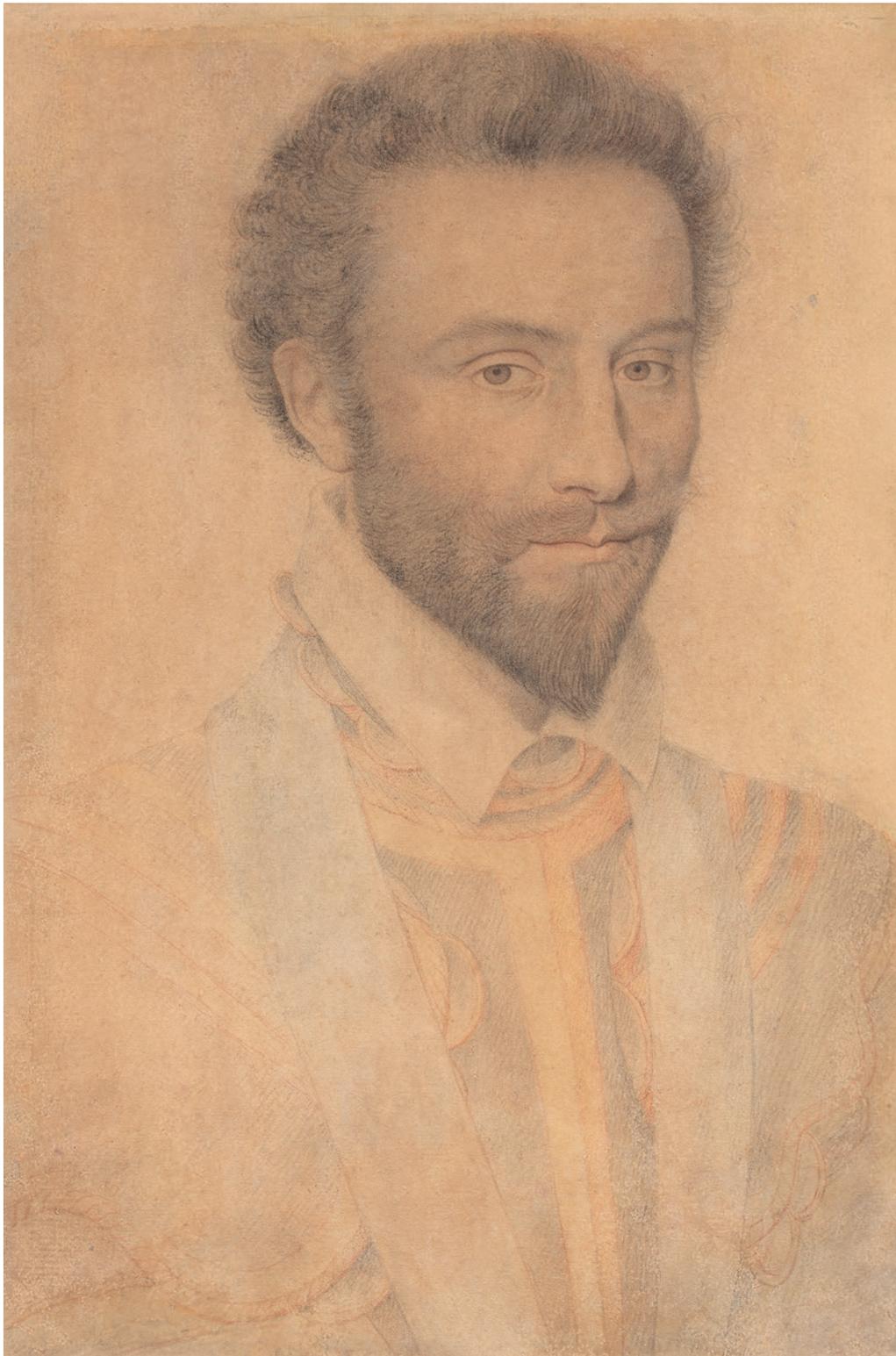
Les dessins de cette qualité sont extrêmement rares sur le marché de l'art et peu de musées possèdent des œuvres équivalentes, car les destructions sont nombreuses en ce qui concerne les portraits français de l'époque des guerres de religion. Les meilleures pièces sont conservées à la Bibliothèque nationale de France, à l'Ermitage et au British Museum, mais il s'agit de quelques dessins seulement et la grande majorité des modèles ne peuvent pas être identifiés faute d'annotation ou de quelque autre image conservée.

Bernard Nogaret (ou de Nogaret) de La Valette est le fils de Jean, baron de La Valette, issu de noblesse seconde peu fortunée de Gascogne, cheval-léger puis maître de camp, gouverneur de Castres, chevalier de l'Ordre de Saint-Michel, lieutenant général au gouvernement de Guyenne et gentilhomme ordinaire du roi dès 1574, et de Jeanne de Saint-Lary, sœur du maréchal de Termes, peu lettrée et jamais tentée par la vie de cour. Il est né en 1553, un an avant son frère Jean-Louis, appelé d'abord le sieur de Caumont.

En 1573, au siège de La Rochelle, le duc de Guise présente

Bernard et Jean-Louis à Henri de France, duc d'Anjou et futur Henri III, mais ils ne participent pas au voyage en Pologne et c'est bien après l'avènement du roi qu'ils entrent véritablement à son service. En 1582, Jean-Louis, duc d'Épernon depuis un an, devient premier gentilhomme de la chambre et cède à Bernard sa charge de chambellan. La même année, Bernard entre au Conseil des affaires qui ne compte que huit membres, dont Épernon, Joyeuse, Villequier, du Bouchage et Retz. Le 21 décembre 1583, La Valette est reçu dans l'Ordre de Saint Esprit (6^e promotion). Mais c'est avant tout un militaire et il est plus souvent en campagne qu'à la cour.

Obligé de la quitter la cour en 1588 sous la pression de la Ligue à laquelle les deux frères sont fermement opposés, le duc d'Épernon cède à Bernard le gouvernement de Provence, puis la charge d'amiral de France, mais les États généraux ne lui permettent pas de cumuler les deux charges et le roi donne celle de l'amiral à Beauvais-Nangis dès février 1589. Sous Henri IV, Bernard reste fidèle au roi et prend la tête des opérations militaires en Provence. Il est tué au siège de Roquebrune d'un coup de mousquet, le 11 février 1592.



Attribué à Melchior FESELEN

Passau (?), vers 1495 - Ingolstadt,
1538

Judith apportant la tête d'Holopherne

Huile sur panneau de tilleul, deux
planches
Daté '1535' sur la porte en partie
supérieure
Deux anciennes étiquettes en français
au verso
51 × 38,50 cm

Provenance:

Collection Johann Peter Weyer, Cologne;
Sa vente, Cologne, J. M. Heberle
(H. Lempertz), 25-30 août 1862, n° 59;
En 1899 à Paris, selon une étiquette au
verso;
Collection particulière, Lac de Côme

Bibliographie:

Johann Peter Weyer, *Beschreibung des
Inhaltes der Sammlung von Gemälden
älterer Meister des Herrn Johann Peter
Weyer in Coeln*, Cologne, 1852, n° 37
Johann Peter Weyer, *Catalog der Sammlung
von Gemälden älterer Meister des Herrn
Johann Peter Weyer, Stadtbaumeister
a. D. und Ritter des Leopold Orden*,
Cologne, 1859, n° 57
Horst Vey, «Johann Peter Weyer. Seine
Gemäldesammlung und seine Kunstliebe»,
in *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, vol. 28,
1966, p. 205, n° 33
Hiltrud Kier et Frank Günter Zehnder
(dir.), *Lust und Verlust II. Corpus-Band
zu Kölner Gemäldesammlungen 1800-1860*,
Cologne, 1998, p. 454, n° 37

*Judith bringing back the head of
Holofernes, oil on panel, dated,
attr. to M. Feselen
20.08 × 15.16 in.*

400 000 - 600 000 €





Fig. 1

Si le sujet de ce petit tableau est bien connu – l'héroïque Judith, ayant égorgé le tyran Holopherne, en rapporte le chef aux habitants de Bétulie (Judith 13, II-16) – le traitement proposé ici par le peintre, employant le format du portrait et un cadrage resserré sur le buste des personnages, est plus inhabituel et interpelle le spectateur.

La date de création de l'œuvre est indiquée sur la porte fortifiée: 1535. C'est un tableau particulièrement précoce et rare de la Renaissance allemande qui s'offre ici à nos yeux, dans toute sa

singularité, mêlant une élégance raffinée à un réalisme âpre. La ravissante Judith, parée d'une robe richement ouvragée brodée de son nom, de bijoux et d'une coiffe minutieusement détaillée, est entourée de rudes soldats qui la serrent de si près que l'on ne distingue qu'une partie de leur visage. En face d'elle se découpe le profil de l'un des anciens de Bétulie, peut-être Ozias, venu constater sa victoire. Tous deux posent la main sur l'épée que le peintre a placée au premier plan tandis que dans un puissant raccourci, la tête du général

assyrien, le teint déjà grisâtre, émerge du sac de cuir de Judith. Les longs cils qui ourlent ses yeux ne sont pas sans rappeler les grands maîtres bavarois du XVI^e siècle comme Lucas Cranach. A l'arrière-plan, nous distinguons des soldats en haut des remparts médiévaux de la ville assiégée qui sera bientôt délivrée.

Au sein de la très importante collection de l'architecte colonais Johann Peter Weyer, dont les œuvres furent heureusement toutes gravées (fig. 1), notre tableau était donné à l'un des émules d'Albrecht Altdorfer, Melchior

Feselen, dont peu d'œuvres sont aujourd'hui répertoriées. D'une très belle qualité d'exécution et présentant un sens de la composition et de la narration particulièrement intelligent et rare, ce tableau vient s'inscrire dans l'histoire de la peinture allemande précoce, qui apporta à l'art occidental des génies particulièrement originaux et jamais égalés tels qu'Albrecht Dürer, Hans Holbein et Lucas Cranach, mais également un grand nombre d'artistes de talent encore à redécouvrir.







Atelier de Pieter COECKE van AELST

Aelst, 1502 - Bruxelles, 1550

La Cène

Huile sur panneau de chêne, trois planches, parqueté
Daté '1528' dans le médaillon à droite vers le bas
68,50 × 81 cm
(Légèrement agrandi d'une planche en partie supérieure et sur le côté droit)

Dans un cadre en chêne sculpté et redoré, travail français d'époque Louis XV

Provenance:

Collection des barons de Samatan;
Collection particulière du Centre de la France

Exposition:

En prêt à la Pinacothèque de Paris, au sein des collections permanentes

Bibliographie:

Danièle Séraphin, Jacques Lauprêtre, *Le testament des ombres. Mise en scène de Martin Luther par Pieter Coecke van Aelst*, Paris, 2013
Elizabeth A. H. Cleland, *Grand Design: Pieter Coecke van Aelst and Renaissance Tapestry*, 2014, p. 352, note 9 du chapitre 5

The Last Supper, oil on oak panel, dated, workshop of P. Coecke van Aelst
26.97 × 31.89 in.

80 000 - 120 000 €

Le Dernier souper de Pieter Coecke van Aelst est une des images les plus populaires des écoles du Nord de la première partie du XVI^e siècle. Astucieuse combinaison de *La Cène* de Léonard de Vinci (1498, Milan), de la gravure de Marcantonio Raimondi d'après Raphaël traitant le même sujet (vers 1510-1520) ou encore de la gravure d'Albrecht Dürer de 1523, les références de cette composition sont nombreuses, jusque dans les détails. Ainsi le médaillon de droite sur le mur illustrant la lutte de Caïn et Abel est directement issu d'une gravure de Jan Gossaert, dit Mabuse. D'autres détails renforcent le sujet du tableau, celui du sacrifice du Christ pour sauver le monde, comme par exemple le médaillon de gauche illustrant David vainqueur de Goliath tandis que la scène en arrière-plan dans la fenêtre montrant Jésus entrant à Jérusalem annonce la Cène.

Le très bel état de conservation de notre panneau permet de se faire aisément un avis sur sa grande qualité d'exécution. Nous distinguons un précis dessin au crayon sur une préparation gris-blanc usuelle à Anvers en cette première partie de XVI^e siècle. Plus de quarante versions de cette représentation de la Cène, par Pieter Coecke ou son atelier, avec ou sans la participation du maître, ont été relevées par Linda Jansen. Toutes sont datées entre 1527 et 1550, faisant de la nôtre - datée 1528 - l'une des premières. Les variantes sont infimes entre ces

différentes versions, seule la qualité d'exécution les distingue ainsi que leur taille puisque deux formats récurrents coexistent : 50 x 60 cm environ ou 60 x 80 cm environ. L'organisation de l'atelier de l'artiste est bien connue. Il coordonne plusieurs chevalets et dirige ainsi ses apprentis, élèves ou collaborateurs. Pour une composition comme celle du *Dernier souper* un carton, une matrice, devait être utilisé afin de reporter avec exactitude les proportions du motif d'un panneau à l'autre. La préparation gris blanc assurait un marquage facile au crayon noir avec lequel le dessin était parfaitement repris avant d'apposer la couleur.

Le merveilleux état de conservation de notre version permet d'en savourer chaque détail. Du combat de chiens au centre (motif que l'on retrouve rarement car un seul chien est d'ordinaire représenté), aux natures mortes de fruits dans des corbeilles d'osiers, les expressions toutes différentes et très marquées des apôtres jusqu'à celle rêveuse et distante de celui situé en bout de table à gauche qui fut un temps assimilé à Luther s'éloignant de l'Eglise en ces années 1525-1530. Le pain posé sur le bord de la table au centre va-t-il tomber ? Oui le corps du Christ va tomber, il va être offert en sacrifice le lendemain de cette ultime Cène.

Nous remercions Peter van den Brink et Linda Jansen pour leur aide à la description de cette œuvre.



Avec cadre



Abraham BISSCHOP

Dortrecht 1670 - Middelbourg 1731

**Paon, grue couronnée, poule et
poussins dans un parc**

Huile sur toile

Signée et datée 'A. Bisschop. f:1706' en
bas vers la droite

156 × 144 cm

Provenance:Vente anonyme; Paris, M^e Loudmer,

8 novembre 1972, n° 26;

Chez Brian Koetser, Londres, en 1973;

Vente anonyme; New York, Sotheby's,

19 mai 1995, n° 186;

Vente anonyme; Paris, Artcurial,

19 décembre 2006, n° 48;

Collection particulière, Paris

Exposition:*Spring Exhibition of fine Dutch, Flemish
and Italian Old Master Paintings,*

Londres, Brian Koetser, 2 mai - 30 juin

1973, n° 29

*Peacock, crane and hen in a park, oil on
canvas, signed and dated, by A. Bisschop
61.42 × 56.69 in.*

40 000 - 60 000 €

Cette grande et décorative toile appartient à la tradition hollandaise de la peinture d'oiseaux qui connaît un grand succès aux XVII^e et XVIII^e siècles. Dernier fils de Cornelis Bisschop, peintre à la cour du Danemark, Abraham Bisschop est membre de la guilde de Middelburg dès 1715 et peint des portraits, des décors pour de grandes demeures, mais surtout des oiseaux dans la plus pure tradition hollandaise. Nous retrouvons dans ce tableau

les caractéristiques de l'art de Bisschop: de larges compositions présentant la rencontre entre des oiseaux familiers et exotiques dans un décor imaginaire parsemé d'éléments issus de l'architecture classique. Abraham Bisschop rejoint les maîtres du genre, comme Hondecoeter, avec lequel il partage une même aisance pour peindre le plumage de ses oiseaux, tout de douceur et de légèreté, et les mêmes talents de coloriste.



Frans POURBUS le Jeune et atelier

Anvers, 1569-1622

Portrait de Margherita Gonzaga
(1591-1632), duchesse de LorraineHuile sur toile
131 x 100 cm
(Restaurations)

Provenance:

Vente anonyme; Stockholm, AB Stockholm
Auktionsverk, 2-6 avril 1974, n° 724;
Collection européenne*Portrait of Margherita Gonzaga, oil on
canvas, by Fr. Pourbus the Younger and
workshop*

51.57 x 39.37 in.

70 000 - 100 000 €



Avec cadre

Une reine ? Une princesse héritière ? Non une Gonzague ! L'apparat déployé pour ce portrait et le luxe inouï de la robe de Marguerite de Gonzague témoignent de l'importance de cette famille et de ses ambitions. La formule du portrait de trois-quarts, une main appuyée et l'autre relâchée, en grande tenue exhibant les bijoux « de la couronne » est celle généralement adoptée pour les portraits royaux.

Frans Pourbus retient ici la formule des portraits d'apparats des têtes couronnées et cela s'explique par l'importance du modèle. Marguerite Gonzague est en effet la fille aînée du duc de Mantoue Vincent Gonzague et la sœur d'Eléonore Gonzague qui, par son mariage avec Ferdinand II, deviendra impératrice du Saint Empire romain germanique. Mantoue est un point clef dans l'échiquier politique de l'Europe puisque c'est le passage naturel

vers l'Italie centrale et du sud. Il s'agit depuis le XVI^e siècle d'un duché affidé au Saint Empire. La sagesse et l'ambition de la famille Gonzague fit sa fortune au service des Habsbourg.

C'est le duc Vincent Gonzague qui ouvre à Pourbus les portes de l'Italie en le faisant venir de Bruxelles vers 1600 pour réaliser son portrait¹. C'est ainsi que Pourbus arriva à la cour des Médicis (l'épouse de Vincent Gonzague était Eléonore de Médicis, fille du grand-duc François de Médicis), des Habsbourg (la fille de Vincent Gonzague, Eléonore (aussi !) épousa l'empereur Ferdinand II) et des Bourbons (la femme de Vincent Gonzague avait pour sœur la reine de France Marie de Médicis).

En 1605 Frans Pourbus réalise un premier portrait de notre modèle². Sur ce portrait daté 1605, elle a quatorze ans et est alors

promise au duc de Lorraine.

Notre portrait la représente plus âgée, probablement 16-17 ans si l'on se fie à l'avis de Blaise Ducos décrivant trois versions à l'iconographie proche³. Elle est alors tout juste mariée à Henri II de Lorraine. Notre portrait, comme ceux catalogués en 2011, se place dans le contexte du séjour que Pourbus fit en France en 1606 pour accompagner la duchesse de Mantoue au baptême du futur Louis XIII. A cette occasion la duchesse rendit visite à sa fille en Lorraine et cette série de portraits se situe soit au cours d'un séjour lorrain, soit lors du retour à Mantoue en 1606-1607. Les gerbes de blés brodées au fil d'or sur la robe illustrent les vœux de fécondité adressés à la jeune mariée. Certains des bijoux que porte la duchesse de Lorraine se retrouvent sur les portraits de sa mère et constituent sans doute un cadeau de mariage à sa fille.

Notre portrait inédit n'était connu que par un passage en vente en Suède en 1974 et nous semble d'une qualité supérieure à la version qui en est la plus proche, celle du musée de Vicence. Si son état de conservation en a quelque peu altéré la qualité, l'équilibre, la douceur et la sûreté dans l'exécution des traits du visage témoignent assurément d'une œuvre autographe de Frans Pourbus.

1. B. Ducos, *Frans Pourbus le jeune, Le portrait d'apparat à l'aube du Grand Siècle*, Dijon, 2011, p. 202-203, P. A. 18 (huile sur toile, 202 x 112 cm, Rome, coll. part., en 2011).

2. *ibid.*, p. 210-211, P. A. 29 (huile sur toile, 193 x 115 cm, Florence, Palazzo Pitti).

3. *ibid.*, p. 284-285, P. A. 9 (huile sur toile, 93 x 69 cm, New York, Metropolitan Museum of Art), p. 285, P. A. 10 (huile sur toile, 96 x 72 cm, Buenos Aires, Museo nacional de Bellas Artes) et p. 285-286, P. A. 11 (huile sur toile, 125 x 100 cm, Vicence, Pinacoteca civica).



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.*

40 000 - 60 000 €



Fig. 1

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 (fig. 1). 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.

Le modèle, qui semble déjà avoir commencé à jouer les premières notes à en juger par la prise de l'archet et le positionnement des doigts sur le manche, invite le spectateur à participer à la fête avec un regard enjoué et son sourire contagieux. Le détail du positionnement de sa main droite sur l'archet est assez intéressant dans la mesure où il est différent de celui dépeint dans l'œuvre précédemment citée. En effet, dans notre tableau, l'homme le saisit plus largement entre trois doigts. Cette tenue dite «à la française» en opposition avec celle «à l'italienne» est alors privilégiée pour les musiques populaires et entraînant. Nous pouvons donc imaginer que notre

musicien gaillard est en train de faire généreusement frotter sur ses cordes des notes destinées à faire danser les spectateurs que nous sommes.

Notre tableau témoigne de l'influence directe que l'illustre Frans Hals a pu avoir sur l'ensemble des artistes à Haarlem. La touche libre et rapide rend vivant le modèle et assure l'illusion du mouvement du musicien. La matière changeante atteste de la virtuosité de notre artiste, de forts empâtements se mêlant à de fins glacis. La technique de la peinture à l'huile est ici parfaitement maîtrisée, l'artiste y ajoutant de légers frottements sur les vêtements et le chapeau pour imiter les tissus, ainsi que le subtil traitement «à la hampe» avec le dos du pinceau dans les cheveux, nouvelle preuve de l'attention toute particulièrement qu'il porta à notre œuvre.

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.

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



Frans YKENS

Anvers, 1601 - Bruxelles, 1693

Guirlande de fleurs, fruits et légumes
entourant un paysage avec un dieu
fleuve

Huile sur toile

Signée 'den:ouden / Francois: Ykens.
fecit' en haut à gauche et datée '1660'
en haut à droite
199,50 × 163,50 cm

Provenance:

Acquis par l'actuelle propriétaire
auprès de la maison de vente
Vanderkindere, Bruxelles, au début des
années 2000;
Collection particulière, Belgique

*Garland of flowers, fruits and
vegetables around a landscape, oil on
canvas, signed and dated, by Fr. Ykens
78.54 × 64.37 in.*

50 000 - 70 000 €

Frans Ykens se révèle particulièrement ambitieux dans cette impressionnante composition exécutée au fait de sa carrière en 1660. S'il peint volontiers des sujets de petits et moyens formats sur panneaux de chêne, la dimension de notre toile témoigne sans doute d'une commande destinée à prendre place sur un mur précis d'une riche demeure patricienne. Neveu et élève d'Osias Beert, Frans Ykens commence son apprentissage dès 1615. Après un voyage dans le sud de la France, à Marseille et Aix-en-Provence, nous ne retrouvons sa trace qu'en 1630 lorsque qu'il accède au grade de maître dans sa ville natale d'Anvers. Il y restera actif jusqu'en 1665, date de son installation à Bruxelles où il terminera ses jours dans une situation précaire.

Notre grand tableau illustre la voie qu'emprunta l'artiste ; comme les peintres de fleurs de sa génération, il s'affranchit de la conception archaïque enseignée par Osias Beert pour adopter le style libéré, élégant, souple et subtil de Daniel Seghers ou Jan-Philip van Thielen. Le dieu fleuve représenté au centre des guirlandes de fleurs et probablement d'une autre main que celle d'Ykens pourrait identifier le commanditaire comme un armateur ou un riche commerçant d'Anvers.

Nous remercions Monsieur Fred Meijer de nous avoir aimablement confirmé l'attribution de ce tableau d'après photographie et de nous avoir signalé que selon lui l'inscription 'den :ouden' pourrait être rapportée.



Anton van DYCK

Anvers, 1599 - Londres, 1641

Saint Pierre

Huile sur panneau
Marque de la ville d'Anvers et
du pannelier Guiliam Aertsen au verso
62,50 × 50 cm

Provenance:

Chez Hubert Duchemin, Paris, en 2019

Saint Peter, oil on panel, by A. van Dyck
24.61 × 19.69 in.

40 000 - 60 000 €

«Le meilleur de mes disciples»

C'est par ces mots, adressés à Dudley Carleton, diplomate, secrétaire d'Etat et surtout collectionneur d'art notoire, que Rubens décrit Anton van Dyck, jeune artiste au talent exceptionnellement précoce, travaillant encore dans l'atelier du maître. Nous sommes alors vers 1618, Anton a 19 ans à peine, et jouit déjà d'une réputation grandissante à travers l'Europe.

Né au sein d'une famille aisée d'Anvers en 1599, Van Dyck présente dès son plus jeune âge des aptitudes au dessin et à la peinture tout à fait extraordinaires. Ainsi, après quelques temps d'apprentissage chez le peintre Hendrik van Balen, il entre vers 1615 dans l'atelier de Pierre-Paul Rubens, alors artiste flamand le plus influent en Europe. Cette étape formatrice fut absolument décisive dans l'œuvre de Van Dyck, c'est à cette époque qu'il deviendra un peintre talentueux, nourri des préceptes d'un des plus grands artistes de son temps. Elle reste néanmoins discutée par les historiens de l'art, mais malgré

quelques controverses, la majorité des spécialistes penchent tout de même en faveur d'un contact privilégié et durable entre les deux artistes jusqu'au départ de Van Dyck pour Gènes en 1621.

L'œuvre que nous présentons doit justement être rapprochée de la première manière anversoise du peintre, entre 1617 et 1619, au moment même où le jeune Anton apprend et ne cesse de peindre sous les conseils et le regard avisé de son glorieux aîné (cette datation est corroborée par la marque au feu représentant les armes de la ville d'Anvers mais également par celle du fabricant de panneaux Guiliam Aertsen présentes au verso). Il n'est pas encore le grand maître du portrait, précurseur et inspirateur de toute l'école anglaise du XVIII^e siècle, de Gainsborough à Reynolds, mais il fait déjà preuve d'une virtuosité absolument déroutante. Comme le souligne Alan McNairn spécialiste de l'artiste, « peu de grands artistes ont eu une adolescence aussi féconde et remplie de succès¹ ». Et celui qui fut reçu maître de la guilde de Saint Luc alors à peine âgé de 18 ans, multiplia

durant sa prolifique jeunesse les représentations d'apôtres qui connurent un immense succès au sein des milieux artistiques anversoises. Notre tableau qui présente un Saint Pierre confinant au portrait, constitue un merveilleux témoignage de cette production. La composition, connue par l'autre célèbre version issue de la série dite Aschaffenburg actuellement conservée à Dresde, présente un Saint Pierre songeur, le regard grave, conscient de la responsabilité considérable qui lui incombe. Car c'est sur lui que doit reposer la première Eglise : « *Tu es Pierre, et sur cette pierre je bâtirai mon Église ; et la puissance de la Mort ne l'emportera pas sur elle. Je te donnerai les clefs du Royaume des cieux : tout ce que tu auras lié sur la terre sera lié dans les cieux, et tout ce que tu auras délié sur la terre sera délié dans les cieux.* » (Mt, 16, 18-19). Tenant presque négligemment les clés du ciel dans sa main gauche, Pierre semble prendre conscience de sa lourde mission, s'abandonnant à la volonté de Dieu, sachant parfaitement qu'enchaîné à sa condition d'homme, il ne pourra rien sans Lui. Les émotions et

l'acuité psychologique du modèle sont admirablement suggérées par l'artiste sur notre panneau. La matière translucide, faite de fins glacis rend justement les nuances des carnations et participe aux effets de volumes et de mouvement de la barbe et des cheveux. La touche est rapide, assurée. Si beaucoup de ses premiers travaux révèlent une matière puissante, épaisse, comme sculpturale, notre artiste ici témoigne encore de l'éclectisme de sa palette en donnant à sa peinture une légèreté évocatrice, affirmant que la technique picturale doit être mise au service de la transmission des sentiments. Notre tableau s'impose comme un exemple saisissant de la prodigieuse précocité d'Anton van Dyck.

Nous remercions Monsieur Christopher Brown d'avoir aimablement confirmé l'authenticité de ce tableau d'après une photographie.

¹ A. McNairn, « La jeunesse de Van Dyck », in *La Vie des arts*, vol. 24, n° 98, 1980, p. 24.





22

Attribué à Sir Peter LELY

Soest, 1618 - Londres, 1680

**Portrait d'une dame de qualité
dans des nuées**

Huile sur toile, à vue ovale

Une ancienne étiquette portant le numéro
'84' en bas à droite sous le cadre
76 × 63 cm

Provenance:

Collection européenne

*Portrait of a lady, oil on canvas,
attr to Sir P. Lely
29.92 × 24.80 in.*

10 000 - 15 000 €

23

Pays-Bas, vers 1600

Taureau marchant

Bronze à patine brune richement nuancée
22 × 28 × 8 cm

Repose sur un socle rectangulaire
en bois noirci à décor de plaques de
scagliole
Hauteur totale: 32 cm (12.60 in.)

Provenance:

Collection européenne

*Walking Bull, bronze, brown patina,
Netherlands, ca. 1600
8.66 × 11.02 × 3.15 in.*

15 000 - 20 000 €





24

École hollandaise du XVII^e siècle

Entourage de Gerard Dou

L'Astronome

Huile sur panneau, une planche, de forme cintrée en partie supérieure
Trace de signature en bas à gauche
Porte le numéro '178' et un cachet de cire rouge au verso
38 × 29 cm
Sans cadre

The Astronomer, oil on panel, Dutch School, 17th C.
14.96 × 11.42 in.

4 000 - 6 000 €

Cette charmante composition peut être rapprochée de celle de Gerard Dou représentant un jeune violoniste dans son étude, conservée à Edimbourg, à la Scottish National Gallery.



25

Warnard van RIJSEN

Zaltbommel, vers 1625 - Espagne, après 1665

Nymphes au bain dans un paysage classique

Huile sur panneau de chêne, une planche
Monogrammé 'W. R.' en bas à gauche
Une ancienne étiquette portant le numéro '49' au verso
24 × 32 cm

Nymphs bathing in a classical landscape, oil on panel, with monogram, by W. van Rijsen
9.45 × 12.60 in.

6 000 - 8 000 €



26

École hollandaise du XVII^e siècle

Homme de profil tenant une chaîne
en or

Huile sur toile
84 × 60 cm
(Restaurations)

*Man in profile holding a golden chain,
oil on canvas, Dutch School, 17th C.
33.07 × 23.62 in.*

10 000 - 15 000 €



27

Johann Conrad SEEKATZ

Grünstadt, 1719 - Darmstadt, 1768

Deux enfants à la torche

Toile d'origine

Annotée 'SéCars. fecit', porte le numéro '1316' et la trace d'un cachet de cire sur le châssis au verso

Une ancienne étiquette de vente au verso
33 x 27 cm

(Restaurations anciennes)

Provenance:

Collection du comte O'Gorman, Pau, selon une ancienne étiquette au verso;
Galerie Ronald Cook, Londres, en 1969;
Collection particulière du Nord de la France

*Two children with a torch, canvas,
by J. C. Seekatz
12.99 x 10.63 in.*

4 000 - 6 000 €

28

Jan GRIFFIER l'Ancien

Amsterdam, vers 1650 - Londres, 1718

Paysage inspiré de la vallée du Rhin animé de personnages

Huile sur cuivre

Signé 'J GRIFFIER' vers le centre

à gauche

28 x 38,50 cm

Provenance:

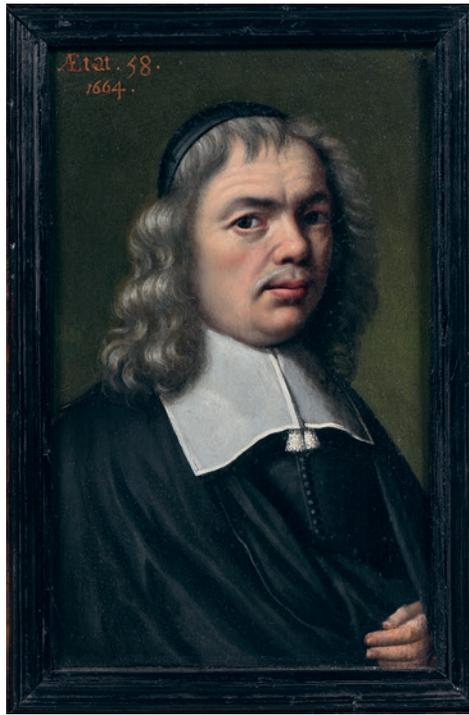
Collection de Caraman-Chimay, selon une annotation sur la facture d'achat;
Acquis auprès de la galerie J. O. Leegenhoek, Paris, en 1987 par l'actuel propriétaire;
Collection particulière, Paris

*Figures in a valley, oil on copper,
signed, by J. Griffier
11.02 x 15.16 in.*

10 000 - 15 000 €

La fascination pour le décor accidenté de la vallée du Rhin s'exerça sur l'ensemble des artistes du haut Moyen-Âge à l'époque romantique. Jan Griffier n'échappa pas à la règle. Natif d'Amsterdam, il passa l'essentiel de sa vie à Londres où il jouissait de la protection du duc de Beaufort. A l'exception d'une dizaine d'années passées à Rotterdam entre 1695 et 1705, c'est en Angleterre qu'il travailla et vendit avec succès ses petits paysages raffinés qui s'inspiraient d'Herman Saftleven.





I/II



II/II

29

École flamande du XVII^e siècle

Portrait d'un notable
et Portrait de son épouse

Paire d'huiles sur panneaux, revers de
panneaux de cabinet démembré
Annoté et daté 'Ætat. 58. / 1664' en
haut à gauche du portrait d'homme
24 × 14,50 cm

*Portraits of a notable and of his wife,
oil on panel, a pair, one dated, Flemish
School, 17th C.
9.45 × 5.71 in.*

3 000 - 4 000 €

30

Attribué à Daniel van HEIL

Bruxelles, 1604-1664

Paysage enneigé animé de personnages

Huile sur panneau de chêne, deux
planches
29 × 41,50 cm
(Restaurations)

*Figures in a winter landscape, oil on
oak panel, attr. to D. van Heil
11.42 × 16.34 in.*

2 000 - 3 000 €





31

Monogrammist PW

Actif en Hollande au XVII^e siècle

L'arrestation de Joseph à la demande de la femme de Putiphar

Huile sur panneau de chêne, trois planches

Signé des initiales et daté 'PW 16(?)' en bas à gauche

75 × 119 cm

Provenance:

Vente anonyme; Londres, Sotheby's, 5-6 juillet 2017, n° 130 ; Acquis lors de cette vente par l'actuel propriétaire

The arrest of Joseph, accused by Potifar's wife, oil on oak panel, signed with monogram and dated, by the Monogrammist PW 29.53 × 46.85 in.

30 000 - 50 000 €

L'identité de l'auteur de notre tableau, signant ses œuvres des deux lettres P et W, reste encore à préciser. Il pourrait d'agir du peintre amstellodamois Pieter Willemsz., dont plusieurs «perspectives», très certainement architecturales, sont mentionnées dans des inventaires du XVII^e siècle. C'est en tout cas cette capacité à représenter avec une grande précision et une grande richesse de détails des intérieurs de palais qui caractérise notre monogrammist. Colonnes, arcades, plafonds à caissons, carrelages de marbres noir et blanc et vastes ouvertures latérales faisant entrer la lumière définissent les pièces dans lesquelles il fait pénétrer le spectateur. La perspective est parfaitement maîtrisée dans une

composition comme celle que nous présentons, où l'enfilade des salles guide le regard très loin. Abrisés par cette architecture, des personnages variés habitent ces vastes espaces. Ici, c'est un épisode de l'Ancien Testament qui nous est proposé, l'arrestation de Joseph, transposé dans ce palais classique avec quelques détails comme les turbans des hommes pour nous rappeler l'Orient. Parfois, notre artiste cédait le pinceau à un autre pour représenter les figures, comme par exemple à Cornelisz. Duyster, dans un tableau dont l'architecture est très proche de celle que nous présentons (vente anonyme ; Paris, Sotheby's, 27 juin 2013, n°17, vendu 205 500 €).



32

David RYCKAERT III

Anvers, 1612-1661

Le satyre et le paysan

Huile sur panneau
Monogrammé et daté '1633' à gauche
53,50 × 74,50 cm
(Restaurations)

Provenance:

Vente anonyme; Cologne, Van Ham,
3 juillet 2004, n°1158 (comme attribué à
Cornelis Saftleven);
Collection particulière, Paris

*The satyr and the peasant, oil on panel,
signed with monogram and dated,
by D. Ryckaert III
21.06 × 29.33 in.*

15 000 - 20 000 €

33

École de Francfort, XVII^e siècle

Écrevisses, citrons et vase de fleurs sur un entablement

Huile sur toile
61 × 76 cm

Provenance:

Vente anonyme; New York, Sotheby's,
7 avril 1989, n° 77 (comme École
française du XVII^e siècle);
Chez David Koetser, Zürich, en 1989-
90, n° 22 du catalogue (comme J. van
Winghen);
Vente anonyme; Paris, Ader, Picard,
Tajan, 5 décembre 1990, n° 30 (comme
J. van Winghen);
Acquis lors de cette vente par l'actuel
propriétaire;
Collection particulière du Doubs

*Crayfishes, lemon and flowers on
a table, oil on canvas, School of
Frankfurt, 17th C.
24.02 × 29.92 in.*

8 000 - 12 000 €

Nous remercions Monsieur
Cyrille Froissart de nous avoir
aimablement indiqué que le vase
contenant le bouquet de roses est
un modèle de majolique de Faenza
produit vers 1580-1600. Le même
décor à l'angelot bandant son arc fut
repris sur des assiettes en faïence de
Haarlem produites quelques années
plus tard, vers 1620-1640.

Nous remercions Monsieur Fred
Meijer pour son aide à la rédaction de
cette notice.





34

Nicolaes LACHTROPIUS

Actif entre 1656 et 1700

Serpent, crapaud et papillons au pied d'un chardon

Huile sur toile
Signée et datée 'N Lachtropius / 1680.'
en bas à droite
88 x 66 cm
(Restaurations)

Provenance:

Vente anonyme; Paris, Hôtel Drouot,
27 février 1970, n° 125;
Collection particulière, Paris

Bibliographie:

Claude Gérard Marcus, «Otto Marseus van Schrieck et les peintres de reptiles, insectes et sous-bois», in *Art et Curiosité*, août-septembre 1974, p. 87, fig. 12

Snake and toad at the foot of a thistle, oil on canvas, signed and dated, by N. Lachtropius
34.65 x 25.98 in.

7 000 - 10 000 €



35

École flamande du XVII^e siècle

Atelier de Pierre-Paul Rubens

La Sainte Famille avec sainte Élisabeth et le petit saint Jean-Baptiste

Huile sur toile (Toile d'origine)
116 × 98 cm

Dans un cadre en chêne sculpté et doré,
travail français de la première moitié
du XVII^e siècle

Provenance:

Collection particulière, Normandie

*The Holy Family with saint Elizabeth and
John the Baptist, oil on canvas, Flemish
School, 17th C., workshop of P. P. Rubens
45.67 × 38.58 in.*

8 000 - 12 000 €

Notre tableau est la reprise d'une composition de Pierre-Paul Rubens, de dimensions similaires, exécutée par le maître vers 1615 et aujourd'hui conservée dans les collections de l'Art Institute de Chicago. D'un format légèrement plus large et peinte sur toile, la version que nous présentons est sans doute un témoignage de la composition originale dans son ensemble, qui semble légèrement diminuée sur la droite dans le panneau de Chicago, dont on sait qu'il fut un temps divisé en trois parties.



36

Constantin NETSCHER

La Haye, 1668-1723

Portrait d'un érudit dans son cabinet,
tenant dans ses mains la Première
Epître aux Corinthiens

Huile sur toile
64 × 54 cm

*Portrait of a scholar in his study, oil
on canvas, by C. Netscher
25.20 × 21.26 in.*

4 000 - 6 000 €

37

Adriaen van de VENNE

Delft, 1589 - La Haye, 1662

Danse de nymphes

Huile sur panneau de chêne, trois
planches, parqueté, en camaïeu de bruns
Daté et signé '1651 / AD v: Venne' en bas
à droite
58,50 × 74 cm
(Restaurations)

Provenance:

Vente anonyme; Versailles, palais des
Congrès, 24 octobre 1982, n° 37;
Collection particulière, Belgique

Bibliographie:

Eduardus Buijsen, *De
schilderijenproductie van Adriaen
Pietersz. van de Venne (1589-1662):
traditie - innovatie - commercie*,
thèse de doctorat, Nimègue, Radboud
Universiteit, 2018, p. 283, n° 3.73,
repr. p. 326

*Nymphs dancing, oil on panel, dated and
signed, by A. van de Venne
23.03 × 29.13 in.*

30 000 - 40 000 €

Notre artiste peignit dans une
première partie de sa vie à
Middelburg de petits paysages
colorés à la manière de Jan
Brueghel. C'est après avoir
emménagé à La Haye à partir de
1625 qu'il abandonne son style
aimable pour se consacrer aux
tableaux monochromes qui firent
sa célébrité, illustrant la vie de la
campagne lors de réjouissances
villageoises avec une tonalité
souvent moralisatrice en utilisant
les figures d'indigents, de buveurs
ou de filles de joie. Plus rares mais

non moins intrigantes sont les
grisailles à sujets mythologiques ou
mettant en scène des personnages
de la fable, telles la ronde de
bacchantes dansant au rythme
des violons et surmontée de putti
représentée ici. Les *grauwtjes*
d'Adriaen van de Venne (ainsi
étaient nommées au XVII^e siècle
les grisailles en Hollande) étaient
souvent assorties de proverbes ou
légende, prolongeant le discours à
portée volontiers moralisatrice du
peintre sur ses contemporains.





38

Jan Baptist BOSSCHAERT

Anvers, 1667 - vers 1746

Vase de fleurs, bouquets et fruits près
d'une fontaine dans un parc

Huile sur toile
Signée et datée 'J. Bosschaert 96'
en bas vers la droite
127 x 180 cm
(Restaurations)

Provenance:
Chez C.E. Thornton, York (Angleterre),
vers 1950;
Mawley Hall, Shropshire

*Vase of flowers, fruits and fountain in
a park, oil on canvas, signed and dated,
by J. B. Bosschaert
50 x 70.87 in.*

15 000 - 20 000 €



39

Thomas van APSHOVEN

Anvers, 1622-1664

Scène de réjouissances dans
une taverne, d'après David Teniers

Huile sur panneau de chêne
Plusieurs anciennes étiquettes
fragmentaires au verso
57 × 81 cm

Provenance:

Acquis chez Xavier Goyet, Marseille, en
1994;
Collection particulière, Ile-de-France

*Happy gathering in a tavern, oil on oak
panel, by Th. van Apshoven*
22.44 × 31.89 in.

15 000 - 20 000 €

Cette composition est la reprise
d'un tableau de David Teniers
conservé à Munich dans les
collections de l'Alte Pinakothek.



