

**MAÎTRES ANCIENS**  
DESSINS, PEINTURES,  
SCULPTURES

Paris, 18 mai 2022



CHRISTIE'S





# Leader sur le marché de l'art,

Christie's s'engage à **construire un modèle économique durable** qui favorise et protège l'environnement.

Notre plateforme numérique sur christies.com, permet une approche responsable, offrant un espace immersif où l'art se révèle au travers d'images de très haute qualité, de vidéos et de notices d'œuvres approfondies écrites par nos spécialistes.

Grâce à ce support digital enrichi, Christie's s'engage à réduire le nombre de catalogues imprimés pour atteindre son objectif **Net Zero d'ici 2030**. Naturellement, en cas d'impression, nous respectons les normes les plus strictes en matière de développement durable.

Le catalogue que vous avez entre les mains est :



Imprimé sur du papier entièrement recyclé ;



Imprimé avec de l'encre végétale  
et un pelliculage biodégradable ;



Imprimé en circuit court afin de réduire  
les émissions liées à la distribution.



Scannez ce QR Code pour plus  
d'informations sur nos objectifs  
éco-responsables et projets durables.

CHRISTIE'S



DRIVING AMBITIOUS CORPORATE CLIMATE ACTION



# MAÎTRES ANCIENS

## DESSINS, PEINTURES, SCULPTURES

### VENTE

mercredi 18 mai 2022 14h30

9, avenue Matignon  
75008 Paris

### EXPOSITION PUBLIQUE

Vendredi 13 mai	10h - 18h
Samedi 14 mai	10h - 18h
Dimanche 15 mai	14h - 18h
Lundi 16 mai	10h - 18h
Mardi 17 mai	10h - 18h
Mercredi 18 mai	10h - 12h

### COMMISSAIRES-PRISEURS

Camille de Foresta, Victoire Gineste, Lionel Gosset

**COUVERTURE** lot 222 (détail)

**DEUXIÈME DE COUVERTURE** lot 84 (détail)

**PAGE 2** lot 59 (détail)

**PAGE 4** lot 22 (détail)

**PAGE 8** lot 205 (détail)

**TROISIÈME DE COUVERTURE** lot 206

**QUATRIÈME DE COUVERTURE** lot 105 (détail)

Les lots 184 et 209 ont été consignés en partenariat  
avec la maison de ventes Marambat-de Malafosse à Toulouse.  
[www.marambat-malafosse.com](http://www.marambat-malafosse.com)

Les lots 68, 71, 79 sont vendus en collaboration avec

## TAJAN

Catalogue Photo Credits : Juan Cruz Ibañez, Nina Slavcheva, Marina  
Gadonneix, Anna Buklovska, Guillaume Onimus, Gavin McDonald,  
Jean-Philippe Humbert, Studio Shapiro, Emilie Lebeuf  
© Christie, Manson & Woods Ltd. (2022)

Consultez nos catalogues et laissez  
des ordres d'achat sur [christies.com](https://www.christies.com)

# CHRISTIE'S

### CODE ET NUMÉRO DE LA VENTE

Pour tous renseignements ou ordres d'achats, veuillez rappeler la référence  
**21059 - CAMILA**

### CONDITIONS DE VENTE

La vente est soumise aux conditions générales imprimées en fin de catalogue. Il est vivement  
conseillé aux acquéreurs potentiels de prendre connaissance des informations importantes,  
avis et lexique figurant également en fin de catalogue.

The sale is subject to the Conditions of Sale printed at the end of the catalogue. Prospective  
buyers are kindly advised to read as well the important information, notices and explanation of  
cataloguing practice also printed at the end of the catalogue.

### ENGLISH TRANSLATION

For an English translation of the notes, see the back of the catalogue (p. 276)  
and [christies.com](https://www.christies.com)

Participez à cette vente avec

**CHRISTIE'S LIVE™**

Cliqué, Adjugé ! Partout dans le monde.

Enregistrez-vous sur [www.christies.com](https://www.christies.com)  
jusqu'au 18 mai à 8h30



Consultez le catalogue et les résultats  
de cette vente en temps réel sur votre  
iPhone, iPod Touch ou iPad

**CHRISTIE'S FRANCE SNC**

Agrément no. 2001/003

**CONSEIL DE GÉRANCE**

Cécile Verdier, *Gérant*  
Julien Pradels, *Gérant*  
François Curiel, *Gérant*



**CÉCILE VERDIER**  
Présidente  
cverdier@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 59



**JULIEN PRADELS**  
Directeur Général  
jpradels@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 64



**LIONEL GOSSET**  
Vice Président, Directeur des Collections,  
lgosset@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 98



**ANIKA GUNTRUM**  
Vice Présidente, Directrice Internationale,  
Art Impressionniste et Moderne  
aguntrum@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 83 89



**PIERRE MARTIN-VIVIER**  
Vice Président, Deputy Chairman,  
Arts du XX<sup>e</sup> siècle  
pemvivier@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 86 27



**SIMON DE MONICAULT**  
Vice Président, Directeur International,  
Arts décoratifs  
sdemonicault@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 84 24

SERVICES POUR CETTE VENTE, PARIS

**ORDRES D'ACHAT  
ET ENCHÈRES TÉLÉPHONIQUES**  
ABSENTEE AND  
TELEPHONE BIDS  
bidsparis@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 84 13  
christies.com

**SERVICES À LA CLIENTÈLE**  
CLIENTS SERVICES  
clientservicesparis@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 85

**RELATIONS CLIENTS**  
CLIENT ADVISORY  
Fleur de Nicolay  
fdenicolay@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 52

**RÉSULTATS DES VENTES**  
SALES RESULTS  
Paris. : +33 (0)1 40 76 84 13  
Londres. : +44 (0)20 7627 2707  
New York. : +1 212 452 4100  
christies.com

**SERVICES APRÈS-VENTE**  
POST-SALE SERVICES  
Raphaël Xu  
Coordinateur après-vente  
Paiement, Transport et Retrait des lots  
Payment, shipping and collections  
postsaleparis@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 84 10

**BUSINESS DIRECTOR**  
Pauline Cintrat  
pcintrat@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 09

INFORMATIONS POUR LA VENTE

Spécialistes et coordinatrices



**PIERRE ETIENNE**  
Directeur international,  
Deputy chairman,  
Tableaux anciens et du XIX<sup>e</sup> siècle  
petienne@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 72



**STIJN ALSTEENS**  
Directeur international  
Dessins anciens et du XIX<sup>e</sup> siècle  
salsteens@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 83 59



**HÉLÈNE RIHAL**  
Directrice de département  
Dessins anciens et du XIX<sup>e</sup> siècle  
hrihal@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 86 13



**ALEXANDRE MORDRET-ISAMBERT**  
Spécialiste associé  
Sculpture et objets d'art européens  
amordret@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 63



**BÉRÉNICE VERDIER**  
Spécialiste junior  
Tableaux anciens et du XIX<sup>e</sup> siècle  
bverdier@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 87



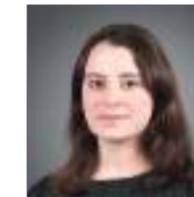
**VICTOIRE TERLINDEN**  
Catalogueuse  
Tableaux anciens et du XIX<sup>e</sup> siècle  
vterlinden@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 83 76



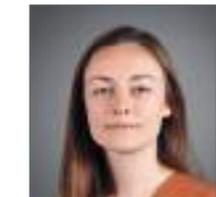
**MARIE LORÉ**  
Contact acheteurs  
Tableaux & Dessins anciens  
et du XIX<sup>e</sup> siècle  
mlore@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 68



**MARIE-AMÉLIE BAUDRY**  
Contact acheteurs  
Sculpture et objets d'art européens  
mabaudry@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 96



**CAMILA ESCOBAR**  
Contact vendeurs  
Tableaux & Dessins anciens  
et du XIX<sup>e</sup> siècle  
cescobar@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 63



**ALIX DUFAY**  
Contact vendeurs  
Sculpture et objets d'art européens  
adufay@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 83 90

Les départements remercient Philippe d'Orléans et Abigail Montalvo pour leur aide précieuse.