40

Attribué à Cornelis de VOS

Hulst, vers 1584 - Anvers, 1651

Portrait d'une famille

Toile

Deux anciennes étiquettes portant les numéros '495' et '29' sur le châssis au verso

104 × 130 cm

(Restaurations anciennes)

Provenance:

Vente de la collection Régine Chasles et autres, Bruxelles, Galerie Fievez,

16 décembre 1929, n° 98;

Collection particulière du Nord de la France

Bibliographie:

Josef Muls, *Cornelis de Vos Schilder van Hulst*, Anvers, 1932, p.90

Portrait of a family, canvas,

attr. to C. de Vos

40.94 × 51.18 in.

8 000 - 12 000 €



41

Jan WEENIX

Amsterdam, 1640-1719

Lièvres et perdrix sur un entablement,
une scène de chasse au sanglier à
l'arrière-plan

Toile

Signée et portant la trace d'une date
'J. Weenix f / (...)' en bas à droite
Une ancienne étiquette
Annotée 'S 270 / M. Bouvier' au verso
90,50 × 116 cm

*Game on an entablature, a hunt scene in
the background, oil on canvas, signed,
by J. Weenix*
35.63 × 45.67 in.

15 000 - 20 000 €

Jan Weenix débute en peignant des paysages animés à la manière de son père, Jan Baptist (1621-1659), avant de s'affirmer comme peintre de portraits et de natures mortes. Dans cette dernière spécialité, il est remarquable par la minutie apportée au traitement des pelages et plumes comme le prouve le tableau que nous présentons. Nous avons ici une composition exceptionnelle dans l'œuvre de l'artiste : toutes ses autres natures mortes au lièvre sont placées sur un fond de paysage et traitées dans un format vertical, l'animal étant accroché par une patte arrière. C'est également la seule à présenter non pas un mais deux lièvres. Dans une toile datée 1710 et conservée à Dublin¹, le lièvre est aussi posé sur

une pierre à côté d'un panier. L'artiste est alors entré au service de l'électeur palatin Johann Wilhelm (1658-1716), célèbre pour sa galerie de peintures. Pour lui, il réalise une série d'au moins dix-sept grands décors avec des scènes de chasse destinés au château Bensberg, à côté de Düsseldorf. Dans ces toiles, aujourd'hui conservées à Munich, il prend le parti de peindre en trompe-l'œil un parapet de pierre en partie basse sur lequel sont posés, comme ici, le gibier ou les accessoires du chasseur.

¹. 122 x 106 cm, cf. A. A. van Wagenberg-Ter Hoeven, *Jan Weenix, master of the Dutch Hunting Still Life, the paintings*, Zwolle, 2018, n° 199, repr.

Maître de 1310

Actif à Pistoia vers 1300-1325

La Vierge à l'Enfant

Peinture à l'œuf et fond d'or sur
panneau de bois
Centre de triptyque portable, gâblé
36 x 21,70 cm
40 x 26 cm (15.75 x 10.24 in.) avec cadre
d'origine
Épaisseur hors tout: 3 cm (1.18 in.)
(Accidents et manques, repeints anciens)

Provenance:

Collection Junyer, Barcelone, en 1955;
Collection particulière, Perpignan

*Madonna and Child, gold and tempera on
panel, by the Master of 1310*
14.17 x 8.54 in.

10 000 - 15 000 €



Verso

La présence d'anciens crochets indique à l'évidence que notre panneau constituait le centre d'un petit triptyque portable dont les volets ont disparu.

Comme l'a indiqué E. Garrison¹, la forme gâblée assez large de ce type d'objets de dévotion apparaît surtout en Toscane à l'extrême fin du XIII^e et au tout début du XIV^e siècle, ce que corrobore la forme de la grande *Maestà entourée de six anges et des donateurs Paci*, conservée à Avignon et sa date de 1310. De cette *Maestà* découle l'actuel nom de convention de son auteur². Alors que R. Longhi la plaçait en Ombrie, E. Garrison, suivi par D. Shoor, a été le premier à situer l'activité de ce maître à Pistoia, alors centre artistique en marge des influences giottesques de Florence et de Sienne. Cette *Maestà* constitue le premier élément fondateur du corpus artistique de ce peintre dont P. P. Donati a dressé le catalogue et la «fortune critique» amplifiés par A. De Marchi en 1986³.

Parmi les œuvres de cette production, citons entre autres: la *Maestà* de 1310 (autrefois à Angers, actuellement à Avignon), le *polyptyque* vers 1315 provenant de San Francesco à Pistoia (Pistoia, Museo Civico) (Donati, fig. 10), les *Scènes de la vie d'une sainte martyre* vers 1320-1330 (collection particulière)⁴, et le *polyptyque* peint à fresque, Pistoia, San Domenico (Donati, fig. 24).

À cette liste il faut désormais ajouter notre panneau publié et attribué par F. Zeri (Bologne, Fototeca Fondazione Zeri, n°6932). La photographie reproduite par cet historien est celle de 1955. A cette époque l'œuvre était en grande partie repeinte alors qu'actuellement elle se présente presque totalement dégagee de ces adjonctions.

À part la couleur bleue des yeux de la Vierge et le dessin des arcades sourcilières, repeints qui semblent n'avoir pas été retirés,

nous retrouvons les éléments fondamentaux de la morphologie des personnages de cet artiste: stature corporelle étroite et rigide, expression langoureuse de la Madone, au visage oblong au teint d'albâtre, un long nez dominant une mince bouche ourlée de blanc, un petit menton relevé, des mains aux longs doigts effilés, l'ensemble étant frappé par de légers accents lumineux. L'Enfant au visage rebondi, aux petits yeux, au nez relevé, au large front dégagé par une calvitie précoce trouve son homologue dans ceux de la *Maestà* de 1310 ou du *polyptyque* de Pistoia (Donati, figs. 21c, 21a).

Cependant ce maître abandonne ici la rigueur et une certaine sécheresse relevée dans ses premières œuvres. La ligne se fait plus souple dans l'exécution du voile tenu par l'Enfant, dans celui de la Vierge ou dans les motifs ornementaux de l'aurole. Il fait preuve de qualités d'exécution, de finesse décorative, de transparence alliées à celles de coloriste utilisant des tons subtils de vieux rose et de rouge vermillon contrastant avec le bleu intense du manteau ou le blanc des liserés. Tous ces éléments trahissent une sensibilité accrue de l'artiste envers le style gothique et permettent de situer l'exécution de cette œuvre à la fin de la période connue de ce peintre, sans doute vers les années 1320-1325.

1. *Italian Romanesque Panel Painting*, Florence, 1949, p. 78.

2. M. Laclotte, E. Moench, *Peinture italienne, Musée du Petit Palais, Avignon*, Paris, 2005, n° 135, p. 127-128.

3. Cf. respectivement «Per la Pittura pistoiese del Trecento - I, Il maestro del 1310» in *Paragone*, n°295, 1974, p. 3-26 ; «Il Maestro del 1310 e la fronda antigiottesca, intorno ad un Crocefisso murale», in *Prospettiva*, 46, 1986, p. 53.

4. G. Freuler, «Manifestatori delle cose miracolose» exposition, Lugano, Fondazione Thyssen Bornemisza, 7 avril-30 juin 1991, cat. 68, p. 184-186, repr.



Niccolò di BUONACCORSO

Documenté à Sienne de 1372 à sa mort en 1388

La Vierge à l'Enfant en trône, sainte Catherine, saint Barthélémy et deux anges

Peinture à l'œuf et fond d'or sur panneau de bois
Annoté 'FIAT' sur le phylactère tenu par l'Enfant
Agrandi d'une bande de toile de 1,60 cm en partie inférieure et anciennement rogné en partie supérieure
25,80 × 19 cm
(Restaurations anciennes)
Sans cadre

Provenance:

Collection Jakob Goldschmidt, Berlin;
Sa vente, Francfort-sur-le-Main, Hugo Helbing, 23 juin 1936, n° 73, fig. 2;
Acquis par le père de l'actuelle détentrice dans les années 1950;
Collection particulière, Normandie

The Virgin and Child with saint Catherine, saint Bartholomew and two angels, tempera and gold on panel, by N. di Buonaccorso
10.16 × 7.48 in.

60 000 - 80 000 €

Étant donné son état lacunaire, nous ne pouvons pas affirmer quelle était la fonction première de ce panneau. Le départ d'une arcade et le dessin en pointe du dossier du trône, bien que tronqués, indiquent sans doute un centre de triptyque ou un volet de diptyque portable.

Jusqu'il y a peu de temps lorsque sont réapparues des œuvres de Niccolò di Buonaccorso de grand format comme les éléments du *retable de Costalpino* (région de Sienne) signé et daté 1387¹, cet artiste était considéré par la critique comme l'un de ces « Minor Simonesque Masters »², à l'égal de ses contemporains, Paolo di Giovanni Fei, Lucca di Tommé, le Maître de la Pietà ou Bartolo di Fredi, auteurs de nombre de tableaux de dévotion de faibles dimensions, destinés à la dévotion personnelle d'une clientèle particulière et qui reprenaient et adaptaient les modèles des grands peintres siennois du début du XIV^e siècle: Simone Martini et les frères Lorenzetti.

A cet égard, le catalogue des œuvres de Niccolò di Buonaccorso offre de nombreux exemples de formats rectangulaires ou gâblés, à la technique raffinée où abonde le travail de l'or des drapés traités « a sgraffito », technique que Simone Martini avait le premier utilisé avec justesse et parcimonie à partir de *L'Annonciation* du Dôme de Sienne en 1315 (Florence, Offices).

Citons entre autres les triptyques avec *La Madone et l'Enfant en trône et des saints*³, *Trois Vierges d'Humilité*⁴, le diptyque du *Mariage mystique de Sainte Catherine* et la *Crucifixion*⁵; les panneaux provenant de Santa Maria Nuova à Florence⁶ dont le *Mariage de la Vierge* (Londres) est la seconde œuvre signée de Niccolò di Buonaccorso avec la *Madone et l'Enfant* (Kreuzlingen, collection Kisters)⁷, centre du retable de Costalpino cité ci-dessus.

La carrière de Niccolò se déroula à Florence mais surtout à Sienne où il est mentionné pour la première fois en 1372 assumant des fonctions publiques et peignant en 1385 une couverture de livre de la Biccherna, institution gouvernementale de Sienne. Inscrit à *L'Arte dei pittori* de cette cité entre 1378 et 1386, sa formation dut se dérouler plus tôt, sans doute auprès de Jacopo del Pellicciaio. Il disparut en 1388.

Notre tableau réapparaît ici pour la première fois depuis sa vente signalée en 1936 où il figurait déjà sous le nom de Niccolò di Buonaccorso. L'artiste y reprend le traditionnel schéma de composition de ses petits tableaux intimistes où la Vierge et l'Enfant trônent au centre d'une cour de saints et d'anges. Dans le haut de la composition, de part et d'autre du trône, deux d'entre eux la contemplant sagement.

Dans le bas se tiennent, debout à gauche, sainte Catherine tenant en mains un livre et la palme du martyr évoqué par la grande roue de son supplice posé près d'elle et, à droite, saint Barthélémy, reconnaissable à son abondante barbe, le livre et le couteau de son supplice en mains. Tous ces personnages prennent corps sous l'action d'un léger éclairage modelant les formes décrites par une ligne souple, délicate et raffinée.

La Vierge assise sur un large trône à haut dossier pointu recouvert d'une riche draperie ornementale, présente l'Enfant debout sur ses genoux. Cette iconographie découle de Simone Martini (*Maestà* de 1315, Sienne Palais Public) mais le modèle lorenzettien n'a pas échappé au regard du peintre lorsqu'il choisit de représenter les bras du trône largement évasés et éclairés avec justesse⁸.

Malgré ces emprunts, Niccolò apporte sa note personnelle dans l'expression de l'espace dégagé où les personnages s'insèrent parfaitement malgré l'exiguïté du format dans une disposition étagée autour du trône et du piédestal.

Notons que le dessin de ces deux éléments de rouge, se retrouve dans sa *Madone d'humilité* du triptyque de Bloomington. Comme signalé plus haut, notre tableau n'échappe

pas à l'utilisation généreuse de la technique « a sgraffito » que Niccolò choisit pour décrire les vêtements des saints personnages et les tentures drapées, utilisant à cet effet une palette chromatique de rouge rosé et de violacé pour les vêtements tous bordés de liserés dorés vibrant sous l'éclairage, faisant de cette œuvre un petit écrivain orfèvre.

Ce lot est présenté à cette vente à la suite d'un accord juridique entre l'ensemble des ayants-droit de Jakob Goldschmidt et l'actuelle détentrice.

1. M. Boskovits, « Su Niccolò di Buonaccorso, Benedetto di Bindo e la pittura senese del primo quattrocento », *Paragone*, 359-361, 1980, p. 3-7 et P. Palladino, *Art and devotion in Siena after 1350, Lucca di Tommé and Niccolò di Buonaccorso*, San Diego, Timken Museum of Art, 1997.

2. C. Weigelt, *Apollo*, 1931.
3. Prague, Galerie Nationale n°21200 ; Sienne, collection Salini.

4. San Diego, Timken Museum; Bloomington, Indiana University Art Museum, inv.76-39; Paris, musée du Louvre RF1976-7.

5. L'Aquila, Museo Abruzzo, n°333.

6. *Couronnement de la Vierge*, New York, Metropolitan Museum, Collection Lehman 1975-1.21 ; *Présentation de la Vierge au Temple*, Florence Offices, n° 1115 ; *Mariage de la Vierge*, Londres, National Gallery, n°1109.

7. Sa vente, Londres, Christie's, 23 avril 1993, n° 37.

8. Pietro Lorenzetti, *Vierge à l'Enfant et anges*, vers 1340, Florence, Offices.



Gian Giacomo CAPROTTI dit SALAI

Oreno di Vimercate, 1480 - Milan, 1524

La Madeleine pénitente, vers 1515-1520

Panneau de bois tendre
65 × 51 cm
Sans cadre

Bibliographie:

Cristina Geddo, *Da maestro ad allievo. Una tavoletta in cerca d'autore, Salai e il tema del «Volto di Cristo» nella bottega milanese di Leonardo* (à paraître)

The Penitent Magdalene, panel, by G. G. Caprotti, called Salai
25.59 × 20.08 in.

100 000 - 150 000 €

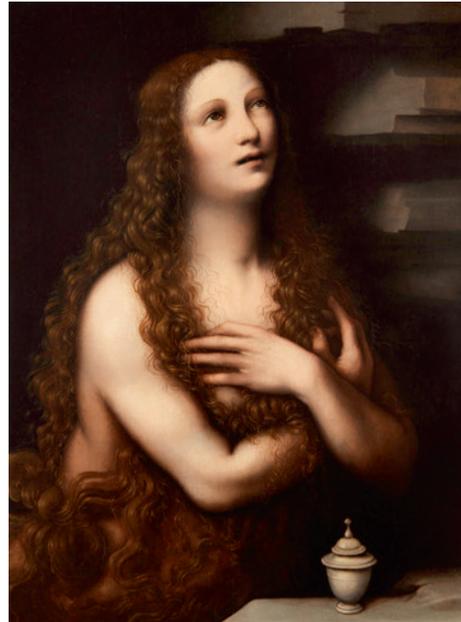


Fig. 1. Giampietrino, *Madeleine, Padoue*, collection particulière



Verso

Le tableau est en bon état de conservation mais demande à être nettoyé (un essai a été réalisé sur le bras droit de la sainte). Il est sous un vernis sale et oxydé, présente quelques repeints, ce qui empêche d'en saisir la grande qualité. En observant la surface, la matière est bien conservée, elle garde tous ses glacis minutieusement traités et même les empreintes digitales du peintre sur la peinture fraîche, visibles par exemple sur la joue droite de la sainte. Cette technique est caractéristique de Léonard et de son élève Giampietrino. Ce tableau montre la proximité de son auteur avec le cercle plus intime de Léonard à Milan et une adhésion inconditionnelle au style et à la technique de Léonard. La préparation et le traitement du *chiaroscuro* dans le visage relèvent de la connaissance du *sfumato* léonardesque, obtenu par l'application des glacis superposés l'un sur l'autre et en interaction entre eux. Les glacis sont si fins et travaillés en transparence qu'ils donnent un aspect poli à la surface, à l'imitation d'un miroir ; la craquelure est très fine et presque imperceptible.

Marie Madeleine est représentée à mi-corps, sur un fond noir, de trois-quarts et tournée vers la

droite, la tête et le regard levés vers le haut en extase, les bras croisés sur la poitrine dans un geste de dévotion ; le corps nu, longiligne, est partiellement couvert par une chevelure florissante qui laisse apparaître les bras et le décolleté « habillé » par un collier de cheveux noués ensemble. Sont absents l'auréole et le vase d'onguent, les attributs iconographiques de la sainte, prostituée originaire de la ville de Magdala qui deviendra après sa conversion une des plus ferventes disciples du Christ. L'invention iconographique audacieuse proposée dans ce tableau inédit se base sur une interprétation érotique d'un sujet destiné à la dévotion privée et présente des éléments communs au groupe des *Madeleines repentantes* de Giampietrino (Giovanni Pietro Rizzoli, dit le Giampietrino, Milan 1480/85 – 1553). La comparaison la plus pertinente est la *Madeleine repentante* aujourd'hui en collection privée (fig. 1, Padoue), datée vers 1520-25, similaire dans la position de la sainte et par la présence d'une chevelure encore plus riche ainsi que pour le jeu de la séduction entre ce qui est montré et ce qui est caché qui est encore plus explicite ; le nœud de cheveux se trouve en revanche déplacé sur le côté droit de la sainte¹.

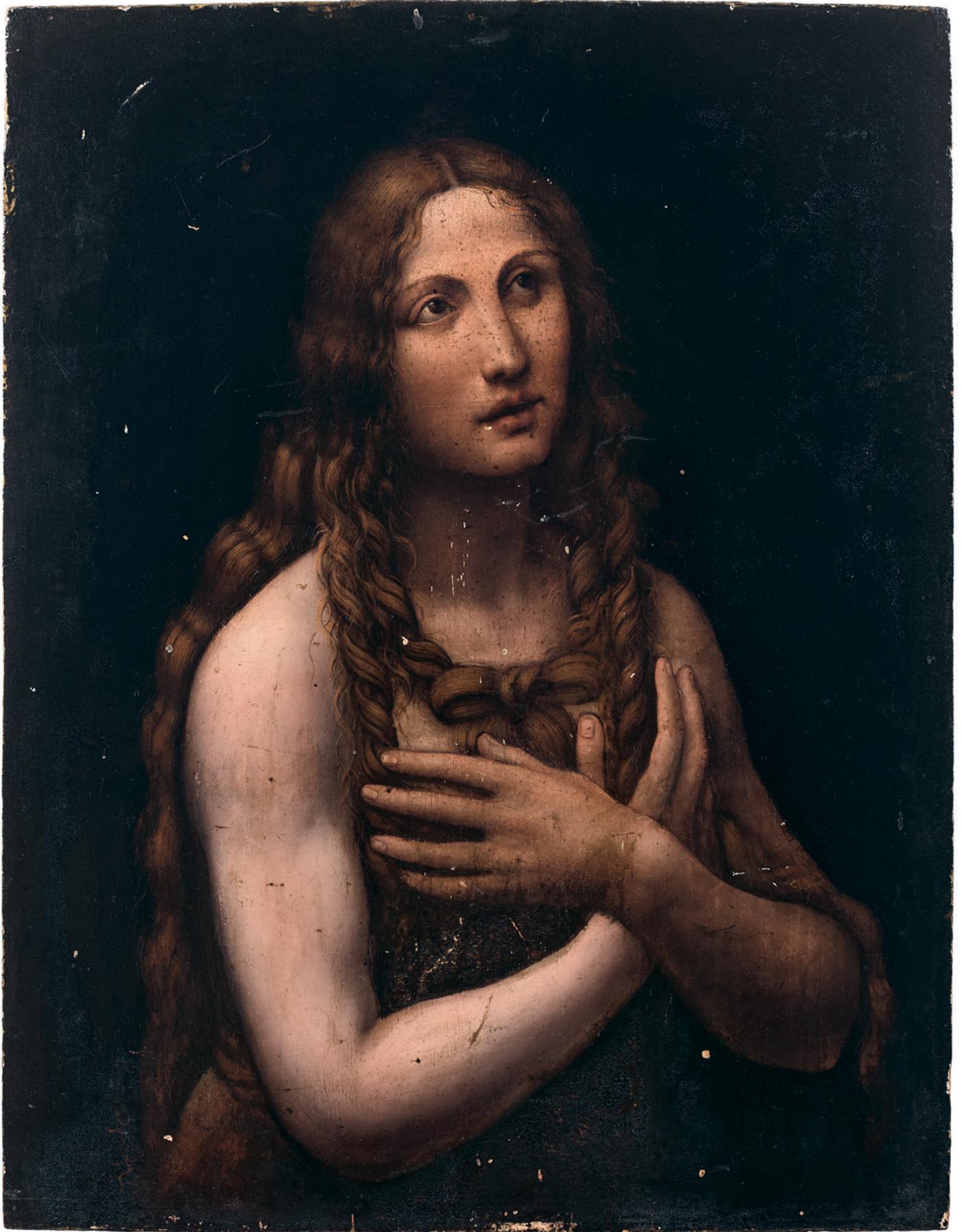




Fig. 2. Léonard de Vinci, *Saint Jean-Baptiste*, Paris, musée du Louvre

Les deux tableaux de Padoue et de Paris diffèrent par l'absence de la grotte et du vase d'onguent, deux attributs qui ne manquent jamais chez Giampietrino, mais aussi par le traitement des mains et du visage et par le style et la technique plus proches de ceux de Léonard dans le tableau de Paris. Ici, la lumière arrive d'en haut et jette des ombres profondes autour des yeux et le long du cou de la sainte, comme dans le buste du *saint Jean Baptiste* du musée du Louvre (fig. 2), que nous pouvons rapprocher du nôtre pour le choix réduit des couleurs, presque monochromes, et le caractère ambigu, entre sacré et profane, de la figure. Les lèvres, entrouvertes dans un soupir comme celles de l'ange de la première version de la *Vierge aux rochers* du Louvre, sont pulpeuses et sensuelles mais ce sont les yeux qui reflètent le mieux la leçon de Léonard. Celle-ci est évidente dans le rendu de l'anatomie de la figure, le raccourci du corps, le regard intense et le détail de la lumière sur l'iris de l'œil qui confère à la sainte repentante une nouvelle expression, pathétique et émouvante. La chevelure de couleur brun-doré est définie par de très légers coups de pinceaux qui animent ainsi les boucles en spirale et les cheveux rebelles sur le front et le décolleté. Ces derniers sont traités selon un goût analytique typique de Léonard, aussi présent dans le *saint Jean Baptiste* du Louvre. Nous retrouvons



Fig. 3. @Veneranda Biblioteca Ambrosiana /Mondadori Portfolio

la même silhouette fine, les épaules tombantes et le raccourci de la main avec la lumière qui se reflète sur la poignée dans *Dame à l'hermine* du Musée Czartorsky de Cracovie.

Des petites faiblesses sont présentes notamment dans le nœud et le rendu de l'anatomie de la main droite, avec l'index qui pointe le ciel, un écho ultérieur au *saint Jean Baptiste*. L'énigme de la paternité de ce tableau trouve une solution convaincante grâce à la confrontation avec le *Christ rédempteur* de Gian Giacomo Caprotti dit le Salai de la pinacoteca Ambrosiana de Milan, signé et daté 1511 (fig. 3, huile sur panneau de peuplier, 55 x 37,50 cm) seule œuvre d'attribution certaine de l'élève préféré de Léonard². Redécouvert 500 ans après, le *Christ* de Salai a été donné à la pinacoteca Ambrosiana en 2013 par un mécène qui l'avait acquis en vente quelques années plus tôt (New York, Sotheby's, 25 janvier 2007, n° 34). Cette peinture représente le point cardinal autour duquel faire tourner, de façon plus cohérente par rapport aux tentatives précédentes, le corpus du peintre, constitué de cinq œuvres dont celle que nous étudions ici (C. Geddo, publication à paraître). La *Madeleine repentante* présente toutes les caractéristiques du *Christ* de la pinacoteca Ambrosiana : tout d'abord une attention obsessionnelle pour les détails, rendus avec une maîtrise

surprenante et très proche de celle de Léonard. Des analogies sont visibles dans les tonalités chaudes utilisées pour les carnations, dans la calligraphie minutieuse, les sourcils, et en particulier dans les yeux, surlignés en leur partie inférieure par un accent lumineux de peinture blanche ou rose pâle. Dernier point, mais non des moindres, le regard intense, charismatique dans le *Christ* de l'Ambrosiana, qui se veut presque comme une signature du peintre.

Nous pouvons rapprocher notre tableau d'une autre *Madeleine repentante*, avec l'ajout d'un paysage librement inspiré de la grotte de la *Vierge aux rochers*, passée en vente au Dorotheum à Vienne en 2014 (huile sur panneau de peuplier, 74 x 53 cm; 9 avril 2014, n° 578, comme suiveur de Léonard). Des correspondances ponctuelles permettent de rendre à la main de Salai aussi cette version avec le paysage en arrière-plan. La version de Vienne est cependant plus riche en détails et moins harmonieuse, plus proche du *Christ* de l'Ambrosiana qui est daté de 1511; la nôtre, dont la composition est plus sobre et équilibrée, semble être le fruit d'une période plus mûre. En tenant compte de cet écart, nous proposons de dater cette œuvre des années 1515 – 1520.

Gian Giacomo Caprotti entre dans l'atelier de Léonard à l'âge de dix ans, le jour de la *Madeleine* ("*il dì della Maddalena*") le 22 juillet 1490. Cette date précise est donnée par Léonard lui-même, en marge du *Manuscrit C* conservé à l'Institut de France. Salai restera ensuite aux côtés de son maître pendant plus que 25 ans, et le suivra dans toutes ses pérégrinations.

"Voleur, menteur, têtu et glouton" ("*Ladro, bugiardo, ostinato, ghiotto*"), il tient son surnom de Léonard comme synonyme de petit diable à cause des nombreuses bêtises commises par l'élève et toujours pardonnées par le maître avec une certaine patience paternelle³. Garçon d'atelier, modèle, économiste, agent, amant, tout au long de sa vie à côté de Léonard, Salai effectue les tâches les plus variées sans

jamais pour autant renoncer à son rôle d'apprenti et ensuite de peintre; il est nommé *magister* à partir de 1515. Pendant les longues années avec Léonard, Salai a pu assimiler comme personne d'autre la fine technique du maître, en se positionnant comme l'un des plus influents divulgateurs des modèles léonardesques à travers la production de copies et variantes des chefs-d'œuvre de Léonard. Salai est cependant aussi l'auteur d'œuvres originales qui témoignent de la leçon du maître interprétée avec une certaine autonomie.

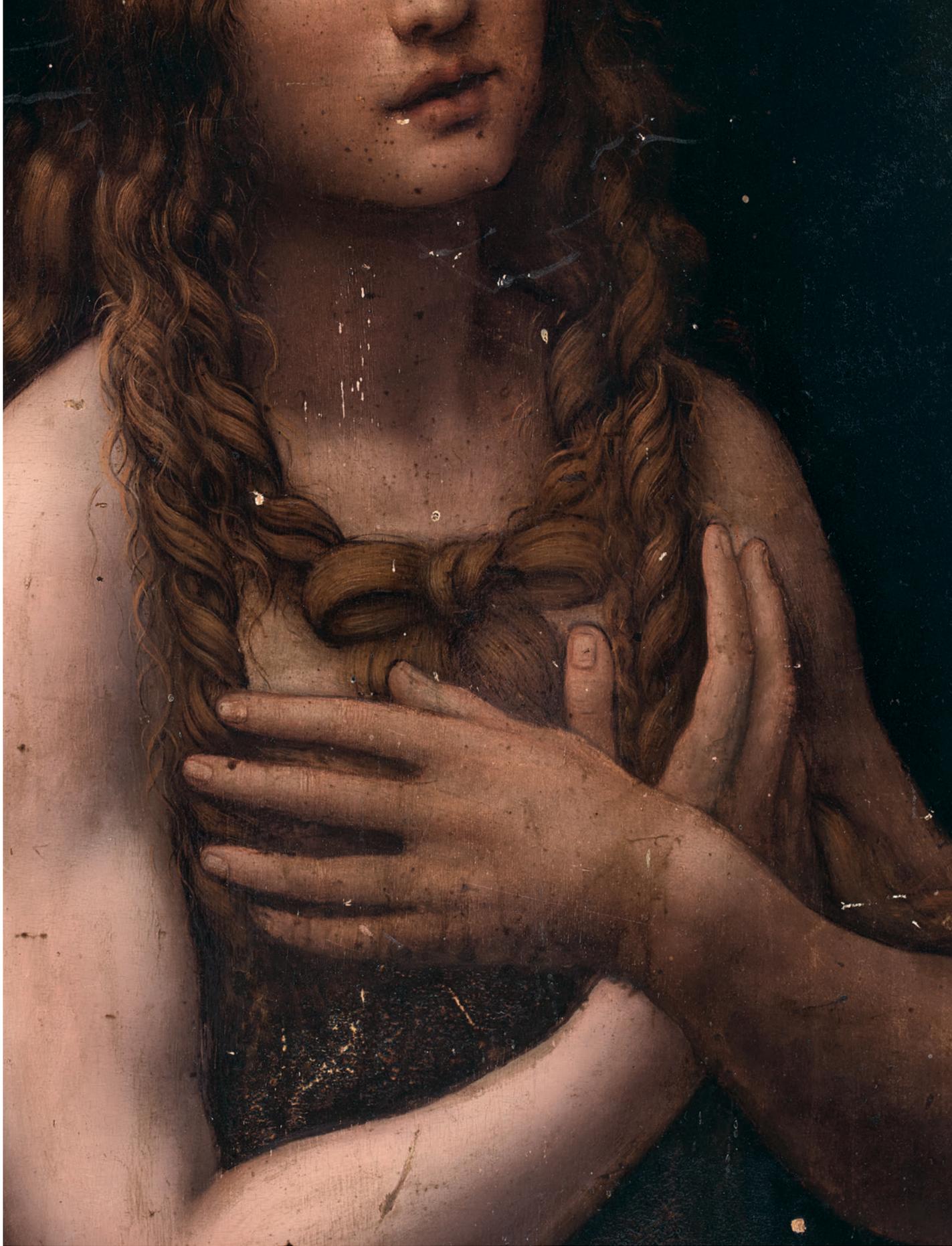
La découverte de deux versions de la *Madeleine repentante* représente un ajout important au corpus du peintre et réouvre la question de l'invention d'une nouvelle iconographie entre sacré et profane dont Giampietrino sera le grand interprète à partir de 1520.

Nous remercions Madame Cristina Geddo pour son analyse de l'œuvre d'après un examen de visu et pour la rédaction de cette notice. Une copie de son avis sera remise à l'acquéreur.

1. C. Geddo, "Una nuova "Maddalena" del Gianpietrino", in F. Elsig, N. Etienne, G. Extermann (dir.), *Il più dolce lavorare che sia. Mélanges en l'honneur de Mauro Natale*, Milano, 2009, p. 291-297, fig. 1.

2. V. Delieuvain, in *Léonard en France : le maître et ses élèves 500 ans après la traversée des Alpes, 1516-2016*, cat. exp. sous la direction de S. Tullio Cataldo, Paris, Ambassade d'Italie, Paris 2016, p. 282-291.

3. J. Shell, G. Sironi, "Salai and the inventory of his estate", in *Raccolta Vinciana*, XXIV, 1992, p. 109-153.



École florentine vers 1630

Entourage d'Artemisia Gentileschi

Lucrèce

Toile
162 × 138,50 cm
(Restaurations anciennes)

Bibliographie:

Raymond Ward Bissell, *Artemisia Gentileschi and the authority of art. Critical reading and catalogue raisonné*, Pennsylvania State University Press, 1999, p. 324-325, n° X-16, repr. fig. 229

Lucretia, canvas, Florentine School, ca. 1630, circle of A. Gentileschi
63.78 × 54.53 in.

60 000 - 80 000 €

Tite-Live a raconté l'histoire de Lucrèce, belle et vertueuse épouse du général et consul Tarquinus Collentius. Soumise au chantage et violée par Sextus, le fils du roi Tarquin, elle affirma son innocence en se suicidant, ne pouvant accepter de vivre dans le déshonneur. Ce crime amena la révolte du peuple romain et eut pour conséquence la fin de la monarchie tyrannique et l'instauration de la République. Ce thème d'une femme outragée et luttant pour son honneur fut très souvent représenté aux XVII^e et XVIII^e siècles, souvent en pendant du sujet de Cléopâtre, notamment dans les séries de femmes fortes,

parfois érotisée et impudique. C'est ici le moment le plus dramatique de l'épisode qui est montré, celui où Lucrèce va se suicider à l'aide du poignard qu'elle tient dans sa main droite.

Dans ce deuxième quart du XVII^e siècle, les souvenirs du réalisme caravagesque sont encore forts, mais déjà la mise en scène théâtrale s'inscrit bien dans l'esthétique baroque, avec notamment l'épais rideau vert derrière l'héroïne antique qui fait songer à une scène d'opéra. Le sujet a eu un grand succès et a été peint par de nombreux artistes

dans les années 1630, tels que Guido Reni (plusieurs versions), Massimo Stanzione (Naples, museo de Capodimonte), Guerchin (collection particulière), Cesare Dandini (Florence, collection privée), Simon Vouet (Prague, Národní galerie) ou quelques années plus tard Rembrandt (Minneapolis Institute of Arts). Artemisia Gentileschi a illustré ce sujet dans le tableau vendu dans nos salles le 13 novembre 2019 (n°36), dans un cadrage plus resserré. Les influences classiques de l'école bolonaise et de l'école napolitaine nous font rattacher cette toile à son entourage autour des années 1630.



46

Ludovico CARRACCI

Bologne, 1555-1619

Suzanne et les vieillards

Cuivre

Porte le numéro '408' et une ancienne
étiquette numérotée '70' au verso

34 × 24 cm

Poids du cuivre: 877 g

Susanna and the Elders, copper,
by L. Carracci
13.39 × 9.45 in.

40 000 - 60 000 €



Avant nettoyage





Fig. 1

Ce petit cuivre inédit reprend la composition de Ludovico Carracci conservée à la Banco Popolare dell'Emilia à Modène (170 x 132 cm, fig. 1), datée de 1599. Nous pouvons noter une variante très importante qui a valeur de réinvention : dans le grand format, la scène est décrite dans une ambiance nocturne qui accentue l'aspect dramatique, avec le soleil couchant au second plan, tandis qu'ici elle se déroule le jour, dans une gamme de couleurs claires.

Artiste-clef de la transition entre le maniérisme et l'art de la période baroque, Ludovico Carracci se montre autant à l'aise

dans les fresques, les retables de très grand format que dans des petits cuivres raffinés pour des amateurs. Parmi eux, le *Mariage de la Vierge* (Londres, National Gallery) est daté des années 1590, alors que l'*Annonciation* (Gènes, Palazzo Rosso), la *Vision de saint François* (Chicago, Art Institute fig. 2) ou la *Vierge à l'Enfant avec des saints* (New York, Metropolitan Museum) se situent au tout début du XVII^e siècle. Notre petit tableau est particulièrement proche de celui de Chicago. Les drapés amples aux arêtes cassées, le putto, les mains effilées sont similaires. La typologie des personnages et



Fig. 2

la palette sont caractéristiques des œuvres de Ludovico autour de 1600 : on y retrouve l'accord entre la tunique mauve juxtaposée à la cape bleu-vert du vieillard de droite, la tonalité bleue rompue de rose du paysage (que reprendra le jeune Guerchin) ou l'importance donnée à de grandes plages de gris clair (ici, la partie droite et le bas).

L'histoire de la chaste Suzanne est une addition apocryphe au Livre de Daniel (Chap. 13), dont le nom signifie « Dieu est mon juge ». L'existence historique de l'auteur n'étant pas attestée, on considère comme légendaire ce récit écrit vers 165 avant J.-C. Dans cette période

troublée, le texte biblique rappelle que Dieu n'abandonne pas ceux qui lui font confiance. Deux vieux juges au service de Joachim, personne estimée en tant que roi de Babylone, convoitent son épouse Suzanne qui, après avoir congédié ses servantes, s'est enfermée au jardin pour prendre son bain. Trahis par ses cris, ils affirment l'avoir surprise en plein adultère avec un jeune prétendant et la condamnent à la lapidation. C'est alors que Daniel, inspiré par Dieu, interpelle le peuple qui demande un second procès à l'issue duquel les deux juges sont condamnés à être lapidés pour calomnie.



Fig. 3

Les peintres de la Renaissance illustrent généralement ce passage, prétexte à montrer un beau nu féminin, avec les vieillards se tenant à distance de Suzanne, jetant furtivement des regards sur son corps. Ludovico choisit de représenter l'action de façon violente, l'un d'eux l'agresse et elle se débat pour leur échapper. Les chairs sombres des deux hommes contrastent fortement avec la blancheur de sa peau. La scène est en mouvement instable, construite sur une diagonale ascendante sur laquelle sont situés les visages. La pose de l'héroïne, en raccourci, est librement inspirée de la figure

d'Eve dans le péché originel de Michel-Ange au plafond de la chapelle Sixtine. Dans le ciel, un angelot essuie ses larmes devant la cruauté des vieillards et renforce ainsi l'aspect moralisant du tableau, reflet de ce que peut ressentir Suzanne. Il dénonce l'abomination de la scène. En contrepoint, à droite, la statue presque vivante d'un jeune éphèbe musclé tenant une cruche d'eau lance un regard de désir vers elle.

Tous ces éléments tendent à donner un contenu de réalité prosaïque, démarche au cœur de la recherche naturaliste des Carracci, quitte à interpeller le spectateur



Fig. 4

directement en le choquant (ce qui va être la marque de fabrique du Caravage au même moment). Rappelons deux autres *Suzanne et les vieillards* d'iconographie proche : celle d'Alessandro Allori au musée Magnin à Dijon – 1567 – et celle d'Artemisia Gentileschi, collection Schönborn à Pommersfelden, vers 1610 (fig. 3).

Le musée de Beaux-Arts de Rouen possède un dessin à la sanguine de Ludovico de cette composition ; on note des variantes dans la position du personnage de droite, notamment dans sa main gauche et son genou (fig. 4). A la fin de sa carrière, en 1616, Lodovico

trahit à nouveau ce sujet dans une composition différente, plus classicisante (Londres, National Gallery).

Nous savons que l'attribution à Ludovico Carracci des répliques sur cuivres ne fait pas l'unanimité auprès de la critique. Nous suivons ici l'avis des professeurs Daniele Benati et Massimo Pullini qui ont confirmé l'attribution de ce tableau, indépendamment l'un de l'autre, sur photographie électronique et par mails datés du 2 octobre 2020.

Italie, XVII^e siècle

Suiveur de Giambologna

Vénus après le bain

Bronze à patine brun nuancé
Hauteur: 23,50 cm (9.25 in.)
(Restauration ancienne au bras gauche)

Repose sur un socle en bois noirci
Hauteur totale: 30,50 cm (12 in.)

Provenance:
Collection européenne

Venus after the Bath, bronze, brown patina, Italy, 17th C.

30 000 - 40 000 €

La sincérité du regard de Vénus, la souplesse dans le traitement des cheveux, la douceur de son attitude et la finesse de la fonte qui se distingue autour de la main gauche par de petits creux nous permettent de conclure que s'il ne s'agit pas d'une fonte faite dans l'atelier de Giambologna et Susini, ce bronze est un séduisant modèle de la première partie du XVII^e siècle. Comme pour l'exemplaire de Bath¹, notre Vénus est représentée sans bracelet au biceps droit et sans petit doigt relevé, à l'inverse de l'exemplaire signé 'L.B.F.' du Bargello². Notre exemplaire a subi une restauration à l'attache du bras gauche dont on ne sait si elle résulte

d'un accident de fonte ou d'une intervention postérieure.

Ce modèle s'inspire de l'Aphrodite accroupie, modèle romain d'après un original grec du II^e siècle avant J.-C. attribué à Doidalsas de Bithynie, dont l'exemplaire le plus connu conservé au Louvre a été découvert en 1927. Deux exemplaires néanmoins sont mentionnés à Rome au XVI^e siècle³: l'un de provenance Farnèse (anciennement au palazzo Madama à Rome) se trouve aujourd'hui au musée archéologique de Naples mais figure sur un dessin de Marteen van Heemskerck des années 1530. L'autre était mentionné dans la collection du

cardinal Pier Donato Cesi et nous savons par une lettre du cardinal à François I^{er} de Médicis que Giambologna visita cette collection lors de son voyage à Rome en 1584. Ce dernier exemplaire serait ensuite rentré dans les collections des Médicis et serait celui aujourd'hui conservé au musée des Offices.

1. Antonio Susini, d'après Giambologna, bronze, vers 1600, Bath, Holburne Museum.

2. Giambologna, bronze, hauteur : 25,5 cm, signé 'L.B.F.', Florence, musée national du Bargello.

3. *Giambologna : gli dei, gli eroi, genesi e fortuna di uno stile europeo nella scultura*, cat. exp. Florence, musée national du Bargello, 2006, p. 199.





48

Matteo ROSSELLI

Florence, 1578-1650

Portrait d'un homme en armure au côté de Minerve

Huile sur toile
96,50 x 78 cm
(Restaurations)

Portrait of a man in armour with Minerva, oil on canvas, by M. Rosselli
37.99 x 30.71 in.

8 000 - 12 000 €

49

Attribué à Annibal CARRACHE

Bologne, 1560 - Rome, 1609

L'Amour endormi

Huile sur toile
Annotée '(...) du Carrache / 78' au verso
72 x 58,50 cm
(Restaurations anciennes et repeints)

Sleeping Cupid, oil on canvas, inscribed, attr. to A. Carracci
28.35 x 23.03 in.

20 000 - 30 000 €

La complexité du mode de fonctionnement des grands chantiers de décoration pour parer les palais et villas italiennes autour de 1600 explique que plusieurs grands talents pouvaient travailler ensemble à la même création. Le rôle de chef de file d'Annibal Carrache, emmenant tous les talents de l'école bolonaise derrière lui pour répondre aux commandes romaines, pose la question de l'autographie de nombreuses œuvres. L'Amour que nous présentons assoupi, trahi par de nombreux repeints de diverses époques, nous laisse discerner des parties de très grande qualité que seule une restauration ambitieuse permettrait de sublimer.





50

Attribué à Giovanni Battista della ROVERE

Milan, vers 1560-1627

Les anges musiciens

Plume et encre brune, lavis brun et rehauts de gouache blanche sur papier chamois, mis aux carreaux au crayon noir, de forme cintrée dans le haut
17,50 × 35 cm

(Pliure centrale verticale, légèrement insolé, petites taches)

*Musician Angels, pen and brown ink, brown wash and white highlight, attr. to G. B. della Rovere
6.89 × 13.78 in.*

3 000 - 4 000 €

51

Pier Leone GHEZZI

Rome, 1674-1755

Caricature d'homme en pied de profil

Plume et encre brune
Numéroté '4' en haut à droite
27,50 × 20,30 cm
(Petites pliures et taches)

*Caricature of a standing man, pen and brown ink, by P. L. Ghezzi
10.83 × 7.99 in.*

1 500 - 2 000 €

52

École romaine vers 1700

L'agonie du Christ au mont des Oliviers

Plume et encre brune, lavis brun et rehauts de gouache blanche sur trait de crayon, de forme octogonale
Numéroté '50' à droite
28 × 35 cm

*The Agony of Christ in the Garden of Gethsemane, pen and brown ink, brown wash and white highlights, Roman School, ca. 1700
11.02 × 13.78 in.*

4 000 - 6 000 €

Un dessin de la même main et de la même suite, représentant *La Madeleine repentante* et portant le numéro 49, a pu être identifié (vente anonyme; Londres, Christie's, 15 décembre 1992, n° 108, comme attribué à Aurelio Milani).



Jusepe de RIBERA

Xativa, 1591 - Naples, 1652

Saint André

Toile
72 × 63,50 cm
(Fragment, restaurations anciennes
et manques)
Sans cadre

Provenance:

Selon une tradition familiale,
le tableau a été endommagé et
coupé au moment de confiscations
communistes à Belgrade en 1946 ;
Collection particulière, Serbie

Saint Andrew, canvas, by J. de Ribera
28.35 × 25 in.

80 000 - 120 000 €

Notre tableau est l'original de Ribera dont la composition n'était jusqu'à présent connue que par des copies. L'une d'elles est conservée au musée des beaux-arts de Narbonne (collection de Louis-Philippe, acquis en 1873, fig.1) et montre que notre tableau est diminué dans ses dimensions. L'iconographie du saint est identifiable à la fois par la croix renversée au second plan et par le poisson en bas à gauche de la figure, visible dans les copies : frère de Simon -saint Pierre-, l'apôtre André était pêcheur au lac de Tibériade. Ce tableau peut être daté de la décennie 1630.

Nous remercions le professeur Nicola Spinosa pour son aide apportée à la description de ce tableau. Un avis en date du 8 février 2020 sera remis à l'acquéreur.

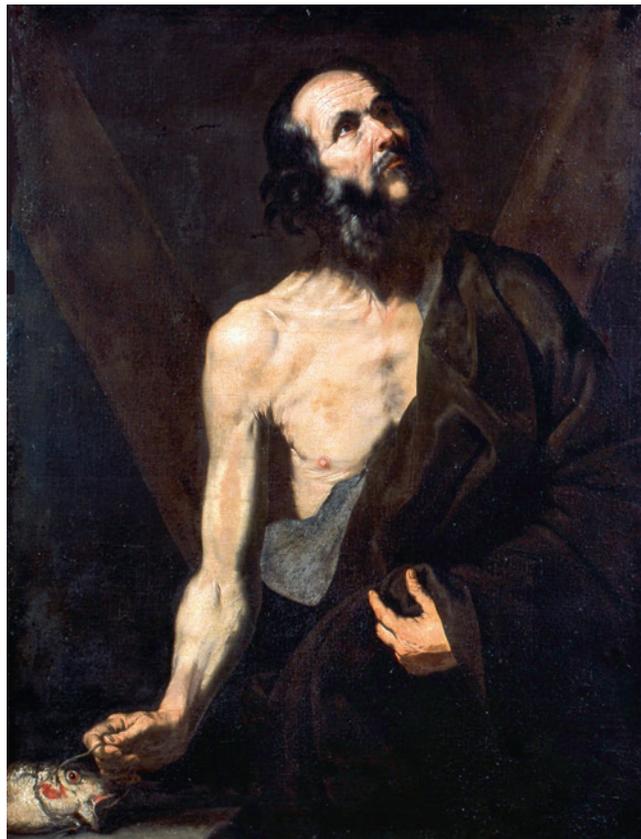
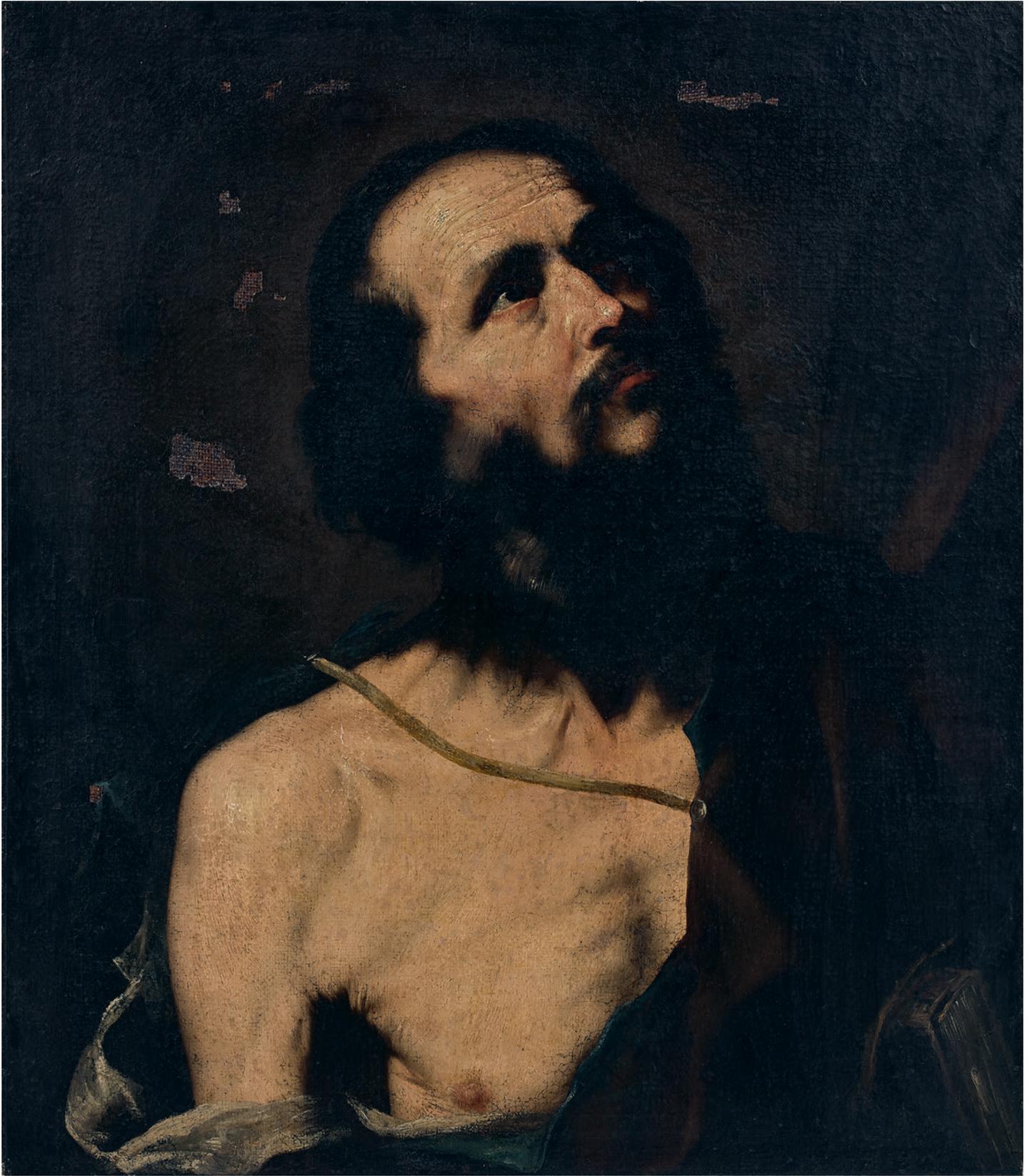


Fig. 1



Italie du Nord vers 1620

Entourage d'Alessandro Turchi,
dit l'Orbetto

L'Adoration des bergers

Cuivre, de forme octogonale
16 × 16 cm

*The Adoration of the Shepherds, copper,
follower of A. Turchi*
6.30 × 6.30 in.

4 000 - 6 000 €



École caravagesque du Nord vers 1620

L'arrestation du Christ

Toile
123 × 170 cm
(Restaurations anciennes)

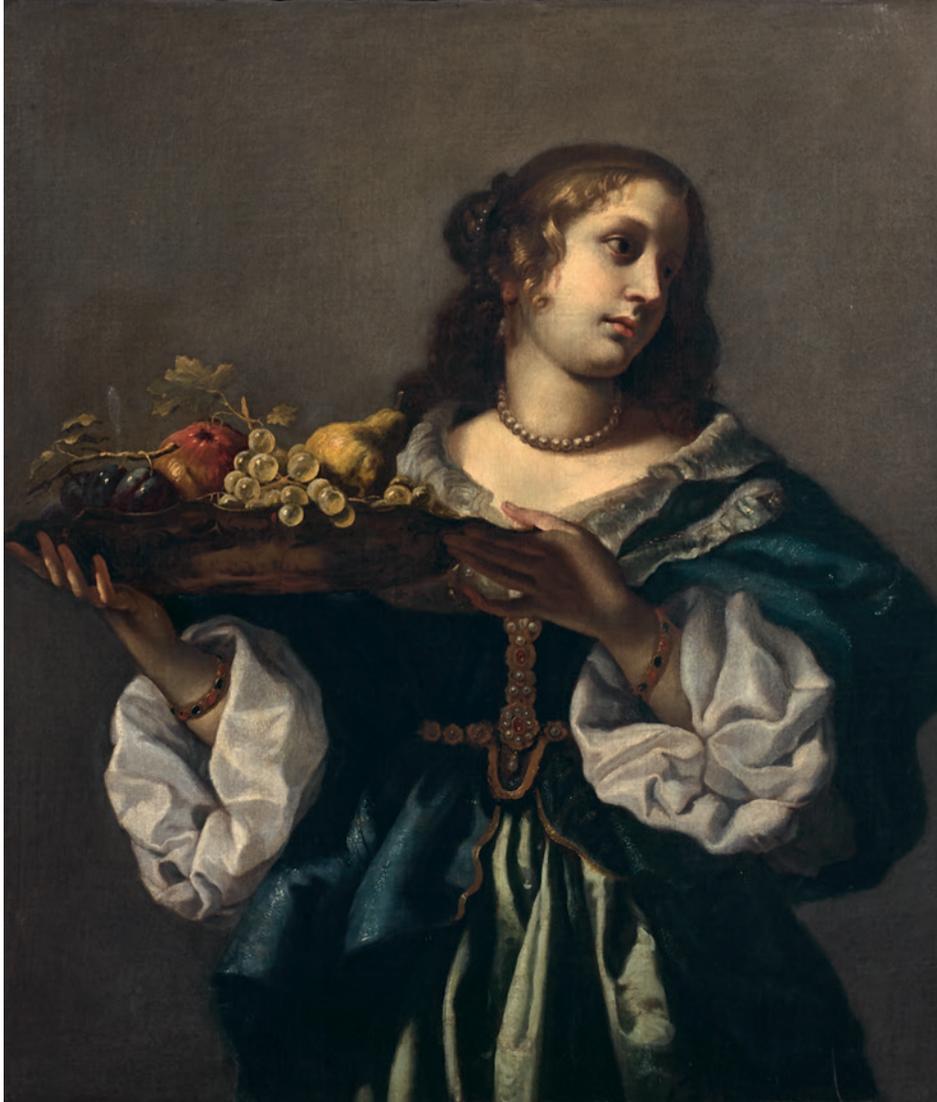
*The Arrest of Christ, canvas, Northern
Caravagesque School, ca. 1620*
48.43 × 66.93 in.

40 000 - 60 000 €

Ce tableau est un magnifique exemple de la révolution naturaliste qui a cours à Rome dans les années 1610-1620. De jeunes artistes venus de toute l'Europe se rencontrent dans ce creuset artistique où le souvenir de Caravage est encore vif: Hendrick Ter Brugghen y séjourne de 1607 à 1614, Ribera entre 1606 et 1616, Gerrit van Honthorst entre 1613 et 1621, Simon Vouet jusqu'en 1627 et Valentin de Boulogne de mai 1614 jusqu'à la fin de sa vie. Tous interprètent la leçon du grand maître lombard à leur manière, tout en gardant ses fondamentaux tels que le réalisme cru des traits ou encore l'éclairage nocturne dramatique. L'artiste compose ici avec des lignes géométriques très marquées qui traduisent la violence de la scène et donnent l'illusion du

mouvement. Le corps du soldat à gauche forme un X, son bras forme un V avec le bras gauche du Christ, et dans la partie droite du tableau les jambes de ce dernier; celles du soldat et la lance marquent un réseau de parallèles. Caravage a peint un tableau sur le même sujet de l'arrestation du Christ (National Gallery of Ireland), de même que Manfredi (Tokyo, musée national de l'Art occidental), ou encore Baburen (Rome, galerie Borghèse), tous trois au cadrage plus resserré. Le nôtre est d'une main plutôt nordique, peut-être d'un peintre hollandais du foyer d'Utrecht dans l'entourage de Ter Brugghen, dont on retrouve ici la lumière découpant les formes. On note aussi l'influence marquée de Cecco da Caravaggio.





56

Attribué à Onorio MARINARI

Florence, 1627-1715

Jeune femme tenant un plat de fruits

Huile sur toile
94,50 × 83 cm

Provenance:
Collection européenne

Woman holding a plate of fruits, oil on canvas, attr. to O. Marinari
37.20 × 32.68 in.

15 000 - 20 000 €

Carlo Dolci influença toute une génération de peintres florentins parmi lesquels Onorio Marinari. Notre servante tient son plateau bien haut et solennellement pour de simples fruits. L'artiste emprunte en réalité cette position à la *Salomé tenant la tête de saint Jean-Baptiste* de Carlo Dolci, toile conservée dans les collections de S.A.R. Elizabeth II.

57

Antonio SUSINI et atelier

Florence, 1585-1653

Cheval au trot, d'après Giambologna

Bronze à patine brun clair nuancé
25 × 33 × 9 cm

Repose sur un socle rectangulaire en bois à décor de plaques de scagliole
Hauteur totale: 37 cm (14.57 in.)

Provenance:
Collection européenne

Trotting Horse, after Giambologna, bronze, light brown patina
9.84 × 12.99 × 3.54 in.

40 000 - 60 000 €





58

**Alessandro MAGNASCO,
dit Il LISSANDRO**

Gênes, 1664-1749

Le Christ en croix

Huile sur toile, de forme chantournée en partie supérieure
34 × 26 cm

Dans un cadre en bois sculpté et redoré, travail français d'époque Louis XIV (ressemelé)

Provenance:

Vente anonyme; Monaco, Christie's, 3 décembre 1988, n° 25; Collection particulière, Paris

*The Crucifixion, oil on canvas, by A. Magnasco
13.39 × 10.24 in.*

2 500 - 3 500 €

59

**Francesco MONTELATICI,
dit Cecco BRAVO**

Florence, 1601 - Innsbruck, 1661

Thésée abandonnant Ariane

Huile sur toile
32,50 × 45,50 cm

Dans un cadre en bois richement sculpté et doré, travail florentin du XVII^e siècle

*Theseus leaving Ariadne, oil on canvas, by C. Bravo
12.80 × 17.91 in.*

25 000 - 35 000 €

Témoin de l'influence de Francesco Furini dans les années 1630, notre petite toile se distingue par son originalité, tant au niveau de la composition que de sa palette sombre et rougeoyante.

Thésée quitte dans une atmosphère nocturne la tente d'Ariane pour rejoindre son navire. L'histoire d'amour des deux jeunes héros inspira de nombreux artistes. De l'aide apportée à Thésée par Ariane lui fournissant son fameux fil pour se repérer dans le labyrinthe, de la victoire sur le Minotaure, du départ de Crète des jeunes amants, c'est sans doute

le moment de l'abandon d'Ariane sur l'île de Naxos qui est le plus dramatique. Précipitation pour éviter la tempête ou rejet volontaire de sa promesse de ne jamais la quitter ? Thésée est coupable et les dieux ne l'oublieront pas : provoquant ainsi la mort de son père Egée à son retour et un sort salvateur pour la belle Ariane qui sera consolée par Dionysos qui l'épousera, faisant ainsi d'elle une déesse.

Nous remercions le professeur Francesca Baldasari pour son avis rendu en date du 3 septembre 2018.



École française ou italienne du début du XVII^e siècle

La Vierge Marie

Huile sur cuivre
Annotations peu lisibles au verso
46,50 × 33,50 cm
Poids du cuivre: 1,454kg
(Petits manques)

*The Virgin, oil on copper, French or
Italian School, early 17th C.
18.31 × 13.19 in.*

30 000 - 40 000 €

Le regard tourné vers le fidèle,
cette Vierge nous interpelle.
Caravagesque par l'utilisation de
la lumière et déjà classique par
la simplicité de sa pose et de son
attitude, nous serions séduits d'y
voir l'œuvre d'un artiste français actif
en Italie vers 1620. De nombreuses
voies s'ouvrent pour rattacher
cet épais cuivre à une école ou
un mouvement : à Naples vers
Bartolomeo Cavarozzi, à Rome
dans le foyer international des
bamboches ? Le modèle est à coup
sûr une fille de condition simple.
La sincérité de son regard sans fard
nous touche et nous invite
et la méditation.



Attribué à Pierre MIGNARD

Troyes, 1612 - Paris, 1695

**Apollon enseignant la médecine
à Esculape**

Panneau de chêne, trois planches,
élément de boiserie
Numéroté 'VIII' au verso
44,50 × 70,50 cm
(Manques et restaurations anciennes)
Sans cadre

Provenance:

Peut-être commandé par Barthélémy
Hervart vers 1662-1664;
Collection Jeanne, en 1865;
Vente Succession de Madame L., Amiens,
hôtel des ventes, 21 décembre 1936
(comme Nicolas Poussin);
Collection particulière, Amiens

Bibliographie:

Théodore Lejeune, *Guide théorique et
pratique de l'amateur de tableaux*,
vol. 3, Paris, 1865, p. 314
*L'Intermédiaire des chercheurs et
curieux*, 10 avril 1887, p. 199
Léon Coutil, *Nicolas Poussin. Catalogue
de ses œuvres*, vol. 2, Les Andelys,
1934, p. 7 (comme provenant du cabinet
du cardinal Omodéi)

*Apollo and Asclepius, oak panel,
attr. to P. Mignard.
17.52 × 27.76 in.*

20 000 - 30 000 €

Rares sont les témoignages encore *in situ* des luxueux décors de cabinets où l'or abondait au milieu du XVII^e siècle à Paris. La beauté de notre panneau et le caractère «éducatif» du sujet nous a naturellement fait penser au décor des appartement du Grand Dauphin aux Tuileries dans lequel Jean-Baptiste de Champagne utilise le même fond d'or.

Selon Jean-Claude Boyer, notre panneau peut être rapproché des travaux réalisés par Pierre Mignard vers 1662-1664 à l'hôtel parisien du financier Barthélémy Hervart (détruit)¹. Le décor du «salon d'Apollon», composé d'un Parnasse accompagné de plusieurs tableaux

«sur des fonds d'or» représentant «les principales actions» du dieu, reste aujourd'hui partiellement connu grâce à un modello² et à un petit groupe de rapides copies dessinées (identifiées par Jean-Claude Boyer à la Bibliothèque de l'Arsenal). Etant donné son support et son format, l'Apollon et Esculape pourrait être un des deux dessus-de-porte de cette pièce qu'un contemporain tenait pour «la plus belle Chambre qui soit à Paris pour les Peintures».

Nous remercions Monsieur Jean-Claude Boyer pour son aide à la rédaction de cette notice.

1. L'ancien hôtel d'Épernon, détruit et reconstruit par Hervart en 1660, puis hôtel d'Armenonville fut acheté par Louis XV pour y installer l'Hôtel des Postes (la Poste centrale), lui-même reconstruit entièrement en 1886. Il était à l'angle des rues du Coq-Héron et Jean-Jacques Rousseau (l'îlot d'immeubles ayant été modifié depuis), occupant le côté sud de la rue Verderet, aujourd'hui disparue.

2. Vendu dans notre salle le 26 mars 2014, n°128.





62

Nicolas MIGNARD, dit MIGNARD d'Avignon

Troyes, 1606 - Paris, 1668

Portrait d'un ecclésiastique dans un paysage

Huile sur toile
65 × 51,50 cm

Portrait of an ecclesiastic in a landscape, oil on canvas, by N. Mignard
25.59 × 20.28 in.

5 000 - 7 000 €

63

École française du XVIII^e siècle

D'après Étienne Le Hongre

Louis XIV en empereur romain à cheval

Bronze à patine brune
34 × 35 × 14 cm

Repose sur un socle en bois noirci
Hauteur totale: 44 cm (17.32 in.)

Louis XIV as Roman emperor on horseback, bronze, brown patina, French School, 18th C.
13.39 × 13.78 × 5.51 in.

12 000 - 15 000 €

En mai 1686, les Etats de Bourgogne se font les commanditaires d'une représentation de Louis XIV auprès d'Etienne Le Hongre, «Sculpteur ordinaire des bâtiments du roi», artiste au sommet de son art, attaché avec les meilleurs artisans depuis 1668 à la décoration du Château de Versailles. Leur volonté est alors de faire aménager, autour d'un bronze monumental, une place à la gloire du souverain suivant le prototype répandu sous son règne, celui de la sculpture équestre. Le modèle est achevé en 1690, année de la mort du sculpteur. La fonte est entreprise immédiatement et, en 1692, la statue du roi et sa monture sont acheminées jusqu'à Auxerre. Mais après quelques kilomètres, les mauvaises routes bourguignonnes de la seconde moitié du XVII^e siècle et le poids des bronzes rendent la suite du transport inenvisageable. Ce n'est qu'en 1718 que l'on réussit

finalement à faire acheminer l'ensemble à Dijon où la statue est inaugurée en 1725, le monument ne sera définitivement achevé qu'en 1747 avec l'apposition de la grille et des plaques commémoratives. Tragiquement, l'ouvrage est détruit en 1792, victime du vandalisme révolutionnaire. Le Roi Soleil est représenté en Empereur romain, tenant dans sa main droite le bâton de commandement, en accord avec les idées développées par Colbert pour œuvrer à la bonne diffusion de l'image royale. Notre bronze constitue une séduisante réduction du bronze disparu, à l'échelle de la maquette réalisée par Le Hongre, et dont le Roi se plaisait à jouir quotidiennement, l'ayant fait trôner au centre du salon ovale de ses appartements privés au milieu des plus prestigieux bronzes de la couronne.



François de TROY

Toulouse, 1675 - Paris, 1730

Portrait d'une dame de qualité en Cérès

Huile sur toile
130 × 97 cm

Provenance:

Probablement collection Eugène Féral;
Probablement sa vente Paris, Hôtel
Drouot, M^e Chevallier, 22 avril 1901,
n° 27 (comme Jean-François de Troy);
Collection de Mrs. Milbank;
Vente anonyme; Londres, Christie's,
14 juin 1916, n° 158;
Chez Arthur Tooth, Londres;
Galerie Knoedler, Paris, vers 1965;
Chez Trotti, Paris;
Chez Heim, Londres, en 1969, n° 19 du
catalogue;
Sa vente, Paris, Hôtel Drouot, 4 juin
1984, n° 6;
Vente anonyme; Monaco, Sotheby's,
20 juin 1987, n° 378;
Vente anonyme; Versailles, Palais des
Congrès, 4 juin 1989, n° 78

Exposition:

*French Portraits in Painting and
Sculpture (1465-1800)*, Londres, Heim
Gallery, 1969, n° 19

Bibliographie:

Dominique Brême, *François de Troy 1645-
1730*, Paris, 1997, p. 178-179, repr.

*Portrait of a woman as Ceres, oil on
canvas, by Fr. de Troy*
51.18 × 38.19 in.

20 000 - 30 000 €

côtés de Hyacinthe Rigaud et de Nicolas de Largillière, l'âge d'or du portrait français sous le règne de Louis XIV. Moins célèbre que ses deux rivaux, il fut néanmoins le premier à repousser le poids de la tradition classique dans l'art du portrait et donner à ce genre une impulsion nouvelle.

Ses origines méridionales expliquent en partie la chaleur de son coloris, qui ira vers un éclaircissement progressif, et son sens de la composition qu'il sut adapter aux modes parisiennes. Il répondit à de nombreuses commandes de riches particuliers et réalisa plusieurs portraits de la famille royale dans les années 1680-1690. C'est cependant quelques années plus tard qu'il donnera la pleine mesure de son art, lorsqu'il travaillera au service des ducs du Maine et de leur brillante cour de Sceaux.

L'identité du modèle de notre portrait nous est inconnue mais sa représentation sous les traits de

la déesse Cérès, ses dimensions et sa qualité d'exécution semblent indiquer une origine aristocratique.

Ce portrait, qui peut être daté vers 1724, nous permet d'apprécier les qualités de coloriste de François de Troy, aussi bien dans les reflets changeants et moirés des drapés blanc et jaune or que dans ceux de la gerbe de blé sur laquelle le modèle pose sa main, la subtilité des carnations ou encore les nuances du ciel et des nuées. Le visage à l'expression douce, esquissant un très léger sourire, le charmant détail des fleurs des champs et des épis se faisant écho entre le bas du tableau et la coiffure du modèle, enfin le jeu des mains témoignent de la virtuosité du portraitiste et de la maturité de son art. François de Troy nous propose ici une composition audacieuse, annonciatrice de l'important succès que remportera le portrait historié pendant une grande partie du XVIII^e siècle.





65

École française vers 1700

Suiveur de Jean-Baptiste Monnoyer

Bouquet de fleurs dans un vase orné de sphinx sur un entablement

Huile sur toile
101 × 80 cm

Provenance:

Chez MacConnal - Mason Fine Paintings,
Londres (comme Antoine Monnoyer)

Vase of flowers on an entablature, oil on canvas, French School ca. 1700
39.76 × 31.50 in.

6 000 - 8 000 €

66

École française vers 1700

Buste de jeune fille, la coiffure ornée de fleurs

Marbre blanc
Hauteur: 42 cm
(Petits manques)

Repose sur un piédoche d'époque postérieure

Hauteur totale: 53 cm (28.87 in.)

Provenance:

Collection européenne

Bust of a girl with flowers in her hair, white marble, French School ca. 1700
H. 16.53 in.

7 000 - 10 000 €





67

Guy FRANÇOIS

Le Puy-en-Velay, vers 1578-165

La Vierge à l'Enfant avec le petit saint Jean-Baptiste

Toile d'origine
95 × 70 cm

Provenance:
Collection particulière, Alsace

Bibliographie:
Bruno Saunier, *Guy François. Peintre caravagesque du Puy-en-Velay*, Paris, 2018, p. 162, n° P. 54, repr.

The Virgin and Child with saint John the Baptist, canvas, by G. François
37.40 × 27.56 in.

6 000 - 8 000 €

Élève de Carlo Saraceni à Rome, marqué par le caravagisme et le classicisme bolonais, Guy François rentre au Puy-en-Velay en 1613 et reçoit des commandes dans sa région natale, mais aussi dans tout le sud de la France, de Bordeaux à Montpellier.

Il existe une autre version de ce tableau au musée des Augustins de Toulouse coupée sur deux cotés où l'on discerne la tête d'un agneau en

bas (86 x 62 cm, voir Saunier, *op. cit.*, P. 53). Deux autres variantes de la composition sont également connues, l'une dans laquelle saint Jean-Baptiste est remplacé par saint Bruno, l'autre avec saint Augustin (*ibid.*, P. 52 et P. 55). La tendresse maternelle sensible de cette composition n'est pas sans rappeler celle des œuvres des frères Le Nain.

COLLECTION DONON-MAIGRET

Le goût Dormeuil en héritage



Les pièces de mobilier et les objets d'art de cette collection seront présentés dans la vente
Mobilier et Objets d'Art qui se tiendra les 8 & 9 décembre 2020 chez Artcurial, Paris.

68

Charles LE BRUN et atelier

Paris, 1619-1690

Les différentes nations de l'Asie et Les différentes nations de l'Afrique

Paire d'huiles sur toiles
66,50 × 55 cm
(Usures et restaurations)

Provenance:

Peut-être collection de Nicolas Delaunay, directeur de la Monnaie des médailles du Roi (1646-1727), selon la lettre des gravures de Louis Surugue: «Les petits tableaux Or. aux sont chez Mr Delaunay Dir. tr des Médailles a Paris»;
Galerie Joseph Hahn, exposés à Maastricht en 1977 et à la Biennale des Antiquaires à Paris en 1978;
Probablement acquis auprès de celui-ci par les parents de l'actuelle propriétaire

Exposition:

Four Guest Galleries and Paul Rosenberg & Co : French Painting 1600-1900, New York, galerie Paul Rosenberg, mars - mai 1982, n° 7 et 8

Bibliographie:

Art et curiosité, juillet-août 1978, p. 62, repr.
Apollo, septembre 1978, fig. 2

The Nations of Asia and The Nations of Africa, oil on canvas, a pair, by Ch. Le Brun and workshop 26.18 × 21.65 in.

60 000 - 80 000 €

Ce sont de rares témoignages d'un décor du règne de Louis XIV exceptionnel et éminemment symbolique que nous avons le privilège de proposer au feu des enchères, et dont la valeur sentimentale est d'autant plus forte que ce décor fut détruit dès le XVIII^e siècle.

Premier espace de représentation du pouvoir monarchique, le grand degré du roi, mieux connu sous le nom d'escalier des Ambassadeurs, se trouvait dans l'aile droite du château de Versailles et menait aux Grands Appartements du roi qui conduisaient eux-mêmes vers la galerie des Glaces. Conçu à partir de 1671, il fut décoré entre 1674 et 1679 par Charles Le Brun et ses collaborateurs qui parvinrent à en faire oublier l'étroitesse

par de subtils effets d'ouvertures et de trompe-l'œil. Dès son achèvement, il fut unanimement célébré par ceux qui eurent le privilège d'en gravir les marches. C'est ainsi que nous lisons dans le *Mercur galant* de 1679 cette description de la visite à Versailles de l'ambassadeur d'Espagne avec le Roi Soleil pour guide: «le Roy mena M. l'Ambassadeur voir l'Escalier qu'il avait fait déchafauder et entièrement découvrir. Je ne vous puis exprimer la surprise que causèrent toutes les beautés qu'on y découvre. Sa Majesté même, qui n'avait pas vu le tout ensemble si achevé, l'admira, et donnant mille louanges à M. Le Brun, Elle le montra à M. l'Ambassadeur comme l'auteur de ce magnifique ouvrage!.»

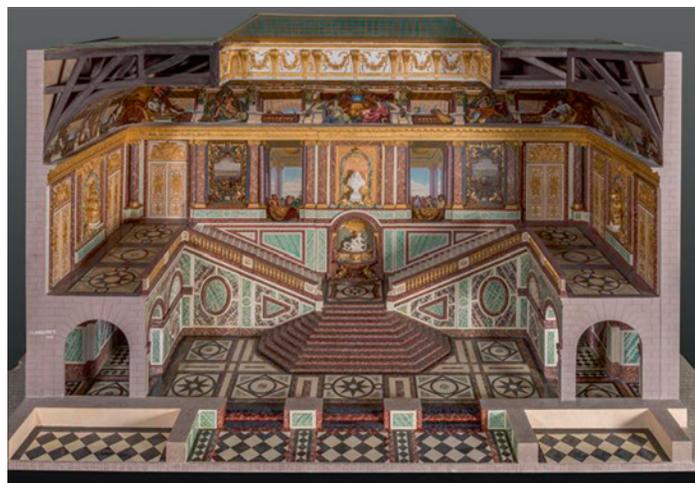


Fig. 1

Si sa destruction sous Louis XV en 1752 ne nous permet plus de l'admirer, une maquette conservée à Versailles nous permet d'imaginer l'escalier tel qu'il était sous Louis XIV (fig. 1). Sa renommée fit par ailleurs que de nombreux témoignages nous en sont parvenus: gravures (il s'agit du seul ensemble décoratif de Versailles intégralement gravé entre 1678 et 1727), descriptions anciennes, un très important ensemble de 183 dessins et cartons permettant d'en saisir la genèse et l'exécution, ainsi que quelques très rares huiles sur toiles, parmi lesquelles celles que nous présentons. Composé en trois registres, l'escalier était en partie basse orné de marbres polychromes

sur lesquels se détachaient une fontaine, accentuant les accents minéraux de cette base. Au plafond, les dieux de l'Olympe et des figures allégoriques entouraient une verrière zénithale centrale. Mais c'est le registre médian qui nous intéresse ici: scandant les marbres se détachaient quatre loggias en trompe-l'œil qui abritaient des envoyés venus des quatre continents peints «au naturel (...) qui passent avec empressement dans les Galleries feintes qui conduisent aux Appartements du Roi, et plusieurs d'entre eux paroissent s'arrêter sur des balcons» (Le Fèvre)². Autour du buste en marbre blanc du roi se trouvaient les représentants *Différentes Nations de l'Europe* et



Détail



Détail



de l'Amérique auxquelles faisaient face les deux compositions que l'on retrouve sur nos toiles: *Les différentes Nations de l'Asie* et *Les différentes Nations de l'Afrique* (fig. 2).

C'est avec beaucoup de vie et de pittoresque que Charles Le Brun a ici représenté ces hommes venus de contrées lointaines se tenant devant un ciel bleu sur lequel se détache une colonnade, et au bord d'une balustrade ornée de riches drapés. Certains s'y appuient, d'autres s'y penchent pendant que d'autres encore détournent le regard: c'est un jeu subtil de multiples attitudes naturelles, de gestes et de regards qui s'offre à nous, nos deux compositions se répondant

en miroir. Et bien entendu, au sein de leur décor d'origine, ces personnages donnaient l'illusion d'interpeller les ambassadeurs et leur suite en chair et en os invités par le roi à gravir les marches de l'escalier. Costumes variés, turbans, plumets, toques de fourrures, physionomies différenciées, carnations brunes ou plus claires, Charles Le Brun a ici cherché à dépeindre avec fidélité la diversité des membres des différents pays de chaque continent, avec un exotisme certain et un réalisme qui l'est sans doute moins, mais qui souligne le souci d'une recherche de vérité dans la limite des connaissances dont il disposait et du caractère décoratif qu'il recherchait.

De format modeste, nos deux toiles peintes par Charles Le Brun probablement aidé par son atelier présentent quelques différences avec les compositions de l'escalier des Ambassadeurs telles qu'elles nous sont données à voir sur les gravures, visibles notamment dans les draperies disposées sur les balustrades, dont l'étoffe est simplifiée ici. Deux autres compositions sur toiles en lien avec le décor des parois de l'escalier des Ambassadeurs – *Les différentes Nations de l'Europe* et *Les différentes Nations de l'Asie* – sont conservées dans les collections du château de Versailles (inv. MV 5778 et 5779), mais leur exécution les désigne plutôt comme des copies. Les deux toiles

de la collection Donon-Maigret sont quant à elles d'une qualité remarquable et d'une grande subtilité. Beauté du coloris, nuances des drapés, précision des visages et de leurs expressions, nous voici invités à notre tour par ces habitants d'Afrique et d'Asie du XVII^e siècle à remonter les degrés de l'histoire du Grand Siècle et de ses fabuleux décors, qui rayonnèrent dans l'Europe entière.

1. «Régal donné par le Roy à Versailles à Monsieur l'Ambassadeur d'Espagne», *Mercure Galant*, août 1679, p. 257-258.

2. Cité dans cat. exp. Charles Le Brun 1619-1670. *Le décor de l'escalier des Ambassadeurs à Versailles*, Versailles, 1990-1991, p. 78



Fig. 2. Vue intérieure du Grand Escalier de Versailles du côté de l'entrée

69

Jean-François de TROY

Paris, 1679 - Rome, 1752

Apollon et les muses

Huile sur toile, à vue chantournée
Signée et datée 'DeTroy / 1726' en bas
au centre
134 × 101,50 cm

*Apollo and the Muses, oil on canvas,
signed, by J. Fr. de Troy
52.76 × 39.96 in.*

100 000 - 150 000 €

1726 est une année particulière pour Jean-François de Troy. Il s'agit de l'année de la réalisation de *l'Ex-voto à sainte Geneviève*¹, son plus grand tableau, sans doute le plus ambitieux par les formules retenues. Cette immense toile de plus de 5 mètres sur 4 suscite aujourd'hui encore l'admiration lorsque nous la contemplons dans l'église Saint-Etienne-du-Mont à Paris. Cette importante commande explique que très peu d'œuvres soit datées de 1726 tant son travail dut être focalisé sur la commande de la ville de Paris.

La découverte au sein de la collection Donon-Maigret de ce magnifique tableau nous éblouit car aucune trace de cette toile, aucune mention, n'était parvenue jusqu'à nous et il constitue une agréable surprise pour les spécialistes de l'artiste. Au milieu des années

1720, Jean-François de Troy est au sommet de son art. Libéré de l'influence paternelle et ayant intégré toute ses expériences des années précédentes (voir lot 82 de notre vente, daté de 1714), son style est équilibré, pur et souple, loin des lourdeurs de la touche qui marqueront son œuvre à partir du tournant des années 1740.

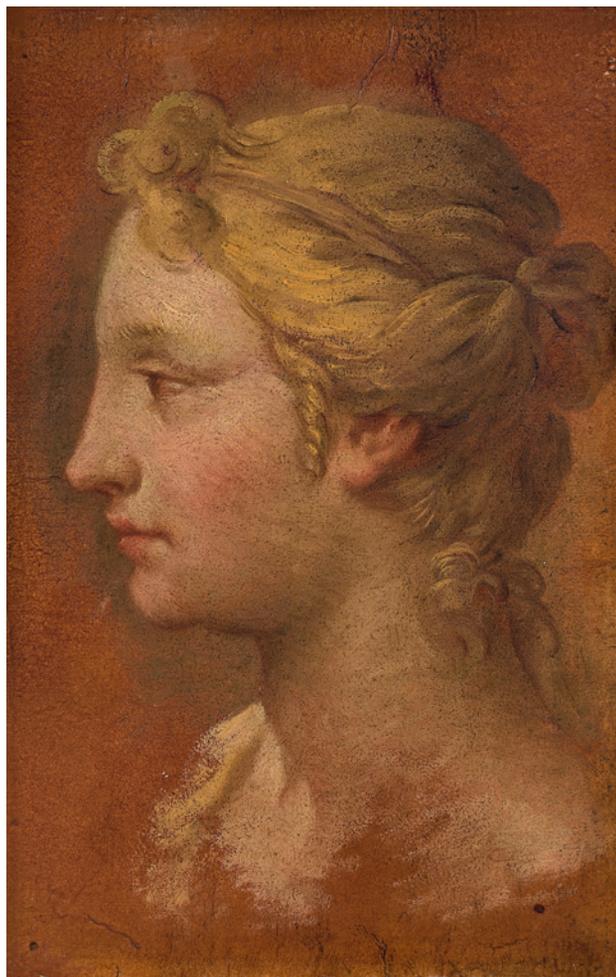
Le sujet de notre toile est des plus agréables. Par la diversité des attitudes, des couleurs, des effets de moirés et de transparence, il est l'expression même de la joie en peinture. Sur le mont Parnasse, Apollon préside aux Arts et domine les neuf muses, filles de Jupiter et Mnémosyne, déesse de la mémoire. Elle sont représentées avec leurs attributs respectant *l'Iconologie* de Cesare Ripa² et se distinguent de gauche à droite : Calliope

(l'Éloquence, tenant des livres), Terpsichore (la Danse, tenant un tambourin et non une lyre comme chez Ripa), Euterpe (la Musique, tenant une flûte), Polymnie (la Rhétorique, la main gauche levée et un ouvrage dans l'autre main), Erato (la Poésie lyrique et le Chant), Clio (l'Histoire, tenant une trompette), Melpomène (la Tragédie, tenant une épée et les symboles du pouvoir), Thalie (la Comédie, tenant un masque) et Uranie (l'Astronomie, tenant un globe).

1. Commandée à François de Troy par la ville de Paris en 1725, à la suite de la famine de 1725, et dévoilée sur place le 18 juillet 1726. Jean-François, fils de François, en assumera en réalité la plus grande partie de la réalisation.

2. C. Ripa et J. Baudouin, *Iconologie ou les principales choses ...*, Paris, 1643, seconde partie, p. 71-72





70

École française du XVIII^e siècle

Atelier de François Lemoyne

Tête d'homme au turban

et Profil de femme

Deux huiles sur papiers marouflés sur
toiles

40 × 27 cm

*Head of a man wearing a turban and
Profile of a woman, oil on paper laid
down on canvas, a pair, French School,
18th C.*

15.75 × 10.63 in.

6 000 - 8 000 €



71

Jean-Baptiste HUET

Paris, 1745-1811

Nymphes et putti jouant
avec des cygnes

Paire d'huiles sur toiles
Signées 'huet' en bas à droite pour
l'une et en bas à gauche pour la seconde
24 x 33 cm

Provenance:
Collection Hélène Chauvin;
Sa vente, Paris, M^e Lair-Dubreuil,
2-4 juin 1908, n^o139 (400 fr à M. Dujardin)

*Nymphs and putti playing with swans, oil
on canvas, a pair, signed, by J. B. Huet
9.45 x 12.99 in.*

7 000 - 10 000 €



72

Jean-Baptiste LE PRINCE

Metz, 1734 - Saint-Denis-du-Port, 1781

Baigneuses dans un paysage

Lavis brun sur trait de crayon noir
Signé et daté 'Le Prince 1776' en bas à gauche
28 x 35,50 cm

*Bathers in a landscape, brown wash on black chalk, signed and dated, by J. B. Le Prince
11.02 x 13.98 in.*

4 000 - 6 000 €

73

Louis-Gabriel MOREAU, dit l'Aîné

Paris, 1740-1806

Deux figures près d'un muret dans un paysage

Crayon noir, estompe
Signé des initiales 'L. M.' en bas à gauche
27 x 40 cm

*Two figures in a landscape, black chalk, stump, signed, by L. G. Moreau the Elder
10.63 x 15.75 in.*

1 500 - 2 000 €

74

Attribué à Samuel MASSÉ

Toulouse, 1672 - Paris, 1753

Vénus chez Vulcain

Huile sur toile, à vue chantournée
98 x 125 cm

*Venus at Vulcan's forge, oil on canvas, attr. to S. Massé
38.58 x 49.21 in.*

12 000 - 15 000 €





75

Attribué à Jacques-Philippe Joseph de SAINT-QUENTIN

Paris, 1738 - après 1780

Le repos de Vénus

Huile sur panneau, agrandi d'1 cm en partie supérieure
23 × 32,50 cm

Dans un cadre en chêne sculpté et doré, travail français d'époque Louis XIV

Venus resting, oil on panel, attr. to J. Ph. J. de Saint-Quentin
9.06 × 12.80 in.