## INFORMATIONS POUR LA VENTE

### INTERNATIONAL OLD MASTER AND 19TH CENTURY PAINTINGS AND DRAWINGS DEPARTMENTS

GLOBAL HEAD  
Andrew Fletcher  
Tel: +44 (0)20 7389 2344

DEPUTY CHAIRMAN, EMEA  
John Stainton  
Tel: +44 (0)20 7389 2945

HEAD OF DEPARTMENT, LONDON  
Henry Pettifer  
Tel: +44 (0)20 7389 2084

HEAD OF DEPARTMENT, NEW YORK  
François de Poortere  
Tel: +1 212 636 2469

HEAD OF DEPARTMENT, PARIS  
Pierre Etienne  
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 72

HONORARY CHAIRMAN  
Noël Annesley  
Tel: +44 (0)20 7389 2405

### WORLDWIDE SPECIALISTS

AMSTERDAM  
Manja Rottink  
Tel: +31 (0)20 575 52 83

BRUSSELS  
Astrid Centner  
Tel: +32 (0)2 512 88 30

HONG KONG  
Georgina Hilton  
Tel: +85 22 97 86 862  
Melody Lin  
Tel: +85 22 97 86 850

LONDON  
Clementine Sinclair  
Freddie de Rougemont  
Eugene Pooley  
Milo Dickinson  
Maja Markovic  
Flavia Lefebvre D'Ovidio  
Olivia Ghosh  
Tel: +44 (0)20 7752 3218

NEW YORK  
Jonquil O'Reilly  
Joshua Glazer  
John Hawley  
Taylor Alessio  
Tel: +1 212 636 2120

MADRID  
Adriana Marín Huarte  
Tel: +34 915 326 627

PARIS  
Pierre Etienne  
Bérénice Verdier  
Victoire Terlinden  
Tel: +33 (0)1 40 76 85 87

CONSULTANTS  
Sandra Romito  
Alan Wintermute  
Nico Flory

### OLD MASTER DRAWINGS DEPARTMENT INTERNATIONAL HEADS OF DEPARTMENT

Stijn Alsteens  
Harriet Drummond

### WORLDWIDE SPECIALISTS

LONDON  
Laetitia Masson  
Annabel Kishor  
+44 (0)20 7389 2210

PARIS  
Hélène Rihal  
Tel: +33 (0)1 40 76 86 13

NEW YORK  
Giada Damen  
Tel: +1 212 641 7532

### EARLY EUROPEAN SCULPTURE & WORKS OF ART

REGIONAL MANAGING DIRECTOR  
Nick Sims  
Tel: +44 207 752 3003

PRIVATE SALES  
Alexandra Baker  
Tel: +44 (0)20 7389 2521

### WORLDWIDE SPECIALISTS

LONDON  
Donald Johnston  
Tel: +44 (0)20 7389 2331  
Scarlett Walsh  
Tel: +44 (0)20 7389 2333

NEW YORK  
William Russell  
Tel: +1 212 636 2525

PARIS  
Alexandre Mordret-Isambert  
+33 1 40 76 72 63

REGIONAL MANAGING DIRECTOR  
Armelle de Laubier-Rhally  
Tel: +44 (0)20 7389 2447

PRIVATE SALES  
Alexandra Baker  
Tel: +44 (0)20 7389 2521



## *Hugo Toro, le dessin contemporain à la croisée des Maîtres Anciens*



La vente Maîtres Anciens est une vente riche et variée couvrant 800 ans d'histoire, d'un chapiteau roman orné de chimères confrontées, aux compositions romantiques de Géricault. Elle a été l'occasion de mettre en dialogue des œuvres des artistes visionnaires qui la composent aux créations contemporaines de l'architecte d'intérieur et designer Hugo Toro.

Formé à Vienne en Autriche, aux Etats-Unis ainsi qu'à l'école Penninghen (Paris), le dessin a toujours occupé une place importante dans la genèse des projets d'Hugo Toro. Pour chacun d'eux, il s'attache à produire une architecture narrative en y intégrant à la fois le contexte et les contraintes de chaque lieu. Il aime jouer des contrastes, associant matière brute et matière noble. La peinture et les installations représentent aussi une source d'inspiration majeure dans de son travail, influencé par Richard Long, par la passion et le vocabulaire gestuel de Cy Twombly et par la précision

et l'ambiguïté de Gerhard Richter. C'est ainsi que pourvu d'une double nationalité franco-mexicaine et riche d'une expérience culturelle à travers le monde qu'il façonne un langage qui côtoie l'art au travers de toutes ses facettes. Cette exposition lui a donné l'occasion d'intégrer certaines œuvres qui passeront en vente le 18 mai 2022 dans des architectures de son imagination dévoilant ses influences plurielles et offrant un regard inédit aux œuvres de la vente.

Hugo Toro présentera également aux côtés de l'exposition Maîtres Anciens sa création de mobilier baptisée « Amanecer » avec la Galerie KOLKHOZE et M EDITIONS. Teintes chaudes sur matière brute, de cet oxymore naît une série de pièces de mobilier en édition limitée qui seront dévoilées au public pour la première fois chez Christie's.



The Old Masters sale is a rich and varied sale covering 800 years of history, from a Romanesque capital decorated with confronting chimeras to Gericault's romantic compositions. It was a unique opportunity to create a dialogue between the works of the visionary artists which make up the sale and the contemporary creations by the interior architect and designer Hugo Toro.

As a result of his training in Vienna in Austria, in the United States as well as the Penninghen School in Paris, drawing has always occupied a central role during the inception stage of Hugo Toro's projects. For all of them, he produces an architecture imbued with the narrative that arises as a result of the specific context and constraints of each site. He likes to play with the contrast between different materials. Painting and installations are also a major source of inspiration, as he has been influenced by Richard Long, by Cy Twombly's passion and gestural vocabulary and by the precision and ambiguity of Gerhard Richter's works. His dual nationality, French and Mexican, and his many cultural experiences across the globe, have allowed Hugo Toro to shape a visual language which is not limited to a single medium or facet. This collaboration can be fully appreciated through a set of images he conceived for the catalogue of the sale, where his own personal universe collides with a selection of works from the auction.

Simultaneously, the KOLKHOZE and M EDITIONS galleries will be presenting Hugo Toro's first collection 'Amanecer'. Warm tonalities on elemental materials, from this oxymoron is born a limited edition furniture line which will be revealed to the public for the first time at Christie's.





2

**D'APRÈS ANDREA MANTEGNA  
(ISOLA MANTEGNA 1431-1506 MANTOUE)**

*Vierge à l'Enfant*

avec inscriptions 'Andrea Mante[...]' (en bas à gauche)  
plume et encre brune  
21,9 x 15,2 cm (8 5/8 x 6 in.)

€10,000-15,000

US\$11,000-16,000  
£8,400-13,000

**PROVENANCE:**

Marque non identifiée ou Conte di Bardi (L. 336).  
Vente Christie's, New York, 11 janvier 1994, lot 407  
(comme suiveur de Mantegna).

Cette feuille est une représentation très délicate et accomplie, à la plume et à l'encre, de la gravure de la *Vierge à l'Enfant* d'Andrea Mantegna. La représentation intimiste de la Vierge par Mantegna, humblement assise sur le sol et embrassant tendrement son fils, a été décrite comme "la plus belle gravure de la Renaissance italienne et l'une des représentations les plus touchantes de la Vierge à l'Enfant dans l'histoire de l'art" (D. Landau, dans *Andrea Mantegna*, cat. exp., Londres, Royal Academy, New York, Metropolitan Museum of Art, 1992, n° 48).

L'invention de Mantegna a été très admirée depuis sa création. De nombreuses copies peintes de la composition sont connues (voir G. Agosti, *Su Mantegna I*, Milan, 2005, pp. 403-404, n°28) et récemment Lionello Puppi a identifié une version finement exécutée à la plume et à la détrempe sur parchemin dans une collection privée comme étant de Mantegna lui-même (*Un Mantegna da scoprire. La Madonna della tenerezza*, cat. exp., Padoue, Musei Civici, 2006-2007).

La gravure de Mantegna est aujourd'hui datée par la plupart des chercheurs des années de maturité de l'artiste (vers 1480-90) et, selon David Landau, elle est "la plus grande réussite de Mantegna en matière de gravure, et probablement sa dernière gravure" (Landau, *op. cit.*, p. 219). La gravure est connue dans deux versions différentes : la première version, qui représente la Vierge et l'Enfant sans auréoles, dont seulement une poignée d'impressions ont traversées les âges ; l'une d'entre elles se trouve au British Museum (inv. 1856,0712.1072 ; voir H. Chapman et M. Faietti, *Fra Angelico to Leonardo*, cat. exp., British Museum, Londres, 2010, sous le n°23, ill. 23, ill.) ; les impressions de la seconde version sont beaucoup plus nombreuses, qui montrent que la plaque a été retravaillée et a subi une usure considérable au fil du temps. Le présent dessin, contrairement aux nombreuses autres copies connues d'après l'estampe, est une rare représentation de l'image telle qu'elle a été créée par Mantegna dans sa première version.

AFTER ANDREA MANTEGNA, VIRGIN AND CHILD, PEN AND BROWN INK



f 3

**ATTRIBUÉ À PIER FRANCESCO MOLA  
(COLDRERIO 1612-1666 ROME)**

*Saint François recevant les stigmates*

sanguine, plume et encre brune, lavis brun  
24,9 x 19,1 cm (9 3/4 x 7 1/2 in.)

€8,000-12,000

US\$8,800-13,000  
£6,800-10,000

**PROVENANCE:**

Vente Christie's, Londres, 8 Juillet 2008, lot 34.

Cette étude est préparatoire à une peinture sur marbre de l'ancienne collection du Cardinal Francesco Barberini (1597-1679), redécouverte dans une vente Christie's à Londres, le 9 décembre 1994, lot 53 puis vendue une seconde fois aux enchères chez Sotheby's le 1er février 2013, lot 48. Il s'agit probablement d'une version réduite du tableau d'autel de l'hôpital des mendiants de Rome, détruit mais décrit dans le carnet de voyage de Giovanni Francesco Mola en 1663 (R. Cocke, *Pier Francesco Mola*, Oxford, 1972, p. 72, L.5).

Il existe deux autres sanguines à mettre en rapport avec ce tableau où la position du saint est différente : l'une passée sur le marché de l'art parisien, l'autre conservée à Pittsburg (cf. *Pittsburgh collects: European Drawings, 1500 to 1800*, cat. exp., Pittsburgh, Frick Art & Historical Centre, 2004-2005, n°23).

ATTRIBUTED TO PIER FRANCESCO MOLA, SAINT FRANCIS RECEIVING THE STIGMATA, RED CHALK, PEN AND BROWN INK, BROWN WASH



(recto)

4

**ATTRIBUÉ À GIULIO CESARE PROCACCINI  
(BOLOGNE 1574-1625 MILAN)**

*Étude de figures (recto-verso)*

inscrit 'Magna ect gloria Dei sis clerismors' (à l'envers, verso)  
pierre noire, plume et encre brune  
16,5 x 18 cm (6 1/2 x 7 in.)

€7,000-10,000

US\$7,700-11,000  
£5,900-8,400

**PROVENANCE:**

trace d'une marque de collection non identifié (en bas à gauche).

ATTRIBUTED TO GIULIO CESARE PROCACCINI, STUDY OF FIGURES (RECTO-VERSO), BLACK CHALK, PEN AND BROWN INK



5

**ANTONIO TEMPESTA  
(FLORENCE 1555-1630 ROME)**

*Une bataille équestre*

Pierre noire, plume et encre brune  
36,5 x 52,3 cm (14 3/8 x 20 1/2 in.)

€6,000-8,000

US\$6,600-8,700  
£5,100-6,700

**PROVENANCE:**  
Probablement Charles-Joseph-Barthélémy Giraud (1802-1881),  
Pernes (L. 1143).  
Vente Christie's, Londres, 14 avril 1992, lot 96.  
Avec Nissman, Abromson, & Co., Boston.

Ce impressionnant dessin est rare parmi les œuvres de Tempesta de par sa taille, sa technique et son degré de finition. L'artiste a rarement utilisé le papier bleu dans ses œuvres graphiques. Néanmoins, une bataille comparable en terme de taille et de technique, est conservé au musée du Louvre (inv. 1848 recto ; F. Viatte, *Dessins Toscans XVI<sup>e</sup> - XVIII<sup>e</sup> Siècles*, Paris, 1988, I, n°453, ill.). Le cavalier à cheval pointant une lance vers son adversaire apparaît dans une des illustrations de Tempesta pour la *Gerusalemme Liberata* du Tasse ( *Bartsch illustré*, XXXVII, n°1226). Le dessin pourrait avoir été une invention, non traduite et non imprimée, pour ce projet.

ANTONIO TEMPESTA, A BATTLE SCENE, BLACK CHALK,  
PEN AND BROWN INK



6

6

**BACCIO BANDINELLI  
(FLORENCE 1493-1560)**

*Les putti vendangeurs*

plume et encre brune  
12,8 x 34 cm (5 x 13 3/8 in.)

€6,000-8,000

US\$6,600-8,700  
£5,100-6,700

**PROVENANCE:**  
Henri de Faucigny-Lucinge (1901-1982), Irlande (L.3483).  
Collection Landau, Paris (selon une étiquette au verso du cadre).  
Galerie J. Kugel, Paris, 2006.

Exécuté dans le style graphique caractéristique de Bandinelli, le dessin représente une bacchanale de neuf putti. La scène semble n'être que la partie inférieure d'une composition plus vaste, car en haut au centre, derrière les putti, les jambes entrelacées de deux personnages sont visibles. La composition ne peut être mise en relation avec aucune œuvres de Bandinelli, bien que des putti similaires figurent dans d'autres feuilles de l'artiste, comme celle de *la Vierge et l'Enfant Jésus avec trois enfants* au Louvre (inv. 104 recto ; C. van Tuyl van Serooskerken, *Baccio Bandinelli*, Paris, 2008, n°1, ill.).

BACCIO BANDINELLI, PUTTI, PEN AND BROWN INK

7

**CESARE FRANCHI, DIT IL POLLINO  
(PERUGIA CIRCA 1555-1630 ROME)**

*Trois puttis combattant*

sanguine, plume et encre brune, lavis brun  
6,6 x 6,5 cm (2 3/4 x 2 3/4 in.)

€1,500-2,000

US\$1,700-2,200  
£1,300-1,700



7

Connu comme miniaturiste et dessinateur, Pollino était surtout actif entre Rome et Pérouse, suivant les traces artistiques de maîtres tels que Federico Barocci et Federico Zuccaro. Les groupes de putti enjoués qui dansent sont l'un des thèmes les plus récurrents de la production graphique de Pollino. Les trois figures rappellent, par exemple, celles qui apparaissent sur une grande *Bacchanale de putti* vendue chez Christie's à New York (30 janvier 2018, lot 12) et qui se trouve actuellement à la Fondazione Marignoli di Montecorona à Spoleto (S. Prosperi Valenti Rodinò, 'Pollino : I disegni', in *Cesare Franchi detto il Pollino Miniature (Perugia 1555 circa - 1595)*, Rome, 2020, pp. 58-59, ill.).

CESARE POLLINO, THREE PUTTI FIGHTING, RED CHALK,  
PEN AND BROWN INK, BROWN WASH



**8**  
**ÉCOLE ITALIENNE DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE**

*Village et pont au bord d'une rivière dans un paysage montagneux*

avec inscription 'Caracci. f.' (en bas à droite) et 'an Carrache' (verso du montage)  
pierre noire, plume et encre brune, lavis brun, traces de sanguine, rehaussé de blanc  
13,6 x 26,7 cm. (5 3/8 x 10 1/2 in.)

**€3,000-4,000** **US\$3,300-4,400**  
**£2,600-3,400**

L'auteur de ce paysage s'est inspiré des paysages des Carraches et de Claude Lorrain.

17TH CENTURY ITALIAN SCHOOL, VILLAGE AND BRIDGE AT THE EDGE OF A RIVER IN A MOUNTAINOUS LANDSCAPE, BLACK CHALK, PEN AND BROWN INK, BROWN WASH, TRACES OF RED CHALK, HEIGHTENED WITH WHITE



**10**  
**ÉCOLE ESPAGNOLE DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE**

*Christ en croix avec la Vierge et Marie Madeleine*

traces de sanguine, plume et deux tons d'encre brune  
26,1 x 19,9 cm (10 1/4 x 7 3/4 in.)

**€3,000-5,000** **US\$3,300-5,400**  
**£2,600-4,200**

SPANISH SCHOOL, 17TH CENTURY, CHRIST ON THE CROSS WITH VIRGIN AND MARY MAGDALENE, PEN AND BROWN INK



**-11**  
**GIOVANNI FRANCESCO BARBIERI, DIT LE GUERCHIN (CENTO 1591-1666 BOLOGNE)**

*Homme barbu en buste portant un chapeau*

plume et encre brune  
13,3 x 10,1 cm (5 1/4 x 4 in.)

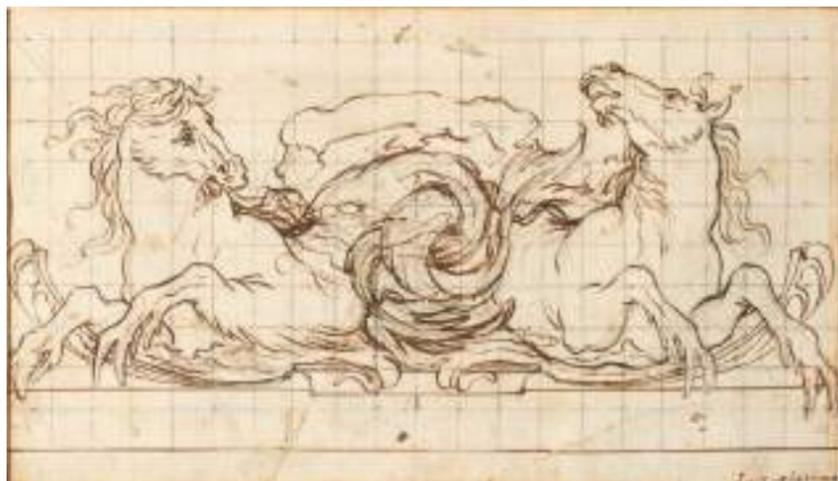
**€3,000-5,000** **US\$3,300-5,400**  
**£2,600-4,200**

**PROVENANCE:**  
Sir John et Lady Witt, d'où acquis par Kathleen Jonas.  
Vente Christie's, Londres, 3 juillet 2012, lot 15.

La combinaison de fines hachures à la plume et de petits points caractéristiques se retrouve dans de nombreux dessins du Guerchin. Parmi ces feuilles, notons un *Homme pesant des épices* vendu chez Christie's à Londres, le 30 mars 1976, lot 12A (D.M. Stone, *Guercino Master Draftsman. Works from North American Collections*, cat. exp., Arthur M. Sackler Museum, Harvard University Art Museums, 1991, n°229, plate Q) et la *Vierge et l'Enfant avec Sainte Anne* au British Museum à Londres (inv. Pp. 4-62 ; voir, N. Turner, C. Plazzotta, *Drawings by Guercino from British Collections*, 1991, British Museum, London, n°36, ill.). Nicholas Turner suggère que le présent dessin ait été exécuté relativement tôt dans la carrière de l'artiste.

Nous remercions Nicholas Turner d'avoir confirmé l'attribution après examen visuel de l'œuvre et pour son aide apportée à la rédaction de cette notice.

GIOVANNI FRANCESCO BARBIERI, CALLED THE 'GUERCHIN', THE HEAD OF A BEARDED MAN WEARING A CAP, PEN AND BROWN INK



**9**  
**LUCA GIORDANO (NAPLES 1634-1705)**

*Étude de deux hippocampes*

inscrit 'Luca Giordano' (en bas à droite)  
graphite, plume et encre brune, mise au carreau au graphite  
19 x 29 cm (7 1/2 x 11 3/8 in.)