4 000 - 6 000 €



76

Attribué à François GUÉRIN

Paris, 1717-1807

Bacchus et Ariane

Huile sur zinc
37,50 × 31 cm

Bacchus and Ariadne, oil on zinc, attr. to Fr. Guérin
14.76 × 12.20 in.

2 000 - 3 000 €

Pierre-Charles LE METTAY

Fécamp, 1728 - Paris, 1759

Diane au bainHuile sur toile
40 × 32,50 cm**Bibliographie:**

Jules Hédou, *P. C. Le Mettay, peintre du roi, 1726-1759*, 1881, p. 33
 Gilles Chomer, «Le peintre Pierre-Charles Le Mettay (1726-1759)», in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1981, p.94, n° P 40

Gravure:

Par Pierre Viel, en 1781

Diana at her Bath, oil on canvas,
 by P. Ch. Le Mettay
 15.75 × 12.80 in.

10 000 - 15 000 €

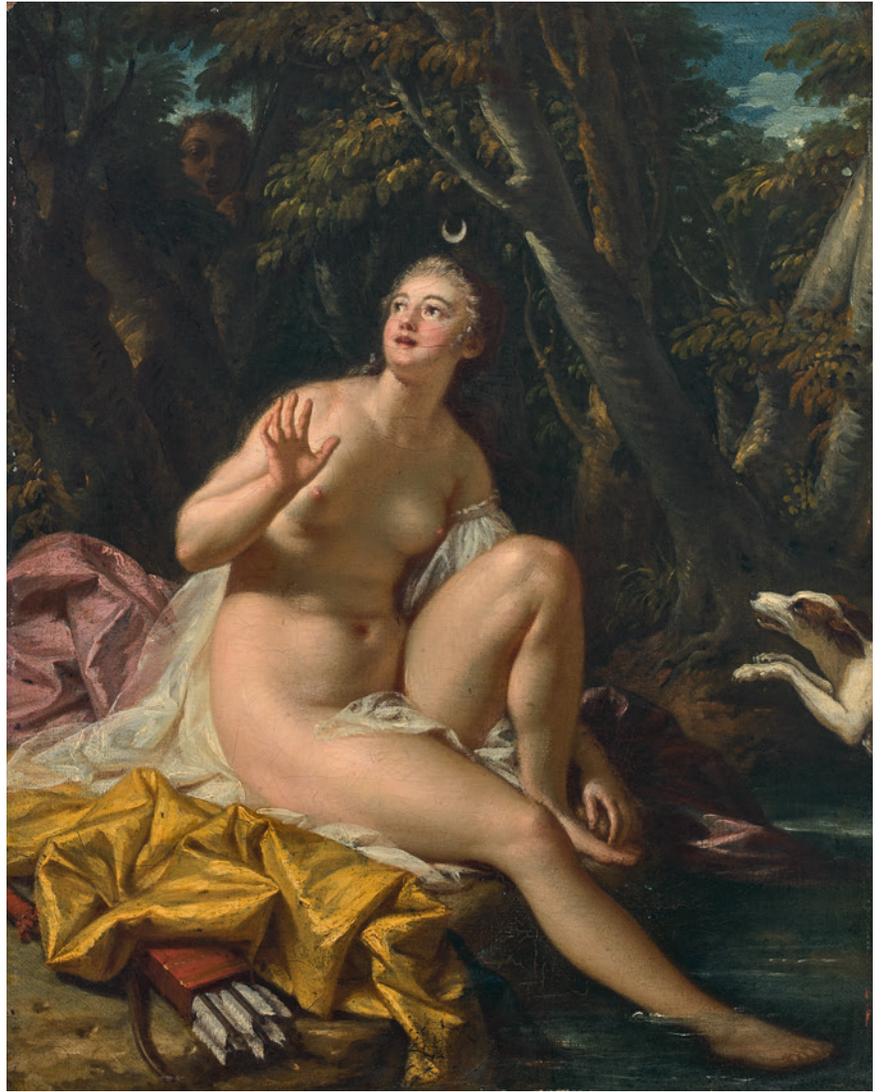


Fig. 1

Nous connaissons encore peu de choses concernant la vie et la carrière de cet artiste auquel Gilles Chomer consacra un long article en 1981. Elève de François Boucher, sa peinture est un permanent hommage à l'art de son maître malgré un long séjour en Italie entre 1748 et 1757. De retour à Paris, il est aussitôt agréé à l'Académie royale et expose au Salon avant une mort prématurée sur le chemin de la réception qui met un terme à la carrière d'un artiste qui aurait sans doute laissé sa marque dans le XVIII^e siècle français. Le petit tableau que nous présentons n'était jusqu'ici attesté que par la gravure de Pierre Viel (fig. 1). Il illustre un sujet bien connu : la

déesse Diane se délassant après la chasse est surprise dans sa nudité par Actéon que l'on distingue écartant les branchages à l'arrière-plan. L'étonnement se devine sur les visages et dans l'attitude des deux personnages et du chien et le nœud du drame qui mènera Actéon à la mort est en train de se dérouler sous nos yeux. Un tableau de grand format était apparu sur le marché (vente Monaco, Christie's, 3 juillet 1993, n° 55) mais celui-ci présente quelques variantes avec la gravure de Viel - notamment l'absence du chien - qui est en revanche très fidèle à notre tableau dont elle s'inspire à n'en pas douter.



78

Attribué à Jean-Simon BERTHÉLEMY

Laon, 1743 - Paris, 1811

Léda et le cygne

Huile sur toile, de forme ovale
41 × 34 cm

*Leda and the Swan, oil on canvas,
attr. to J. S. Berthélemy
16.14 × 13.39 in.*

2 000 - 3 000 €

Nous pouvons rapprocher cette belle esquisse d'une autre étude sur toile de même sujet de Berthélemy présentée en vente publique en pendant avec une *Bacchante jouant des cymbales* (Vente anonyme ; Paris, Hôtel Drouot, Me de Maigret, 6 juin 2003, n° 102).



I/II



II/II

79

Maître de l'Ovale

Actif en France au XVII^e siècle

**La naissance de Joseph (?) et
La réconciliation d'Esau et Jacob**

Deux dessins au lavis brun et rehauts de blanc sur trait de crayon noir
26 × 33,50 cm
(Pliures sur l'un)

Dans des baguettes en chênes sculpté et doré, travail français d'époque Louis XIII

*The Birth of Joseph (?) and The Reconciliation of Esau and Jacob, brown wash and white highlights on black chalk line, a pair, by the Master of Oval.
10.24 × 13.19 in.*

4 000 - 6 000 €

Nous pouvons comparer nos dessins avec une autre feuille représentant *Moïse et les filles de Jethro* (voir L. A. Prat, *Le dessin français au XVII^e siècle*, Paris, 2013, n°944, repr. p. 394).



80

Joseph-Marie VIEN

Montpellier, 1716 - Paris, 1809

La famille de Coriolan venant le détourner d'assiéger Rome

Huile et encre de Chine sur papier marouflé sur toile
25,50 × 26,50 cm
(Petits manques et anciennes déchirures)

Provenance:

Probablement vente après-décès de l'artiste, Paris, 17 mai 1809, partie du n° 107

Bibliographie:

Thomas W. Gaehtgens et Jacques Lugand, *Joseph-Marie Vien, Peintre du Roi (1716-1809)*, Paris, 1988, p. 197, n° 243, repr.

Coriolanus' family pleading with him to spare Rome, oil and black ink on paper laid down on canvas, by J. M. Vien 10.04 × 10.43 in.

8 000 - 12 000 €

Cette petite esquisse est préparatoire au grand tableau signé et daté de 1779 conservé à Montpellier au musée Fabre (fig.1). Elle ne présente que peu de différences avec la composition définitive et témoigne ainsi d'une étape avancée dans l'élaboration de la toile, qui avait probablement été peinte pour le pavillon de Madame du Barry à Louveciennes. Le sujet est tiré de l'histoire romaine, et décrit par Plutarque: Caius Marcus Coriolanus, brillant général, est condamné à l'exil par les tribuns de la plèbe qu'il souhaitait voir disparaître. Il rejoint alors les Volsques, ennemis de Rome, et marche contre son ancienne patrie qu'il s'appête à assiéger. Une délégation de femmes, menées par la mère et l'épouse de Coriolan, parvient à le faire renoncer à cette attaque, là où les plus fins diplomates romains avaient échoué.



Fig. 1

John RUSSELL

Guildford, 1745 - Hull, 1806

Portrait de lady Georgiana Cavendish (1783-1858), future comtesse de Carlisle, à l'âge de 6 ans

Pastel

Signé et daté 'Russell 1790' en bas à droite

Plusieurs anciennes étiquettes sur le montage au verso

60 × 45 cm

Provenance:

Collection du neveu du modèle, Hon. Frederick Leveson Gower, en 1904; Collection Charles Wertheimer, en 1908; Collection Alfred Sussmann; Sa vente, Paris, galerie Georges Petit, M^e Lair-Dubreuil, 18-19 mai 1922, n° 50; Collection de Mme Démogé; Vente anonyme; Paris, Palais Galliera, M^e Ader, 14 mars 1964, n°2

Expositions:

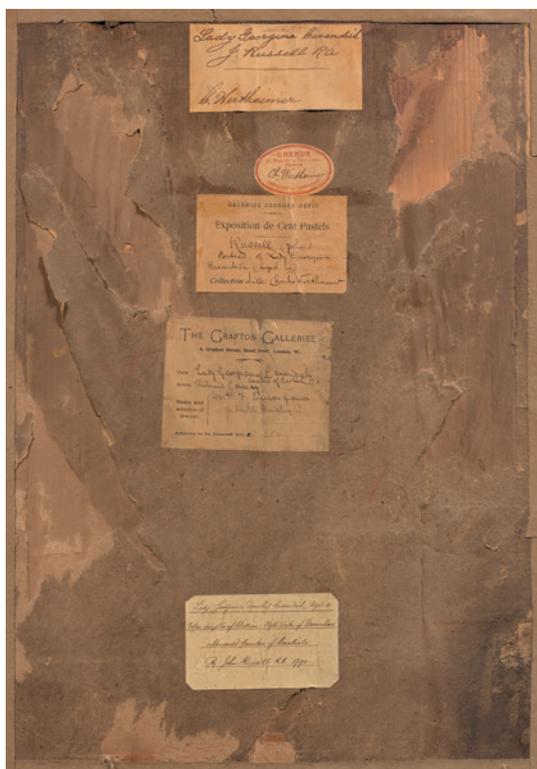
Fair children, Londres, Grafton Galleries, 1895, n° 236 (comme Cosway)
Exposition de Cents pastels, Paris, Galerie Georges Petit, 18 mai - 10 juin 1908, n° 114

Bibliographie:

«Collection de M. Sussmann», in *La Renaissance de l'Art français*, V, 1922, p. 354, repr.
Camille Dorange, «John Russell (1745-1806) et la France», in *The British Art Journal*, 2010, vol. 10, n° 3, p. 151 n° 14, repr.
Neil Jeffares, *Dictionary of pastelists before 1800*, version en ligne, ref. J.64.1256

Portrait of lady Georgiana Cavendish, pastel, signed and dated, by J. Russell
23.62 × 17.72 in.

10 000 - 15 000 €



Montage au verso

Accueillir dans une vente un pastel dans un état de conservation aussi parfait est un privilège. Avoir passé la plus grande partie de son existence dans la descendance du modèle a dû grandement faciliter sa préservation, pour notre plus grand bonheur.

L'art du pastel parvient en Angleterre grâce aux œuvres de Rosalba Carriera et c'est Francis Cotes qui lui donne ses lettres de noblesse. Ce dernier sera le premier maître de John Russell et notre artiste devient vite un virtuose du pastel, affirmant son art en publiant en 1772 un manuel sur cette technique si en vogue en son temps, *Elements of Paintings with crayons*.

En 1790, année où il réalisa le portrait de la jeune Georgiana Cavendish, John Russell devient *King's painter* c'est-à-dire peintre du roi, il portaitra outre la famille royale les plus hautes personnalités de la cour. Il est à ce moment au sommet de son art et cette même année ses portraits de trois-quarts se vendent plus chers que ceux de Sir Joshua Reynolds. Toujours cette même année il est nommé «Peintre du prince de Galles», titre auquel s'ajoute en 1792 celui de «Peintre du duc d'York».

Les parents du modèle et leurs familles respectives figuraient parmi les plus importantes du royaume. La vie que son père partage avec deux femmes, la mère de Georgiana et l'écrivaine lady Elizabeth Foster fut sans doute tolérée grâce à ce haut lignage. Notre jeune modèle sera la digne épouse de George Howard du 6^e comte de Carlisle, cousin de lord Byron, et la mère du 7^e comte de Carlisle, né en 1802, diplomate chancelier, écrivain et surtout vice-roi des Indes.

Les tons bleus et roses de notre pastel, la douceur du regard bleu-gris, la robe à volants, la coiffe de dentelle et le ciel vapoureux font de cette œuvre un paragon du XVIII^e siècle finissant. La grand-mère du modèle, la comtesse Spencer, parle de ce pastel lorsqu'elle écrit à sa fille le 12 février 1790 et le décrit comme achevé en ce début d'année¹.

1. «*The Duke is not yet gone my Dearest Georgiana which has given me time to have a little Craion picture of Georgiana finished by Russal [sic] - it is drawn in the cap she wore while she had her cold & which I thought became her much.*», cité par N. Jeffares, op. cit.



Jean-François de TROY

Paris, 1679 - Rome, 1752

L'évanouissement d'Esther

Huile sur toile
Signée et datée 'De Troy filius / 1714'
en bas à gauche
80 × 101,50 cm

Provenance:

Galerie Maurice Ségoura, Paris et New York, en 1979, n° 4 du catalogue;
Collection Karl Lagerfeld, Paris;
Sa vente, New York, Christie's, 23 mai 2000, n° 68;
Vente anonyme; Paris, Christie's, 27 novembre 2002, n° 35;
Acquis lors de cette vente par les actuels propriétaires;
Collection particulière, Paris

Bibliographie:

Jean-Luc Bordeaux, «Jean-François de Troy, still an artistic enigma: some observations of his early works», in *Artibus et Historiae*, 1989, n° 20, p. 145 et repr. p. 148, fig. 8
Christophe Leribault, *Jean-François de Troy (1679-1752)*, Paris, 2002, p.38, repr. coul., p. 229, n° P.41

Esther fainting before King Ahasuerus, oil on canvas, signed and dated, by J. F. de Troy
31.50 × 39.96 in.

80 000 - 120 000 €

Héroïne de l'Ancien Testament, Esther occupa une grande place dans l'œuvre de Jean-François de Troy qui employa de multiples reprises son pinceau à illustrer sa vie. Parmi les épisodes retenus par l'artiste, nous retrouvons dans ce que nous connaissons de son œuvre cinq tableaux consacrés au thème de l'évanouissement d'Esther: un premier daté par Christophe Leribault vers 1698, un tableau ayant appartenu au prince de Conti, celui que nous présentons daté de 1714, une huile sur toile plus monumentale datant des années 1730 et le grand carton de tapisserie, premier de la série de l'Histoire d'Esther peint à Paris et exposé au Salon de 1737¹.

Relatant l'histoire de la jeune et belle orpheline juive Esther – devenue reine de Perse – et de son oncle Mardochée et comment ceux-ci déjouèrent les plans du vizir Aman, favori du roi Assuérus, qui avait manœuvré pour obtenir la mort de tous les Juifs exilés en Perse, le Livre d'Esther propose un récit riche en narration, en personnages et en descriptions, propre à inspirer les artistes.

Plusieurs versions du texte nous sont parvenues, avec des additions dans lesquelles se trouve, au chapitre XV (complétant le plus laconique chapitre V), la scène de l'évanouissement représentée ici par Jean-François de Troy avec une grande fidélité.

Le récit se déroule à Suse, à la cour du roi Assuérus qui, après avoir répudié sa première épouse, a faite reine la ravissante Esther, jeune juive adoptée par son oncle Mardochée déporté de Jérusalem sous Nabuchodonosor. Mardochée s'est attiré la fureur du favori du roi Aman, en refusant de s'agenouiller devant lui, faisant naître chez celui-ci le désir de le tuer ainsi que tous les Juifs de l'empire perse, désir qu'il parvient à défendre devant Assuérus qui lui accorde de disposer de ces derniers comme il l'entend. Ayant appris cela, Mardochée demande à Esther d'intervenir auprès de son époux Assuérus pour empêcher le massacre. Celle-ci accepte, non sans crainte car la mort était donnée à quiconque se présentait devant Assuérus sans y avoir été invité. Bravant l'interdit,

Esther se pare «de ses plus riches ornements» et se fait accompagner de «deux de ses filles de chambre». «... elle se présenta devant le roi au lieu où il était assis sur son trône avec une magnificence royale, étant tout brillant d'or et de pierres précieuses ; et il était terrible à voir. Aussitôt qu'il eut levé la tête et qu'il l'eut aperçue, la fureur dont il était saisi paraissant dans ses yeux étincelants, la reine tomba comme évanouie ; la couleur de son teint se changeant en pâleur, elle laissa tomber sa tête sur la fille qui la soutenait. En même temps, Dieu changea le cœur du roi, et il lui inspira de la douceur. (...)Et voyant qu'elle demeurait toujours dans le silence, il prit son sceptre d'or, et le lui ayant mis sur le cou, il la baisa et lui dit : Pourquoi ne me parlez-vous point ? Esther lui répondit : Seigneur, vous m'avez paru comme un ange de Dieu, et mon cœur a été troublé par la crainte de votre gloire.»

De nombreux détails du récit sont ici donnés par Jean-François de Troy sur cette toile d'une grande qualité et dans un bel état de conservation. Datée de 1714,

elle fut réalisée par le peintre quelques années après son séjour en Italie, à une période où il collaborait encore avec son père, le portraitiste François de Troy. De son apprentissage auprès de celui-ci témoignent la richesse du mobilier et des merveilleuses étoffes représentées ici, ainsi que la précision de leur rendu, de la brillance des ors à de la douceur des velours en passant par la transparence des voiles. On ne sera pas surpris que notre tableau ait séduit le grand couturier Karl Lagerfeld qui en fit l'acquisition pour sa collection. Le coloris éclatant n'est quant à lui pas sans rappeler le récent séjour vénitien du peintre. Celui-ci commençait également à développer sa manière propre de peintre d'histoire, avec une grande intelligence dans la narration et le placement des figures, laissant augurer l'importante et brillante carrière qui se présentait devant lui.

1. Chr. Leribault, *op.cit.*, cat. P. 3, P. 25, P. 41, P. 186 et P. 254



Jean-Baptiste OUDRY

Paris, 1686 - Beauvais, 1755

Comédiens italiens dans un parc

Huile sur toile
Signée et datée 'peint par /... Oudry /
1719' en bas à gauche
65,50 × 83 cm
(Restaurations)

Provenance:

Peut-être la version conservée par
l'artiste et figurant sur son inventaire
après-décès dressé le 7 mai 1755
(Archives nationales, MC / ET / LIII /
345): «Une scène italienne», 40 livres;
Collection particulière, Blois,
au XIX^e siècle;
Puis par descendance

*Italian Comedians in a garden, oil on
canvas, signed and dated, by J.-B. Oudry
25.79 × 32.68 in.*

100 000 - 150 000 €

Peintre de l'Académie de Saint Luc dont son père est le directeur, c'est en 1707, à l'âge de 20 ans, que Jean-Baptiste Oudry entra dans l'atelier de Nicolas de Largillière. Ce dernier était alors à l'apogée de sa carrière de portraitiste et enseigna son art au jeune Oudry pendant cinq ans. À l'issue de cet apprentissage, les liens entre les deux hommes restèrent très étroits et Oudry rendra un vibrant hommage posthume à son maître à l'occasion de deux conférences prononcées à l'Académie royale en 1749 et 1752. Le tableau que nous présentons est une des premières toiles peintes par le jeune artiste, qui a ici représenté les personnages de la Commedia

dell'arte alors tant appréciés de ses contemporains.

Seule version signée et datée de cette composition de l'artiste pour laquelle au moins une autre version considérée comme autographe est répertoriée¹, cette scène semble avoir connu un réel succès au regard de plusieurs copies anciennes existantes². La composition fut aussi gravée en sens inverse - probablement dans la première moitié du XVIII^e siècle - par un graveur non identifié.

Inédit à ce jour et conservé depuis plus d'un siècle dans une collection familiale à Blois, ce séduisant tableau nous plonge dans l'univers raffiné des premières années qui

suivent la mort du roi Louis XIV. Trois comédiens italiens courtisent deux élégantes. Arlequin tend son chapeau vers celle appuyée sur le socle du grand vase orné d'une scène de triomphe marin. Pierrot inviterait-il la seconde à le suivre ? Assise à même le sol elle retient son chien mais semble ignorer ces avances en se cachant derrière son éventail. La palette rosée et les verts clairs métalliques et acides caractéristiques des œuvres de jeunesse d'Oudry rendent le tableau particulièrement frais et agréable.

1. Huile sur toile, 0,65 x 80 cm, Galerie de la fondation Leventis, Nicosie, Chypre (H. Opperman, *Jean-Baptiste Oudry*, New York, 1977, p. 398-399, n° P105, fig. 37 et H. Opperman et K. Chastagnol in A. G. Leventis Foundation. *The Paris Collection. 17th to 20th Century European Art*, Athènes, 2013, p. 88-89). Lors de l'exposition de 1982-1983, cet exemplaire était considéré comme pouvant avoir été réalisé vers 1715 (cat. exp. J.-B. Oudry, Paris, Grand Palais, p. 61).

2. Citons notamment celle acquise par le musée des beaux-arts de Bordeaux en 2007, cataloguée comme autographe par Hal Opperman en 1982 (cat. exp., *op. cit.*, p. 60-62, n° 15) et qui se trouve en réalité être une copie d'atelier de moindre qualité. Plusieurs autres copies anciennes sont mentionnées dans le catalogue de l'exposition Oudry de 1982-1983.



Nicolas LANCRET

Paris, 1690-1743

L'oiseau prisonnier

Huile sur toile
35 × 53 cm
(Restaurations)

Provenance:

Collection du comte de Chézelles;
Chez Th. Agnew and Sons, Londres, en
1921;
Vente anonyme; Paris, galerie
Charpentier, M^e Rheims, 8-9 juin 1959,
n^o 177;
Collection de Sir Robert Bird;
Sa vente, Paris, Palais Galliera,
1^{er} avril 1965, n^o 13;
Vente anonyme; Sotheby's, 6 juillet
1966, n^o 26;
Vente anonyme; Londres, Sotheby's,
6 décembre 1967, n^o 104;
Collection particulière, Angleterre

Bibliographie:

Georges Wildenstein, *Lancret*, Paris,
1924, p. 120, n^o 742, repr. fig. 174

The captive bird, oil on canvas,
by N. Lancret
13.78 × 20.87 in.

30 000 - 40 000 €



Fig. 1

Les premières décennies du Siècle des Lumières à Paris furent particulièrement importantes pour l'histoire du décor intérieur et son évolution. Architecture, boiseries, miroirs, dorures et peinture, rarement la combinaison des différents arts ne connut un tel degré de raffinement. L'aristocratie et la bourgeoisie parisiennes, soucieuses d'orner leurs demeures au goût du jour, passèrent de nombreuses commandes aux artistes en vogue, parmi lesquels Nicolas Lancret, digne émule d'Antoine Watteau, figurait en bonne place. Le fond blanc crème et les arabesques entourant la scène ici présentée sont en effet des indices selon lesquels cette charmante toile provenait d'un décor aujourd'hui démantelé, ses dimensions modestes et son format en longueur indiquant qu'elle était probablement placée en dessus de porte.

La monographie consacrée par Georges Wildenstein à Nicolas Lancret mentionne que

notre tableau a appartenu à la collection du comte de Chézelles, tout comme une suite de quatre panneaux décoratifs représentant les Saisons¹, provenant sans doute du même ensemble dont nous ignorons la destination initiale et le commanditaire. Une autre toile en longueur représentant une *Musicienne* (fig. 1) a également fait partie de la collection Chézelles² et présente le même encadrement d'arabesques que notre *Oiseau prisonnier*; de dimensions légèrement supérieures, elle est décrite comme ayant été agrandie et peut-être constituait-elle l'un des pendants de celle que nous présentons. Signalons enfin un ensemble de cinq toiles en hauteur (*La balançoire, L'escarpolette, Le jardinier, L'horticulture et Le grand cru*) conservé dans les collections du Museum of Art de Cleveland et qui ont également appartenu à la famille de Chézelles³.

Héritées des décors à la Bérain du XVII^e siècle, les délicates arabesques

et les coquilles qui encadrent la scène principale de notre toile sont caractéristiques du goût qui se répandit dans les intérieurs dans la première moitié du XVIII^e siècle, sous l'impulsion de Watteau et de Claude III Audran, suivis par Nicolas Lancret, et qui connaîtra une belle continuité par la suite avec des décors peints par Jean-Baptiste Huet, François Boucher ou encore Jean-Baptiste Oudry. Cet encadrement feint s'ouvre ici comme une fenêtre sur le sujet de la toile : une élégante jeune femme en robe jaune, assise sur une balustrade devant un paysage, est accoudée sur une console, la main sur le front et le regard vers une cage partiellement recouverte d'un tissu dans laquelle se trouve un oiseau⁴. Le thème de l'oiseau prisonnier est l'une des thématiques favorites de la peinture galante et de la pastorale au début du XVIII^e siècle et sous Louis XV. Réalisé généralement en pendant avec la représentation d'une scène où la cage est ouverte et l'oiseau libéré, il symbolise la

virginité précieusement gardée puis perdue. L'attitude et l'expression de la jeune femme représentée sur notre tableau semblent témoigner de ses hésitations. D'une grande élégance dans sa composition et son coloris, cette charmante petite toile témoigne de l'esprit galant et du goût de la société parisienne dans les premières décennies du XVIII^e siècle.

Nous remercions Madame Mary Tavener Holmes de nous avoir aimablement confirmé l'authenticité de ce tableau d'après une photographie.

1. G. Wildenstein, *op.cit.*, p. 120, n^o 138 à 741.

2. Vente à Paris, galerie Charpentier, 7 décembre 1950, n^o40

3. Voir M. Tavener Holmes, *Nicolas Lancret 1690-1743*, New York, 1991, p.60-63.

4. Une autre toile à la composition semblable mais sans encadrement décoratif est également réapparue en vente (vente anonyme ; Londres, Christie's, 20 juillet 1990, n^o 80), elle pourrait avoir pour pendant *L'oiseau libéré* conservé au Museum of Fine Art de Boston



Jean HENRY dit HENRY d'ARLES

Arles, 1734 - Marseille, 1784

Scène de tempête sur la côte méditerranéenneHuile sur toile
300 × 235 cm**Provenance:**Vente anonyme; Paris, Tajan, 13 décembre
2005*A tempest on a Mediterranean coast,
oil on canvas, by Henry d'Arles
118.11 × 92.52 in.*

40 000 - 60 000 €

Originaire de Provence, Jean Henry accole le nom de sa ville natale - Arles - à son patronyme. Élève de Jean-Joseph Kapeller, peintre de marines à Marseille, ce dernier le recommande comme assistant à Joseph Vernet, alors en mission pour peindre la série des Ports de France. Malgré son jeune âge, 19 ans, Henry d'Arles assimile parfaitement la manière de Vernet, qui l'introduit auprès d'un mécène, lui permettant ainsi de passer deux ans à Rome. Préférant la Provence à Paris, il s'établit ensuite à Marseille où il mène une vie de

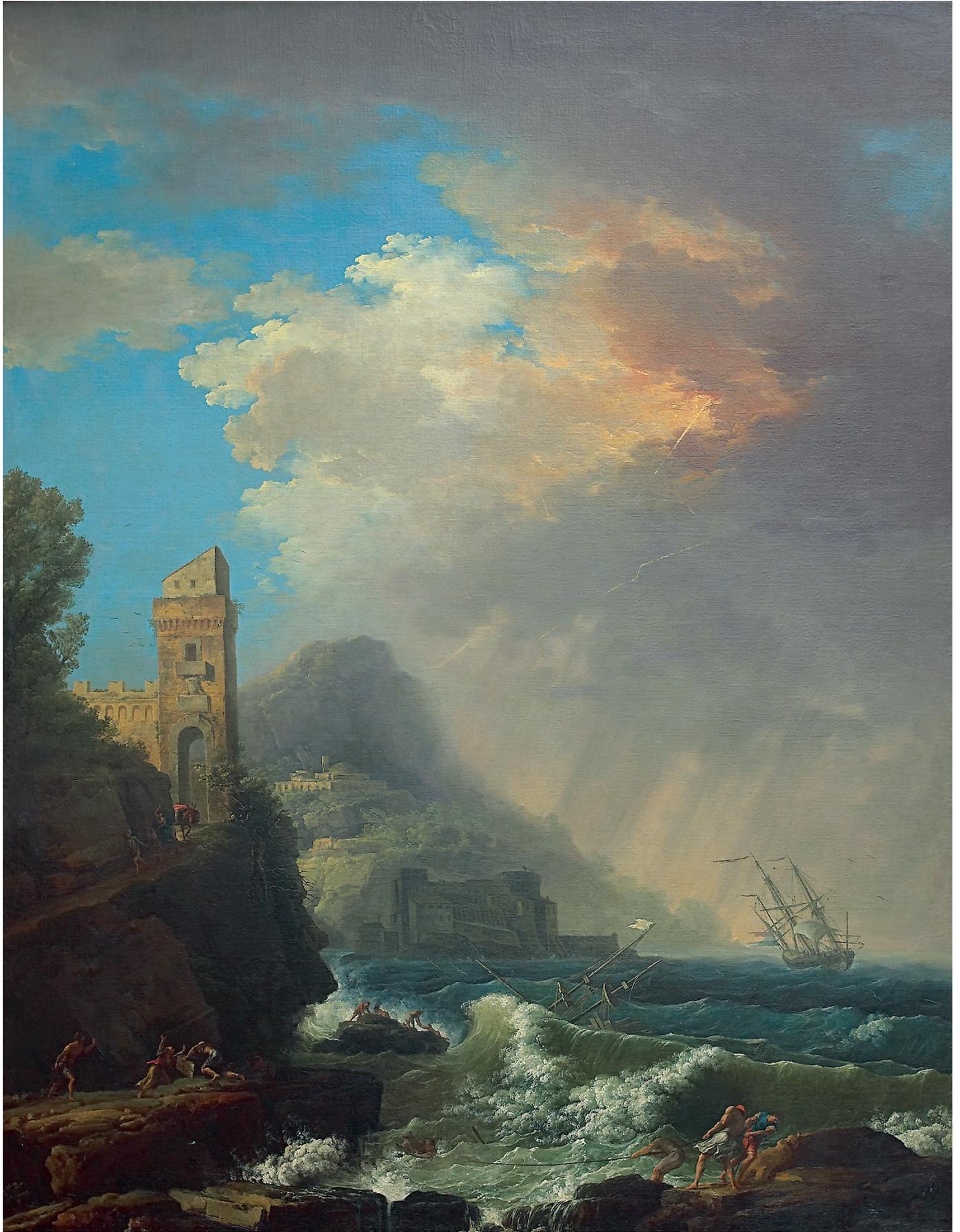
travail assidu, produisant tant des scènes mythologiques paysagées que des marines. Premier lauréat de l'Académie Royale de Sculpture et de Peinture de Marseille en 1752, il y est agrégé en 1755 puis admis l'année suivante avant d'être nommé professeur en 1776.

Considéré comme le plus proche disciple de Vernet, la durable influence de son maître est perceptible dans ses paysages -marines, tempêtes, paysages d'Italie, cascades- mais son travail sur la lumière ainsi que le traitement des personnages le distinguent de son

maître et en font un artiste autonome.

Cette spectaculaire *Scène de tempête* est un parfait exemple des marines peintes par Henry d'Arles : nous y retrouvons le décalage entre les personnages du premier plan et la démesure de la tempête à l'arrière-plan qui donnent tant de puissance à ses compositions. De plus, le mouvement de la mer est différent de la manière de Vernet, qui en rend le frémissement plus bouillonnant et plus brutal, alors que les vagues sont ici traitées d'une manière plus souple et légère. La composition de notre

tableau est caractéristique de la manière d'Henry d'Arles : nous la retrouvons dans de nombreuses marines comme dans une paire de paysages proposée en vente à New York en 1999 (vente anonyme, Christie's, New-York, 25 mai 1999, n° 77); l'influence de Vernet se fait cependant sentir dans la montagne à l'arrière-plan à droite, récurrente dans ses œuvres. Alliant les leçons de Vernet à sa sensibilité propre, Henry d'Arles s'impose comme l'un des plus remarquables peintres de marines de son temps.



François-Hubert DROUAI

Paris, 1727-1775

Portrait présumé de l'épouse de
l'artiste, Madame François-Hubert
Drouais, née Anne-Françoise Doret

Huile sur toile, de forme ovale
Signée et datée 'Drouais le fils /
1764.' à droite
55,50 × 50 cm

Provenance:

Collection Rothschild;
Spolié et entreposé au Jeu de Paume puis
transféré au Lager Peter;
Restitué en avril 1946;
Chez Colnaghi, selon une ancienne
étiquette fragmentaire au verso;
Vente anonyme; New York, Sotheby's,
4 juin 1987, n° 160;
Collection particulière, Royaume-Uni

*Presumed portrait of the artist's wife,
oil on canvas, signed and dated,
by Fr. H. Drouais
21.85 × 19.69 in.*

30 000 - 40 000 €



Fig. 1

Fils du portraitiste Hubert Drouais, François-Hubert Drouais suivit si bien l'exemple paternel qu'il devint l'un des peintres favoris de Madame de Pompadour puis de Madame du Barry. Formé auprès des plus grands, Donat Nonotte, Carle van Loo puis Natoire, il est agréé puis reçu à l'Académie royale en 1758 avec les portraits des sculpteurs Guillaume Coustou et Edmé Bouchardon.

Sa délicatesse et sa sensibilité en font l'un des plus merveilleux peintres de l'enfance du règne de Louis XV, brossant sur la toile les traits des jeunes garçons et fillettes de l'aristocratie avec beaucoup de grâce et de candeur. Cette même fraîcheur est perceptible dans le ravissant portrait de femme que nous proposons. Représentée le visage de face et le buste légèrement de trois-quarts, celle-ci pose sur le spectateur un regard

doux tandis qu'un léger sourire s'esquisse sur ses lèvres. Dans ses cheveux relevés et poudrés est entrelacé un ruban blanc que vient surmonter une aigrette. Un déshabillé blanc en tissu léger surmonté d'un drapé bleu laisse entrevoir le haut de sa poitrine. La simplicité de ce vêtement et de la coiffure, la franchise du regard, le format modeste de l'œuvre semblent indiquer une certaine intimité entre le peintre et son modèle. Ce portrait est d'ailleurs traditionnellement considéré comme celui de l'épouse de l'artiste, Anne-Françoise Doré, qu'il épousa en 1758, identification qui ne semble pas contredite par le portrait de cette dernière provenant de la collection Beistegui et conservé au musée du Louvre (fig. 1), dont les traits sont très proches du portrait que nous présentons.



Antoine BERJON

Lyon, 1754-1843

**Vase de fleurs et corbeille de fruits
sur un entablement**Huile sur toile (Toile d'origine)
Signée 'Berjon' en bas à droite
99 × 76 cm**Provenance:**Chez John Mitchell and Son, Londres;
Acquis auprès de ceux-ci par l'actuel
propriétaire**Exposition:***French 19th Century Flower Painting*,
New York, Didier Aaron, 1^{er}-22 novembre
1989**Bibliographie:**Élisabeth Hardouin-Fugier and Etienne
Grafe, *French Flower Painters of the
Nineteenth Century, A Dictionary*,
Londres, 1989, repr. p. 96 et
en couverture
Barbara Scott, «A Flower Painting
Dictionary», in *Apollo*, novembre 1989,
p. 357, fig. 1*Vase of flowers and fruit basket on an
entablature, oil on canvas, signed,
by A. Berjon
38.98 × 29.92 in.*

150 000 - 200 000 €

Chef-d'œuvre de la peinture de fleurs et à juste titre considéré comme tel par Elisabeth Hardouin-Fugier qui l'a sélectionné pour la couverture de son dictionnaire des peintres de fleurs au XIX^e siècle, notre impressionnant bouquet de fleurs nous plonge dans l'univers de la création.

C'est une avalanche de fleurs de toutes variétés, de fruits et ... de parfums qui s'offre à nous. Oui, par son pinceau le peintre à le pouvoir surnaturel d'offrir à nos sens de se délecter des parfums des fleurs. Parcourant la toile comme nous visitons un jardin au mois de juin, le spectateur est l'égal du bourdon

posé sur une rose blanche ; il butine dans un univers féérique.

Cette ambitieuse composition, une des plus belles de l'artiste avec les trois bouquets conservés au musée du Louvre, celui du musée des beaux-arts de Lyon et enfin celui du musée de Philadelphie, présente l'apothéose de l'artiste dans l'exécution de son art.

Né à Lyon, c'est tout naturellement que le jeune homme ayant des prédispositions artistiques se dirige vers les fleurs. La cité lyonnaise était réputée à travers le monde pour ses métiers de la soie et les artistes natifs de la ville travaillaient dès le plus jeune âge à

la conception des cartons pour les tissus d'ameublements ou tissus de confection divers qui étaient expédiés dans les cours les plus brillantes d'Europe. Dessinateur un temps chez un fabricant de soierie, le siège de Lyon et la répression sanglante qui s'ensuivit mirent à mal les métiers de la soie et les artistes fuirent la ville, notamment pour rejoindre Paris. Exposant au Salon entre 1796 et 1810, Berjon devient vite l'égal de van Dael et van Spaendonck avant de retrouver sa ville natale en 1810 pour y prendre le poste de professeur de la classe de fleurs à l'École des beaux-arts.









88

École française de la seconde partie
du XIX^e siècle

Buste de Marie Antoinette,
reine de France (1735-1793)

Marbre blanc
97 × 68 cm

Provenance:

Dans la famille des actuels
propriétaires depuis la première partie
du XX^e siècle;
Collection particulière, Paris

*Bust of Queen Marie Antoinette, white
marble, French School, 19th C.
38.19 × 26.77 in.*

15 000 - 20 000 €



École française vers 1770-1780

Le triomphe d'Amphitrite

Huile sur toile (Toile et châssis d'origine)
Signée 'Renaud de Mo(...)' en bas à droite
Annotée 'n° 11 triomphe de Venus ...' sur le châssis au verso
31 × 48,50 cm

Provenance:

Dans la famille des actuels propriétaires depuis la première partie du XX^e siècle;
Collection particulière, Paris

The Triumph of Amphitrite, oil on canvas, signed, French School, ca. 1770-1780
12.20 × 19.09 in.

2 000 - 3 000 €



Noël HALLÉ

Paris, 1711-1781

Le Maître d'école

Huile sur toile
63 × 79 cm

The School Teacher, oil on canvas, by N. Hallé
24.80 × 31.10 in.

5 000 - 7 000 €

Exposé au Salon de 1751, «Le maître d'école» de Noël Hallé fut à n'en pas douter une composition très appréciée de son auteur qui en fit lui-même une gravure, ainsi que plusieurs versions peintes autographes. Les dimensions de ces dernières sont très proches et, en l'absence d'historiques suffisamment précis, il est difficile de désigner celle qui fut exposée au Salon (voir N. Willk-Brocard, *Une dynastie. Les Hallé*, Paris, 1995, p. 379-381, n° N 43). La représentation de ce vieillard barbu

donnant la classe à deux jeunes enfants, une fillette attentive et un petit garçon visiblement moins heureux d'étudier, témoigne des questionnements qui se précisent au XVIII^e siècle en France autour de l'enfance et de l'éducation.

Nous remercions Madame Nicole Willk-Brocard de nous avoir aimablement confirmé l'authenticité de ce tableau par un examen de visu, ainsi que pour son aide à la rédaction de cette notice.



91

Jean-Baptiste LALLEMAND

Dijon, 1716 - Paris, 1803

Lavandières au pied du moulin de Conflans, près de Charenton

Huile sur toile
41 x 58 cm

Dans son cadre d'origine en chêne mouluré, sculpté et doré, travail français d'époque Louis XVI

Washerwomen at the mill of Conflans, next to Charenton, oil on canvas, by J. B. Lallemand 16.14 x 22.83 in.

8 000 - 12 000 €

Un dessin au crayon noir de Jean-Baptiste Lallemand représentant ce même site du moulin de Conflans, non loin de Charenton, et sans doute préparatoire à notre tableau, a été présenté en vente en 1997 (fig.1, vente anonyme; New York, Christie's, 30 janvier 1997, n° 179).



Fig. 1

École française du XVIII^e siècle

Atelier de François Boucher

La diseuse de bonne aventure

Huile sur toile
194 × 264 cm

Provenance:

Manufacture de Beauvais, vendu avant 1820;
Probablement vente de la collection de Monsieur M., Paris, Hôtel Drouot, M^e Oudart, 1er mai 1876, n^o 2 («Boucher. La Bonne Aventure. Grand tableau de décoration animé de six figures et de moutons»);
Probablement acquis par William Lennox Bathurst, 5th Earl Bathurst (1791-1878) ou par son neveu Allen Alexander Bathurst, 6th Earl Bathurst (1832-1892), Cirencester House, Gloucestershire;
Collection Seymour Henry Bathurst (1864-1942), 7th Earl Bathurst, selon une étiquette sur le cadre au verso;
Sa vente, Londres, Christie's, 21 mars 1941, n^o 146;
Acquis à cette occasion par Sidney Sabin;
Vente anonyme; Angoulême, hôtel des ventes, 21 mars 2008;
Galerie Monique Martel, Bruxelles, en 2009

Exposition:

Spring Exhibition, The Sabin Gallery, Londres, 1952, n^o 1

Bibliographie:

L. Soullié et Ch. Masson, «Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné de François Boucher», in André Michel, *François Boucher*, Paris, 1906, p. 79, n^o 1426

The fortune teller, oil on canvas, French School, 18th C., workshop of Fr. Boucher
76.38 × 103.94 in.