**€2,000-3,000** **US\$2,200-3,300**  
**£1,700-2,500**

**PROVENANCE:**  
Vente Christie's, Londres, 12 décembre 1978, lot 87.

Dans ce dessin, Luca Giordano a représenté deux hippocampes aux queues entrelacées, au bord d'un cadre architectural. Les deux animaux sont peints de façon similaire dans la fresque murale du *Mariage de Neptune et Amphitrite* de la Galleria degli Specchi du Palazzo Medici Ricciardi à Florence (O. Ferrari, G. Scavizzi, *Luca Giordano Opera Completa*, Naples, 1992, I, p. 27). L'importante décoration, qui représente une allégorie de la famille Médicis, a été exécutée par l'artiste entre 1682 et 1685.

LUCA GIORDANO, STUDY OF TWO HIPPOCAMPS, GRAPHITE, PEN AND BROWN INK ON A SQUARED SHEET

• f 12

**BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO  
(SEVILLE 1617-1682)**

*Le jeune Christ comme le bon berger*

inscrit 'Murillo f.' (en haut à droit et en bas à gauche), et '38' (en haut à droit)  
craie noire et rouge  
33,6 x 23,2 cm. (13¼ x 9½ in).

€25,000-35,000      US\$28,000-38,000  
£21,000-29,000

**PROVENANCE:**

Cathedral Library, Seville (selon le catalogue de la vente 1840).  
Alleyne Fitzherbert, Baron St. Helens (1753-1839), Londres; Christie's, Londres, 26 mai 1840, lot 131 (4 gns.to William Buchanan).  
Charles Sackville Bale (1791-1880), Londres (L. 640); Christie's Londres, 9 juin 1881, lot 2374 (10 gns. to Filpot).  
Vente anonyme ; Christie's, Londres, 6 juillet 1977, lot 102.  
Vente anonyme ; Christie's, Londres, 5 juillet 1988, lot 112.

**BIBLIOGRAPHIE:**

F. Russell, 'Two Murillo Drawings and the St. Helens Collection', *Burlington Magazine*, CXIX, 1977, p. 603, fig. 98.  
G. McKim Smith, 'Review of: *Murillo and his drawings* by Jonathan Brown', *The Art Bulletin*, LX, n°3, september 1978, p. 560.  
J. Brown, 'Murillo: New Drawings, Old Problems', *Master Drawings*, XXI, n°2, Winter 1983, pp. 160-162, pl. 24.  
J. Brown, *Murillo. Virtuoso Draftsman*, New Haven and London, 2012, n°A2, ill.  
G. Finaldi, ed., *Murillo and Justino de Neve. The Art of Friendship*, cat. expo., Madrid, Museo Nacional del Prado, Seville, Hospital de los Venerables, and London, Dulwich Picture Gallery, 2012-2013, p. 119, under n°s. 8-9.



Ce dessin de Murillo d'une taille exceptionnelle pour l'artiste, se rattache au tableau de la collection de Charles Lane, en Angleterre (Finaldi, *op. cit.*, n°8, ill.). Murillo a peint l'œuvre et son pendant, *Saint Jean-Baptiste enfant avec un agneau*, maintenant conservé à la National Gallery de Londres (inv. NG176 ; voir Finaldi, *op. cit.*, n° 9, ill.), pour un de ses plus fidèles mécènes, Don Justino de Neve. En 1665, De Neve a prêté les deux tableaux à l'église Santa Maria La Blanca à Séville pour orner l'éphémère autel extérieur érigé pour l'inauguration de l'église. Le dessin a fait partie de la collection de la bibliothèque de la cathédrale de Séville, à qui Alleyne Fitzherbert, baron St Helens (1753-1839) l'a acheté autour de 1790-1794 pendant ses fonctions d'ambassadeur en Espagne (J. Brown, 'More drawings by Murillo

from the collection of Baron St. Helens', *Master Drawings*, XXXVI, n° 1, printemps 1998, pp. 25-29). Durant son séjour en Espagne, il semble que l'ambassadeur a acquis une soixantaine de dessins de Murillo, y compris celui présenté ici, passés en vente chez Christie's après son décès. Le dessin a été acheté par le célèbre marchand d'art, William Buchanan, qui connaissait bien le tableau de Clarke et qui l'a décrit avec admiration dans son ouvrage *Memoirs of painting, with chronological history of the importation of pictures by the old masters into England since the French Revolution* (London, 1824, II, pp. 50-51). Le chiffre manuscrit '38' en haut à droit indique que le dessin a fait partie d'une autre série d'œuvres de Murillo qui portent des chiffres similaires (Brown, *op. cit.*, 2012, p. 68). En outre, la technique de la

craie noire et de la sanguine, d'une haute finition, lie le dessin également aux autres du même style, considérés comme des œuvres autographes de Murillo depuis les années 1970 (voir McKim Smith, *op. cit.*, p. 559). En rapprochant le dessin présenté ici avec une copie conservée au Hamburger Kunsthalle (inv. 38580 ; voir Brown, *op. cit.*, 2012, n° R-1), Jonathan Brown s'est prononcé sur la différence entre la technique de Murillo et celle d'un copiste : 'dans chaque passage, la touche du maître et son esprit animent le dessin et lui donne de la vivacité, tandis que le copiste, fidèle mais inhabile, ne fait qu'imiter.' (Brown, *op. cit.*, 1983, pp. 160-161).

*BARTOLOME MURILLO, THE YOUNG CHRIST, BLACK AND RED CHALK*



Lorsque Manuela Mena Marqués publie cette œuvre en 2015 (ne la connaissant que sur photographie), elle l'associe à un groupe de dessins venant du dit *Album de Murillo* qui a appartenu à Alleyne Fitzherbert, baron St. Helens (1783-1839) et qui a été vendu chez Christie's à Londres le 26 mai 1840 (lots 105-137). Comme d'autres dessins de l'ensemble, le présent feuillet est exécuté à la pierre noire et sanguine et porte une inscription à la plume et à l'encre - "Murillo f." - en bas à gauche (Mena Marqués, *op. cit.*, n°103AA). Marqués identifie donc le dessin comme étant le lot 107 de la vente Christie's, un dessin décrit comme "Portrait d'un homme, et un dessin de A. Cano au verso". La chercheuse suggère que l'absence du dessin de Cano au verso, qui ne peut vraisemblablement pas être

identifié avec l'esquisse de la *Tête de garçon* maintenant visible, pourrait s'expliquer par le fait que l'œuvre de Cano aurait été réalisée sur une feuille différente, collée au dos du présent dessin, comme cela se produit dans d'autres cas pour des dessins de Murillo. On ne connaît qu'un seul portrait de Murillo représentant un personnage assis, le portrait de Justino de Neve conservé à la National Gallery de Londres (inv. NG6448). Le présent dessin n'a rien à voir avec ce portrait et, par son rendu intime, montre une représentation moins officielle et plus immédiate du sujet assis. Comme le suggère Marqués, le présent dessin a probablement été réalisé d'après nature et peut être daté de la fin des années 1660.

• f 13

**BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO  
(SEVILLE 1617-1682)**

*Étude d'un homme assis tourné vers la gauche (recto);  
Dessin d'une tête d'enfant (verso)*

inscrit 'Murillo f.' et numero '22' (en bas à gauche)  
sanguine, pierre noire (recto); pierre noire (verso)  
22,5 x 14,5 cm (8⅞ x 5¾ in)

€15,000-25,000      US\$17,000-27,000  
£13,000-21,000

**PROVENANCE:**

Probablement Miguel de Espinosa y Tello de Guzmán, II Count of Águila, Seville;  
Probablement Francesco de Bruna, Seville;  
Probablement Alleyne Fitzherbert, Baron St. Helens (1753-1839), Londres, Christie's, Londres, 26 mai 1840, lot 107.  
Wildenstein & Co Gallery, New York.

**EXPOSITION:**

*The Art of Drawing, 1500-1950*, Wildenstein Gallery, New York, 1953, n°19.  
*Timeless Master Drawings*, Wildenstein Gallery, New York, 1955, n°54.  
*Exposicion de dibujos del Renacimiento al siglo XX*, Caracas, Fundacion Eugenio Mendoza, New York, Wildenstein Gallery, 1957, n°5.

**BIBLIOGRAPHIE:**

M. Mena Marqués, *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) dibujos*, Madrid, 2015, n°104AA.

*BARTOLOMÉ MURILLO, STUDY OF A SEATED MAN TURNED TO THE LEFT (RECTO), SKETCH OF A CHILD'S HEAD (VERSO), RED AND BLACK CHALK (RECTO), BLACK CHALK (VERSO), INSCRIBED*



**14**  
**POMPEO BATONI**  
**(LUCCA 1708-1787 ROME)**

*Saint Louis de Gonzague*

sanguine et craie blanche, inscrit dans un ovale,  
 mise au carreau à la sanguine  
 19,4 x 17,1 cm (7 $\frac{5}{8}$  x 6 $\frac{3}{4}$  in.)

€5,000-7,000                      US\$5,500-7,600  
 £4,200-5,800

L'icône jésuite de Saint Louis (Aloysius) de Gonzague (1568-1591), toujours représenté avec un Christ en croix dans les bras, aux côtés d'un crâne et de lys blancs symbolisant sa virginité perpétuelle, devient récurrente à partir du moment où le saint est reconnu par l'Église catholique en 1621. Cette sanguine est préparatoire à une huile sur toile de format ovale exécutée vers 1744 et aujourd'hui conservée dans une collection privée (E.P. Bowron, *Pompeo Batoni, A complete catalogue of his paintings*, New Haven et Londres, 2016, I, n°64).

POMPEO BATONI, SAINT ALOYSIUS GONZAGA, RED AND WHITE CHALK, INSCRIBED IN AN OVAL, SQUARED



**16**  
**GIUSEPPE GALLI BIBIENA (1696-1757)**

*Galleries intérieures du palais royal d'Argos*

annoté 'Scena Seconda Logge interne nella Reggia d'Argo veduta da un Lato di vastissima Campagna irrigata dall' fiume Inaco e dal'altra di Maestose' pierre noire, plume et encre brune et grise, lavis brun et gris, filigrane blason fleur-de-lys surmonté d'une couronne.  
 44,5 x 66 cm (17 $\frac{1}{2}$  x 26 in.)

€20,000-30,000                      US\$22,000-33,000  
 £17,000-25,000

**PROVENANCE:**  
 E. Zambelli, Trente (selon le catalogue de l'exposition de 1980).  
 A. Rungg, Trente (selon le catalogue de l'exposition de 1980).  
 Galerie Jacques Perrin, Paris, d'où acquis par le propriétaire actuel en 1990.

**EXPOSITION:**  
 Bologne, Palazzo Comunale, *Mostra del Seicento bolognese*, 1935, n°178.  
 Florence, Teatro Comunale, *I Bibiena scenografi, VI Maggio musicale fiorentino, Mostra dei loro disegni, schizzi e bozzetti*, 1940.  
 Venise, Fondazione Giorgio Cini, *Disegni teatrali dei Bibiena*, 1970, n°72.  
 Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, *Les arts du Théâtre de Watteau à Fragonard*, 1980, n°104.

**BIBLIOGRAPHIE:**  
 D. Lenzi, 'Problemi bibieneschi in margine a una recente mostra' in *Paragone*, Anno XXII, septembre 1971, numéro 259, p. 55, n°72.  
 Grâce à l'annotation en bas de la feuille, ce dessin a pu être correctement identifié par D. Lenzi (op. cit., p. 55) comme une étude pour le décor de la scène 7, Acte I de l'*Hypernestre*, dont elle reprend une partie de la didascalie avec exactitude, permettant ainsi de compléter l'annotation avec '...ruine d'antique fabbriche'. Sur un livret de P. Metastasio et représenté à Vienne en 1744, les décors de cet opéra tragique avait été commandés à Giuseppe Galli Bibiena tandis que la musique, elle, aux compositeurs Allemand et Italien Johann Adolf Hasse et Luca Antonio Predieri.

Exécuté dans un style plus enlevé et délicat que celui des feuilles des années 1720-1730, cette esquisse se rapproche d'autres dessins datant des années 1740, alors qu'il est à l'Accademia Clementina, tels que ceux préparatoires pour les décors de la Cavalerie Espagnole de 1744 ou d'autres décors fantaisistes (Morgan Library, New York, inv. 1982.75:125).

GIUSEPPE GALLI BIBIENA, AN ARCHITECTURAL THEATER DESIGN, BLACK CHALK, PEN AND BLACK AND BROWN INK, GREY AND BROWN WASH, INSCRIBED



**15**  
**FRANCESCO LONDONIO**  
**(MILAN 1723-1783)**

*Garçon endormi*

inscrit indistinctement (en haut à droite)  
 pierre noire, rehaussé de blanc sur papier bleu-gris  
 17,5 x 27 cm (7 x 10 $\frac{5}{8}$  in.)

€1,500-2,000                      US\$1,700-2,200  
 £1,300-1,700

Bien qu'il ne s'agisse pas d'une étude directe pour une gravure, ce dessin présente de nombreuses similarités avec une gravure représentant un garçon endormi entouré de deux moutons et de feuillage (M. Scola, *Catalogo ragionato delle incisioni di Francesco Londonio III*, Milano, 1994, n°3, p. 17).

FRANCESCO LONDONIO, A SLEEPING BOY, BLACK CHALK HEIGHTENED WITH WHITE, ON BLUE GREY PAPER



17

**MAURO GANDOLFI  
(BOLOGNE 1764-1834)**

*Académie d'un homme assis, dessinant avec une plume d'oie*

pierre noire, craie blanche, filigrane armoiries papales (?)  
avec lettres CL dans un cartouche  
43,5 x 31,5 cm (17 1/8 x 12 1/2 in.)

€4,000-6,000

US\$4,400-6,500  
£3,400-5,000

**PROVENANCE:**

Vente Christie's, Londres, 19 avril 1988, lot 78  
(comme 'attribué à Gaetano Gandolfi')

Cette académie est comparable à deux autres études d'homme nu conservées à la Fondation Cini à Venise (inv. 36057, inv. 35979; *I Gandolfi Ubaldo, Gaetano, Mauro, Disegni e dipinti*, cat. exp., Palazzo Pepoligrande, Bologne, 1987, n° 37 & 38) et qui datent du début des années 1790, période à laquelle Mauro fréquentait l'Accademia Clementina de Bologne. Nous remercions Marco Riccomini d'avoir confirmé l'attribution après examen photographique de l'œuvre.

GAETANO GANDOLFI, AN ACADEMY OF A NUDE MAN,  
BLACK AND WHITE CHALK



18

**GAETANO GANDOLFI  
(SAN MATTEO DELLA DECIMA 1734 - 1802 BOLOGNE)**

*Les trois têtes couronnées*

plume et encre brune  
14,8 x 16 cm (5 3/4 x 6 1/4 in.)

€6,000-8,000

US\$6,600-8,700  
£5,100-6,700

**BIBLIOGRAPHIE:**

P. Bagni, *I Gandolfi: Affreschi, Dipinti, Bozzetti, Disegni*, Bologne, 1992, n°593, ill.

De nombreuses études de têtes à la plume, baptisées 'capricci di teste' par Donatella Biagi ('Gaetano Gandolfi's Capricci of Heads: Drawings and Engravings', *The Burlington Magazine*, CXXXVI, 1994, pp. 375-380), furent gravées par le bolognais Luigi Tadolini (1758-1823). Vingt d'entre elles furent publiées en 1785 dans le recueil *Raccolta di teste pittoriche inventate e disegnate a penna dal Sig. G. Gandolfi* dont il existe un exemplaire dans les collections Jacques Doucet de la Bibliothèque Nationale, Paris (inv. 4 RES 57; *op. cit.*, pp.376-377, ill.).

Bien que ces trois têtes couronnées ne puissent être directement mises en rapport avec une de ces incisions, il est très probable qu'elles aient également été produites à des fins commerciales.

GAETANO GANDOLFI, THREE CROWNED HEADS, PEN AND BROWN INK



19

**GAETANO GANDOLFI  
(SAN MATTEO DELLA DECIMA 1734-1802 BOLOGNE)**

*Scène mythologique: Le banquet de Didon et Enée (?)*

inscrit à la plume et encre brune 'Voi sarete amati/ Dunque, Dido infelice,  
e' fu pur vera quel empia/ che di te novella udiu, che col ferro finisti i giorni/  
tuoi Ah? ch'io cagion ne fui ma per le stelle per, gli/ superni Dei, per quanta  
fede a qua giu' se pur va, donna, ti giuro che' (verso)  
pierre noire, plume et encre brune, lavis brun  
20,5 x 15,5 cm (8 x 6.1/5 in.)

€2,000-3,000

US\$2,200-3,300  
£1,700-2,500

Les vers inscrits au verso sont extraits de *l'Enéide* de Virgile (Livre IV, vers 673 à 679) et décrivent le passage de la mort de Didon. L'esquisse au recto pourrait représenter *Didon et Enée*, avant que ce dernier ne parte en guerre.

GAETANO GANDOLFI, A MYTHOLOGICAL SCENE, BLACK CHALK,  
PEN AND BROWN INK, BROWN WASH



20

**ATELIER DE JÖRG BREU LE VIEUX  
(AUGSBOURG, VERS 1475-1537)**

*Allégorie du mois de décembre*

avec numérotation 'N°106.' (verso)  
plume et encre noire, filigrane fragmentaire indistinct  
diam: 23,7 cm (9¼ in.)

€10,000-15,000

US\$11,000-16,000  
£8,400-13,000

**PROVENANCE:**

Eugène Rodrigues (1852-1928), Paris (L. 897) ; Frederik Muller, 12-13 juillet 1921, Amsterdam, lot 10 (comme attribué à Jörg Breu).  
Collection particulière, Pays-Bas ; puis par descendance.

Ce dessin est une réplique d'atelier de très grande qualité d'un dessin perdu de Jörg Breu pour un ensemble de projets de vitraux illustrant les *Douze mois* (A. Morrall, *Jörg Breu the Elder. Art, Culture and Belief in Reformation Augsburg*, Aldershot and Burlington, 2001, pp. 56-61, 252-254). Une autre copie d'atelier, exécutée dans un style plus lourd et monogrammé 'HB' est conservée au Grafische Sammlung, Kunstsammlung de l'université de Göttingen (inv. H508).

*CIRCLE OF JÖRG BREU THE ELDER, THE MONTH OF DECEMBER,  
PEN AND BLACK INK*



(taille réelle)

21

**FRIEDRICH BRENTEL  
(LAUINGEN 1580-1651 STRASBOURG)**

*Le Sermon du Christ sur la Montagne, d'après Jacques Callot*

signé 'F. Brentel' (en bas à gauche) et daté '1638' (en bas à droite)  
et avec inscriptions 'F. Brentel 1638./ given me by (...)' (verso)  
gouache rehaussé d'or, sur vélin  
6,8 x 9 cm (2½ x 3½ in.)