50 000 - 70 000 €

C'est en 1736 que l'on voit apparaître pour la première fois le nom de François Boucher dans les registres de fabrication de la manufacture de tapisserie de Beauvais. Le peintre, rentré de Rome en 1731 et reçu à l'Académie royale en 1734, avait déjà eu l'occasion de faire ses preuves dans de nombreux domaines, de l'estampe aux commandes de décors royaux, et sut déployer son talent avec aisance sur les vastes formats des cartons de tapisserie. Jean-Baptiste Oudry, co-directeur de la manufacture de Beauvais depuis 1734, lui confia ainsi une première tenture, la suite dite des *Fêtes italiennes*, à laquelle appartient la composition que nous présentons. *La bohémienne* constitue la deuxième pièce de la tenture et représente une diseuse de bonne aventure auprès d'une jeune bergère et un galant couronnant de fleurs sa bien-aimée dans un parc où se mêlent sculptures et nature. La tapisserie correspondant à notre tableau, en hauteur, présente quelques variantes avec celui-ci, notamment dans la figure du jeune homme à droite et la végétation à gauche. Selon Alastair Laing (email en date du 9 octobre 2020), notre tableau constitue le carton de tapisserie réalisé par François Boucher et / ou son atelier pour la manufacture de Beauvais et repris ensuite.

Nous remercions Monsieur Alastair Laing pour son aide à la rédaction de cette notice.







93

Jules-César Denis van LOO

Paris, 1743-1821

Paysage nocturne enneigé

Huile sur toile

Signée et datée 'Cesar Van Loo L'an X' en
bas à droite
61,50 × 75 cm

Provenance:

Collection européenne

*Winter landscape by night,
oil on canvas, signed and dated,
by J. C. D. van Loo
24.21 × 29.53 in.*

5 000 - 7 000 €

94

Attribué à Adrien MANGLARD

Lyon 1695 - Rome 1760

Scène de port méditerranéen avec un marchand levantin

Huile sur toile

300 × 235 cm

*A Mediterranean harbour, oil on canvas,
attr. to A. Manglard
118.11 × 92.52 in.*

15 000 - 20 000 €



Jean-Baptiste Marie PIERRE

Paris, 1714-1789

Une église de campagne

Crayon noir
20,80 × 40,70 cm

Provenance:

Collection Charles-Alexandre de Villeneuve, comte de Vence;
Mentionné dans son inventaire après-décès, en date du 24 janvier 1760 (A. N., M. C., LVIII, 395);
Sa vente, Paris, P. Rémy, 9-13 février 1761, n° 161, vendu 12,10 livres;
Vente anonyme; Paris, Hôtel Drouot, Piasa 13 juin 2001, n° 101 (comme école flamande du XVII^e siècle);
Acquis lors de cette vente par l'actuel propriétaire;
Collection particulière, Paris

Bibliographie:

Catalogue des tableaux du cabinet de monsieur le comte de Vence, Paris, 1759, p. 39
Nicolas Lesur et Olivier Aaron, *Jean-Baptiste Marie Pierre, 1714-1789*, Paris, 2009, p. 348, n° D. 102, repr.

Gravure:

Par Pierre-Quentin Chedel

A church in a landscape, black chalk, by J. B. M. Pierre
8.19 × 16.02 in.

2 000 - 3 000 €

Notre dessin appartient à une suite de trois paysages dessinés par Pierre ayant appartenu à la collection du comte de Vence. Tous trois ont été gravés par Chedel et les deux autres dessins n'ont pas encore été retrouvés. Un exemplaire de la gravure d'après la feuille que nous présentons est conservé à la bibliothèque de l' Arsenal à Paris, celle-ci présentant quelques variantes avec le dessin, notamment la présence d'un troupeau de vaches.

96

Noël HALLÉ

Paris, 1711-1781

Le baptême du Christ

Crayon noir et rehauts de craie blanche, mise au carreau sur papier bleu
38,80 × 22,20 cm
(Usures)
Sans cadre

The Baptism of Christ, black and white chalk, by N. Hallé
15.28 × 8.74 in.

2 000 - 3 000 €



Ce dessin est une étude préparatoire au *Baptême du Christ* peint pour la chapelle des fonts de l'église Saint Benoît de la rue Saint-Jacques à Paris en 1771 et conservé dans la cathédrale Saint-Louis de Blois (fig.1). Une autre étude dessinée pour cette même commande se trouve dans les collections du Metropolitan Museum de New York (voir N. Willk-Brocard, *Une dynastie. Les Hallé*, Paris, 1995, n° N 120 et N 399, repr. p. 436).



Fig. 1

Nous remercions Madame Nicole Willk-Brocard de nous avoir aimablement confirmé l'authenticité de ce dessin par un examen de visu, ainsi que pour son aide à la rédaction de cette notice.





97

Jean-Baptiste Marie PIERRE

Paris, 1714-1789

Académie d'homme vu de dos

Crayon noir, estompe et rehauts de craie blanche

Une marque de collection non identifiée (L. 3038) en bas à droite

45,50 × 31,50 cm

(Pliures)

Sans cadre

Provenance:

Vente anonyme; Paris, Christie's, 15 novembre 2006, n° 138 (comme attribué à Jean-Baptiste Descamps);

Acquis lors de cette vente par l'actuel propriétaire;

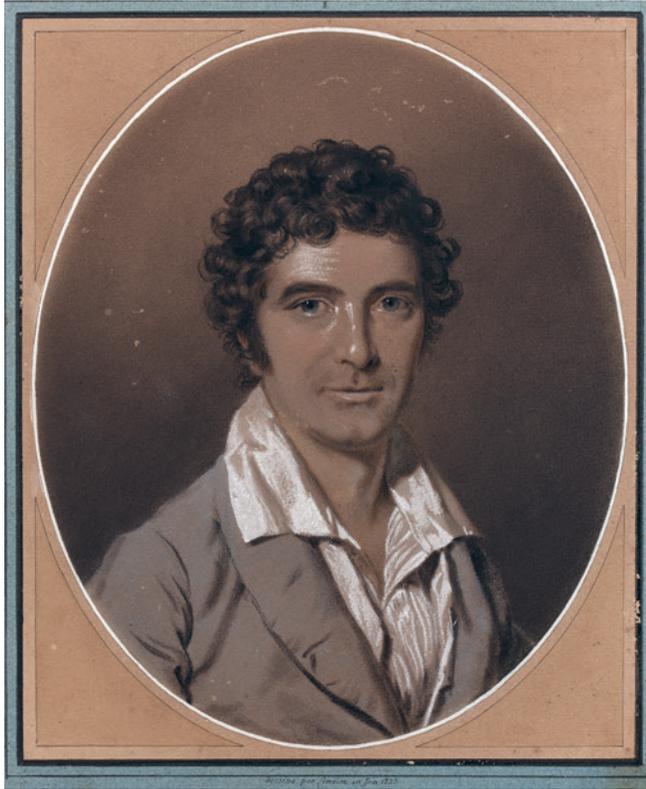
Collection particulière, Paris

Bibliographie:

Nicolas Lesur et Olivier Aaron, *Jean-Baptiste Marie Pierre, 1714-1789*, Paris, 2009, p. 360-361, n° D. 134, repr.

Male nude seen from behind, black and white chalk, by J. B. M. Pierre
17.91 × 12.40 in.

2 500 - 3 000 €



Œuvres en rapport:

Philippe-Laurent Roland, *Portrait d'Augustin Pajou de profil à droite*, médaillon en bronze, diam.30 cm, New-York, Metropolitan Museum of Art, n°inv 2004.143 Philippe-Laurent Roland, *Le Sculpteur Augustin Pajou (1730-1809)*, 1797, terre cuite, H. 57 cm, Paris, musée du Louvre, R.F.778

Portrait of Augustin Pajou in profile, bronze medallion, inscribed, by Ph. L. Roland
D. 11.80 in.

20 000 - 30 000 €

Roland voue une affection sincère et profonde à son maître et ami Augustin Pajou. Il reprend ici, sous la forme d'un magnifique médaillon en bronze, le portrait en buste sensible et intime qu'il réalise en 1797. Un seul autre exemplaire de ce médaillon est à ce jour répertorié, il est conservé au Metropolitan Museum of Art de New-York. Ce médaillon jouait un rôle suffisamment important dans l'intimité de la famille d'artistes qu'étaient les Pajou pour figurer au centre d'une composition représentant les différents membres de cette dynastie. Le dessin préparatoire à la lithographie (fig. 1), réalisé par Jacques-Augustin Pajou (1766-1828), fils du sculpteur, est mentionné dans l'ouvrage de Philippe Nusbaumer¹.

1. Ph. Nusbaumer, *Jaques-Augustin-Catherine Pajou, peintre d'histoire et de portrait*, Le Pecq-sur-Seine, 1997, p.183, fig.15



Fig. 1

98

Jacques-Antoine Marie LEMOINE

Rouen, 1751 - Paris, 1824

Portrait du violoncelliste Bernard Bénazet (1781-1846)

Fusain, craie blanche et estompe, de forme ovale
Annoté 'dessiné par Lemoine en Juin 1823' sur le montage dans le bas et 'mon grand oncle le violoncelliste Bénazet / porte cette mention: / Dessiné par Lemoine en juin 1823 / Emile Desbeaux / 1898' sur le montage au verso
18,70 x 16,70 cm
Sans cadre

Bibliographie:

Philippe Moreau, «Le violoncelle», in *Musica*, mars 1910, n° 90, p. 46, repr. (gravure inversée d'après notre dessin)

Portrait of the cello player Bernard Bénazet, black and white chalk, inscribed, by J. A. M. Lemoine
7.36 x 6.57 in.

1 500 - 2 000 €

99

Philippe-Laurent ROLAND

Pont-à-Marcq, 1746 - Paris, 1816

Portrait d'Augustin Pajou de profil à droite

Médaillon en bronze à patine brune
Signé et daté 'Roland statuaire 1802' sous le cou
Annoté 'AUGUSTIN PAJOU STATUAIRE MBRE DE L INSTITUT ET DE LA LEGION D HONNEUR NE A PARIS LE 19 7BRE 1730 DECEDE DANS LA MEME VILLE LE 8 MAI 1809' sur le pourtour
Diamètre: 30 cm

Bibliographie en rapport:

Denise Genoux, «Quelques bustes et médaillons retrouvés de Philippe Laurent Roland», in *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*, Paris, 1965 (1966), p.192.





100

LAMOTTE

Exposé au Salon entre 1814 et 1824

Geai bleu de Cayenne

Gouache Légendée ' - jeai Bleu De Cayenne.' en bas à gauche et Signée et datée ' - Lamotte fct 1821,' en bas à droite
27 × 34 cm

Exposition:

Peut-être Salon de 1824, Paris, n° 1008: «Geai bleu de Cayenne»

Blue jay of Cayenne, gouache, signed and dated, by Lamotte
10.63 × 13.39 in.

2 000 - 3 000 €

101

Jean-Baptiste Marie PIERRE

Paris, 1714-1789

Jeune femme en costume oriental agenouillée de profil vers la gauche

Pierre noire, estompe et rehauts de craie blanche
Annoté 'Leprince.' en bas à droite
44 × 36,50 cm
(Rousseurs)

Provenance:

Vente anonyme; Paris, Christie's, 15 novembre 2006, n° 138 (comme entourage de Jean-François de Troy); Acquis lors de cette vente par l'actuel propriétaire; Collection particulière, Paris

Bibliographie:

Nicolas Lesur et Olivier Aaron, *Jean-Baptiste Marie Pierre, 1714-1789*, Paris, 2009, p. 71, repr. coul., p. 267, mentionné dans la notice du n° P. 138 et p. 397, n° D. 250, repr.

Woman in oriental costume kneeling, black and white chalk, by J. B. M. Pierre
17.32 × 14.37 in.

4 000 - 6 000 €

Cette figure de jeune femme au riche costume oriental est préparatoire à la courtisane représentée à droite du sultan et passant son bras autour de ses épaules dans l'un des tableaux réalisés par Pierre vers 1750 pour madame de Pompadour au

château de Bellevue. Cette toile représentant un Sérail, qui figure dans la vente après-décès de la marquise de Pompadour, est aujourd'hui conservée au palais de Jablonna en Pologne (fig.1, voir N. Lesur et O. Aaron, *op. cit.*, p. 267, n° P.138).



Fig. 1





102

Apollonio DOMENICHINI,
anciennement appelé
Maître de la fondation Langmatt

Venise, 1715 - vers 1770

Le palazzo Balbi et la Ca' Foscari sur le
 Grand Canal, Venise

Huile sur toile

Porte un numéro '4626' sur la toile au
 verso
 27 x 43 cm

A view of palazzo Balbi and Ca' Foscari,
Venice, oil on canvas,
by A. Domenichini
 10.63 x 16.93 in.

8 000 - 12 000 €

103

Pietro LIBERI

Padoue, 1605-1687

Renaud et Armide

Huile sur toile
 147 x 201 cm

Rinaldo and Armida, oil on canvas,
by P. Liberi
 57.87 x 79.13 in.

30 000 - 40 000 €

Formé à Venise dans l'atelier
 d'Alessandro Varatori dit
 Padovanino, Pietro Liberi voyagea
 à Constantinople et Tunis et
 dans différents pays d'Europe

avant de passer un long moment
 à Rome pour copier Michel-
 Ange et Raphaël. Fort de ces
 expériences plurielles, il s'installe
 à Venise et y reçoit en 1650 ses
 premières commandes officielles
 de la Sérénissime. Alliant les
 compositions baroques aux
 couleurs chatoyantes héritées de
 Véronèse, il développe un style
 original qui annonce Sebastiano
 Ricci et plus largement le *Settecento*
 vénitien. Comme nombre de ses
 condisciples, il subit la gloire du
 siècle de Titien et de celui de
 Tiepolo; il est une des grandes
 figures d'un *Seicento* vénitien resté
 trop longtemps dans l'ombre de
 l'histoire de l'art.





104

École d'Europe de l'Est vers 1700

Portrait d'un dignitaire ottoman
tenant une hache

Huile sur toile, de forme ovale
78,50 × 63 cm
(Petits manques)

*Portrait of an Ottoman dignitary, oil on
canvas, East European School, ca. 1700*
30.91 × 24.80 in.

4 000 - 6 000 €

105

Alessandro GREVENBROECK

Actif à Venise au XVIII^e siècle

Paysages fluviaux animés
de personnages

Paire d'huiles sur toiles (Toiles
d'origine)
92 × 130 cm
(Manques sur l'une)

*River landscapes with figures, oil on
canvas, a pair, by A. Grevenbroeck*
36.22 × 51.18 in.

15 000 - 20 000 €

Nos deux séduisants paysages
présentent de nombreuses
analogies stylistiques avec une suite
de quatre toiles datées de 1737¹
ainsi qu'avec une grande paire de
paysages du même artiste² dont les
successions des plans au lointain
ne sont pas sans rappeler l'art du
père de l'artiste, Jan Grevenbroeck
dit il Solfaro.

Nous remercions Monsieur
Fabrizio Dassié de nous
avoir aimablement confirmé
l'authenticité de ces tableaux d'après
photographies ainsi que pour son
aide à la rédaction de cette notice.

1. F. Dassié, *I Grevenbroeck*,
Vérone, 2019, p. 166 - 167, cat.
99 et p. 156-157, cat. 91.





106

Attribué à Francesco GUARDI

Venise, 1712 - Cannaregio, 1793

Marine par gros temps

Huile sur toile
51 × 59,50 cm

Provenance:

Vente anonyme; Paris, Sotheby's, 4 mai 2016, n° 44;
Vente anonyme; Londres, Christie's South Kensington, 2 novembre 2016, n° 180 (vendu 102 500 £);
Acquis lors de cette vente par l'actuel propriétaire;
Collection particulière, Paris

Bibliographie:

Alain Bonfand, «Francesco Guardi, «una Burrasca», étude inédite, 2017, fig. 1 et cat. 15

Seescape by stormy weather, oil on canvas, attr. to Fr. Guardi
20.08 × 23.43 in.

20 000 - 30 000 €



107

Agostino MASUCCI

Rome, 1691-1768

La dispute entre Ajax et Ulysse pour les armes d'Achille

Huile sur toile
116 × 168,50 cm

The argument between Ajax and Odysseus over Achilles' armor, oil on canvas, by A. Masucci
45.67 × 66.34 in.

25 000 - 35 000 €

La signification d'un choix iconographique est parfois plus subtile qu'il n'y paraît. Masucci représente de façon splendide une noble assemblée: les Grecs Ulysse et Ajax se disputent les armes d'Achille, récemment tué par une flèche reçue à son talon, devant leur roi Agamemnon et son conseil Ménélas. Ajax, cousin d'Achille mais guerrier colérique peu porté à l'éloquence peine à défendre son titre. Ulysse, orateur habile, calme et serein convainc l'assemblée. La déesse Minerve porte son choix sur ce dernier. Notre tableau illustre la victoire de l'éloquence comme le conclut Ovide dans le livre XIII des *Métamorphoses*: «L'assemblée

des nobles fut ébranlée et son arrêt affirma le pouvoir de l'éloquence: l'habile orateur obtint les armes du valeureux héros.»

Le furieux Ajax vêtu de rouge cède devant la stature magistrale d'Ulysse: Masucci utilise chaque indice relaté par Ovide pour réussir à la perfection son tableau. Ce thème fut souvent représenté par les peintres depuis la Renaissance et cette composition semble avoir eu un certain succès puisqu'une autre version, de taille plus réduite, de qualité inférieure et avec quelques variantes, fut récemment offerte aux enchères (Vienne, Im Kinsky, 8 novembre 2011, n° 80, huile sur toile, 75 x 99,5 cm).



108

Attribué à Giuseppe ZAIS

Forno di Canale, 1709 - Trévisé, 1784

Herminie chez les bergers

Huile sur toile
23,50 × 26,50 cm

Provenance:

Vente anonyme ; Sotheby's, 7 décembre
1988, n° 53, selon une étiquette au
verso;
Collection européenne

*Herminia and the Shepherds, oil on
canvas, attr. to G. Zais*
9.25 × 10.43 in.

6 000 - 8 000 €

109

Giacomo GUARDI

Venise, 1764-1835

**Vue de la basilique Santa Maria della
Salute, Venise**

Huile sur toile
63,50 × 76 cm
(Restaurations)

*A view of Santa Maria della Salute,
Venice, oil on canvas, by G. Guardi*
25 × 29.92 in.

30 000 - 40 000 €





110

Vincenzo CHILONE

Venise, 1758-1839

Promeneurs sur la Piazzetta
vue de l'angle de la basilique
San Marco, Venise

Huile sur toile (Toile d'origine)
Porte une signature et une date reprises
'Canella / 1838' dans le bas
47,50 × 34,50 cm
(Restaurations)

*Walkers on the Piazzetta, Venice, oil on
canvas, inscribed, by V. Chilone*
18.70 × 13.58 in.

15 000 - 20 000 €

Vincenzo Chilone se révèle un original continuateur des vèdutistes du XVIII^e siècle. Alors que nombre d'artistes se complaisent à copier Canaletto ou Guardi, il peint des tableaux contemporains de son temps. Comme dans notre toile, l'artiste sélectionne des points de vue originaux avec des plans serrés « pré-photographiques ». Cela s'explique au regard de sa première formation comme concepteur de décors de théâtre à Udine. Il cède aussi à la mode

vestimentaire au goût du jour pour habiller ses personnages. Alors que les figures qui animent les *vedute* de Canaletto sont les habitants de Venise, nous distinguons dans les œuvres de Chilone les premiers touristes modernes qui s'extasient sur la beauté des architectures. Son parti pris de réaliser des œuvres qui s'émancipent de l'héritage des vèdutistes du *Settecento* lui valent d'être récompensé par une carrière officielle brillante et de nombreux achats des couronnes européennes.



111

Francesco FIDANZA

Rome, 1749 - Milan, 1819

Littoral rocheux animé de personnages

Huile sur toile

Signée des initiales 'F. F.' sur les rochers en bas vers la droite

64 × 95 cm

Provenance:

Vente anonyme; New York, Sotheby's, 18 octobre 2000, n°43;
Vente anonyme; New York, Christie's, 15 avril 2008, n°295;
Collection européenne

Exposition:

Mostra del'700 a Roma, Rome, 19 mars - 31 mai 1959, n° 201, selon une étiquette au verso

Figures in a rocky seascape, oil on canvas, signed, by Fr. Fidanza
25.20 × 37.40 in.

25 000 - 35 000 €

Jean-Ferdinand LANCRENON

Lods, 1794 - Besançon, 1874

Jupiter et Mercure chez Philémon et Baucis

Toile et châssis d'origine
Trace d'une ancienne étiquette ou d'un cachet en bas à gauche, un cachet de cire en bas à droite sur le châssis au verso
147 × 112 cm
(Restaurations anciennes)

Provenance:

Tableau présenté au Concours du Prix de Rome de 1818 et non retenu;
Collection particulière, Paris

Bibliographie:

Auguste Castan, «Notice sur le peintre Lancrenon», in *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs*, volume 1874, Besançon, 1875, p. 16, mentionné dans la note 3
Catherine Giraudon, Jean-Michel Leniaud, *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-arts: 1816-1820*, Paris, 2002, p. 284

Bibliographie en rapport:

Philippe Grunhec, *Les Concours des Prix de Rome 1797-1863. Tome II*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1989, p. 65-66

Jupiter and Mercury with Baucis and Philemon, canvas, by J. F. Lancrenon
57.87 × 44.09 in.

15 000 - 20 000 €



Fig. 1

Après un premier apprentissage dans l'atelier de François-André Vincent, Lancrenon est formé par Anne-Louis Girodet. Il participe au concours du Prix de Rome de 1818 avec notre tableau. Il choisit une composition en hauteur, à la différence des autres concurrents, dont le vainqueur Nicolas-Auguste Hesse. Nous connaissons plusieurs dessins préparatoires, des études pour les drapés, un pour la figure de Zeus (Paris, étude Doutrebente, 18 novembre 2016, n°32) et deux autres pour la partie inférieure droite (fig. 1, jambe de Mercure, draperie et cygne, vente Paris,

étude Millon et associés, le 25 mars 2005, n°353, et catalogue de la galerie Coatalem à Paris en 2004).

Le jeune artiste fait déjà preuve d'une belle maîtrise, notamment dans le traitement des ombres et des lumières. On reconnaît ici la manière à la fois classique et étrange de son professeur, cette peau douce et veloutée qui est celle du *Pygmalion et Galatée*, auquel Girodet travaille à cette époque, son ambiguïté érotique et iconographie (on a presque une révélation du divin aux Pèlerins d'Emmaüs). Lancrenon connaissait

aussi le *Jupiter et Thétis* d'Ingres (Aix-en-Provence) qui avait été âprement discuté au Salon de 1811.

Durant vingt ans, de 1797 à 1817, les sujets proposés aux concours du Prix de Rome mettaient en valeur des héros antiques de l'histoire grecque et romaine, dans la lignée de l'enseignement dispensé aux élèves de l'École des Beaux-arts. Les participants de l'épreuve de 1818 sont confrontés à un sujet littéraire mythologique, tiré des *Métamorphoses* d'Ovide et des *Fables* de La Fontaine, souvent illustré aux XVII^e et XVIII^e siècles, de Rubens à Jean-Bernard Restout.

La difficulté était donc d'adapter un thème baroque et rocaille à l'esthétique néoclassique. Le libellé, après avoir signalé l'hospitalité du pauvre couple phrygien envers les deux dieux de l'Olympe venus incognito, insiste sur «une oie (qui) leur restait, ils vont en faire le sacrifice pour augmenter le repas, mais l'oiseau se réfugie près des Divinités qui défendent de la tuer...» (Ph. Grunhec, *op. cit.* p. 276, 1818, note 22), parfaitement intégrée par notre peintre.





I/II



II/II

▲ 113

Anthelme-François LAGRÉNÉE

Paris, 1774-1832

Profils de femmes à la coiffure ornée de tresses, en imitation de camées

Paire de miniatures sur ivoire de forme ronde, sous des verres églomisés sur le pourtour à décor de pampres de vigne Signées 'f. Lagrénée fils' pour l'une et 'Lagrénée fils' pour la seconde dans le bas

Diamètre: 10 cm
(Petites écaillures)

Dans leurs cadres d'origine

Provenance:

Probablement vente collection de Madame X, Paris, Hôtel Drouot, 28 novembre 1927, n°98 et 99

*Profile of women in the manner of cameo, miniatures on ivory, a pair, signed, by A. Fr. Lagrénée
D. 3.94 in.*

5 000 - 7 000 €

114

Jean-Victor BERTIN

Paris, 1767-1842

Paysages classiques animés de personnages vêtus à l'antique

Paire de fixés sous verre
14 x 16 cm
(Restaurations, oxydation en partie inférieure)

*Figures in classical landscapes, reverse glass painting, a pair, by J. V. Bertin
5.51 x 6.30 in.*

15 000 - 20 000 €

Le grand maître du paysage néoclassique, Jean-Victor Bertin, nous confirme par cette ravissante paire de fixés sous verre le grand technicien de la peinture qu'il fut. Substituant le verre à la toile, cette technique artistique donne à la composition une séduisante

teinte glacée et permet une autre interprétation des profondeurs et de la lumière. Bertin se montre particulièrement à l'aise dans cet exercice. Tout son art est concentré dans notre paire inédite. Nous retrouvons son approche très personnelle du paysage classique idéal dans lequel il parvient à marier délicieusement architectures et nature, faisant des figures et animaux au premier plan les témoins de cette union.

Ces œuvres seront incluses au catalogue raisonné de Jean-Victor Bertin en cours de préparation par Messieurs Damien Dumarquez et Jean-Louis Litron. Un avis en date du 30 juin 2020 sera remis à l'acquéreur.



I/II



II/II



I/II



II/II

115

Henri-Nicolas van GORP

Paris, vers 1756 - après 1819

Portrait du comte Septime de Villeneuve en uniforme de lieutenant hussard de la garde royale *et* Portrait de sa mère, la comtesse René de Villeneuve, née Appoline de Guibert

Paire d'huiles sur toiles, à vue ovale
Signées 'Vangorp / f'' en bas à gauche
Plusieurs étiquettes identifiant les modèles au verso
27 × 21 cm

Portraits of count Septime de Villeneuve and of his mother countess René de Villeneuve, oil on canvas, a pair, signed, by H. N. van Gorp
10.63 × 8.27 in.

5 000 - 7 000 €

116

École française, 1836

D'après Carle Vernet

Napoléon I^{er}, empereur des Français

Huile sur toile (Toile d'origine)
Signée et datée '(...)édard / 36' dans le bas
81,50 × 65 cm
(Restaurations)

Napoleon, after Carle Vernet, oil on canvas, signed and dated, French School, 1836

32.09 × 25.59 in.

10 000 - 15 000 €

Notre toile reprend une composition de Carle Vernet connue par une gravure de Levachez intitulée «Napoléon I^{er} Empereur des Français, Roi d'Italie et Protecteur de la Confédération du Rhin ». Napoléon est en 1807 au fait de sa gloire après la bataille de Friedland au cours de laquelle il soumit les armées russes. Les années qui précèdent sont celles de la conquête et celles qui suivront de la fragilisation de l'Empire. Ney (1769-1815), duc d'Elchingen et futur prince de la Moscowa, «le brave des braves», se distingue en uniforme blanc derrière l'empereur.





117

Jacques-Antoine VALLIN

Paris, 1760 - après 1831

Apelle peignant Phryné comme Vénus

Huile sur toile (Toile d'origine)
Signée 'Vallin' en bas à gauche
Titrée à l'encre au dos de la toile
75 × 65 cm

Apelles painting Phryne as Venus, oil on canvas, signed, by J. A. Vallin
29.53 × 25.59 in.

10 000 - 15 000 €

Fils d'un ciseleur qui de la Mégisserie, Jacques-Antoine Vallin est protégé par Gabriel-François Doyen et entre très jeune à l'Académie Royale. Elève de Drevet, d'Antoine-François Callet et d'Antoine Renou, Jacques-Antoine Vallin traite tous les genres, le portrait, les thèmes mythologiques et le paysage. Son art toujours gracieux est influencé par Pierre Paul Prud'hon.

Notre tableau, totalement inédit, représente un rare sujet : le peintre Apelle fait poser la magnifique courtisane grecque Phryné nue, les pieds dans l'eau comme émergeant des flots telle la déesse de la beauté Vénus. Une servante tient avec

beaucoup de délicatesse un petit vase à onguent dont elle verse le contenu sur les mains de la jeune femme. La belle hétéaire fut l'un des modèles les plus appréciés de l'Antiquité grecque et aurait ainsi posé pour le sculpteur Praxitèle pour sa célèbre *Aphrodite de Cnide* ainsi que pour Apelle. Ces grands artistes auront également été les amants de Phryné. Le sujet ici choisi par Jacques-Antoine Vallin est d'une grande rareté et témoigne d'une recherche particulièrement soignée de la part de l'artiste pour proposer une œuvre à la fois savante et d'une grande séduction.

James PRADIER

Genève, 1790 - Bougival, 1852

Danaïde

Bronze à patine brune
 Signé et daté 'PRADIER / 1852.' et
 marque du fondeur 'Salvatore / Marchi'
 Hauteur: 47 cm

Provenance:

Vente anonyme; Paris, Gros et Delettrez,
 12 novembre 2001, n°136;
 Acquis lors de cette vente par l'actuel
 propriétaire;
 Collection particulière, Paris

Bibliographie en rapport:

Claude Lapaire, *James Pradier et la
 sculpture française de la génération
 romantique. Catalogue raisonné*, Milan-
 Lausanne, 2010, p. 389-390, modèle
 référencé sous le n° 358

*Danaïd, bronze, brown patina, signed and
 dated, by J. Pradier
 H. 18.50 in.*

8 000 - 12 000 €



François-Marius GRANET

Aix-en-Provence, 1775 - 1849

L'atelier du peintre, avec la Cène de
Léonard de VinciHuile sur toile (Toile d'origine)
38,50 x 56,50 cm
(Restaurations)
Sans cadre*The studio of the artist,
with Leonardo's Last Supper,
oil on canvas, by Fr. M. Granet
15,16 x 22,24 in.*

15 000 - 20 000 €



Fig. 1

L'artiste s'arme de sa palette afin de porter les derniers coups de pinceaux à une toile qui semble sur le point d'être achevée. Les arêtes de lumière à son angle supérieur gauche nous rappellent la préparation blanche, intégralement étouffée par les assauts bruns et obscurs répétés du peintre. Même la lumière pénétrant la scène par la fenêtre ouverte à gauche ne peut éclairer l'esprit du spectateur. Seuls l'artiste et les moines à sa droite sont dans le secret de ce que ce tableau réserve. Au contraire de l'immense toile figurée et parfaitement identifiable, La Cène qui s'impose dans la composition ; comme si

notre artiste, dans une sincère leçon d'humilité, ne concevait pas l'idée d'imposer sa petite peinture face à l'éternelle vérité, comme un souffle divin, que suscitèrent les œuvres de Léonard de Vinci. Car il s'agit bien d'un subtil autoportrait que nous présentons. En effet, nommé conservateur en titre des peintures du Louvre en 1826, François-Marius Granet obtient à ce titre, un atelier sous les toits au troisième étage de la Galerie du Bord-de-l'Eau du musée. La vue que nous propose l'artiste constitue l'intérieur de cet atelier, qu'il aimait à immortaliser dans ses œuvres comme dans Léontine peignant

conservé au Musée Magnin à Dijon ou encore dans son Padre Pozzo peignant entouré de religieux de son ordre (fig. 1), dans lequel nous reconnaissons l'impressionnante charpente à la Mansart.

Celui que l'on surnommait « le moine » surtout pour son amour des cloîtres et les nombreuses représentations qu'il en faisait, était un grand religieux, plaçant sa foi au cœur de l'exercice de son métier. Notre tableau témoigne de cette approche toute singulière. Comme un grand sacerdote, Granet se prosterne devant la peinture sacrée de ses illustres prédécesseurs de

la Renaissance italienne. L'artiste par cette petite huile se fait implicitement le prophète de la vie monastique et du sacrifice qu'elle implique. A la manière de ces moines qui ont consacré leur vie à Dieu par la prière, François-Marius Granet la Lui consacre également par la peinture. Et c'est encore dans une démarche d'humilité qu'il figure au premier plan, sournoisement caché à l'ombre d'une malle, un chat noir, symbole du mal tentateur, rappelant l'inaliénable condition d'homme pécheur à laquelle il ne peut échapper.





120

George SAND

Paris, 1804 - Nohant-Vic, 1876

Paysage romantique avec cascade et château

Gouache
15,50 × 24 cm

Romantic landscape with a castle and a waterfall, gouache, by G. Sand
6.10 × 9.45 in.

3 000 - 4 000 €

Le procédé utilisé par George Sand est appelé « dendrite » et se rapproche de celui du monotype; il est ensuite rehaussé et remodelé. Notre paysage imaginaire, rempli de romantisme, est caractéristique de l'œuvre de George Sand.

121

Eugène DELACROIX

Charenton-Saint-Maurice, 1798 - Paris, 1863

Étude de paons, d'un cygne et d'un cheval

Plume et encre brune, traits de crayon noir
Daté 'samedi 27 mai 54' en bas à droite
Annoté de différentes indications
Cachet de l'atelier (L.838a) en bas vers la gauche
24 × 36 cm

Provenance:

Atelier de l'artiste;
Vente anonyme; Londres, Sotheby's, 22 mars 1961;
Vente anonyme; Londres, Sotheby's, 9 juillet 2003, n° 125

Exposition:

Jean-Baptiste-Camille Corot - Eugène Delacroix. *An exhibition. Paintings, Drawings, Watercolours*, New York, Salander O'Reilly Galleries, 1986, p. 7, n° 71

Bibliographie:

Alfred Robaut, *L'Œuvre complet d'Eugène Delacroix*, Paris, 1885, p. 338, n°1266, repr. Arlette Sérullaz et Edwart Vignot, *Le Bestiaire d'Eugène Delacroix*, Paris, 2008, p. 182, fig. 146

Study of peacocks, a swan and a horse, pen and brown ink, dated, inscribed and stamped, by E. Delacroix
9.45 × 14.17 in.

7 000 - 10 000 €

Eugène Delacroix se plaisait à multiplier les études rapidement jetées à l'encre sur le papier. Les animaux occupaient largement son imaginaire et il est notoirement connu qu'avec son acolyte le sculpteur Antoine-Louis Barye, ils se rendaient régulièrement à la ménagerie du musée d'Histoire Naturelle de Paris afin de les dessiner. Notre feuille, agrémentée de touchantes annotations autographes, a la particularité de figurer, outre le cheval, un cygne et paon, animaux rarement croqués par notre artiste. Le cygne posé sur l'eau et rentrant ses ailes est préparatoire à celui apparaissant à l'arrière-plan du tableau représentant des *Baigneuses*, daté de la même année et conservé au Wadsworth Atheneum Art Museum d'Hartford (fig. 1).



Fig. 1





122

Eugène DELACROIX

Charenton-Saint-Maurice, 1798 - Paris, 1863

Cavalier oriental

Aquarelle sur traits de crayon noir
Annotation peu lisible en bas à droite
au crayon noir

11 × 9,60 cm

(Remis au rectangle, bande de papier
ajoutée en haut à gauche (6 × 2,5 cm))

*Oriental rider, watercolour and black
chalk, inscribed, by E. Delacroix
4.33 × 3.78 in.*

6 000 - 8 000 €

En 1832, Eugène Delacroix séjourne six mois au Maroc, accompagnant le comte de Mornay dans une mission diplomatique auprès du sultan, dans la perspective de la conquête de l'Algérie voisine. Ce voyage sera pour l'artiste l'occasion de remplir carnets et feuilles de croquis de paysages, monuments, personnages richement vêtus, chevaux, ornements, assortis de multiples annotations qui lui fourniront la base d'un répertoire qu'il utilisera tout au long de sa carrière.

Les deux dessins que nous présentons sont des exemples du travail d'étude et d'investigation du peintre. D'un côté nous retrouvons un cavalier arabe, figure fondamentale reprise régulièrement dans la majorité de ses toiles ; et de l'autre, Tanger, qui fut le lieu d'arrivée de l'ambassade française, dont nous retrouvons dans un plus vaste tableau peint en 1856 pour le marchand Tedesco (Minneapolis Institute of Art), les remparts esquissés sur notre aquarelle. Vaste tableau peint en 1856 pour le marchand Tedesco (Minneapolis Institute of Art), les remparts esquissés sur notre aquarelle.



123

Eugène DELACROIX

Charenton-Saint-Maurice, 1798 - Paris, 1863

Vue de Tanger, prise de la côte

Aquarelle sur trait de crayon
Porte le cachet de l'atelier (L.838a)
en bas à droite

9 × 9,20 cm

Provenance:

Galerie Morgan, Stockholm, selon un document anciennement collé sur le montage;
Collection particulière, Estonie

*A view of Tangier from the Seashore,
watercolour, stamped, by E. Delacroix
3.54 × 3.62 in.*

3 000 - 4 000 €



124

Eugène DELACROIX

Charenton-Saint-Maurice, 1798 -
Paris, 1863

Étude de cavalier

Plume et encre brune, traces de crayon
noir

Cachet de l'atelier (L.838a) en bas
à droite

16,80 × 20,80 cm

Provenance:

Vente de l'atelier de l'artiste;
Collection Isidore Pils;
Probablement sa vente, Paris, Hôtel
Drouot, 20 mars-1^{er} avril 1876;
Collection particulière, Paris

Bibliographie:

Alfred Robaut, *L'Œuvre complet d'Eugène
Delacroix*, Paris, 1885, p. 292, n°1106,
repr.

*Study of a rider, pen and brown ink,
stamped, by E. Delacroix*
6.61 × 8.19 in.

10 000 - 15 000 €



125

Eugène DELACROIX

Charenton-Saint-Maurice, 1798 - Paris, 1863

Étude d'agapanthes

Crayon noir
Cachet de l'atelier (L.838a) en bas à droite
20 × 30 cm
(Pliures et petites taches)
Sans cadre

Study of Agapanthus, black chalk, stamped, by E. Delacroix
7.87 × 11.81 in.

2 000 - 3 000 €

126

Théodore GÉRICAULT

Rouen, 1791 - Paris, 1824

Deux personnages pour le radeau de la Méduse et une croupe de cheval

Plume et encre brune, crayon noir sur calque
21 × 33 cm
(Calque doublé, encre ferro-gallique, petites déchirures et petites taches)

Provenance:

Vente anonyme; Paris, galerie Charpentier, 10 décembre 1957, n°1; Collection Robert Lebel; Sa vente, Paris, Hôtel Drouot, M^e Loudmer, 23 novembre 1992, n°5; Vente anonyme; Paris, Sotheby's, 25 mars 2009, n°69; Collection particulière, Paris

Exposition:

Géricault dans les collections françaises, Paris, galerie Claude Aubry, novembre-décembre 1964, n° 73

Bibliographie:

Germain Bazin, *Théodore Géricault*, Paris, 1994, t. VI, p. 16 et p. 102, n° 1933, repr.

Two figures for the Raft of the Medusa and a horse croup, pen and brown ink, black chalk on tracing paper, by Th. Géricault
8.27 × 12.99 in.

6 000 - 8 000 €

127

Eugène DELACROIX

Charenton-Saint-Maurice, 1798 - Paris, 1863

Cheval de profil

Plume et encre brune Daté et dédié '25 fv. 58 / a Jenny' en bas à gauche Annoté 'croquis / d'Eugène Delacroix / certifié / authentique / Auguste / Préault / 1864' en bas à droite sur le montage
12,50 × 19,80 cm
(Taches)

Provenance:

Donné par Jenny Le Guillou à Constant Dutilleux; Offert par celui-ci au sculpteur Auguste Préault; Collection Suzor, selon plusieurs étiquettes au verso; Collection particulière, Paris

Expositions:

Eugène Delacroix, Zurich, Kunsthaus, 28 janvier - 2 avril 1939, p. 48, n° 282
76 *Capolavori di Delacroix*, Venise, XXVIII^e Exposition Biennale internationale des Beaux-Arts, 1956, n°100

Bibliographie:

Alfred Robaut, *L'Œuvre complet d'Eugène Delacroix*, Paris, 1885, p. 368, n° 1370, repr.

Standing horse in profile, pen and brown ink, dated, by E. Delacroix
4.92 × 7.80 in.

6 000 - 8 000 €





128

Aloys ZÖTL

Freistadt, 1803 - Eferding, 1887

Études d'invertébrés

Aquarelle gouachée
 Titrée 'Würmer Taf. V.' en bas à gauche,
 Signée et datée 'Aloys Zötl pinx. am 10.
 May 1844' en bas à droite
 32,50 x 42,50 cm

Provenance:
 Vente anonyme; Paris, Artcurial,
 13 novembre 2013, n° 29;
 Acquis lors de cette vente par l'actuel
 propriétaire

*Studies of invertebrates, watercolour
 and gouache, entitled, signed and dated,
 by A. Zötl
 12.80 x 16.73 in.*

5 000 - 7 000 €

129

Federico MOJA

Milan, 1802 - Dolo, 1885

Vue du Grand Canal, Venise

Huile sur papier marouflé sur toile
 30,50 x 53 cm
 (Deux feuilles)

*A view of the Grand Canal, Venice, oil on
 paper laid down on canvas, by F. Moja
 12.01 x 20.87 in.*

18 000 - 22 000 €

Cette vue est préparatoire au
 tableau de grand format daté de
 1870 et présenté en vente à Vienne
 le 24 octobre 2018 (Dorotheum,
 lot 647, fig.1).



Fig. 1





130

Jules COIGNET

Paris, 1798-1860

Vue de Roveredo, Tyrol

Huile sur papier marouflé sur toile
Signé 'J Coignet' en bas à droite et
localisé et daté 'Roveredo 3.8.1837'
en bas à gauche
47 × 39 cm

Provenance:

Vente anonyme; Paris, Artcurial,
13 novembre 2008, n°350;
Collection particulière, Paris

Exposition:

Peut-être Salon de 1838, Paris, n° 309:
«Vue de la ville de Roveredo, dans le
Tyrol»

*View of Roveredo, oil on paper laid down
on canvas, signed and dated, by
J. Coignet
18.50 × 15.35 in.*

2 500 - 3 500 €

131

École française vers 1840

Vue du golfe de Naples pris de Capri avec le Vésuve à l'horizon

Toile marouflée sur panneau
Localisée 'Capri' en bas à gauche
11 × 31 cm
Sans cadre

*View of the Neapolitan gulf from Capri,
canvas laid down on panel, French
School, ca. 1840
4.33 × 12.20 in.*

4 000 - 6 000 €

132

École française vers 1840

Vue présumée de Rome

Toile marouflée sur carton
11 × 33 cm
Sans cadre

*Presumed view of Rome, canvas laid down
on cardboard, French School, ca. 1840
4.33 × 12.99 in.*

4 000 - 6 000 €





133

Eugène ISABEY

Paris, 1803 - Montévrain, 1886

Voiliers par gros temps

Huile sur carton
Signé des initiales 'EI' en bas à droite
20,50 × 32,50 cm

*Sailing boats by stormy weather, oil on board, signed, by E. Isabey
8.07 × 12.80 in.*

3 000 - 4 000 €

134

Eugène ISABEY

Paris, 1803 - Montévrain, 1886

Voiliers près d'un port par gros temps

Huile sur carton
Signé des initiales 'EI' en bas à gauche
20 × 31,50 cm

*Sailing boats by stormy weather, oil on board, signed, by E. Isabey
7.87 × 12.40 in.*

2 000 - 3 000 €



○ 135

Paul DELAROCHE

Paris, 1797-1856

Portrait du comte James-Alexandre de Pourtalès-Gorgier, dans un ovale

Huile sur toile (Toile d'origine)
Annotée 'Comte James de Pourtalès' sur
le châssis au verso
Toile de la maison Ange Ottoz à Paris
55 × 46 cm

Provenance:

Succession de la comtesse de Ganay;
Collection Grovallet, Paris, selon une
étiquette au verso;
Vente anonyme; Paris, Sotheby's,
20 octobre 2005, n°84 (comme attribué à
Paul Delaroche)

*Portrait of the count de Pourtalès-
Gorgier, oil on canvas, by P. Delaroche
21.65 × 18.11 in.*

12 000 - 15 000 €

C'est en 1846 que Paul Delaroche termine ce qui est aujourd'hui considéré comme son plus beau portrait peint, l'un de ses plus grands chefs-d'œuvre qui le plaça à l'égal d'Ingres: le Portrait du comte James-Alexandre de Pourtalès-Gorgier, aujourd'hui conservé au Louvre (fig. 1). Figure majeure fascinante du collectionneur parisien du milieu du XIX^e siècle, le financier suisse est représenté au milieu de ses œuvres dans l'hôtel particulier de la rue Tronchet qu'il s'était fait construire en vue d'abriter sa riche collection d'objets d'art.

Notre tableau est une version épurée de ce portrait où seul reste le buste du modèle libéré de tout décor. En effet, l'artiste pouvait réaliser, à la demande de

la famille du commanditaire, des secondes versions simplifiées de ses portraits. Dans un ovale feint, nous retrouvons tout l'art de Delaroche portraitiste. La facture photographique prodigieuse propre à l'artiste donne vie aux yeux bleus perçants et hypnotiques du modèle et permet un rendu des étoffes remarquable; et même s'il n'est pas représenté au milieu de ses merveilles collectées dans son intérieur grandiose, tout le charisme et l'autorité du comte de Pourtalès sont ici parfaitement perceptibles.

Nous remercions Monsieur Stephen Bann de nous avoir aimablement confirmé l'authenticité de ce portrait d'après une photographie.



Fig. 1

Carlo BOSSOLI

Lugano, 1815 - Torino, 1884

Vue plongeante de Venise vers l'Ouest,
prise du haut du campanile
de San Marco

Gouache sur fine toile de soie marouflée
sur toile
Signée 'C. Bossoli' en bas à droite
84 × 123 cm

Provenance:
Collection européenne

*A view of Venice, gouache on silk canvas,
signed, by C. Bossoli
33.07 × 48.43 in.*

80 000 - 120 000 €

Cette étonnante vue de Venise nous surprend au premier regard. Ce n'est pas une vue aérienne qui se place dans la tradition de la fameuse *Planta* da Jacopo de Barbari. Ce n'est pas une *vedute* dans le style de Canaletto. Non, nous avons à admirer quelque chose de nouveau, quelque chose d'avant-gardiste : une vue plongeante ! Bien avant Devambez, Carlo Bossoli, fort de sa formation de scénographe à Odessa comme élève d'Alessandro Sanquirico, peint ici sur une fine toile de soie une ambitieuse vue de la Sérénissime du haut du campanile de San Marco. Spécialisé dans les vues panoramiques et fort de l'expérience de la *camera ottica* utilisée par Antonio Canal, Bossoli réalise une «photographie»

particulièrement ambitieuse du bassin de San Marco. De droite à gauche (une fois n'est pas coutume !) nous discernons les toits de la bibliothèque Marciana, la Piazzetta, le Palais des Doges et plus loin la façade Renaissance de San Zaccaria et la cathédrale San Pietro avant de franchir la lagune pour apercevoir la longue langue du Lido. Si la ville est intemporelle, nous pouvons dater notre représentation par de nombreux détails : la mode des personnages, les premiers bateaux à vapeurs, le campanile à la flèche pointue de San Giorgio Maggiore.

Le professeur Fernando Mazzocca, après avoir soulevé la question de la datation de cette œuvre magistrale de l'artiste retient la date du premier voyage à Venise -

1839-1840 - et non celle du second - entre 1844 et 1853 - en raison notamment du traitement encore académique alors que Bossoli adoptera dès le milieu des années 1840 des effets impressionnistes.

Par l'usage de la lumière apaisée avec cet effet atmosphérique si particulier et par ce point de vue si original qui correspond à la naissance de la photographie nous admirons une œuvre ambitieuse, novatrice et malgré tout profondément romantique.

Nous remercions le professeur Fernando Mazzocca pour son aide à la rédaction de cette notice et son avis en date du 12 juillet 2019.



Hugues MERLE

La Sône, 1823 - Paris, 1881

La Nuit et le Jour

Huile sur toile
Signée et datée 'Hugues Merle 1876' en
bas à droite
185 × 211 cm
(Petits accidents)
Sans cadre

Provenance:

Collection particulière du Sud de la
France

Exposition:

Salon de 1876, Paris, n° 1445: «La Nuit
et le Jour (Fragment d'une décoration)»

Bibliographie:

Théodore Véron, *Le Salon de 1876*, Paris,
1876, p. 53
Michaël Vottero, «Hugues Merle (1822-
1881). Peinture de genre et marché
de l'art sous le Second Empire», in
*Bulletin de la Société de l'histoire de
l'art français*, 2011 (2012), p. 206,
n° 181

*Allegory of Night and Day, oil on
canvas, signed and dated, by H. Merle
72.83 × 83.07 in.*

25 000 - 35 000 €

«Hugues Merle semble avoir ramassé le pinceau tombé des mains défaillantes de Delaroche expirant»

Cette formule astucieuse, prononcée par le critique Jules Castagnary devant les tableaux de Merle au Salon de 1863, a valeur de compliment tant le maître défunt fut admiré par ses contemporains. Hugues Merle se forma à Paris dans l'atelier de Léon Cogniet mais délaisse assez rapidement les cimaises du Louvre et les maîtres anciens pour se confronter à la peinture contemporaine qui orne les murs du Musée du Luxembourg. Le jeune artiste ne jure alors que par Alexandre Antigna, Léopold Robert, Ary Scheffer et surtout Paul Delaroche. Sa formation académique lui assure une maîtrise

technique parfaite, proche de ses prédécesseurs et contemporains classiques, qu'il étudie et copie méticuleusement. Après quelques tentatives dans le domaine de la peinture d'histoire, qui sauront convaincre les acteurs du marché, il expose régulièrement des scènes de genre et des portraits afin de se faire connaître définitivement, puis, à partir des années 1860, presque exclusivement des scènes de genre sentimentales de moyen format destinées à la vente. Son attachement à la défense de l'avenir mercantile de sa production va attirer l'attention d'un jeune marchand, Paul Durand-Ruel, qui va donner à la carrière de Merle un accent encore plus commercial.

La galerie Durand-Ruel prend un nouvel essor au milieu des années 1850 et se consacre à la peinture contemporaine.

L'opportunisme du marchand le pousse alors à s'intéresser, après les paysagistes issus de l'école de Barbizon, à ces peintres académiques dont les toiles suscitent l'intérêt des riches collectionneurs bourgeois de Paris. On trouve parmi ces artistes les plus grands noms de l'académisme sous le Second Empire: Cabanel, Bouguereau, Bonnat, Cogniet, Meissonier et aussi Hugues Merle considéré comme l'un des plus talentueux de la nouvelle génération. Le marchand, tristement, reniera ensuite ceux qui le firent vivre jusqu'à la fin des années 1870: «Il y avait une foule de peintres plus ou moins habiles, sans grand mérite et n'ayant qu'un seul mobile: plaire au public en flattant son goût pour les sujets amusants et aimables et les paysages de conventions, exécutés selon les sages procédés appris à l'École. Les succès des salons étaient pour eux, la foule s'arrêtait devant leurs œuvres qui se vendaient souvent fort cher»¹. L'arrivée de notre artiste dans l'escadrille du marchand coïncide à quelques années près avec celle de Bouguereau alimentant le jeu de la comparaison entre les deux. De façon tout à fait amusante, il reste ainsi de cette collaboration que c'est bien Merle, appuyé par l'avis du marchand, qui conseilla à Bouguereau de ne réaliser comme lui que des scènes de genre car elles connaissaient un grand succès populaire. William Bouguereau se ralliant à l'esthétisme de son jeune aîné, finira finalement par le dépasser et par connaître un succès international phénoménal.

Si l'intérêt de Durand-Ruel pour Merle était initialement intéressé, une profonde amitié naquit finalement de cette relation. Merle sera même choisi pour être le parrain de son troisième fils né en 1866. Il réalisa le portrait du marchand et de son épouse ainsi que celui de leur premier fils. Cette amitié supporta même le départ du peintre chez le marchand concurrent Goupil puisque les deux amis restèrent très liés jusqu'à la mort du peintre en 1881. Chez Goupil, toujours avec Bouguereau,

notre artiste connaît ses plus beaux succès, mais surtout triomphe aux Etats-Unis où les citoyens amateurs raffolent de cette peinture bourgeoise, conventionnelle et élégante.

Notre tableau, réalisé en 1876 et exposé au Salon de la même année, entre dans la catégorie des œuvres dites de maturité de notre artiste. A cette date, il est déjà un peintre accompli depuis de nombreuses années, gratifié par un succès populaire et commercial international considérable. L'artiste nous livre ce qui est supposé être un fragment de décor selon le livret du Salon, confirmé par les dimensions ambitieuses et la forme donnée au tableau. Dans un octogone feint, notre artiste propose des allégories du Jour et de la Nuit. La Nuit, féminine, est représentée en jeune muse au corps tentateur, étendue sur un voile étoilé et auréolé d'une éclipse. L'artiste y évoque ses dangers par l'intermédiaire d'un brigand encapuchonné prêt à agir, mais aussi la douce possibilité des amours secrets, relevant l'ambiguïté de l'obscurité. L'artiste ajoute à l'ensemble une chouette en plein vol, volatile largement empreint de symboles, et réputé pour sa perspicacité dans les ténèbres. Le Jour, quant à lui, s'impose en Apollon, tenant les rênes d'un quadriges lancé à vive allure, comme propulsé par la lumière du soleil qui devance un arc-en-ciel composé des signes du zodiaque. Par cette œuvre, Hugues Merle nous rappelle le formidable peintre de métier qu'il fut. Les matières sont admirablement rendues, la touche est assurée, la composition est merveilleusement ordonnée et les proportions parfaites. L'effet visuel est prodigieux, faisant de ce tableau un superbe exemple de la peinture académique française de la seconde moitié du siècle, par l'un de ses plus brillants promoteurs.

1. L. Venturi, *Les archives de l'impressionnisme, lettres de Renoir, Monet, Pissarro, Sisley et autres. Mémoires de Paul Durand-Ruel. Documents*, Paris-New-York, 1939, t. II, p. 163.



Jean-François MILLET

Gruchy, 1814 - Barbizon, 1875

Barque de pêche

Huile sur toile

Signée 'J F Millet' en bas à gauche
32,50 × 41 cm**Provenance:**

Vente après-décès de l'artiste, Paris, Hôtel Drouot, M^e Pillet, 10-11 mai 1875, n° 39 (6.300 fr.), son cachet de cire rouge sur le châssis au verso;
Collection Duncan, Londres;
Collection Victor Desfossés, Paris;
Sa vente, Paris, M^{es} Chevallier et Duchesne, 26 avril 1899, n° 43 (39.000 fr.);
Acquis lors de cette vente par Ernest Cognacq, Paris;
Collection Gabriel Cognacq, Paris;
Sa vente, Paris, Hôtel Drouot, 14 novembre 1952, n° 31;
Acquis lors de cette vente par le grand-père des actuels propriétaires;
Puis par descendance

Expositions:

J.-F. Millet, Paris, École des Beaux-Arts, 1887, p. 51, n° 42 (hauteur erronée)
L'Art français au service de la science française, Paris, Chambre syndicale de la Curiosité, 25 avril - 15 mai 1923, n° 202
La Samaritaine de luxe, Paris, automne 1926
Chefs-d'œuvre de l'art français, Paris, Palais national des Arts, juin-octobre 1937, n° 369
Mostra Internazionale del Paesaggio del Secolo XIX - Francia, Venise, XXI^e Exposition biennale des Beaux-Arts, 1938, probablement n° 357

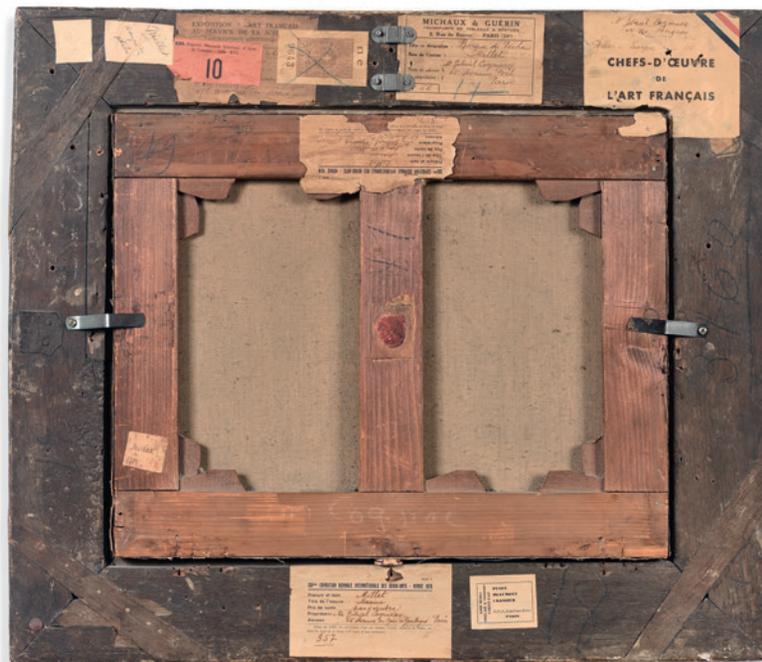
Bibliographie:

Alexandre Piedagnel, *J.-F. Millet*, Paris, 1888, mentionné p. 71
Camille Gronkowski, «Quelques souvenirs sur M. Cognacq», in *La Revue hebdomadaire*, Paris, mars 1928, p. 120

Pierre Cabanne, «Les Cognacq», in *Jardin des arts*, n° 179, octobre 1969, visible p. 80 sur la photographie de la chambre de Gabriel Cognacq
Benjamin Couilleaux, «La collection Cognacq, entre legs et dispersion», in *Choisir Paris: les grandes donations aux musées de la Ville de Paris*, Paris, Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2015, mentionné p. 50

A fishing boat, oil on canvas, signed, by J. F. Millet
12.80 × 16.14 in.

400 000 - 600 000 €



Verso





Fig. 1. Jean-François Millet, *Falaises à Gruchy*, 1870, Boston, Museum of Fine Arts

«L'infiniment grand...»

À l'automne 1870, la France de Napoléon III capitule face à l'armée prussienne qui vient mettre le siège devant Paris. Tournant la page du Second Empire et de ses fastes, nombreux sont ceux qui délaissent les rives de la Seine pour rejoindre des cieux plus cléments. «Là où parle le canon, point de place pour l'art¹» !: Jean-François Millet et sa famille ne font pas exception et quittent Barbizon pour rallier la région natale du peintre, la Normandie. Dès le mois d'août 1870, ils sont à Cherbourg et resteront près de 16 mois dans le Cotentin.

Bien que sa correspondance, notamment avec son ami Sensier, le décrive désespéré par les événements et peinant à «faire seulement un trait de crayon dehors²», ce séjour sera pour le peintre de *L'Angélus* particulièrement fructueux, consolidant sa relation avec le marchand Durand-Ruel réfugié à Londres et lui permettant de s'adonner à un genre peu représenté dans son œuvre, celui des paysages côtiers et des marines.

Rochers moussus, herbes couchées par le vent, ciels nuageux peuplés de mouettes, vagues couronnées d'écumes, reflets



Fig. 2. Claude Monet, *Fécamp, bord de mer*, 1881, Le Havre, musée des Beaux-Arts André Malraux

du soleil faisant miroiter l'eau, frères embarcations bercées ou malmenées par les flots, le pinceau de Millet navigue le long de la côte de Cherbourg à Gruchy et parvient à rendre sur la toile l'atmosphère si particulière de ce littoral, mettant toute sa sensibilité de peintre du dehors au service de la lumière.

Paul Durand-Ruel, dont le flair n'est plus à démontrer, ne s'y trompe pas : de Londres, il envoie de l'argent à Millet et présente en 1871, à l'occasion de la première exposition de la «Society of French Artists» dans sa galerie de New Bond Street, les *Falaises de Gruchy* peintes en 1870 et conservées au Museum

of Fine Arts de Boston (fig. 1). Le marchand recevra ainsi plusieurs marines exécutées par Millet durant son exil forcé, dont les eaux formées par les traits de pinceaux juxtaposés et parfaitement lisibles, passant du bleu profond au turquoise ou du vert pâle au violet lavande, témoignent d'une réelle modernité qui ne devait pas laisser indifférent le jeune Claude Monet, également présent à Londres aux côtés de Durand-Ruel pendant les événements de 1870-1871. «*Impression, soleil levant*» naîtra dès l'année suivante, en 1872, et les vues de Normandie réalisées par le peintre de Giverny dans les années 1880 porteront encore l'empreinte



Fig. 3. Eugène Delacroix, *Le Christ dans la tempête*, vers 1853, New York, Metropolitan Museum of Arts



Fig. 4. Odilon Redon, *La barque mystique*, vers 1890, New York, coll. A. Woodner

des mers irisées de Jean-François Millet (fig.2).

Mais revenons à 1871 et prenons à notre tour le large aux côtés des deux pêcheurs représentés par Jean-François Millet sur notre *Barque*. Celle-ci évolue sur une mer calme, dont les vaguelettes se parent de reflets presque argentés sous la lumière de la fin du jour. La petite voile légèrement renflée inspire l'apaisement, tout comme le marin sagement assis à l'arrière, tenant sans doute le gouvernail. De sombres et lourds nuages peuplent les cieux, transpercés en leur centre par les rayons du soleil qui viennent baigner la surface des flots créant une impression

presque surnaturelle d'accalmie et de douceur après la tempête, comme due à une intervention divine. Nous savons que Millet eut à plusieurs reprises l'occasion de voir les barques d'Eugène Delacroix illustrant le thème du *Christ sur le lac de Gènesareth*³, représentant le Messie endormi sur un frêle esquif malmené par la tempête, entouré par les apôtres apeurés et agités (fig. 3). Le halo de lumière et la tranquillité qui émanent de la figure de Jésus chez le peintre romantique, et l'issue de cet épisode qui verra les eaux du lac apaisées et le ciel s'éclaircir sur un simple mot de sa part (Mc, 4, 35-41), résonnent avec l'arrivée

providentielle des rayons du soleil au-dessus de notre embarcation. Le thème de la barque, symbole du passage d'une rive à l'autre, se prête par ailleurs à de profondes réflexions mystiques, et sera abondamment traité comme tel par un artiste comme Odilon Redon (fig. 4).

Romantisme, Symbolisme, Impressionnisme, Millet n'appartient pleinement à aucun de ces grands mouvements qui traversent le XIX^e siècle, mais semble bien en faire la synthèse dans l'œuvre que nous présentons, réalisée au temps de cette maturité où l'artiste n'a plus besoin de faire ses preuves et laisse simplement

la beauté d'un lieu et d'un instant saisir son inspiration. Laissons la plume de René Huyghe nous décrire l'art de Millet à l'automne de sa carrière: «[Millet] s'ouvre à l'infiniment grand, le paysage domine: campagnes, plaines puis la mer. Terre et océan ébauchent à l'horizon la courbure du globe et la lumière émerveille l'espace: arcs-en-ciel, ondées qui glissent sous le nuage, tel le filet accroché à la barque, soleil irradiant à travers la brume ou le crépuscule (...). Tout devient plus vaste, plus près de l'émotion panthéiste du monde⁴.»



Fig. 5. Vue de la galerie de l'hôtel Desfossés en 1899, avec la Barque de Millet à gauche

De l'atelier du peintre à la Samaritaine, une prestigieuse provenance

Il n'est pas toujours possible de retracer la destinée d'une œuvre de sa création à nos jours, mais le trajet de ces deux pêcheurs sur leur barque est particulièrement bien documenté. De l'atelier de Millet à l'hôtel Marcel Dassault, notre tableau fut accroché sur de prestigieuses cimaises et côtoya des chefs-d'œuvre intemporels. Duncan, Desfossés, les Cognacq, les propriétaires successifs de la *Barque de pêcheurs* de Millet se distinguent par l'éclectisme de leurs goûts, tant dans le domaine de la

peinture que des arts décoratifs, avec toutefois une prédilection marquée pour le XIX^e siècle et les peintres actifs en France au tournant du XX^e siècle qui firent entrer l'art dans la modernité.

Présentée dans la vente après-décès de Millet qui se tint à l'hôtel Drouot en mai 1875, notre toile rejoignit la collection Duncan de Londres, au sein de laquelle flamboyait *La mort de Sardanapale* de Delacroix (Paris, musée du Louvre). Acquis peu après par Victor Desfossés, la petite voile fut accrochée sur les murs de son hôtel de la rue de Galilée (fig. 5), où on la devine sous une



Fig. 6. Exposition de l'automne 1926 à la Samaritaine de Luxe

tenture du XVII^e siècle et un pastel de Millet, *Le cheval du paysan* (Amiens, musée de Picardie).

Au cours de la vente de la collection Desfossés, le 26 avril 1899, dont le clou fut incontestablement *L'Atelier du peintre* de Gustave Courbet (Paris, musée d'Orsay), s'échangèrent également *La Seine à Asnières* de Claude Monet (Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage), *La Toilette* de Corot (collection particulière), *L'Hercule de foire* de Daumier (Washington, The Phillips Collection), et bien d'autres importants jalons du XIX^e siècle, de Delacroix à Pissarro. Parmi les amateurs qui se pressèrent pour

assister à la vente événement se tenait le jeune Camille Gronkowski, futur conservateur du Petit Palais, qui y fit la connaissance d'un « monsieur déjà âgé, qui semblait fort myope⁵ », Ernest Cognacq. Le commerce florissant du fondateur de la Samaritaine l'autorisait à débiter une ambitieuse collection avec son épouse Marie-Louise Jay, qu'ils étofferont et légueront pour partie à la ville de Paris à la mort d'Ernest Cognacq en 1928. Boucher, Tiepolo, Chardin, Greuze... les chefs-d'œuvre du XVIII^e siècle que le visiteur peut aujourd'hui admirer dans l'hôtel de la rue Elzévir qui abrite le musée Cognacq-Jay auraient tendance



Ernest et Marie-Louise Cognacq



Fig. 7. Vue de la chambre de Gabriel Cognacq



Gabriel Cognacq

à nous faire oublier que cette importante collection débuta initialement par des acquisitions d'œuvres d'artistes modernes, pour ne se consacrer aux Lumières qu'à partir de 1900 environ.

Lors de la vente Desfossés, Ernest Cognacq avoue avec simplicité à son voisin Gronkowski qu'il « n'y connaît pas grand-chose » et lui demande ses lumières. C'est sur ses conseils qu'il achète *Le Repos* de Courbet et *La Barque* de Millet, marquant le début d'une relation de confiance qui devait durer entre les deux hommes. Ernest et Marie-Louise Cognacq ont également à cœur de partager leur collection et organisent dans

les espaces de la Samaritaine de Luxe quatre expositions entre 1925 et 1927. *La Barque* de Millet y fut ainsi présentée à l'automne 1926, comme en témoigne une photographie ancienne (fig. 6).

Après le décès d'Ernest Cognacq, la direction de la Samaritaine et la collection d'œuvres modernes revinrent à son petit-neveu, Gabriel Cognacq, qui continua à enrichir cette dernière de pièces maîtresses de Manet, Van Gogh, Renoir, Cézanne, Degas..., mais aussi d'estampes anciennes et de livres rares. Une photographie de sa chambre de la rue Bugeaud nous fait découvrir les merveilles qui

peuplaient son intimité, la petite voile de notre *Barque* de Millet s'y distingue à nouveau (fig. 7). Plus discret que son grand-oncle, la vente après-décès de la collection de Gabriel Cognacq fit pourtant grand bruit en attirant à juste titre tout ce que la capitale contenait de collectionneurs éclairés. C'est ainsi que les deux pêcheurs de notre barque changèrent de port d'attache, rejoignant en 1952 la collection du grand-père des actuels propriétaires qui, près de 70 ans plus tard, la laissent aujourd'hui à nouveau prendre le large vers l'horizon d'une nouvelle collection.

1. E. Moreau-Nélaton, *Millet raconté par lui-même*, t. 3, Paris, 1921, p. 58

2. Lettre de Millet à Sensier en date du 22 septembre 1870, *ibid.*, p. 61

3. En 1864 notamment, lors de l'exposition Delacroix qui se tint boulevard des Italiens et que Millet visita. Trois versions du *Christ sur le lac de Génésareth* y était présentées. L'une d'entre elles appartient à Constant Troyon, ami et proche de Millet, voir A. R. Murphy, *Jean-François Millet*, Boston, 1984, p. 216, note 2.

4. R. Huyghe, « Millet : le retour à l'homme », in *La Nouvelle Revue des Deux Mondes*, octobre 1975, p. 27

5. C. Gronkowski, « Quelques souvenirs sur M. Cognacq », in *La Revue hebdomadaire*, Paris, mars 1928, p. 120

Jean-Baptiste CARPEAUX

Valenciennes, 1827 - Courbevoie, 1875

«Pourquoi naître esclave ?»

Huile sur toile (Toile d'origine)
65,50 × 54 cm

«Why born enslaved ?», oil on canvas,
by J. B. Carpeaux
25.79 × 21.26 in.

60 000 - 80 000 €



Fig. 1. J.-B. Carpeaux, *Pourquoi naître esclave ?*, marbre blanc, Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek

«POURQUOI NAITRE ESCLAVE ?». Apposée sur le socle d'un buste de femme (fig. 1), cette inscription interpelle autant que le regard farouche du modèle représenté. C'est toutefois sous le titre officiel de «Négresse» qu'il fut dévoilé pour la première fois au Salon de 1869 ; difficilement compréhensible en 2020, 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 ans¹, 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, dans ses versions sculptées comme dans la version peinte, inédite, que nous présentons, mérite d'être rebaptisée: «Pourquoi naître en

esclavage ? [dit précédemment Négrresse]²».

Brossée avec la liberté de facture propre à Carpeaux lorsqu'il s'exprime sur la toile, cette version peinte de «Pourquoi naître esclave ?» récemment redécouverte vient s'ajouter au corpus des tableaux exécutés par le sculpteur d'après ses propres œuvres, corpus encore assez mince puisqu'il concerne six numéros sur les 311 répertoriés par Laure de Margerie et Patrick Ramade en 1999³. Le caractère intime de la production peinte de Carpeaux, destinée à un cercle de proches et, à une exception près, jamais exposée de son vivant, explique la grande spontanéité de ces œuvres, leur sincérité, le plaisir visible pris par l'artiste à étaler la couleur, enfin leur modernité. Dans le cas de celles qui illustrent ses sculptures, il ne s'agit pas d'études préparatoires mais bien d'interprétations postérieures, véritables «recréations» du modèle⁴, souvent réalisées en grisaille (comme par exemple son Ugolin sur panneau, provenant de la collection Lafarge et vendu dans nos salles en 2019⁵) ou, comme c'est le cas ici, dans un camaïeu allant du rose au brun avec quelques touches ocre, évoquant plutôt les nuances de la terre.

Nous l'avons évoqué plus haut, le buste interprété ici par Carpeaux sur une toile 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 Négrresse, avec la corde qui lui attache les bras au dos et lui froisse le sein, lève au ciel la seule chose qu'ait 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 douleur⁶.» 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 exhibitions 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. D'après une tradition restée dans la famille Cordier, la femme ayant posé pour sa *Câpresse des colonies* (1861, fig. 2), serait d'ailleurs la même que celle représentée par Carpeaux dans «Pourquoi naître esclave ?»⁷, ce que ne semblent pas tout à fait confirmer les traits respectifs de ces deux femmes.

L'esthétique proposée par Carpeaux ici est en tout cas très éloignée de celle de Cordier, avec cette femme en partie dénudée,





Fig. 2. Ch. Cordier, *Câpresse des colonies*, Paris, musée d'Orsay



Fig. 3. J.-B. Carpeaux, d'après Michel-Ange, *L'Esclave rebelle*, crayon noir et craie blanche, Valenciennes, musée des Beaux-Arts

les cheveux libres et le regard venant vigoureusement solliciter le spectateur témoin – et complice – de son aliénation. Dans le tableau que nous présentons, l'angle sous lequel il a choisi de peindre son buste, faisant particulièrement ressortir les yeux et la bouche du modèle par un jeu savant d'ombre et de lumière, souligne, peut-être plus encore que le marbre ou le bronze, la puissance de l'expression et du message véhiculé ici par Carpeaux. 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. A 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 143 du présent catalogue) et la «Négresse» 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. Pour la concevoir, il fait appel au modèle vivant mais convoque également des références précises pour servir son propos. «Pourquoi naître esclave?», dans son intitulé comme dans son iconographie, n'est pas sans évoquer le médaillon abolitionniste créé à Londres en 1787 et adapté par la Société des amis des Noirs créée en France en

1788, avec la devise «Ne suis-je pas un homme? un frère?». Les bras liés dans le dos, le visage tourné vers la gauche et l'expression volontaire ancrent quant à eux la figure de Carpeaux dans la tradition classique, offrant une citation limpide de l'Esclave rebelle de Michel-Ange - auquel Carpeaux vouait une admiration sans borne - dont il fit de nombreux dessins⁸ (fig. 3). Si la captive sculptée de Carpeaux, à la poitrine dénudée, présente un indéniable caractère sensuel qui a pu soulever a posteriori des réserves quant à la pureté de son engagement⁹, le cadrage et l'angle proposés dans sa version peinte concentrent toute l'attention du spectateur sur le visage du modèle et l'intensité de son expression. Sculptée, modelée à l'aide de touches généreuses superposées et parfaitement lisibles, la présence de cette femme est telle que le tableau semble raconter la rencontre entre l'artiste et son modèle bien plus que la reprise en peinture d'un buste de terre ou de bronze. Les cheveux qui se soulèvent comme sous l'effet d'un mouvement de tête et la présence de discrètes créoles dorées aux oreilles renforcent encore le sentiment de vie et de spontanéité qui se dégage de

cette œuvre, témoignant de toute la passion mise par l'artiste dans sa création passée et présente et continuant à transmettre avec puissance sa contribution contre l'inacceptable.

1. La première abolition de l'esclavage dans les colonies françaises fut votée en 1794 par la Convention. Il sera cependant rétabli le 20 mai 1802 par Bonaparte avant d'être à nouveau et définitivement aboli par décret du gouvernement provisoire de la Deuxième République le 27 avril 1848.
 2. A. Higonnet, «Renommer l'œuvre», in cat. exp. *Le modèle noir. De Géricault à Matisse*, Paris, musée d'Orsay, 2019, p. 27-31.
 3. Voir cat. exp. *Carpeaux peintre*, Valenciennes-Paris-Amsterdam, 1999-2000,
 4. Selon l'expression de p.153-156, cat.15 à 20 P. Ramade, in cat. exp. *Carpeaux peintre*, 1999, p. 36.
 5. Vente du 27 mars 2019, n° 17, vendu 455.000€.
 6. «Salon de 1869», *Journal officiel*, 19 mai 1869.
 7. L. de Margerie, in cat. exp. *Charles Cordier, l'autre et l'ailleurs*, Paris, 2004, p. 13.
 8. Voir cat. exp. *Copier, créer. De Turner à Picasso, 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, Paris, musée du Louvre, 1993, n° 183 à 185.
 9. Voir à ce sujet J. Smalls, «Exquisite empty shells», in *Slave Portraiture in the Atlantic World*, Cambridge University Press, 2013, p. 303-305.



Charles CORDIER

Cambrai, 1827 - Alger, 1905

Aimez-vous les uns les autres

Bronze à patine brune
Signé et daté 'CORDIER / 1867'
sur la base
Hauteur: 51 cm

Provenance:

Vente anonyme; Londres, Christie's,
14 mai 1998, n° 139

Bibliographie:

Jeannine Durand-Révilion et Laure de
Margerie, «Catalogue raisonné», in cat.
exp. *Charles Cordier 1827-1905. L'autre
et l'ailleurs*, Paris, 2004, p. 144,
n° 7

*Love one another, bronze, brown patina,
signed and dated, by Ch. Cordier
H. 20,08 in.*

10 000 - 15 000 €

En 1848, alors que l'esclavage vient d'être aboli, Charles Cordier se fait remarquer au Salon en présentant un exceptionnel buste polychrome représentant un soudanais, prenant explicitement parti alors que la France est encore largement divisée sur la question abolitionniste. Son implication ne faiblira pas puisque l'ensemble de sa carrière sera régulièrement ponctuée de ces sculptures aux messages non-équivoques.

C'est le cas en 1867, lorsque notre artiste expose à Paris un impressionnant groupe en marbres de Carrare noir et jaune représentant une scène de réconciliation entre deux enfants, dont l'un, aux traits africanisés, a le pied enchaîné au sol en signe de son aliénation. La sculpture porte alors de nombreux titres tous aussi explicites¹. Finalement, c'est bien la référence à un universalisme proprement christique - «*Aimez-vous les uns les autres*» - qui l'emportera.

Notre œuvre constitue une réduction en bronze de ce groupe. Le discours qui entoure cette création est clair : Cordier souhaite célébrer l'amitié entre les peuples. La polychromie originelle du groupe ne laisse aucune place au doute, ces enfants, allégories de l'Afrique et de l'Occident européen doivent montrer l'exemple au monde.

Ce rêve de Charles Cordier n'est encore, en 1867, qu'utopie. Et si l'esclavagisme a aujourd'hui bel et bien disparu, le grand pardon et la réconciliation des peuples se font tristement encore attendre faisant, hélas, de notre œuvre, une sculpture éminemment d'actualité.

1. Le groupe porte alternativement ces différents titres: *Aimez-vous les uns les autres, Fraternité, Le Pardon, L'Union des races, L'Abolition de l'esclavage* ou encore *La France et l'Algérie*.



Jules BASTIEN-LEPAGE

Damvillers, 1848 - Paris, 1884

**Portrait de Jules Watelet enfant
au bilboquet**

Huile sur toile (Toile d'origine)
Signée des initiales 'J.B.L.' en haut à gauche
Toile de la maison Dubus
132 x 77,50 cm

Provenance:

Vente anonyme; Paris, Hôtel Drouot,
28 janvier 1924, n° 36

Exposition:

Exposition des œuvres de Jules Bastien-Lepage, Paris, École des Beaux-Arts,
1885, n° 204

Bibliographie:

L'Illustration, Paris, 28 mars 1885,
repr. en couverture (gravure d'Auguste Tilly)
La République illustrée, p. 457, repr.
(gravure d'Auguste Tilly)
Marie-Madeleine Aubrun, *Jules Bastien-Lepage, Catalogue raisonné de l'œuvre*, Paris, 1985, p. 291, n° 487 et probablement p. 272, n° 451

Portrait of Jules Watelet with a cup and ball game, oil on canvas, signed, by J. Bastien-Lepage
51.97 x 30.51 in.

120 000 - 180 000 €

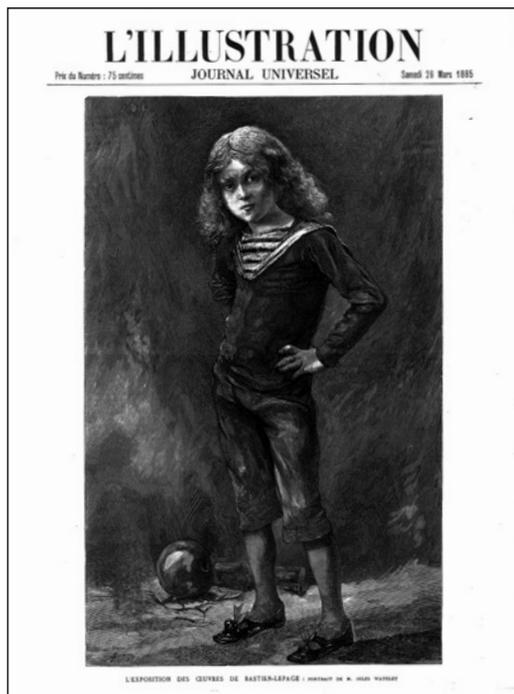


Fig. 4.





Fig. 1

«Il ne ressemble ni à Millet, ni à Lhermitte, ni à moi. Il est lui...¹»

Le célèbre Jules Breton ne tombera pas dans le piège dressé par les observateurs les plus avides de commentaires en tout genre. Contrairement à ses contemporains, il ne cherche pas à faire tenir les artistes dans des cases, et ne sera donc pas celui qui participera au cloisonnement du dernier «ovni» du Salon, Jules Bastien-Lepage. Bien entendu, la hauteur de vue du peintre et poète n'est pas universelle et nombreux sont ceux qui ont cherché à classer notre artiste. À commencer par Émile Zola, qui aimait à décrire le jeune peintre

comme «le petit-fils de Courbet et de Millet²». Les dons de notre artiste, originaire de Damvillers et fraîchement arrivé à Paris, sont rapidement reconnus par l'immense William Bouguereau qui le place alors dans l'atelier d'Alexandre Cabanel, quintessence de l'académisme en peinture dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Il s'inscrit aux concours de l'École des Beaux-Arts et de l'École des Arts décoratifs, en remportant les premiers prix.

En 1870, Jules Bastien-Lepage fait sa première apparition au Salon, notre artiste est alors installé à Paris depuis deux années à peine, il n'a que 21 ans. Suivent quelques

premiers succès précédant un échec fondateur: en 1875 (puis en 1876) on refuse à Bastien-Lepage l'accès à la Villa Médicis, et par la même occasion la consécration et l'assurance d'une carrière officielle confortable. Le jury d'alors ne lui pardonnera pas l'abandon délibéré des conventions académiques. Mais cet échec sera la source de sa gloire et de sa vertigineuse ascension. De nombreuses personnalités s'insurgent contre cette décision, parmi lesquelles le monument Sarah Bernhardt qui selon certains témoignages de l'époque, aurait déposé des fleurs de laurier au pied du tableau honni en signe de protestation. L'échec lui valut la bénédiction et le soutien

de la nouvelle mondanité qui se veut artistiquement dissidente. L'actrice commanda même un portrait à Bastien-Lepage; tableau qui fut présenté au Salon de 1879, éminemment moderne par le choix de la pose et qui, s'il provoqua quelques critiques, suscita de nombreuses louanges: «Jules Bastien-Lepage a modelé un visage comme Albrecht Dürer; peint des mains dignes d'Holbein; coloré des cheveux comme Titien³.» (fig. 1, San Francisco, Legion of Honor Museum). Ses envois sont systématiquement attendus et commentés, les amateurs se délectant autant de ses portraits que de ses scènes rurales. Le succès est total.





Fig. 2

Si la grande liberté de style de Jules Bastien-Lepage mêlée à son éclectisme créatif débordant nous interdisent de le classer dans quelque courant contemporain, il nous semble tout de même, au fil de ses œuvres, lire dans ses compositions, déceler dans sa manière et sa touche les différentes influences qui marquèrent son art. Son succès et sa prospérité seront le fruit de ce remarquable esprit de synthèse dont fera preuve notre maître durant l'ensemble de sa carrière: les immuables fondations académiques s'associeront brillamment aux mouvements les plus novateurs.

Le tableau que nous présentons constitue une œuvre majeure dans la carrière de notre artiste. Elle atteste clairement des influences qu'ont pu avoir Edouard Manet d'une part, et l'Impressionnisme d'autre part sur l'art de Bastien-Lepage. En effet, ce dernier aurait été profondément marqué par la découverte du tableau *Le Balcon* présenté au salon de 1869, sur lequel il tomba par hasard dans une galerie parisienne après son échec du prix de Rome. Cette rencontre fut fondatrice pour notre artiste qui s'attacha à rendre sur ses toiles ce qu'il aimait du maître de *l'Olympia*. Son influence se fait radicalement ressentir dans notre œuvre, en premier lieu

dans le choix de la composition - elle-même inspirée des grands maîtres classiques - qui rappelle ses premières toiles hispanisantes et portraits d'enfants mis en scène, comme *Le Petit Lange* réalisé en 1862 (fig. 2, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle). Cette influence est également manifeste dans la touche proposée ici par Bastien-Lepage, particulièrement dans l'exécution libre et virtuose du bilboquet au pied de l'enfant. L'Impressionnisme n'est pas en reste et notre toile atteste de l'intérêt marqué de Bastien-Lepage pour ce mouvement. L'écriture est vibrante, libre, presque annonciatrice de la furie adolescente de ce petit garçon qui, en même temps qu'il laisse pour compte son jouet à ses pieds, semble vouloir rejeter une enfance qui a trop duré. C'est fort de ce regard saisissant que notre héros exige de son interlocuteur qu'il cesse de le traiter comme tel mais bien plutôt comme l'adulte qu'il affirme être devenu par cette posture bien impertinente. L'artiste s'amuse de cette touchante insolence en rendant aux yeux du modèle l'inhérente tendresse de l'inconscience infantile, tout en les remplissant d'une inquiétude latente, indicible, comme s'il savait pour la maladie et le fatal destin de celui qui est en train de le peindre. L'identité de l'enfant nous invite à le soupçonner.