€4,000-6,000

US\$4,400-6,500  
£3,400-5,000

**PROVENANCE:**

Vente Christie's, Amsterdam, 12 novembre 1990, lot 224.

Cette gouache d'une grande finesse est basée sur une gravure d'une série de dix scènes du Nouveau Testament de Jacques Callot, publié en 1635, l'année de la mort de l'artiste à Nancy et juste trois ans avant la version de Brentel. (J. Lieure, *Jacques Callot. Catalogue raisonné de l'œuvre gravé*, Paris, 1927, I, n° 1421, II, ill.; S. Kerspern in *Jacques Callot, 1592-1635*, cat. exp., Nancy, Musée historique lorrain, 1992, n°544-548, ill.). Brentel, principalement admiré pour ses gouaches produites entre Nancy et Strasbourg, a réalisé de nombreuses copies d'après le graveur lorrain (W. Wegner, 'Untersuchungen zu Friedrich Brentel', *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, III, 1966, p. 136).

*FRIEDRICH BRENTEL, THE SERMON ON THE MOUNT, AFTER  
JACQUES CALLOT, BODYCOLOR HEIGHTENED WITH GOLD, ON VELLUM,  
SIGNED AND DATED*

**DAVID JORIS  
(BRUGES [?] CIRCA 1501-1556 BÂLE)**

*David combattant les vices*

monogrammé 'di.' et avec inscription 'Johann Baldung Gruen/  
geb: 1473 [?] + 1545/ Original Federzeichnung.' (en bas à droite)  
plume et encre brune et rouge, traits d'encadrement à la plume et encre  
brune, filigrane écu couronné avec fleur de lys et bandes diagonales,  
filigrane armoiries de Troyes avec lettres 'IP' (repéré sur du papier  
utilisé à Arnhem, daté 1537-1539)  
42 x 28,7 cm (16½ x 11¼ in.)

€40,000-60,000

US\$44,000-65,000

£34,000-50,000

Considéré par certain comme l'une des figures les plus épouvantables de toute l'histoire de l'art, (F. Thöne, *Old Master Drawings*, XIII, n°51, octobre 1938, p. 43), David Joris est davantage connu comme leader religieux anabaptiste dans la seconde moitié des années 1530 (G.K. Waite, *David Joris and Dutch Anabaptism, 1524-1543*, Waterloo, Ontario, 1990). Il est baptisé à Delf en 1534 par Obbé Philips, l'un des premiers leaders du mouvement, dont Joris devient rapidement l'un des grands défenseurs. Ces idées lui valurent, ainsi qu'à sa famille et ses proches, des poursuites judiciaires qui l'amènèrent à suivre une vie itinérante – depuis Anvers jusqu'à la Frise orientale entre autres, avant de partir à Bâle. Il prétend être un riche aristocratique sous le nom de Jan van Brugge ou encore 'Jean de Bruges'. Son train de vie soutenu sera financé par ses suiveurs à Bâle et aux Pays-Bas et par son activité d'auteur prolifique en néerlandais, de manière anonyme. Seulement après sa mort, sa vraie identité réapparut, révélé par la population de Bâle : il est déclaré hérétique et son corps sera exhumé et brûlé.

Joris, fils d'un membre de la chambre de rhétorique, était aussi intéressé par l'art et reçu une formation de maître verrier. Un bon nombre de projets dessinés pour vitraux, tous de style très varié, lui ont été attribués mais sur la base d'inscriptions tardives (voir, parmi d'autres, H. Koegler, 'Einiges über David Joris als Künstler', *Oeffentliche Kunstsammlung Basel. Jahresberichte, new series*, XXV-XXVII, 1928-1930, pp. 157-201 ; K.G. Boon, 'De glasschilder David Joris, een exponent van het doperse geloof. Zijn kunst en invloed op Dirck Crabeth', *Academia analecta. Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België*, II, 1988, n°1, pp.117-137; et A. Mensger, *Lichtgestalten. Zeichnungen und Glasgemälde von Holbein bis Ringler*, cat. exp., Bâle, Kunstmuseum Basel, 2020, n°49-57). Les seules œuvres connues jusqu'alors avec une attribution certaine à Joris sont deux larges gravures sur bois illustrant un traité de l'artiste, *Twonder boeck*, daté 1542 (Koegler, *op. cit.*, pp. 173-177, ill.). Le présent dessin, qui porte le même monogramme que sur les gravures, et de style très proche, peut maintenant être ajouté à ce corpus d'œuvres de l'artiste. Dans l'une des gravures représentant un homme nu, le visage et les pieds présentent de grandes similarités avec le dessin. Ce style s'apparente à celui de Jan Swart van Groningen (avant 1500-après 1560), qui directement ou indirectement influença Joris (T.B. Husband, *The Luminous Image. Painted Glass Roundels in the Lowlands, 1480-1560*, cat. exp., New York, The Metropolitan Museum of Art, 1995, pp. 166-167, n°91-96, ill.). Certaines connections stylistiques avec le travail de Dirck Crabeth (1510/1520?-1574) peuvent également être remarquées mais son activité a pu être aussi plus tardive que celle de Joris.

Comme avec ces deux gravures sur bois, l'iconographie de cette nouvelle découverte est loin d'être facile à expliquer. La date, 1536, inscrite dans l'arc supérieur gauche, situe le dessin l'année où, au mois de décembre, Joris commence à avoir des visions (Waite, *op. cit.*, pp. 68-72). Il se voit lui-même comme le 'troisième David' (le premier David était le roi israélite, et le second le Christ). Joris est reconnaissable par la couronne et la lyre du poète à ses pieds désignant le psalmiste, et la fronde dans sa main droite : il s'agit de la figure héroïque sur la droite du dessin. Il est enchaîné et en même temps, il combat trois figures allégoriques qui peuvent être interprétées comme les tentations du pouvoir (la figure prostrée au premier plan avec le globe), la violence (l'homme aux allures de soldat à gauche) et la chair (la femme séduisante et légèrement vêtue qui vise David avec son javelot). Le crâne entre les deux personnages principaux montre très clairement qu'ils ont besoin, comme la mort, d'être conquis. L'homme avec ses vêtements modernes qui est entré par l'arc où le dessin est daté semble en extase et offre – ou reçoit ?- une assiette de mains émergent d'un nuage mené par un cœur percé par une flèche qui pourrait représenter l'amour de Dieu.

Cette iconographie hautement personnelle et presque insensée se tient par la qualité supérieure de l'exécution et par le choix curieux de l'encre rouge, utilisée exclusivement pour la carnation des figures. L'arrière-plan est occupé par une vue d'inspiration classique, merveilleusement détaillée, dans laquelle l'influence de Jan van Scorel (1495-1562) est perceptible ; à comparer, par exemple, avec son dessin de la tour de Babel dans la Collection Frits Lugt, Paris (inv. 5275 ; voir K.G. Boon, *The Netherlandish and German Drawings of the XVth and XVIth Centuries of the Frits Lugt Collection*, Paris 1992, I, n°182, III, pl. 44). Tant en originalité qu'en qualité, le dessin laisse loin derrière les autres feuilles attribuées à Joris. Il est peu probable que la composition ait été destinée à un projet de vitrail, car sa nature par trop blasphématoire aurait requis davantage de discrétion. En revanche, la feuille aurait pu jouer un rôle dans l'activité de Joris en tant qu'enseignant et dirigeant de secte, comme y contribuaient ses nombreux livres, hymnes et pamphlets. A la lumière de la découverte de ce dessin, il est juste regrettable que très peu d'œuvres d'art de cette figure fascinante nous soient parvenues, comparé aux nombreuses publications connues.

DAVID JORIS, DAVID FIGHTING THE VICES, PEN AND BROWN AND RED INK, FRAMING LINES WITH PEN AND BROWN INK, WATERMARK COAT OF ARMS OF TROYES WITH LETTERS 'IP'





23

**ÉCOLE NÉERLANDAISE DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE**

*Homme nu vu de dos, d'après Willem Danielsz. van Tetrode (c. 1525-1580)*

inscrit 'Numb 22/ michell Angelo Bonarota' (à la plume et encre brune, verso)  
 pierre noire rehaussé de blanc sur papier beige  
 37,3 x 23,4 cm (14<sup>5</sup>/<sub>8</sub> x 9<sup>1</sup>/<sub>4</sub> in.)

€10,000-15,000

US\$11,000-16,000  
 £8,400-13,000

**PROVENANCE:**

Thomas Bank (1735-1805), Londres (L. 2423) ; par descendance, à sa fille unique, Lavinia Forster (1774-1858).

Jean Willems, Bruxelles (selon une étiquette, verso).

Mario Garilli (cachet sur le montage, verso).

Collection particulière, Bruxelles.

Dès le XVI<sup>e</sup> siècle, cette fascination des artistes néerlandais pour l'art de la musculature du corps humain chez Michel Ange est notamment évidente dans l'œuvre de Maerten van Heemskerck (1498-1574). Cette large feuille d'une grande force date de cette période et a sans doute été réalisée du vivant de Michel-Ange, d'après une figure en bronze de Willem Danielsz. van Tetrode (circa 1525-1580) représentant un *Écorché*, daté vers 1562-1567 (vente Christie's, 18 janvier 2015, lot 71).