Fig. 3

Car notre tableau constitue le portrait de Jules Watelet enfant, fils du docteur Watelet médecin et grand ami du peintre. C'est bien lui qui l'accompagna jusqu'au bout avant que le cancer qui le rongea n'emporte définitivement celui qui était alors au sommet de son art. Cette amitié est attestée par le portrait du scientifique réalisé à la pointe sèche par l'artiste et dédié «à mon ami Watelet» (fig. 3). Elle fut surtout rendue célèbre suite à l'affaire juridique qu'elle souleva, suscitant une jurisprudence sur le secret médical encore en vigueur aujourd'hui (Arrêt Watelet-Lepage, Cass., crim., 19 décembre 1885, DP 1886-I. 347).

Finalement, en mai 1885, une grande rétrospective de l'œuvre du jeune défunt est organisée par l'École des Beaux-Arts à l'occasion de l'inauguration de l'hôtel de Chimay à Paris. Et dans le journal *L'Illustration*, c'est bien le *Portrait de Jules Watelet enfant au bilboquet* qui est choisi pour annoncer l'exposition, témoignant de la grande importance historico-plastique de notre œuvre au sein du corpus du peintre (fig. 4). Sa récente redécouverte – le tableau est décrit comme 'non localisé' dans le catalogue raisonné de Marie-Madeleine Aubrun – l'empêcha de figurer dans la grande rétrospective organisée par le Musée d'Orsay en

2007, mais il y a fort à parier qu'il y aurait tenu une place d'honneur. Étonnamment vite oublié après sa mort, Jules Bastien-Lepage connaît depuis une quarantaine d'années une renaissance principalement instiguée outre-Atlantique et nourrie de quelques coups d'éclats médiatiques parmi lesquels l'exposition au Musée d'Orsay bien sûr, mais aussi des enchères millionnaires ou l'achat récent par le Musée Van Gogh d'un chef d'œuvre de l'artiste, rappelant au passage l'influence fondamentale qu'il eut sur le maître post-impressionniste néerlandais.

La toile que nous présentons, accompagnée de son aquarelle préparatoire (voir lot suivant), se révèle être une création majeure dans l'œuvre de Jules Bastien-Lepage; témoignage merveilleux de l'indépendance de son art et de son talent pour les portraits, dont notre tableau constitue indiscutablement l'un des exemples les plus ravissants.

1. J. Breton, *Nos peintres du siècle*, 1899, Paris, p. 216-226.
2. E. Zola, *Le bon combat. De Courbet aux Impressionnistes. Anthologie d'écrits sur l'Art*, Paris, 1974.
3. A. Baignères, « Le Salon de 1879 », dans *la Gazette des Beaux-Arts*, 1879, 19, p. 556-558.



142

Jules BASTIEN-LEPAGE

Damvillers, 1848 - Paris, 1884

Étude pour le portrait de Jules Watelet
enfant

Aquarelle sur trait de crayon
Signée des initiales 'J BL' en bas
à gauche
21,50 × 13,50 cm

*Portrait of Jules Watelet, watercolour,
signed, by J. Bastien-Lepage
8.46 × 5.31 in.*

10 000 - 15 000 €

Jean-Baptiste CARPEAUX

Valenciennes, 1827 - Courbevoie, 1875

Le Chinois (esquisse)

Bronze à patine brun vert nuancé
Signé 'B Carpeaux', cachet rond et
marque du fondeur 'Susse Frs Edrs Paris'
et 'cire perdue', estampilles '8',
'BRONZE' et 'MADE IN FRANCE'
Hauteur: 60 cm

Bibliographie en rapport:

Michel Poletti et Alain Richarme, *Jean-Baptiste Carpeaux sculpteur, catalogue raisonné de l'œuvre édité*, Paris, 2003, p. 122, modèle référencé sous le n° BU 23

The Chinese Man (sketch), bronze, green brown patina, signed, by J. B. Carpeaux H. 23.62 in.

40 000 - 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 (fig.1). 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 souhaita voir éditée. Le tirage en bronze est réalisé par la maison Susse.



Fig. 1. J.-B. Carpeaux et E. Fremiet, La Fontaine de l'Observatoire, Paris, jardin des Grands-Explorateurs





144

Jean-Baptiste CARPEAUX

Valenciennes, 1827 - Courbevoie, 1875

Effet de lumière sur un cours d'eau

Huile sur toile marouflée sur carton
Signée en rouge 'Bte Carpeaux' en bas à gauche
25,50 × 39,50 cm

River landscape, oil on canvas laid down on cardboard, signed, by J. B. Carpeaux 10.04 × 15.55 in.

6 000 - 8 000 €

145

Jean-Baptiste CARPEAUX

Valenciennes, 1827 - Courbevoie, 1875

Ugolin

Plâtre patiné
Hauteur: 52 cm

Provenance:

Acquis en 1993 chez André Lemaire par l'actuel propriétaire;
Collection particulière, Paris

Bibliographie en rapport:

Michel Poletti et Alain Richarme, *Jean-Baptiste Carpeaux sculpteur, catalogue raisonné de l'œuvre édité*, Paris, 2003, p. 170, modèle référencé sous le n° ES 16

Ugolino, patinated plaster, by J. B. Carpeaux H. 20.47 in.

15 000 - 20 000 €

Ugolin est le dernier envoi que Carpeaux fit de la villa Médicis à Rome où il était pensionnaire. Pour ce faire, il décide de se confronter à l'œuvre de Michel-Ange qu'il découvre alors, et annonce un chef-d'œuvre.

Il tire de *L'Enfer* de Dante un sujet propice aux expressions de *terribilita*: Ugolin, ancien podestat de Pise est condamné à mourir de faim, emmuré dans une tour avec ses deux fils et ses deux petits-fils pour avoir trahi le parti des gibelins en faveur de celui des guelfes. Le voyant ronger ses poings, ses enfants le supplient: «Père, de grâce!

Nous en souffrirons moins si tu manges de nous.»

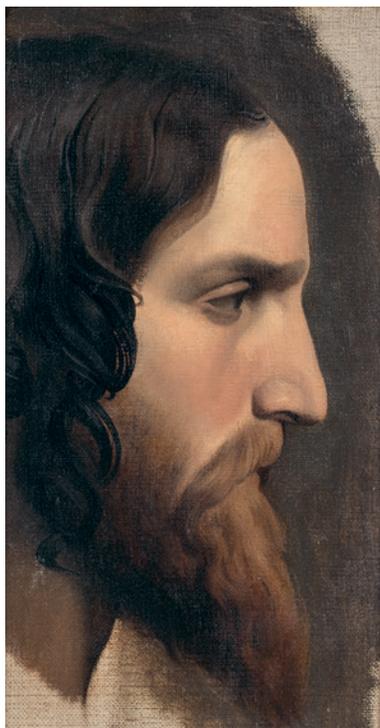
Ce terrible exemple de dévouement filial ne fut pas du goût de l'Institut qui, informé par le directeur de la Villa Médicis,

demanda à Carpeaux de modifier son projet. De rage Carpeaux détruisit sa statue... avant de la recoller pour n'y plus renoncer.

A la fin de trois ans de travail Carpeaux achève son œuvre qu'il considère comme la plus aboutie. Pour «exprimer les passions les plus violentes et y attacher la tendresse la plus délicate» Carpeaux mêla à la force de Michel-Ange les modèles séculaires du Laocoon antique et de la Melencolia de Dürer.

En 1861, après son achèvement, Ugolin transforma l'atelier romain de Carpeaux en un salon mondain où vinrent frissonner de terreur M. de Nieuwerkerke, Alexandre Dumas fils, la princesse Rospigliosi, la duchesse de Castiglione... qui promirent tous à l'élève la carrière d'un maître.





146

Attribué à Hippolyte FLANDRIN

Lyon, 1809 - Rome, 1864

Tête du Christ de profil

Huile sur toile marouflée sur carton
 Porte l'inscription 'Don du Directeur
 Monsieur Guillain / offerte à Maître
 Durand / par Mademoiselle L Simon / en
 Souvenir' au verso sous le montage
 31 x 17 cm

*Profile of Christ, oil on canvas laid
 down on cardboard, attr. to H. Flandrin
 12.20 x 6.69 in.*

3 000 - 4 000 €

Notre étude de tête nous semble
 devoir être mise en rapport avec
 la figure du Christ dans *L'Entrée
 du Christ à Jérusalem*, fresque
 monumentale réalisée par Hippolyte
 Flandrin entre 1842 et 1846 qui
 orne l'un des murs de l'église
 Saint-Germain-des-Prés à Paris (fig. 1).



Fig. 1

147

Honoré DAUMIER

Marseille, 1808 - Valmondois, 1879

Le Malade imaginaire

Crayon noir et lavis gris Papier
 filigrané
 39 x 29,50 cm

Provenance:

Collections Seligmann, E.M.M. Warburg et
 Zilborg;

Vente anonyme; Londres, Christie's,
 23 Mars 1962, n°132;

Vente anonyme; Paris, Palais Galliera,
 14 Mars 1967, n°27;

Vente anonyme; Paris, Palais Galliera,
 4 Décembre 1970;

Vente anonyme; Paris, M^{es} Laurin Guilloux
 Buffetaud Tailleur, 17 mars 1976, n°110;

Vente anonyme; Paris, Artcurial, 26 mars
 2014, n° 90;

Acquis lors de cette vente par l'actuel
 propriétaire

Bibliographie:

Eduard Fuchs, *Der Maler Daumier*, Munich,
 1930, n°338b, repr.

K.E. Maison, *Catalogue raisonné Honoré
 Daumier*, Londres, 1968, t. II, p. 271-
 272, n°IV, repr. dans les attributions,
 pl. 321, n°IV. Étude pour la composition
 du Malade imaginaire repr. p. 16

*The Imaginary Invalid, black pencil and
 grey wash, by H. Daumier
 15.35 x 11.61 in.*

12 000 - 15 000 €

Notre dessin illustre une scène
 du *Malade imaginaire*, dernière
 comédie écrite par Molière et
 représentée pour la première fois
 au Théâtre du Palais-Royal le 10
 février 1673. Molière y orchestre
 une véritable satire des médecins,
 thématique intrinsèquement liée
 à cette peur de la mort qui apparaît
 dans la littérature médiévale et que
 l'on retrouve dans la Commedia
 dell'arte et dans le théâtre français
 du XVII^e siècle.

Daumier ne fait qu'esquisser la
 silhouette de M. Diafoirus, médecin
 à l'accoutrement grotesque et au
 jargon abscons dans la pièce de
 Molière. Toute l'attention est portée
 sur Argan, représenté allongé,
 le ventre proéminent et la mine
 souffreteuse, qui semble implorer
 son médecin de le soulager. Daumier
 parvient à saisir tout le comique de
 ce personnage hypocondriaque.
 La comédie devient tragique dans la
 réalité si l'on sait que c'est à l'issue de
 sa quatrième représentation que son
 auteur tire sa révérence sous les traits
 d'Argan.

Si, pour Charles Baudelaire,
 Daumier est le « peintre de la vie
 moderne », celui-ci réinterprète
 en l'occurrence ses classiques à la
 lumière de son époque. Il est en
 effet bien tentant de rapprocher le
 ventripotent Argan des bourgeois
 dépeints alors. Deux œuvres
 de Daumier sont à rapprocher
 de notre feuille: un premier
 dessin, au crayon noir et lavis gris,
 montre Monsieur Diafoirus plus
 clairement, son visage est toujours
 aussi évanescent, le visage d'Argan
 est quant à lui moins implorant.
 Un second dessin au crayon noir,
 à la plume et aquarelle, est quant à
 lui plus achevé. Dans notre feuille
 Daumier paraît avoir davantage
 accentué l'expression de ce malade
 imaginaire, distillant ainsi une
 charge caricaturale plus forte.

Ce dessin sera inclus dans le
 Supplément au Catalogue raisonné
 d'Honoré Daumier actuellement en
 cours de préparation par le comité
 Honoré Daumier. Un avis sera remis
 à l'acquéreur.



Pierre-Jules MÊNE

Paris, 1810-1879

« Vainqueur !!! »

Cire

Signée et datée 'PJ MENE 1866' sur la
terrasse
(Multiples accidents et restaurations)
31 × 41,50 cm

Repose sur une plinthe en plâtre patiné
à l'imitation de la cire portant un
cartouche titré et sur une base en chêne
naturel
Hauteur totale: 42 cm (16.53 in.)

Exposition:

Probablement Salon de 1866, Paris,
n° 2896: «Vainqueur à la course»

Bibliographie:

Michel Poletti et Alain Richarme,
Pierre-Jules Mêne. Catalogue raisonné,
Paris, 2007, p. 45, probablement
mentionné dans la notice du n° F 16

«Vainqueur !!!», wax, signed and dated,
by P. J. Mêne
12.20 × 16.34 in.

8 000 - 12 000 €





149

Charles-François DAUBIGNY

Paris, 1817-1878

Pêcheur sur sa barque en bord de rivière

Huile sur papier marouflé sur toile
Signé et daté 'Daubigny 1861' en bas à gauche
19,50 × 27 cm

Provenance:

Collection Mathon, selon une annotation sur le châssis au verso;
Collection particulière, Paris

Fisherman at the edge of a river, oil on paper laid down on canvas, signed and dated, by Ch. Fr. Daubigny
7.68 × 10.63 in.

8 000 - 12 000 €

Emile Zola, abordant le travail de Charles-François Daubigny, grand paysagiste du siècle, s'arrêta tout particulièrement sur l'un des axes majeurs de son travail qu'il décrivit avec une grande justesse, le paysage fluvial: «Daubigny découvrit le charme pénétrant des bords de Seine. Pendant 30 ans, il en a peint les deux rives d'Auvers jusqu'à Mantes, en fixant sur la toile des coins de paysage [...]. Il adorait cette région, largement arrosée de cours d'eau, avec sa végétation d'un vert adouci par les vapeurs argentées des brouillards s'élevant du fleuve». Notre ravissante huile sur papier entre parfaitement en résonance avec les observations du romancier et critique d'art. La singulière lumière matinale et

les reflets vaporeux du ciel dans l'eau renvoient manifestement aux effets argentés que ce dernier évoque. L'artiste relève ce subtil camaïeux fait de gris et de vert par l'application au couteau d'une touche moderne et brute, presque sculpturale, formant les nuages qui s'arrogent égoïstement la chaleur des premiers rayons du soleil. Le romantisme de la touche des cieux balance avec le synthétisme pictural des eaux, uniquement rompu par la frêle embarcation délicatement suggérée, qui n'est pas sans évoquer le bateau-atelier du peintre, le Botin, dans lequel il aimait s'embarquer pour piquer sur le vif et directement depuis les eaux les vues fluviales et ainsi faire entrer le spectateur dans l'intimité de la rivière.



150

Antoine-Louis BARYE

Paris, 1795-1875

La route Marie-Thérèse en forêt de Fontainebleau

Huile sur toile

Porte le timbre de la signature (L. 220) en bas à gauche et le numéro '384' sur le châssis au verso
30 × 39 cm
(Restaurations)

Provenance:

Vente après-décès de l'artiste, Paris, Hôtel Drouot, M^e Pillet, 7-12 février 1876, n° 61, son cachet à la cire rouge sur le châssis au verso;
Collection Delagrave;
Chez Fabius Frères, Paris;
Collection d'un amateur, Fontainebleau, Osenat, 6 octobre 2019, n° 144;
Acquis lors de cette vente par l'actuel propriétaire

Expositions:

Exposition des œuvres de Barye, Paris, École des Beaux-Arts, 1875, n° 384
The wild Kingdom of Antoine-Louis Barye, New York, Wildenstein, 4 novembre - 9 décembre 1994, n° 115 repr. p. 100

The Marie-Thérèse road in Fontainebleau, oil on canvas, stamped, by A. L. Barye
11.81 × 15.35 in.

8 000 - 12 000 €



151

Antoine-Louis BARYE

Paris, 1795-1875

Rochers en forêt de Fontainebleau

Huile sur papier marouflé sur toile

Porte le timbre de la signature (L. 220) en bas à gauche
13 × 32 cm

Provenance:

Vente après-décès de l'artiste, Paris, Hôtel Drouot, M^e Pillet, 7-12 février 1876, peut-être n° 29, son cachet à la cire rouge sur le châssis au verso;
Collection d'un amateur, Fontainebleau, Osenat, 6 octobre 2019, n° 145;
Acquis lors de cette vente par l'actuel propriétaire

Bibliographie:

Michel Poletti, *Monsieur Barye*, Lausanne, 2002, repr. p. 218

Rocks in Fontainebleau, oil on paper laid down on canvas, stamped, by A. L. Barye
5.12 × 12.60 in.

6 000 - 8 000 €

152

Comte Geoffroy de RUILLE

Angers, 1842 - (?), 1922

Cheval au pas

Terre cuite sur une armature en métal,
adjonctions de métal et de tissus
Signée 'C G de Ruillé' sur la terrasse
41 x 49 x 10 cm
(Fentes, petits manques et
restaurations)

*Walking horse, terracotta, signed,
by C. G. de Ruillé
16.14 x 19.29 x 3.94 in.*

8 000 - 12 000 €





153

Antoine-Louis BARYE

Paris, 1795-1875

Étude pour la Panthère marchant

Huile sur toile, non montée sur châssis
Signée 'BARYE' en bas à droite
15 x 19 cm

Provenance:

Atelier d'Hippolyte Verneuil, selon une étiquette au verso;
Vente anonyme; Paris, Robert & Baille, 14 juin 2010, n° 71;
Collection particulière, Bruxelles

*Study for the Walking Panther, oil on canvas, signed, by A. L. Barye
5.91 x 7.48 in.*

4 000 - 6 000 €

Cette petite toile est à mettre en rapport avec un bas-relief d'Antoine-Louis Barye appartenant à une suite de quatre, modelés en 1831 (voir M. Poletti et A. Richarme, *Barye, catalogue raisonné des sculptures*, Paris, 2000, modèle répertorié sous le numéro A 221, p. 361).



154

Émile FRIANT

Dieuze, 1863 - Paris, 1932

Femme âgée au nœud bleu

Huile sur toile (Toile d'origine)
Signée 'E. Friant' à la mine de plomb sur le châssis au verso
Toile de la maison Hardy-Alan
55,50 x 46 cm

*Portrait of an old woman with a blue bow, oil on canvas, signed, by E. Friant
21.85 x 18.11 in.*

5 000 - 7 000 €



155

**Charles-Emile DURAND,
dit CAROLUS-DURAN**

Lille, 1837 - Paris, 1917

La lecture dans un parc

Huile sur toile (Toile d'origine)
Signée des initiales 'CD' en bas à droite

Toile de la maison Hardy-Alan
51 × 62,50 cm

Woman reading in a park, oil on canvas, signed, by Carolus-Duran 20.08 × 24.61 in.

4 000 - 6 000 €

Nous remercions Monsieur Jean Calorus-Duran de nous avoir aimablement confirmé l'authenticité de ce tableau d'après une photographie. Il date cette œuvre vers 1880.

156

Emile FRIANT

Dieuze, 1863 - Paris, 1932

Portrait de jeune garçon en tenue de marin

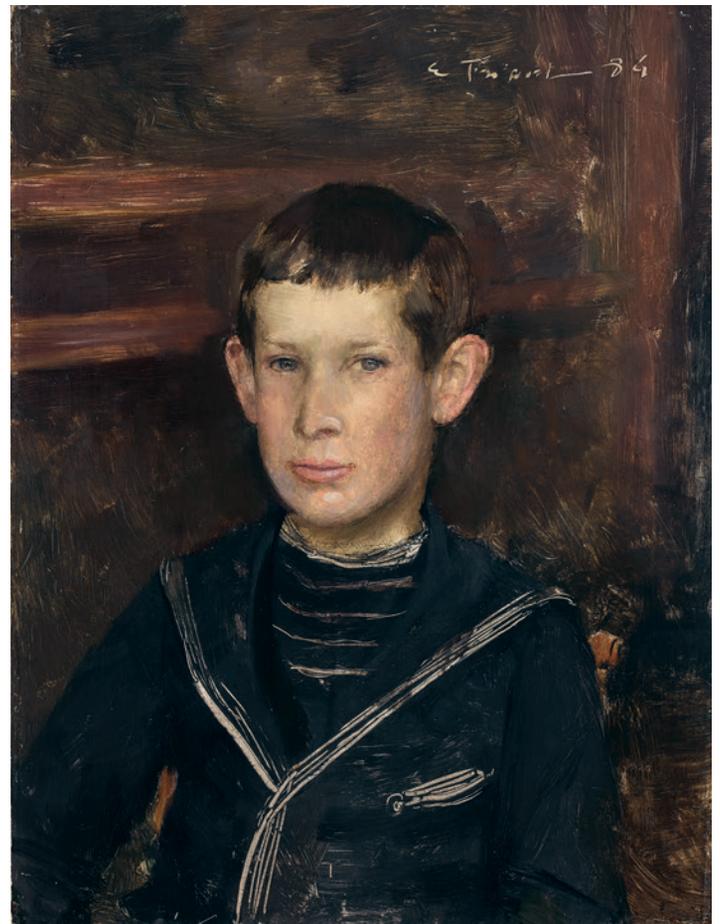
Huile sur panneau d'acajou, préparé au verso

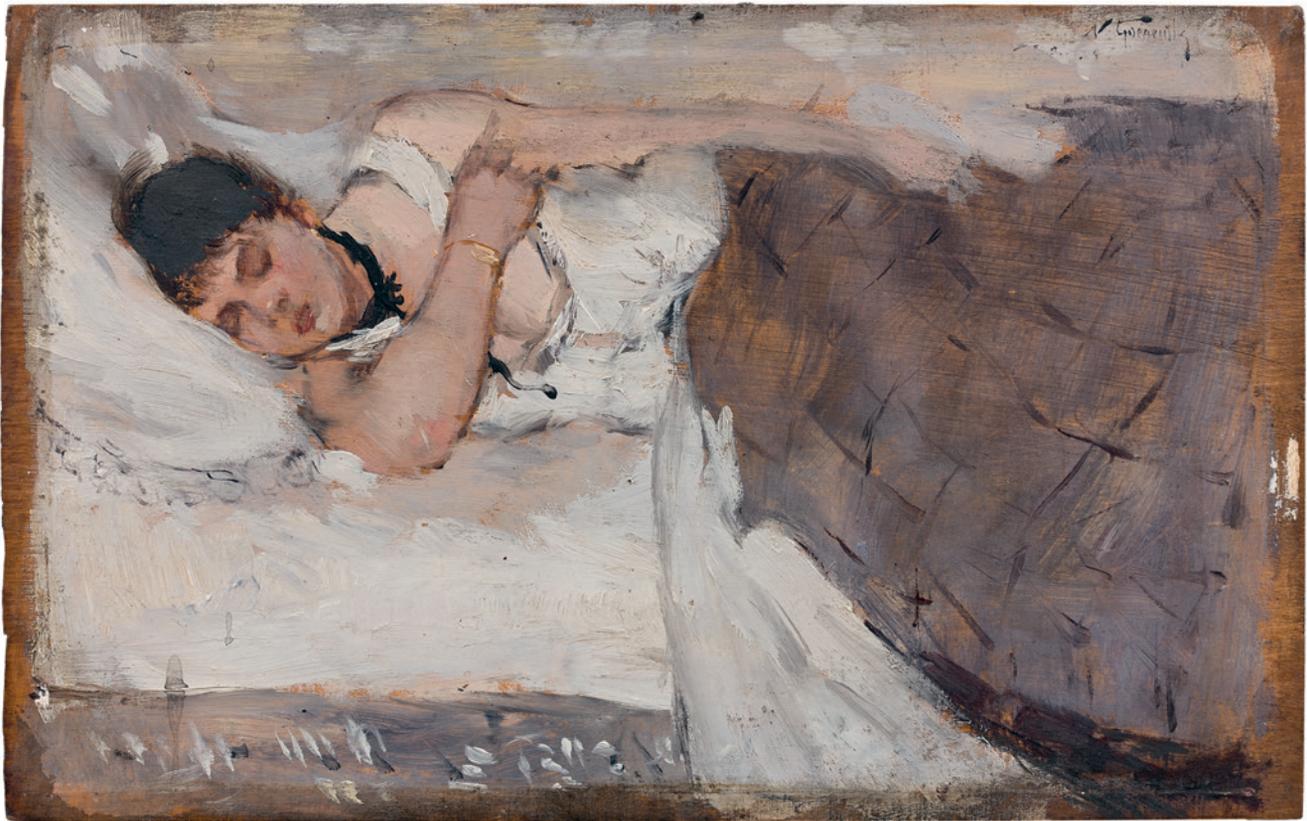
Signé et daté 'E Friant 84' en haut à droite

Panneau de la maison L. Prevost à Paris
23 × 18 cm

Portrait of a boy wearing a sailor outfit, oil on panel, signed and dated, by E. Friant 9.06 × 7.09 in.

8 000 - 12 000 €





157

Norbert GOENEUTTE

Paris, 1854 - Auvers-sur-Oise, 1894

Le repos

Huile sur panneau, une planche
Signé 'N. Goeneutte' en haut à droite
15,50 × 24 cm

Provenance:

Galerie J.C. Bellier, Paris, selon une
étiquette au verso;
Collection particulière, Paris

Exposition:

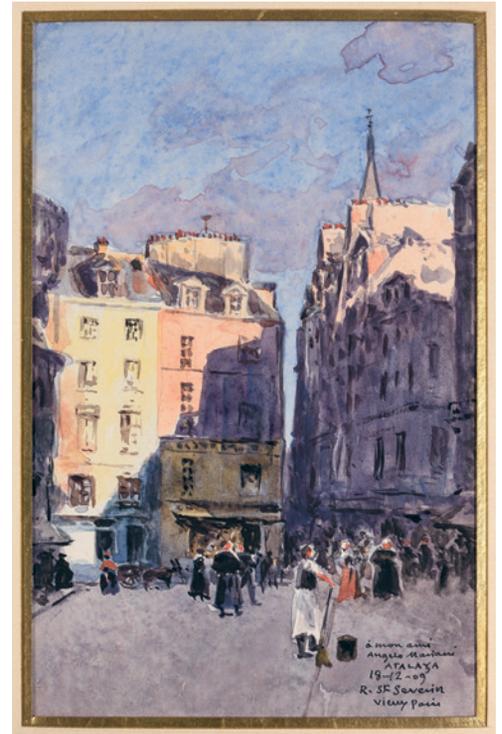
Peut-être *Exposition de l'œuvre de
Norbert Goeneutte*, Paris, École des
Beaux-Arts, 1895, n° 96 ou n° 120:
«Le repos»

*The rest, oil on panel, one plank,
signed, by N. Goeneutte*
6.10 × 9.45 in.

10 000 - 15 000 €

S'armant d'un pinceau et de la première chose sur lequel il pourra appliquer sa peinture, Norbert Goeneutte veut saisir la scène, immortaliser le moment. Le petit panneau à peine préparé fera t'il l'affaire? Peu importe car le temps presse, l'instant vole, proche de la fuite. Nous sommes bien loin des compositions ambitieuses, construites et réfléchies. L'artiste est ici pleinement libre. Il choisit de figer pour l'éternité la quintessence de l'intimité. Cette jeune fille assoupie est-elle une amie? Un modèle? Une amante? Ou les trois? Le savoir ne change rien,

l'émotion suggérée suffit. Presque allégorique, notre panneau brossé en quelques minutes traduit la sérénité qui se dégage dans la pièce. Le silence est roi, seul le léger et rapide frottement du pinceau vient troubler son règne. La vélocité de la touche ne corrompt pas la justesse du rendu, les proportions sont parfaites, l'expression du visage est sensible; l'anonymat de la scène ici saisie ne sera remis en cause que par cette signature, dont l'exceptionnel raffinement la fait presque se transformer en un élément du décor.



158

Enrique ATALAYA

Murcie, 1851 - Paris, 1913

Vues du vieux Paris dédiées à Angelo Mariani

Suites de 52 aquarelles
Dedicacées, signées, datées de 1909 et 1910 et localisées dans le bas
13,40 x 8,60 cm

Dans une reliure en veau vert et un étui de Noulhac

Dimensions de la reliure: 31 x 27 cm
(12.20 x 10.63 in.)

Provenance:

Commandé par Angelo Mariani à l'artiste;
Probablement bibliothèque de Lucien Gougy;
Probablement sa vente, 3^e partie, 19-21 novembre 1934, partie du n° 139;
Collection particulière, Paris

Views of Paris, dedicated to A. Mariani, a set of 52 watercolours, signed and dated, by E. Atalaya
5.28 x 3.39 in.

20 000 - 30 000 €



«Le plus agréable et le plus efficace des Toniques et Stimulants» Voici un slogan qui semble tout droit tiré d'une publicité télévisuelle de la seconde moitié du XX^e siècle. Mais la réalité est tout autre et atteste de la révolution engendrée par Angelo Mariani. C'est en 1863 que le pharmacien corse Angelo Mariani crée une boisson à base de feuilles de coca macérées dans du vin de Bordeaux. Le breuvage connaît un vrai succès populaire

jusqu'à atteindre près de dix millions de bouteilles vendues chaque année avant la Première Guerre mondiale. Cette réussite sera le fruit des audaces répétées en termes de communication de la part de Mariani, faisant de lui le père de la publicité moderne. Son rapport au tout Paris artistique est alors double. D'un côté, l'homme d'affaire côtoie les plus importants artistes de la Belle Epoque en les faisant travailler à la conception de ses annonces,

de l'autre, la fortune immense que sa réussite professionnelle lui offre l'amène à devenir le mécène et soutien financier de beaucoup d'entre eux.

Parmi les amitiés qu'il forme avec les peintres, celle qu'il construit avec Enrique Atalaya nous intéresse particulièrement. En effet, cet artiste espagnol, s'installe à Paris vers 1880. Son attachement à la France est tel qu'il obtient la nationalité française en 1899. Le

contexte précis de sa rencontre avec Mariani nous échappe malheureusement. Toutefois leur relation de confiance est importante car, au début du XX^e siècle, l'artiste réalise, à la demande expresse du pharmacien, plus de 800 aquarelles de Paris. Notre album composé de 52 aquarelles toutes datées de 1909 ou 1910, constitue une partie cet ensemble. A la manière d'un reportage photographique, Atalaya réalise des vues mêlant aux



monuments les plus célèbres de la capitale des scènes anecdotiques, presque intimistes de la réalité du Paris de la Belle-Epoque. Ce travail d'investigation doit être rapproché de celui qu'effectua Eugène Atget à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. À une époque où les photographes tentaient de se rapprocher de la peinture avec l'utilisation du flou, ce dernier réalisait des images détaillées, prenant soin du cadrage et de la

lumière apparentant son travail à celui du topographe voire de l'historien. C'est dans cette même démarche qu'Atalaya travailla, à la demande de son commanditaire. L'ensemble des œuvres reproduit en effet fidèlement les localités systématiquement indiquées à la plume par l'artiste. Et si le talent du peintre dans le traitement de la lumière, dans la justesse des profondeurs ou l'exactitude du rendu des proportions est

remarquable, c'est bien cette approche topographique qui est au centre du projet de Mariani. Cet album se révèle donc être un instrument précieux à double titre, artistiquement et pour l'histoire de Paris.

Une liste détaillée des aquarelles est accessible sur notre catalogue en ligne sur artcurial.com.

159

Auguste-Louis LALOUETTE

1826-1883

Buste de Sorcière

Bronze à patine brun vert nuancé
Signé 'Lalouette' sur le livre au verso
Hauteur: 28 cm

*The Witch, bronze, brown green patina, signed, by A. L. Lalouette
H. 11.20 in.*

1 000 - 1 500 €

160

Etienne DINET

Paris, 1861 - Paris, 1929

Jeune femme nue à l'atelier

Huile sur panneau, une planche
Signé et daté 'E. DINET 1883' en bas
à gauche
32,50 × 24 cm

*Young woman in the artist's studio, oil on panel, signed and dated, by E. Dinet
12.80 × 9.45 in.*

4 000 - 6 000 €

161

Alfred STEVENS

Bruxelles, 1823 - Paris, 1906

Bord de mer au Havre au clair de lune

Huile sur panneau d'acajou, une planche
Signé 'A Stevens' en bas à droite
Contresigné, localisé et daté 'Alfred
Stevens. / Havre Septembre 83.' au verso
82 × 52,50 cm

*The see at Le Havre by moonlight, oil on panel, signed, by A. Stevens
32.28 × 20.67 in.*

8 000 - 12 000 €







162

Jean-Baptiste CARPEAUX

Valenciennes, 1827 - Courbevoie, 1875

Le Christ en croix

Bronze à patine brun clair
Signé 'Carpeaux' en lettres cursives
dans le périzonium
Hauteur: 31 cm

Bibliographie en rapport:

Michel Poletti et Alain Richarme, *Jean-Baptiste Carpeaux sculpteur, catalogue raisonné de l'œuvre édité*, Paris, 2003, p. 76, modèle répertorié sous le n° SE 2

The Crucifixion, bronze, light-brown patina, signed, by J. B. Carpeaux
H. 12.20 in.

4 000 - 6 000 €

163

Raymundo de MADRAZO y GARRETA

Rome, 1841 - Versailles, 1920

Portrait de Madame Laure Hayman

Huile sur toile

Annotée 'portrait / de Madame Laure Hayman / par R Madrazo' au verso et porte le numéro '288' sur le châssis
181 × 75 cm

Provenance:

Chez Abelardo Linares, Madrid, en novembre 1976;
Acquis auprès de ce dernier;
Collection particulière, Espagne

Exposition:

Deux siècles d'élégance, Paris, galerie Charpentier, 1951, n° 390, une étiquette au verso (comme Federico Madrazo)

Bibliographie:

Maurice Feuillet, «Une vente de lettres de Marcel Proust», in *Le Gaulois Artistique*, Paris, 16 décembre 1928, p. 82, repr.

Portrait of Mrs. Laure Hayman, oil on canvas, by R. de Madrazo y Garreta
71.26 × 29.53 in.

20 000 - 30 000 €

Née en 1851, Laure Hayman tenait dans son hôtel particulier de la rue La Pérouse, l'un des plus brillants salons parisiens de son temps. Elle fut l'une de celles que l'on désigna comme «demi-mondaines» dans le Paris de la fin du XIX^e siècle, une femme évoluant dans le monde grâce à son esprit et à sa séduction, entretenue par de riches amants parmi lesquels le duc d'Orléans, Charles de La Rochefoucauld, Louis Weil (grand-oncle de Marcel Proust), le roi de Grèce, ou encore l'académicien Paul Bourget. À l'automne 1888, elle fait la connaissance de Marcel Proust, de 20 ans son cadet, qui garda pour elle une fervente admiration. Elle lui aurait inspiré le personnage d'Odette de Crécy,

séduisante cocotte de la *Recherche du temps perdu* qui jette son dévolu sur Charles Swann qu'elle finira par épouser. Comme le modèle de notre tableau, c'est vêtue d'une robe de soie rose qu'elle fait son apparition dans le récit, lui valant la désignation restée célèbre de «dame en rose».

Raimundo de Madrazo appartient à cette génération de peintres espagnols venu exercer leurs talents à Paris au tournant du XX^e siècle. Le portrait de Laure Hayman que nous présentons est caractéristique de sa production parisienne, entre élégance et modernité. Son fils Frédéric, surnommé Coco, fut également un proche de Marcel Proust.



164

Félix ZIEM

Beaune, 1821 - Paris, 1911

**Elégantes en costumes Renaissance
dans les Giardini, Venise**

Aquarelle sur trait de plume et encre
brune

Signée 'Ziem.' en bas à gauche et en
rouge en bas à droite

19 x 25 cm

Provenance:

Vente anonyme; Paris, Tajan, 15 mai
2015, n° 133;

Collection particulière, Ile-de-France

*Women wearing Renaissance dresses in the
Giardini, Venice, watercolour, signed,
by F. Ziem*

7.48 x 9.84 in.

3 000 - 4 000 €



165

Félix ZIEM

Beaune, 1821 - Paris, 1911

Vue de San Giorgio Maggiore, Venise

Huile sur papier marouflé sur panneau
d'acajou

Signé 'Ziem' en bas à gauche

19 x 24,50 cm

Provenance:

Dans la famille des actuels
propriétaires depuis la première partie
du XX^e siècle;

Collection particulière, Paris

*A view of San Giorgio Maggiore, Venice,
oil on panel, signed, by F. Ziem*

7.48 x 9.65 in.

1 500 - 2 000 €

Nous remercions l'Association
Félix Ziem, représentée par
Messieurs Mathias Ary Jan
et David Pluskwa de nous
avoir aimablement confirmé
l'authenticité de ce tableau.
Un certificat en date du 14 octobre
2020 sera remis à l'acquéreur.





166

Félix ZIEM

Beaune, 1821 - Paris, 1911

Gondole sur un canal, Venise

Huile sur toile (Toile d'origine)
Signée 'Ziem.' en bas à droite
Plusieurs anciennes étiquettes sur le
châssis au verso
Toile de la maison Vieille à Paris
75,50 × 54,50 cm

Provenance:

Vente anonyme (M^{me} X); Paris, galerie
Georges Petit, 16-17 décembre 1919,
n° 90;
Acquis auprès de la galerie Ary Jan,
Paris, en 2014;
Collection particulière, Ile-de-France

Bibliographie:

Anne Burdin-Hellebranth, *Félix Ziem
1821-1911*, Bruxelles, 1998, t. I,
p. 264, n° 665

*Gondola on a canal, Venice, oil on
canvas, signed, by F. Ziem
29.72 × 21.46 in.*

20 000 - 30 000 €

Un certificat de Mathias Ary Jan en
date du 22 décembre 2014
sera remis à l'acquéreur.

167

Benjamin CONSTANT, dit BENJAMIN-CONSTANT

Paris, 1845-1902

Portraits des barons Gustave et Charles Sirtema de Grovertins enfants

Paire d'huiles sur toiles marouflées sur
cartons

Monogrammées et datées 'BC. /
1870' en bas à droite pour l'une et en
bas à gauche pour la seconde

Les modèles identifiés au verso des
cadres

29 × 22 cm

*Portraits of barons Gustave and Charles
Sirtema de Grovertins, oil on canvas
laid down on cardboard, a pair, with
monogram and dated, by Benjamin-Constant
11.42 × 8.66 in.*

3 000 - 4 000 €

168

Alfred BOUCHER

Bouy-sur-Orvin, 1850 - Aix-les-Bains,
1934

Volubilis

Marbre blanc

Signé 'A. BOUCHER' en bas à droite

Hauteur: 42 cm

Bibliographie en rapport:

Jacques Piette, *Alfred Boucher 1850-
1934, L'œuvre sculpté, Catalogue
raisonné*, Paris, 2014, p. 188, modèle
référéncé sous le n° A38E

*Volubilis, white marble, signed,
by A. Boucher
H. 16.53 in.*

20 000 - 30 000 €



I/II



II/II

Après avoir suivi l'enseignement de Marius Ramus, de Paul Dubois puis d'Augustin Dumont, Alfred Boucher est admis à l'École des Beaux-arts de Paris en 1869 et décroche le deuxième prix de Rome en 1876 avec *Jason décrochant la toison d'or*. Portraitiste de renom, Boucher reçoit de nombreuses commandes publiques. L'artiste se plaît autant à représenter des allégories que des travailleurs anonymes, à mêler monde politique et monde rural. Il réunit ces notions dans ses représentations de *La Peinture*, *l'Effort* et *l'Agriculture* pour les monuments aux morts de Troyes et d'Aix-les-Bains, inaugurés tous deux en 1922.

Le modèle de *Volubilis* émane à la fois de l'inspiration d'un poème de René François Sully Prud'homme et d'une des figures qu'Alfred Boucher réalisa en 1894 pour orner la tombe du fondeur Ferdinand Barbedienne (1810 - 1892) au cimetière du Père Lachaise. Habitué à exposer ses œuvres au Salon depuis l'Enfant

à la fontaine de 1874 (œuvre pour laquelle il reçoit une médaille de troisième classe), Alfred Boucher décroche un véritable succès critique aux Salons des Champs-Élysées de 1896 et de 1897 avec la représentation de *Volubilis* en pieds. Fort de cet engouement, l'artiste décide de décliner cette œuvre, tout en gardant la position du buste de trois-quarts face et du visage de profil. Ces variations de jeunes femmes dénudées, représentées en buste ou à mi-corps, possèdent des noms poétiques: «Le Souvenir», «Le Printemps», «Le Rêve». Chaque exemplaire révèle l'attention particulière donnée par l'artiste à un détail de la composition. Dans cette œuvre, l'émergence depuis un bloc de marbre brut d'une figure féminine gracile ainsi que le contraste entre les matières et la technique du non-finito évoquent à la fois le travail de son ami Auguste Rodin et celui de Michel-Ange.





169

Louis-Adolphe HERVIER

Paris, 1818-1879

Moulin près d'un littoral

Huile sur toile

Signée '- A. HERVIER -' en bas à gauche
43,50 × 61 cm

*Mills on the border of a coastline, oil on canvas, signed, by L. A. Hervier
17.13 × 24.02 in.*

4 000 - 6 000 €

Une autre version de notre tableau avec quelques variantes figurait dans la collection de Pierre Micquel, preuve de l'attachement singulier que Louis-Adolphe Hervier portait à cette vue. Elle fut décrite au catalogue comme «Moulin sur la route de Migny» (Collection Pierre Micquel, Paris, Rossini, 31

mars 2004, n°264). D'un format sensiblement identique, elle nous semble être moins brillante que le tableau que nous présentons dont le traitement glacé, presque métallique, et la touche incisive rendent davantage hommage au talent de notre artiste.



170

Jules NOËL

Nancy, 1810 - Alger, 1881

Bateaux de pêche sur la côte normande

Aquarelle gouachée

Signée 'JULES NOËL' en bas à droite
25,50 × 38,50 cm

*Fishing boats on the Norman coast, watercolour and gouache, signed, by J. Noël
10.04 × 15.16 in.*

2 500 - 3 500 €



171

**Raimundo de MADRAZO
y GARRETA**

Rome, 1841 - Versailles, 1920

La belle bouquetière

Huile sur toile (Toile d'origine)
Signée 'R Madrazo' en bas à gauche
93 × 65,50 cm

Provenance:

Dans la famille des actuels
propriétaires depuis la première partie
du XX^e siècle;
Collection particulière, Paris

*The pretty florist, oil on canvas,
signed, by R. de Madrazo y Garreta
36.61 × 25.79 in.*

8 000 - 12 000 €

172

Henri GEOFFROY, dit GÉO

Marennnes, 1853 - Paris, 1924

La toilette des enfants

Huile sur toile (Toile d'origine)
Signée 'Geo.' en bas à gauche
Toile de la maison P. Contet à Paris
55,50 × 38 cm

Provenance:

Acquis par l'actuel propriétaire en 1977;
Collection particulière, Lyon.