NETHERLANDISH SCHOOL, 16TH CENTURY, NUDE STUDY OF A MAN, SEEN FROM THE BACK, BLACK CHALK, HEIGHTENED WITH WHITE, ON LIGHT BROWN PAPER



24

**ABRAHAM BLOEMAERT (GORINCHEM 1564 -1651 UTRECHT)**

*Étude de pieds*

sanguine, rehaussé de blanc sur papier beige  
 32,6 x 17 cm (12<sup>7</sup>/<sub>8</sub> x 6<sup>5</sup>/<sub>8</sub> in.)

€25,000-35,000

US\$28,000-38,000  
 £21,000-29,000

**PROVENANCE:**

Michel Gaud (né en 1940), Saint-Tropez (L. 3482).

Plusieurs études de pieds de même technique par l'infatigable dessinateur Bloemaert sont référencées (J. Bolten, *Abraham Bloemaert, c. 1565-1651. The Drawings, s.l., 2007, n°855, 856, 1099*). A ce corpus s'ajoutent trois estampes appelées *Tekenboek*, basées sur des dessins de l'artiste et représentant des pieds et des jambes dans différentes positions (*ibid.*, n°1166, 1172, 1185).

ABRAHAM BLOEMAERT, STUDY OF FEET, RED CHALK, HEIGHTENED WITH WHITE ON LIGHT BROWN PAPER



25

**ÉCOLE DE REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJN**

*Vue de l'église en ruine de Muiderberg, prise du sud*

avec inscriptions 'Rembrandt/ coll. Andréossy/ n°399 du catalogue' et 'n°71' (verso)  
13,9 x 28,4 cm (5½ x 11¼ in.)  
plume et encre brune, pinceau, lavis brun, traits d'encadrement à la plume et encre brune

€8,000-12,000

US\$8,800-13,000  
£6,700-10,000

**PROVENANCE:**

Adrien Blanchet (1866-1957), Paris; puis par descendance au propriétaire actuel.

Cette large vue peut-être identifiée comme l'une des 'Kerk aan Zee' (église au bord de la mer) de Muiderberg, à l'est d'Amsterdam. Elle a été réalisée après la destruction partielle du monument par un incendie en 1630 et bien avant sa reconstruction en 1686. La même église vue depuis l'ouest se retrouve dans un dessin conservé au musée Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, inv. R 134 (PK) (O. Benesch, *The Drawings by Rembrandt*, London, 1973, VI, n°1302, fig. 1610, comme 'Rembrandt'; J. Giltaij, *The Drawings by Rembrandt and his School in the Museum Boymans-van Beuningen*, Rotterdam, 1988, n°189, comme imitateur de Rembrandt) et le chœur en ruines se retrouve sur une feuille de l'ancienne collection De Stuers (Benesch, *op. cit.*, IV, n°823, fig. 1024, comme Rembrandt; A. Gnann, *Rembrandt. Landschaftszeichnungen/ Landscape Drawings*, Petersberg, 2021, pp. 61-62, fig. 52, comme Rembrandt). Il est probable que les trois vues aient été dessinées par le même élève de Rembrandt au cours d'un voyage dans la campagne avec le maître. Comme nous l'a suggéré Martin Royalton-Kisch, que nous remercions pour son aide apportée à la rédaction de cette notice, le même artiste a probablement aussi réalisé deux autres représentations dessinées de ce lieu : une étude double face conservée à Stockholm inv. NMH 54/1919 (Benesch, *op. cit.*, VI, n°1289, figs. 1593, 1594; B. Magnusson, *Dutch drawings in Swedish public collections*, Berlin, 2018, n°334, ill., comme Rembrandt); et une autre au musée Boijmans Van Beuningen, inv. R 87 (PK) (Benesch, *op. cit.*, VI, n° 1342, fig. 1656, as by Rembrandt; Giltaij, *op. cit.*, n° 191, ill., comme attribué à un imitateur de Rembrandt ; comme le dessin de Rotterdam mentionné ci-dessus, il a été réalisé sur un papier de remploi d'une annonce imprimée). Une vue de cette église d'une main différente et attribué à un élève de Rembrandt, Abraham Furnerius, se trouvait autrefois à la Schlossbibliothek d'Aschaffenburg (W. Sumowski, *Drawings of the Rembrandt School*, IV, New York 1981, n°994, ill.).

*SCHOOL OF REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJN, VIEW OF THE CHURCH ON SEA AT MUIDERBERG, PEN AND BROWN INK, BRUSH, BROWN WASH*



26

**MAERTEN DE COCK  
(ANVERS VERS 1578-1661 AUGSBOURG)**

*Paysage fluvial avec un ermite en prière et une bâtisse fortifiée sur une colline*

avec inscriptions 'H. Cock' (en bas à gauche) et 'from Mc Gouaris/ from the Esdaile collection/ Kaye Dowland/ 1869' (verso)  
plume et encre brune, lavis bleu et vert  
20,1 x 29,1 cm (7¾ x 11½ in.)

€20,000-30,000

US\$22,000-33,000  
£17,000-25,000

**PROVENANCE:**

John MacGowan (mort en 1803), Édimbourg (L. 1496) ; sa vente, Londres, 26 janvier 1804, lot 193.  
William Esdaile (1758-1837), Londres (L. 2617).  
Kaye Dowland, 1869.  
Marque de collection non identifié (L. 4100).  
Vente Hôtel Drouot, Paris, 24 mars 2015, lot 6.

Anciennement attribué au graveur et éditeur Hieronymus Cock (1518-1570), ce dessin a été réalisé par son éponyme, un paysagiste plus tardif, Marten de Cock, principalement actif comme dessinateur de paysage voyageant au cours de sa longue carrière à Copenhague en 1625, à Londres en 1630 puis enfin à Augsbourg où il décède. Plusieurs de ses paysages, certains signés et datés, plus ou moins aboutis, sont conservés, entre autres, au Rijksmuseum, Amsterdam (inv. RP-T-1881-A-152, RP-T-1948-388, RP-T-1906-21; voir M. Schapelhouman and P. Schatborn, *Dutch Drawings of the Seventeenth Century in the Rijksmuseum, Amsterdam. Artists Born Between 1580 and 1600*, Amsterdam et London, 1998, n°106-109, ill.); au musée Städel de Francfort (inv. 5539, 3771); au British Museum de Londres (inv. Oo,11.275) et au Metropolitan Museum of Art de New York (inv. 2006.294).

*MAERTEN DE COCK, LANDSCAPE WITH AN HERMIT AND A FORTIFIED CASTLE ON THE HILL, PEN AND BROWN INK, BLUE AND GREEN WASH*

27

**ÉCOLE DE REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJN  
(LEIDEN 1606-1669 AMSTERDAM)**

*Jeune joueur de vielle à roue de profil (recto); Étude d'arbre (verso)*

avec inscriptions 'Jan Lievens' (verso)

plume et encre brune, lavis brun (recto); pierre noire (verso), trace de filigrane  
15 x 9 cm (5 7/8 x 3 1/2 in.)

€25,000-35,000

US\$28,000-38,000

£21,000-29,000

**PROVENANCE:**

Galerie Paul Prouté, Paris, *Catalogue Degas*, 1971, n°9 (comme attribué à Gerbrandt van den Eeckhout).

Le sujet de ce dessin - un musicien errant dont on peut reconnaître l'instrument, une vielle à roue, dans ses mains - était très populaire chez Rembrandt et son école (K. Jones Hellerstedt, 'A Traditional Motif in Rembrandt's Etchings: The Hurdy-Gurdy Player', *Oud Holland*, XCV (1981), pp. 16-30, n°4). Il est représenté de manière plus détaillée dans un tableau du Musée de l'Ermitage (inv. GE-5603), parfois attribué à Arent de Gelder (fig. 1 ; voir I. Sokolova, dans *Rembrandt et son école. Collections du musée de l'Ermitage de Saint-Petersbourg*, cat. exp., Dijon, Musée des Beaux-Arts, 2003-2004, n° 38, ill.). La connexion entre le dessin et le tableau est si étroite que le premier doit être une étude pour le second, mais l'attribution du tableau reste pour l'instant aussi insaisissable que celle de la présente œuvre ; une date au début des années 1650 a été suggérée (W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, IV, Landau, 1983, n°1943, ill. comme anonyme). Le tableau doit s'inspirer d'une étude à la craie de Rembrandt (dans laquelle, toutefois, le musicien est un homme plus âgé jouant un *rommelpot*), datée d'environ 1647, et dernièrement dans la vente Sotheby's, New York, 26 janvier 2011, lot 611 (O. Benesch, *The Drawings by Rembrandt*, London, 1973, III, n°890, IV, fig. 941 ; P. Schatborn dans *Rembrandt. L'intégrale des dessins et gravures*, Cologne, 2019, n°D414, ill.). L'esquisse de l'arbre au verso de la feuille est dessinée par un artiste hollandais mais apparaît sans rapport avec le style de Rembrandt et de son école.

SCHOOL OF REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJN, A YOUNG HURDY-GURDY PLAYER IN PROFILE, PEN AND BROWN INK, BROWN WASH (RECTO); BLACK CHALK (VERSO)



Fig. 1. École de Rembrandt, *Un musicien ambulante écouté par un vieillard et deux enfants dans une porte*. Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg.