The children's toilette, oil on canvas, signed, by H. Geoffroy
21.85 × 14.96 in.

5 000 - 7 000 €

En 1885, Geo illustre le thème du «Lavabo à l'école maternelle» qu'il reprendra à plusieurs reprises au cours de sa carrière suite à des commandes publiques à une période où la question de l'hygiène dans les écoles est à nouveau posée et étudiée. Le charmant tableau que nous présentons en est un exemple. Une institutrice y débarbouille une petite fille, près d'un lavabo circulaire collectif à côté duquel se tiennent deux autres fillettes. Nous retrouvons dans cette petite toile toute la délicatesse et la fraîcheur que ce peintre de la petite enfance savait donner à ses œuvres.



173

Gaston LA TOUCHE

Saint-Cloud, 1854 - Paris, 1913

«L'enjôleux»

Huile sur toile (Toile d'origine)
Signée 'Gaston La Touche' en creux en bas à gauche
Localisée et datée 'Gros-Douë / CHAMPSECRET / 1882' en bas à droite, titrée sur le châssis au verso
131 × 163 cm

Provenance:

Collection particulière, Italie

Exposition:

Salon de 1883, Paris, n°1400

Bibliographie:

Henri Bouchot, «Chronique des ateliers. Envois au Salon de 1883», in *Le Courrier de l'Art*, 22 mars 1883, mentionné p. 136
Josphin Péladan, *La décadence esthétique. L'Art ochlocratique*, Paris, 1888, p. 115
A. P. La Fontaine, *Un grand peintre bas-normand, Gaston La Touche (1854-1913)*, Caen, 1935, p. 72
Selina Baring MacLennan, *Gaston La Touche: A Painter of Belle Époque Dreams*, 2009, p. 211
Gaston La Touche Les fantaisies d'un peintre de la Belle Époque, cat. exp. Saint Cloud, musée des Avelines, 2014, mentionné p. 128

«L'enjôleux», oil on canvas, signed and dated, by G. La Touche
51.57 × 64.17 in.

30 000 - 40 000 €

S'il fut bien un autodidacte de la peinture, s'armant de ciseaux puis de pinceaux contre l'avis de ses parents (il commença par pratiquer la sculpture avant de se consacrer à la peinture), Gaston La Touche fut à ses débuts sous double influence. D'abord picturale, avec Edouard Manet, qu'il rencontrait régulièrement à la fin des années 1870 et au début des années 1880 dans le quartier de la Nouvelle Athènes et qui marqua profondément sa manière

encore balbutiante. Puis littéraire et intellectuelle, avec Emile Zola, à la suite de Manet, emportant son art dans un naturalisme puissant durant les premières années de sa riche carrière. Car deux périodes bien distinctes se détachent dans l'œuvre de notre artiste. La première, radicalement naturaliste dont notre tableau constitue un glorieux exemple, s'oppose à une seconde qui doit son existence à l'intervention de Félix Bracquemond. Sous les

conseils de ce dernier, Gaston La Touche s'aventure dans des coloris plus lumineux et des sujets plus idéalisés, librement inspirés de Watteau ou de Boucher, peut-être plus décoratifs mais assurément plus commerciaux à partir des années 1890.

Notre tableau, *L'Enjôleux*, tel qu'il fut titré par l'artiste, constitue l'une des œuvres majeures de sa première manière, celle foncièrement ancrée dans ce naturalisme pictural alors en vogue

jusqu'à la fin des années 1880. Rares sont les œuvres de Gaston La Touche de cette période qui soient parvenues jusqu'à nous. Présentée au Salon de 1883, cette toile figure une jeune paysanne, dont le travail est interrompu par l'intervention galante d'un jeune homme. Tentant d'attirer son attention et de la séduire aux moyens d'une attitude faussement décontractée et d'une taquine petite branche, notre héros rural semble, par son exercice de charme improvisé,



avoir réussi à emporter l'agrément de la jeune femme dont le léger rictus et le regard fuyant constituent des indices présageant un amour naissant.

L'œuvre nous paraît s'inscrire en profondeur dans la réalité esthétique et intellectuelle de son temps. Elle fait figure, en rassemblant l'ensemble des éléments fondateurs du mouvement pictural naturaliste, de témoignage pertinent de ce que la peinture a pu être au tournant

des années 1880, dans son développement parallèle à celui des envahissants mais non moins iconiques impressionnistes. Ce mouvement naturaliste, considéré comme une branche héritière de l'académisme en peinture, revendique néanmoins une touche libre et lumineuse. Il investit avec passion les sujets contemporains et délaisse l'Histoire au profit de l'anecdote et des destins sociaux de modèles anonymes mais pourtant si représentatifs, presque

allégoriques. Gaston La Touche, par cette œuvre, s'invite à la table des pionniers de ce courant, tels Lhermitte, Roll ou encore Bastien-Lepage, «petit-fils de Courbet et de Millet» selon Zola.

Notre toile permet également à l'artiste l'expression d'une allégeance aux grands maîtres de la peinture, implicitement affirmée par cette référence claire au tout juste redécouvert ?Johannes Vermeer. Et finalement, Gaston La Touche parvient à provoquer un sourire

inspiré à ses spectateurs, qui, dans une deuxième lecture de l'œuvre, découvriront le mimétisme animal de cette scène délicieuse, tant les deux canards au premier plan semblent, au même titre que leurs compagnons de châssis, être rentrés dans un doux jeu de séduction.

Ce tableau sera inclus dans le catalogue raisonné de l'artiste en préparation par Roy Brindley et Selina Baring MacLennan.



174

Charles Henry FROMUTH

Philadelphie, 1861 - Concarneau, 1937

«Le miroir de l'orage sur l'eau»

Pastel sur papier

Signé et daté 'Charles. FROMUTH 1907 / Oct 15. 1907' en bas à gauche et monogrammé en bas à droite

Plusieurs anciennes étiquettes au verso, l'une numérotée '2', une autre Annotée '180 (...) / «Le miroir de l'orage sur l'eau n° 2» / Charles. HFromuth. 1908 / Concarneau / France' et une troisième représentant un bateau 31 × 45 cm

Storm on the water, pastel, signed and dated, by Ch. H. Fromuth
12.20 × 17.72 in.

2 000 - 3 000 €

175

Edmond AMAN-JEAN

Chevry-Cossigny, 1860-1935

Femme sous les orangers à Amalfi

Pastel

Signé 'Aman jean' en bas à gauche
58,50 × 49 cm

Dans son cadre d'origine en chêne patiné
à décor de corniche en fronton

Woman under the Orange Trees, in Amalfi, pastel, signed, by E. Aman-Jean
23.03 × 19.29 in.

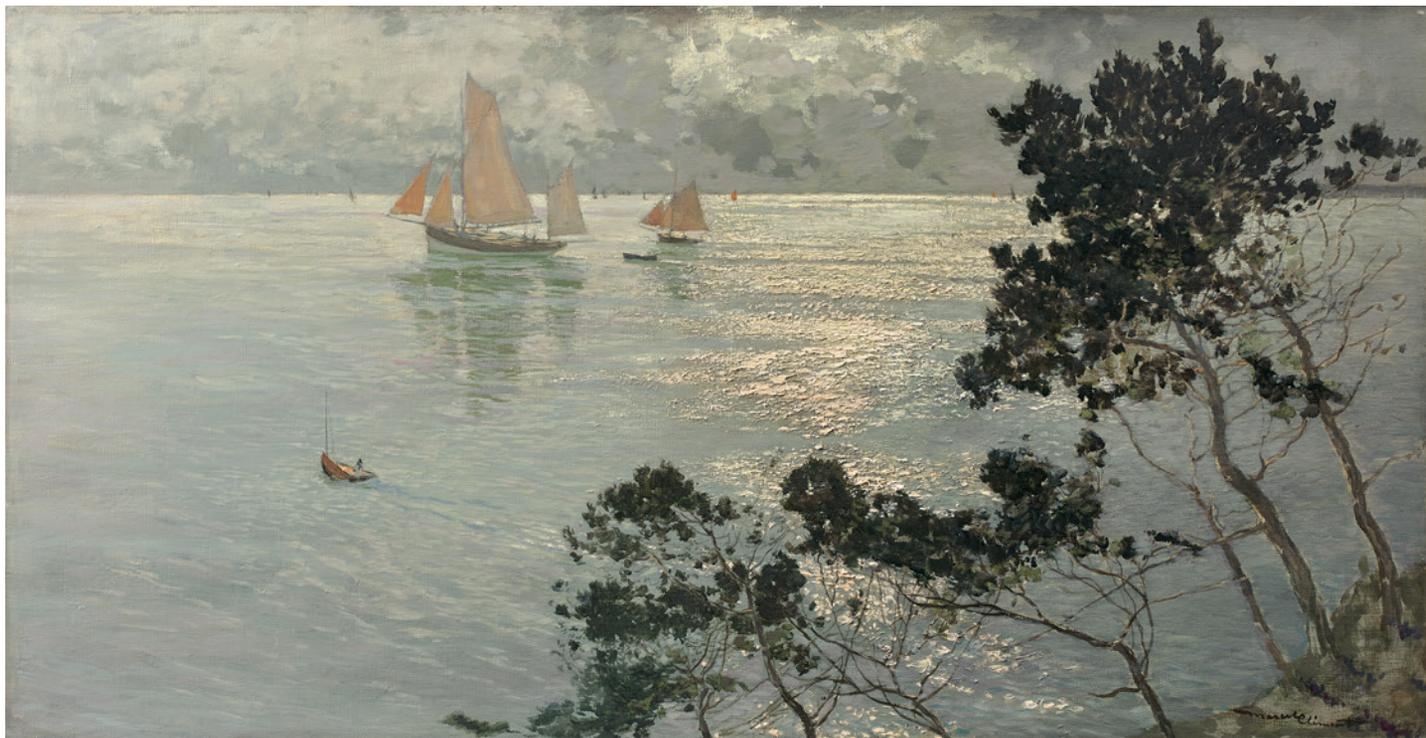
15 000 - 20 000 €



«*Songes de femmes*», voici le titre très habilement choisi par les commissaires de l'exposition du Musée de Carcassonne consacrée aux œuvres d'Edmond Aman-Jean en 2003. Car si c'est bien au Symbolisme qu'il convient de rattacher l'œuvre de notre artiste, la notion de «*songe*» y faisant directement référence, il s'agit d'un symbolisme éminemment féminin que nous propose Aman-Jean tout au long de sa carrière, et auquel il ne dérogera, à quelques

exceptions près, jamais. A l'image de ce qu'il produisit, celui qui privilégia le pastel à l'huile nous offre ici un portrait féminin qui n'en est pas vraiment un. Réalisé à Amalfi, et première version d'une composition que l'artiste repris une seconde fois, Aman-Jean use de la pudique beauté de son modèle pour séduire. Rien n'est imposé, tout est suggéré et pousse le spectateur amoureux à une discrète conquête du modèle dont il s'est fatalement épris.





176

Amédée-Julien MARCEL-CLÉMENT

Né à Paris en 1873

«Noirmoutier. Mer au soleil»

Huile sur toile (Toile d'origine)
Signée 'Marcel Clément' en bas à droite
Titrée et contresignée sur le châssis au verso
43 × 84 cm

Sunshine on the see, Noirmoutier, oil on canvas, signed, by A. J. Marcel-Clément
16.93 × 33.07 in.

8 000 - 12 000 €

▲ 177

Théodore RIVIÈRE

Toulouse, 1857 - Paris, 1912

«Salammbô chez Mathô, Je t'aime !
Je t'aime»

Bronze à patine dorée et argentée,
ivoire, la parure sertie d'une perle,
d'une opaline et d'une aigue-marine
Signé 'THEODORE-RIVIERE' et titré
'CARTHAGE', marque du fondeur 'Susse
Fres Edtr.' et cachet rond Susse Frères
Hauteur: 34,50 cm

Repose sur une base en marbre noir veiné
rouge
Hauteur totale: 39 cm (15.35 in.)

Provenance:

Vente anonyme; Londres, Sotheby's,
19 octobre 2000, n° 50;
Collections du château de Gourdon;
Leur vente, Paris, Christie's,
29-30 juin 2011, n° 247;
Acquis lors de cette vente par l'actuel
propriétaire

*Salammbô, bronze, golden and silver
patina, ivory, signed, by Th. Rivière*
H. 13.58 in.

20 000 - 30 000 €

Bien qu'intitulée «CARTHAGE» sur la terrasse, la statue en bronze et ivoire de Théodore Rivière fut présentée au Salon de 1895 sous le titre «Salammbô chez Mathô; Je t'aime! Je t'aime!». L'œuvre est achetée par l'État et se trouve aujourd'hui au musée d'Orsay. Le sujet est tiré du roman de Gustave Flaubert édité en 1862. Mathô chef des mercenaires rebelles tombe éperdument amoureux de la fille du principal suffète de Carthage. Rivière qui a réalisé plusieurs groupes d'après le récit de Flaubert illustre ici le moment où Mathô, massacré par le peuple de Carthage, expire aux pieds de Salammbô. Allégorie du sacrilège, du luxe, de la beauté fatale, Salammbô devient avec Salomé la figure de prédilection et l'égérie des artistes symbolistes à la fin du XIX^e siècle.



178

Jules DESBOIS

Parçay-les-Pins, 1851 - Paris, 1935

Naiade

Plâtre, traces de crayon noir
33 × 46 × 25 cm
(Petits manques)

Naiad, plaster, by J. Desbois
12.99 × 18.11 × 9.84 in.

10 000 - 15 000 €

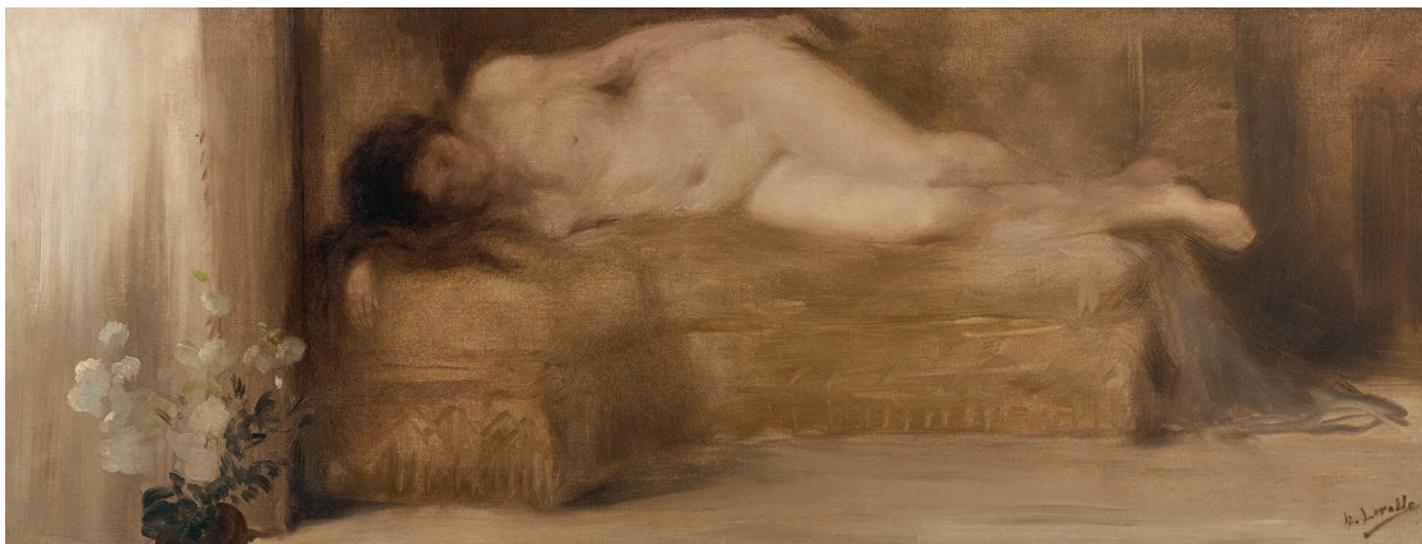
« Allez donc voir Desbois ! Il pratique la sculpture avec une ferveur qui confine à la religion. »

Cet hommage est d'autant plus gratifiant qu'il émane d'un des sculpteurs les plus importants de la seconde moitié du XIX^e siècle, Auguste Rodin, instigateur de la modernité en sculpture et père spirituel de l'ensemble des sculpteurs modernes du XX^e siècle. L'influence du maître fut telle que la quasi-totalité de ses contemporains, autant que ses plus proches collaborateurs, tombèrent inexorablement dans l'oubli écrasés par l'immense notoriété pré et post mortem du maître du *Penseur*. Jules Desbois n'échappa pas à la règle. En effet, notre artiste, qui rencontre Rodin dès les années 1870 mais qui ne travaille avec lui qu'à partir de 1884, tombe dans l'oubli après 1935 malgré son admirable métier et le succès considérable qu'il obtint de son vivant. Après une formation

classique, Jules Desbois se libère des carcans de l'académisme au contact de Rodin et développe une esthétique éminemment personnelle teintée de l'art de son ami et collaborateur. Il fait sensation au Salon de la société nationale des Beaux-Arts de 1894 en exposant *La Misère*, représentant une femme âgée à l'allure décharnée. Ce succès lui valut l'honneur d'une exposition personnelle aux Beaux-Arts dès 1896 et nourrit par la suite l'ensemble de sa carrière.

Notre plâtre reprend une esthétique propre à notre artiste, qui rappelle précisément celle de Rodin ou de Camille Claudel. Dans un habile mélange métaphorique entre la naiade et la vague, Jules Desbois se fait ici le serviteur de la beauté de la femme dont le corps, tout en courbes et rondeurs lui permet d'étaler la virtuosité de son modelé.





179

Henry LEROLLE

Paris, 1848 - (?), 1929

Nu féminin allongé

Huile sur toile (Toile d'origine)
Signée 'h. Lerolle' en bas à droite
38,50 × 101 cm

Provenance:

Vente anonyme; Fontainebleau, Osenat,
18 novembre 2007, n°125;
Acquis lors de cette vente par l'actuel
propriétaire;
Collection particulière, Paris

*Reclining female nude, oil on canvas,
signed, by H. Lerolle
15.16 × 39.76 in.*

10 000 - 15 000 €



Fig. 1

Henri Lerolle est une figure majeure du milieu artistique parisien de la fin du XIX^e siècle. Jonglant à merveille avec la formation académique reçue dans l'atelier de Louis Lamothe et les nouveaux préceptes des plus grands modernes de son temps, il développe une manière propre, intelligemment éclectique, qui l'amène à se confronter aussi bien aux grands maîtres naturalistes qu'aux premiers modernes dont il est proche. Le début de sa carrière est fortement marqué par l'enseignement de celui qui fut l'élève d'Ingres et ce même s'il rejeta fermement la doctrine officielle des Beaux-Arts. Notre artiste se rêve en peintre libre, au même titre que ses plus proches amis, parmi lesquels Degas, Renoir ou Maurice Denis, et fait ainsi osciller sa manière au gré des courants picturaux alors en

vogue. Si sa première palette doit nettement être rapprochée d'un naturalisme aux accents académiques, Lerolle produira par la suite une œuvre largement marquée par ses contemporains impressionnistes et premiers modernes.

Notre tableau nous semble devoir être rapporté à cette seconde manière relevant de l'art d'Edgar Degas et témoignant, tout particulièrement dans cette œuvre, de l'admiration que portait notre artiste à Eugène Carrière qu'il collectionnait passionnément. Notre toile a été peinte dans l'atelier du maître, avenue Duquesne à Paris, reconnaissable au sofa d'angle sur lequel s'étend le modèle, que l'on peut retrouver dans au moins un autre tableau du peintre (fig. 1) ainsi que sur une ancienne photographie.

Vincenzo GEMITO

Naples, 1852-1929

Buste de jeune garçon

Bronze à patine dorée sur une base à patine brune
 Signé 'GEMITO' et marque de la fonderie
 Gemito à deux reprises au verso
 Hauteur: 34 cm

Provenance:

Collection européenne

*Bust of a young boy, bronze, golden patina, signed, by V. Gemito
 H. 13.39 in.*

5 000 - 7 000 €



Le destin extraordinaire de Vincenzo Gemito, ajouté à son talent si singulier, en font un artiste à part. Abandonné à la naissance, le jeune garçon se retrouve livré à lui-même dans les rues de Naples. Avec son ami Antonio Mancini, ils apprennent dès leur enfance les rudiments de la peinture et de la sculpture, fascinés par les chefs-d'œuvre antiques exposés au Musée national de Naples. Mais le prestige et la splendeur de ses salles ne leur suffiront pas, et c'est inévitablement dans la rue et la réalité de la vie de tous les jours que les deux artistes en herbe trouvent également leur inspiration. Gemito n'a que 17 ans lorsqu'il expose son grand *Giocatore* (Joueurs de cartes) en plâtre, exceptionnel de réalisme. Ce premier coup d'éclat, acquis par la maison royale, mettra en lumière son travail. Il s'attèle ensuite à la réalisation de nombreuses têtes d'adolescents

en terre cuite qu'il affectionne, épatantes de vie et de poésie, et qui participent encore aujourd'hui à la renommée de l'artiste. Ces visages marqués veulent témoigner de la dureté de la vie pour les enfants des rues, dont les expressions admirablement rendues par l'artiste oscillent entre gravité et inquiétude. Sa notoriété grandissant, il reçoit de nombreuses commandes de portraits, principalement d'artistes, au cours des années 1870 et voyage à Paris où il fait sensation au Salon de 1877 en présentant son *Pêcheur napolitain*. Les critiques tombent inexorablement sur son œuvre mais elle attire en contrepartie la foule des visiteurs et les critiques de tous les journaux. A son retour à Naples en janvier 1880, l'état de santé psychique du sculpteur se détériore vertigineusement suite au décès de son épouse. Malgré ces complications, Gemito continue à produire mais fait légèrement évoluer ses productions, s'attachant davantage à l'exactitude des détails, à la manière des sculpteurs de la Renaissance, se passionnant pour le bronze et rapprochant son travail de celui de l'orfèvre.

Notre bronze, dont la première édition fut réalisée en 1919, reflète l'ultime manière du sculpteur. Dans les dernières décennies de sa vie, l'artiste se confronte radicalement à l'Antique et à sa beauté idéale. L'extrême finesse du rendu et la qualité de la ciselure de notre buste nous renvoient à cette obsession de Gemito. Notre enfant constitue ainsi un mélange habile entre les bustes d'enfants napolitains issus de sa première production et la perfection Antique. Et par cette mèche de cheveux sinuose comme une référence implicite à la sculpture renaissante maniériste et preuve de sa virtuosité technique, l'artiste semble vouloir nous rappeler que s'il est bien un sculpteur célébré dans toute l'Europe, il restera cet adolescent des rues de Naples à la chevelure désordonnée.

181

Willibald FRITSCH

Berlin, 1876-1948

Le roi de Prusse Frédéric II à cheval

Bronze à patine brune
Signé et daté 'WILLIBALD FRITSCH / 1933'
sur la terrasse
31 × 30 × 8 cm

Repose sur une base en marbre vert veiné
blanc, portant un cartel indiquant
'Ehrenpreis des Preuss Minister ums für
Landwirtschaft Dom. u. Forsten, Dortmund
1933'
Hauteur totale: 38 cm (14.96 in.)

*Frederick II of Prussia on horseback,
bronze, brown patina, signed and dated,
by W. Fritsch
12.20 × 11.81 × 3.15 in.*

4 000 - 6 000 €



182

Julius DREXLER

Osterhofen, 1870 - (?), 1927

Antigone

Marbre polychromé et doré Titré
'ANTIGONE' dans le bas et
Signé et daté 'Jul. Drexler Mehn (?)
1920' au verso
Hauteur: 31 cm (12.20 in.)

Antigone, polychromed marble, signed and dated, by J. Drexler

6 000 - 8 000 €

183

Émile BERNARD

Lille, 1868 - Paris, 1941

Les trois Grâces

Huile sur toile (Toile d'origine)
Signée et datée 'Emile Bernard / 1912'
en haut à gauche
105,50 × 79 cm
Sans cadre

Provenance:

Collection Renée Albouy-Moore;
Vente anonyme, Paris, M^e Libert, 12 mars
2003, n° 47

Bibliographie:

Jean-Jacques Luthi et Armand
Israël, *Emile Bernard. Instigateur
de l'école de Pont-Aven, précurseur
de l'art moderne. Sa vie, son œuvre,
catalogue raisonné*, Paris, 2014, p. 264,
n° 844

*The Three Graces, oil on canvas, signed
and dated, by E. Bernard
41.54 × 31.10 in.*

10 000 - 15 000 €



Alors qu'il fut l'un des pionniers des premières avant-gardes, instigateur du synthétisme pictural de l'école de Pont-Aven, après être passé par le pointillisme puis le cloisonnisme avec ses amis Gauguin, Van Gogh et Anquetin, Emile Bernard s'oriente radicalement vers un retour au classicisme au début du XX^e siècle. Son retour à Paris en 1904 marque ce changement stylistique, qui n'emporta cependant pas les amitiés qu'il put avoir avec les grands maîtres postimpressionnistes. Cette orientation qui l'emmène médiatiquement à l'arrière-garde de la peinture moderne l'érige cependant en précurseur du mouvement décrit dit du «retour à l'ordre» né après la Première Guerre mondiale en réaction face aux inépuisables dérives des avant-gardes.

Notre toile, datée 1912, constitue un merveilleux exemple de cette manière chez notre artiste, précisément de l'inspiration que suscitèrent les maîtres vénitiens des XVI^e et XVII^e siècles chez lui. Reprenant le sujet éminemment classique des trois grâces, composé par tous les grands maîtres anciens avant lui, il en offre son interprétation teintée de ce qu'il reste de sa modernité. Nous pouvons aussi reconnaître parmi les modèles Lucie Hebert, muse de l'artiste entre 1908 et 1913. Le peintre fit une description affectueuse de cette jeune femme sourde et muette que l'on retrouve sur nombre de ses toiles dans *L'aventure de ma vie* (1938): «C'était une nature très douce, portée à la vie pieuse et qui finit par s'engager en religion. Elle avait un fort beau corps, une honnêteté parfaite. Elle fut pour moi une véritable inspiratrice».



ARTCURIAL



BASTET EN BRONZE
Égypte, Basse Époque, 664-332 av.J.C.
Estimation : 24 000 - 28 000 €

ARCHÉOLOGIE & ARTS D'ORIENT

Vente aux enchères :
Mardi 17 novembre 2020 - 14h30
7 Rond-Point
des Champs-Élysées
75008 Paris

Contact :
Lamia İçame
+33 (0)1 42 99 20 75
licame@artcurial.com
www.artcurial.com

ARTCURIAL



Balthasar Klossowski de Rola,
dit BALTHUS, (1908 - 2001)
Katia endormie, 1969-1970
Crayon
Signé en bas à droite «Balthus»
27 x 22,5 cm
Provenance:
Collection Frédérique Tison, Chassy
À l'actuel propriétaire
par descendance

Estimation: 25 000 - 35 000 €

BALTHUS À CHASSY

Collection Frédérique Tison

Vente aux enchères :
Mardi 1^{er} décembre 2020
7 Rond-Point
des Champs-Élysées
75008 Paris

Contact :
Elodie Landais
+33 (0)1 42 99 20 84
elandais@artcurial.com
www.artcurial.com

ARTCURIAL



MOBILIER & OBJETS D'ART

Evening & day sale

Ventes aux enchères :

Mardi 8 & mercredi 9 décembre 2020

7 Rond-Point
des Champs-Élysées
75008 Paris

Contact :

Isabelle Bresset
+33 (0)1 42 99 20 68
ibresset@artcurial.com
www.artcurial.com

LE FIGARO

VOUS RÉVÈLE LES DESSOUS DE LA CULTURE

■ **hors-série**



NUMÉRO
DOUBLE
164 pages

MICHEL-ANGE

Il aurait pu s'arrêter de sculpter à vingt-neuf ans, après avoir donné au monde les chefs-d'œuvre de la *Pietà* et du *David*. Protégé de Laurent de Médicis, le prodige florentin allait être choisi par cinq papes successifs pour transfigurer Rome, de la chapelle Sixtine à la basilique Saint-Pierre. A l'occasion de la splendide exposition « Le Corps et l'âme » sur la sculpture italienne de la Renaissance au musée du Louvre, *Le Figaro Hors-Série* célèbre le génie tourmenté de Michel-Ange. Découvrez le récit de neuf journées de sa vie, entre les guerres de clans et les luttes d'influence ; l'analyse de son œuvre de titan, comme dessinateur, sculpteur, peintre, architecte, poète ; le décryptage des films qui lui sont consacrés. *Michel-Ange le corps et l'âme*, magnifiquement illustré.

Le Figaro Hors-Série, « Michel-Ange le corps et l'âme », 164 pages



12€_{,90} Actuellement disponible
chez votre marchand de journaux et sur www.figarostore.fr/hors-serie

Version digitale disponible également à 6€_{,99}



Retrouvez *Le Figaro Hors-Série* sur Twitter et Facebook



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.

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 150 000 euros: 25 % + TVA au taux en vigueur.
 - De 150 001 à 2 000 000 euros: 20% + TVA au taux en vigueur.
 - Au-delà de 2 000 001 euros: 12 % + 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. À défaut de paiement par l'adjudicataire, après mise en demeure restée infructueuse, le bien est remis en vente à la demande du vendeur sur folle enchère de l'adjudicataire défaillant; si le vendeur ne formule pas cette demande dans un 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 réclamation 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 specimens 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_9_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

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 would 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 "adjudgé" 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 150 000 euros: 25 % + current VAT.
 - From 150 001 to 2 000 000 euros: 20 % + current VAT.
 - Over 2 000 001 euros: 12 % + 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, motorcars, 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/responsability 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_9_FR

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

ASSOCIÉS

Comité exécutif:

Nicolas Orłowski,
président directeur général

Matthieu Lamoure,
directeur général d'Artcurial Motorcars
Joséphine Dubois,
directeur administratif et financier

Directeur associé senior:
Martin Guesnet

Directeurs associés:

Stéphane Aubert
Olivier Berman
Isabelle Bresset
Matthieu Fournier
Bruno Jaubert
Arnaud Oliveux
Marie Sanna-Légrand
Hugues Sébilleau
Julie Valade

Conseil de surveillance

et stratégie :
Francis Briest, président
Axelle Givaudan, secrétaire général,
directeur des affaires institutionnelles

Conseiller scientifique

et culturel :
Serge Lemoine

GROUPE ARTCURIAL SA

Président Directeur Général :
Nicolas Orłowski

Président d'honneur :
Hervé Poulain

Vice-président :
Francis Briest

Conseil d'Administration :
Francis Briest, Olivier Costa de Beauregard,
Natacha Dassault, Thierry Dassault,
Carole Fiquémont, Marie-Hélène Habert,
Nicolas Orłowski, Hervé Poulain

SAS au capital de 1797000 €
Agrément n° 2001-005

JOHN TAYLOR

Président Directeur Général :
Nicolas Orłowski

John Taylor Corporate,
Europa Résidence,
Place des Moulins,
98000 Monaco
www.john-taylor.fr

FRANCE

Bordeaux
Marie Janoueix
Hôtel de Gurchy
83 Cours des Girondins
33500 Libourne
T. +33 (0)6 07 77 59 49
mjanoueix@artcurial.com

Montpellier
Geneviève Salasc de Cambiaire
T. +33 (0)6 09 78 31 45
gsalasc@artcurial.com

Artcurial Toulouse
Jean-Louis Vedovato
Commissaire-Priseur:
Jean-Louis Vedovato
8, rue Fermat - 31000 Toulouse
T. +33 (0)5 62 88 65 66
v.vedovato@artcurial-toulouse.com

Strasbourg
Frédéric Gasser
T. +33 (0)6 88 26 97 09
fgasser@artcurial.com

Arqana
Artcurial Deauville
32, avenue Hocquart de Turtot
14800 Deauville
T. +33 (0)2 31 81 81 00
contact@artcurial-deauville.com

INTERNATIONAL

Directeur Europe:
Martin Guesnet, 20 31
Assistante:
Héloïse Hamon,
T. +33 (0)1 42 25 64 73

Allemagne
Miriam Krohne, directeur
Anja Bieg, assistante
Galeriestrasse 2 b
80539 Munich
T. +49 89 1891 3987

Autriche
Caroline Messensee, directeur
Rudolfplatz 3 - 1010 Wien
T. +43 1 535 04 57

Belgique
Vinciane de Traux, directeur
Aude de Vaucresson, spécialiste Post-War &
Contemporain
Emilie de Meyer
5, avenue Franklin Roosevelt
1050 Bruxelles
T. +32 2 644 98 44

Italie
Emilie Volka, directeur
Lan Macabiau, assistante
Corso Venezia, 22 - 20121 Milano
T. +39 02 49 76 36 49

Monaco
Louise Gréther, directeur
Julie Moreau, assistante
Monte-Carlo Palace
3/9 boulevard des Moulins 98000 Monaco
T. +377 97 77 51 99

Chine
Jiayi Li, consultante
798 Art District, No 4 Jiuxianqiao Lu
Chaoyang District - Beijing 100015
T. +86 137 01 37 58 11
lijiaiyi7@gmail.com

Israël
Philippe Cohen, consultant
T. +33 (0)1 77 50 96 97
pcohen@artcurial.com

Artcurial Maroc
Olivier Berman, directeur
Hugo Brami, spécialiste junior
Soraya Abid, directrice administrative
Résidence Asmar - Avenue Mohammed VI
Rue El Adarissa - Hivernage
40020 Marrakech
T. +212 524 20 78 20

ADMINISTRATION ET GESTION

Secrétaire général,
directeur des affaires institutionnelles:
Axelle Givaudan, 20 25
Directeur administratif et financier:
Joséphine Dubois

Comptabilité et administration
Comptabilité des ventes:
Responsable: Sandra Campos
Audrey Couturier, Nathalie Higeret,
Marine Langard, Léa Lebedeau,
Benjamin Salloum, Thomas Slim-Rey

Comptabilité générale:
Responsable: Virginie Boisseau,
Marion Bégat, Sandra Margueritat,
T. +33 (0)1 42 99 20 71

Responsable administrative
des ressources humaines:
Isabelle Chênais, 20 27
Assistante: Crina Mois, 20 79

Logistique et gestion des stocks
Directeur: Éric Pourchot
Mehdi Bouchekout, Clovis Cano,
Denis Chevallier, Lionel Lavergne,
Joël Lavolette, Vincent Mauriol,
Lal Sellahannadi, Louis Sévin

Transport et douane
Responsable: Robin Sanderson, 16 57
shipping@artcurial.com
Béatrice Fantuzzi
Marine Renault, 17 01
mrenault@artcurial.com

Ordres d'achat, enchères par téléphone
Kristina Vrzests, 20 51
Pétronille Esclattier
Louise Guignard-Harvey
Emmanuelle Roncola
Diane Le Ster
bids@artcurial.com

Marketing, Communication
et Activités Culturelles
Directeur:
Carine Decroi, 16 52
Chef de projet marketing:
Lorraine Calemard, 20 87
Chef de projet marketing junior:
Béatrice Epezy, 16 23
Chef de projet marketing junior:
Marion Guerre, 64 38
Graphiste: Roxane Lhéoté, 20 10
Graphiste junior: Aline Meier, 20 88
Abonnements catalogues:
Géraldine de Mortemart, 20 43

Relations Extérieures
Chef de projet presse:
Anne-Laure Guérin, 20 86

DÉPARTEMENTS D'ART

**Archéologie
et Arts d'orient**
Administrateur:
Lamia İçame, 20 75

**Artcurial Motorcars
Automobiles de Collection**
Directeur général :
Matthieu Lamoure
Directeur adjoint :
Pierre Novikoff
Spécialistes: Benjamin Arnaud
Antoine Mahé
Spécialiste junior:
Arnaud Faucon
Consultant: Frédéric Stoesser
Directeur des opérations
et de l'administration:
Iris Hummel, 20 56
Administrateurs:
Anne-Claire Mandine, 20 73
Sandra Fournet, 38 11

**Automobilia
Aéronautique, Marine**
Directeur:
Matthieu Lamoure
Direction:
Sophie Peyrache, 20 41

Art d'Asie
Directeur:
Isabelle Bresset, 20 13
Expert:
Philippe Delalande
Spécialiste junior:
Shu Yu Chang, 20 32

Art-Déco / Design
Directeur:
Sabrina Dolla, 16 40
Spécialiste :
Cécile Tajan, 20 80
Catalogueur:
Alexandre Barbaise, 20 37
Administrateur:
Eliette Robinot, 16 24
Consultants:
Design italien :
Justine Despretz
Design Scandinave :
Aldric Speer
Expert Art Nouveau-Art Déco:
Cabinet d'expertise Marciilhac

Bandes Dessinées
Expert: Éric Leroy
Spécialiste junior:
Saveria de Valence, 20 11

Bijoux
Directeur: Julie Valade
Spécialiste: Valérie Goyer
Experts: S.A.S. Déchaut-Stetten
Administrateur:
Claire Bertrand, 20 52

**Curiosités, Céramiques
et Haute Époque**
Contact:
Juliette Leroy-Prost, 20 16

Inventaires et Collections
Directeur:
Stéphane Aubert
Chargé d'inventaires:
Vincent Heraud, 20 02
Administrateurs :
Thomas Loiseaux, 16 55
Pearl Metalia, 20 18
Consultants:
Catherine Heim

Livres et Manuscrits
Directeur:
Frédéric Harnisch
Administrateur :
Juliette Audet, 16 58

**Mobilier, Objets d'Art
du XVIII^e et XIX^e s.**
Directeur:
Isabelle Bresset
Céramiques, expert:
Cyrille Froissart
Orfèvrerie, experts:
S.A.S. Déchaut-Stetten,
Marie de Noblet
Spécialiste:
Filippo Passadore
Administrateur:
Charlotte Norton, 20 68

Montres
Directeur:
Marie Sanna-LeGrand
Expert: Geoffroy Ader
Spécialiste junior:
Justine Lamarre, 20 39
Administrateur:
Sophie Dupont, 16 51

Orientalisme
Directeur:
Olivier Berman, 20 67
Spécialiste junior:
Hugo Brami, 16 15

**Souvenirs Historiques
et Armes Anciennes**
Expert:
Gaëtan Brunel
Administrateur:
Juliette Leroy, 20 16

Ventes Généralistes
Contact:
Juliette Leroy-Prost, 20 16

**Tableaux et Dessins
Anciens et du XIX^e s.**
Directeur:
Matthieu Fournier
Dessins Anciens, experts:
Bruno et Patrick de Bayser
Spécialiste: Elisabeth Bastier
Catalogueur: Matthias Ambroselli
Administrateur:
Margaux Amiot, 20 07

Vins Fins et Spiritueux
Experts : Laurie Matheson
Luc Dabadie
Spécialiste junior:
Marie Calzada, 20 24
vins@artcurial.com

Hermès Vintage & Fashion Arts
Spécialiste Hermès Vintage:
Alice Léger, 16 59
Administrateur-catalogueur
Fashion Arts:
Clara Vivien
T. +33 1 58 56 38 12

**Client & Business Développement
des départements du XX^e siècle**
Salomé Pirson, 20 34

**Estampes,
Livres Illustrés
et Multiples**
Administrateur:
Florent Sinnah, 16 54

Photographie
Administrateur:
Vanessa Favre, 16 13

**Urban Art
Limited Edition**
Directeur:
Arnaud Oliveux
Spécialiste:
Karine Castagna, 20 28

Impressionniste & Moderne
Directeur:
Bruno Jaubert
Recherche et certificat:
Jessica Cavalero
Catalogueur: Florent Wanecq
Administrateur:
Élodie Landais, 20 84

Post-War & Contemporain
Directeur:
Hugues Sébilleau
Recherche et certificat:
Jessica Cavalero
Catalogueur:
Sophie Cariguel
Administrateur:
Vanessa Favre, 16 13

COMMISSAIRES-PRISEURS HABILITÉS

Stéphane Aubert
Isabelle Bresset
Francis Briest
Matthieu Fournier
Juliette Leroy-Prost
Arnaud Oliveux
Hervé Poulain

VENTES PRIVÉES

Contact: Anne de Turenne, 20 33

Mise en page et impression
Imprimerie de Compiègne
03 44 30 51 00

Tous les emails
des collaborateurs
d'Artcurial s'écrivent comme
suit : initiale du prénom
et nom@artcurial.com, par
exemple : cdecroi@artcurial.com

Les numéros de téléphone
des collaborateurs d'Artcurial
se composent comme suit :
+33 1 42 99 xx xx

**Affilié
À International
Auctioneers**

V-202

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 cadres 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°4039
Mercredi 18 novembre 2020 - 14h30
Paris - 7 Rond-Point des Champs-Élysées

Ordre d'achat / Absentee bid

Ligne téléphonique / Telephone

Pour les lots dont l'estimation est supérieure à 500 euros
For lots estimated from € 500 onwards

Téléphone / Phone :

Code banque
BIC or swift

Numéro de compte / IBAN :

Clef RIB :

Code guichet :

Nom de la Banque / Name of the Bank : _____

Adresse / POST Address : _____

Gestionnaire du compte / Account manager : _____

Nom / Name : _____

Prénom / First Name : _____

Société / Compagny : _____

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 a power of attorney.

Après avoir pris connaissance des conditions de vente décrites dans le catalogue, je déclare les accepter et vous prie d'acquiescer 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 and the guide to buyers 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).

Lot	Description du lot / Lot description	Limite en euros / Max. euros price
N°		€

Les demandes d'enchères téléphoniques doivent impérativement nous parvenir au moins 24 heures avant la vente. Ce service est offert pour les lots dont l'estimation basse est supérieure à 500 €.

To allow time for processing, absentee bids should be received at least 24 hours before the sale begins. This service is offered for the lots with a low estimate above 500€.

Les ordres d'achat doivent impérativement nous parvenir au moins 24 heures avant la vente.

To allow time for processing, absentee bids should be received at least 24 hours before the sale begins.

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

Date et signature obligatoire / Required dated signature

ARTCURIAL



lot n°138, Jean-François MILLET, *Barque de pêche*
p.188



lot n°87, Antoine BERJON, Vase de fleurs et corbeille de fruits sur un entablement
(détail) p.134

MAÎTRES ANCIENS
& DU XIX^e SIÈCLE

Mercredi 18 novembre 2020 - 14h30
artcurial.com



ARTCURIAL