(verso)



(taille réelle)



28

**GODFRIED MAES (ANVERS 1649-1700)**

*Apollon et Amour*

pierre noire, pinceau et lavis brun, retouché à la plume et encre noire, probablement par Jacob de Witt (1695-1754)  
16,3 x 22 cm (6 3/8 x 8 5/8 in)

€3,000-5,000 US\$3,300-5,400  
£2,600-4,200

**PROVENANCE:**

La veuve de l'artiste ; vendu par elle à Jacob de Wit (1695-1754), Amsterdam, avant 1717; sa vente, Amsterdam, 10 mars 1755, album U, lot 87. B. Cronenburgh; sa vente, Amsterdam, 22 mars 1762, album A, lot 1. Vente Mak van Waay, Amsterdam, 15 janvier 1974, partie du lot 1273. Dr. Anton C.R. Dreesmann (1923-2000), Amsterdam ; Christie's, Londres, 11 avril 2002, partie du lot 665.

Ce dessin appartient à un groupe de plus de quatre-vingt illustrations pour les *Métamorphoses* d'Ovide, vendu par la veuve de l'artiste et qui réapparurent plus tard dans la collection du peintre hollandais Jacob de Wit. De Wit trouva l'inspiration dans les compositions de Fleming pour ses illustrations d'Ovide et il en retoucha certaines, dont le présent dessin (M. Plomp, 'Goud en zilver voor Marijke. Maes en De Wit in Teylers Museum', *Liber amicorum Marijke de Kinkelder. Collegiale bijdragen over landschappen, marines en architectuur*, La Hague 2013, pp. 283-290). La scène illustre le début de l'histoire d'Apollon et Daphné (livre I, versets 452-465), où Apollon réprimande Cupidon pour avoir joué avec l'arme d'un homme ('cum fortibus armis'), à qui le fils de Vénus répond qu'Apollon lui-même n'est pas en sécurité non plus avec sa flèche.

GODFRIED MAES, APOLLON AND LOVE, GRAPHITE, PEN AND BROWN INK, BROWN WASH, PROBABLY RETOUCHING BY JACOB DE WITT

29

**PAULUS POTTER (ENKHUIZEN 1625-1654 AMSTERDAM)**

*Vache au repos*

pierre noire  
12,1 x 21,6 cm (4 3/4 x 8 1/2 in.)

€4,000-6,000 US\$4,400-6,500  
£3,400-5,000

Bien que ses dessins soient aujourd'hui assez rares sur le marché, nombreuses études d'animaux dessinés d'après nature à la pierre noire par Paulus Potter, avec une grande économie de moyens sont conservées dans des musées (pour un exemple, voir B. Broos in *Paulus Potter. Schilderijen, Tekeningen en etsen*, cat. exp., La Hague, Mauritshuis, 1994-1995, n°39, 44, ill.). Le Metropolitan Museum of Art conserve une étude de tête de vache, signée, très similaire (inv. 2013.606).

PAULUS POTTER, A COW, BLACK CHALK



f 30

**GOVERT FLINCK (CLEVES 1615-1660 AMSTERDAM)**

*Minerve*

inscrit 'G. Flinck f'  
contre-épreuve de pierre noire et blanc, craie blanche sur papier bleu  
32,5 x 24,3 cm (12 3/4 x 9 5/8 in.)

€6,000-8,000 US\$6,600-8,700  
£5,100-6,700

**BIBLIOGRAPHIE:**

A. Stefes, 'A New Backer Drawing in Bremen', *Delineavit et sculpsit*, n°48, avril 2021, p. 8, fig. 5, ill.

Ce dessin est une contre-épreuve d'après un dessin perdu de Flinck, qu'il a ensuite rehaussé de blanc et signé. Il existe d'autres exemples de cette pratique, notamment un original non signé et une contre-épreuve signée à l'Albertina (inv. 10211, 26220 ; voir W. Sumowski, *Drawings of the Rembrandt School*, New York, 1981, n°885, ill.). Récemment redécouvert, ce dessin ne semble pas lié à un tableau et pourrait avoir été réalisé dans le cadre de séances de dessin communes avec Jacob Backer, comme le suggère Annemarie Stefes (voir bibliographie). En effet, un dessin du même sujet et de la même technique par Backer a récemment été découvert à la Kunsthalle de Brême (inv. 73 Z ; voir Stefes, *op. cit.*, *passim*, fig. 1).

GOVERT FLINCK, MINERVA, BLACK, WHITE AND RED CHALK ON BLUE PAPER, COUNTER-PROOF, INSCRIBED



f 31

**ÉCOLE FLAMANDE (OU FRANÇAISE) DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE**

*La Chasse à la Chouette*

pierre noire, plume et encre noire, gouache sur vélin  
16,5 x 13,5 cm (6 1/2 x 5 1/4 in.)

€4,000-6,000 US\$4,400-6,500  
£3,400-5,000

Cette curieuse composition est tirée d'une gravure de l'artiste vénitien Giacomo Franco (1550-1620) datée autour de 1590 et titrée *L'Appât du diable* ou *Le Piège aux amoureux*. Une version peinte anonyme provenant d'une collection particulière a été exposée en 2016 où Jean-Hubert Martin dans la notice du catalogue compte une demi-douzaine de copies identifiées (*Carambolages*, cat. exp., Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 2016, n° 157). La *Chasse à la chouette* consiste à attacher un pied de l'oiseau à une plateforme et à tirer l'autre avec une ficelle pour le faire voler et le transformer en appât. Curieux les petits oiseaux, la voyant prisonnière, viennent la larder de coups de bec. Ils se posent sur des branches recouvertes de colle et restent immobilisés. La chouette, manipulé par un satyre diabolique, attire à elle de nombreux prétendants aux plumages chatoyants qui se retrouvent piégés sur les perchoirs encollés. Le spectateur sur la droite fait un clin d'œil au public qui n'est pas dupe et il s'apprête à vérifier la nature de cette chouette...

FLEMISH SCHOOL, EARLY 18TH CENTURY, A OWL HUNT, BLACK CHALK, PEN AND BLACK INK, BODYCOLOUR ON VELLUM



32

**GERRIT LAMBERTS  
(AMSTERDAM 1774-1850)**

*Paysage d'hiver avec des patineurs sur la glace*

avec inscriptions 'Lexmond/ G Lamberts f'  
au graphite (*verso*)  
plume et encre brune, aquarelle,  
filigrane fragmentaire  
18,3 x 22,2 cm (7 1/8 x 8 3/4 in.)

€3,000-4,000      US\$3,300-4,400  
£2,600-3,400

Malgré l'inscription au *verso* du dessin, ce paysage d'hiver ne semble pas représenter la ville de Lexmond au sud d'Utrecht, mais est probablement une vue imaginaire. Il s'agit d'un exemple caractéristique des paysages de Lambert, souvent topographiquement correct, et inspiré des œuvres d'artistes hollandais du XVIII<sup>e</sup> siècle. Un paysage similaire est conservé aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, inv. 4060/2153 (M. Ram in *Cabinet des plus merveilleux dessins. Dessins néerlandais du XVIII<sup>e</sup> siècle issus des collections des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, cat. exp., Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2019-2021, n°80, ill.). En 1824, Lambert devient conservateur ('*opzichter*') du Rijksmuseum, alors basé au Trippenhuis à Amsterdam.

GERRIT LAMBERTS, A WINTER LANDSCAPE, PEN AND BROWN INK, WATERCOLOUR, A FRAGMENTARY WATERMARK



33

**ROMEYN DE HOOGHE  
(AMSTERDAM 1645-1708 HAARLEM)**

*Arrivée d'un cortège en Chine par la mer*

Pierre noire, plume et encre brune, lavis brun et gris, l'arrière-plan partiellement incisé, trait d'encadrement à la plume et encre brune, blason trois cercles reliés, couronne de feuillage  
27,5 x 38,3 cm. (10 3/4 x 15 1/8 in.)

€3,000-5,000      US\$3,300-5,400  
£2,600-4,200

Ce dessin impressionnant, riche en détails et représentant la rencontre de cortèges de dignitaires chinois et occidentaux (probablement néerlandais), doit être un dessin pour une estampe, bien qu'aucune n'ait été identifiée. De Hooghe a produit un grand nombre de gravures, certaines représentant des scènes en Asie, comme celles illustrant les *Curieuse aemerkingen der bysondertse Oost en West-Indische verwonderenswaardige dingen* de Simon de Vries, publiées à Utrecht en 1682 (M. van Groesen, *Romeyn de Hooghe. De verbeelding van de late Gouden Eeuw*, cat. exp., Amsterdam, Universiteit van Amsterdam, 2008, pp. 61-62).

ROMEYN DE HOOGHE, ARRIVAL OF A PROCESSION IN CHINA, BLACK CHALK, PEN AND BROWN INK, BROWN AND GREY WASH, PARTLY INCISED, PEN AND BROWN INK, FRAMING LINE



34

**HENDRICK MEIJER  
(AMSTERDAM 1744-1793 LONDRES)**

*L'Orage; et Le Beau temps*

signé, daté 'Hk Meijer. inv. fecit/ 1770' (en bas à gauche) et inscrit 'Meyer 1770/L'Orage' (*verso*); et signé, daté 'Hk Meijer. inv. fecit/ 1770' (en bas à droite) et inscrit 'Meyer 1770/ Le beau temps' (*verso*)  
plume et encre brune, gouache  
21,1 x 17,3 cm (8 1/4 x 6 3/4 in), une paire

€8,000-12,000

US\$8,800-13,000  
£6,800-10,000



PROVENANCE:

Vente Sotheby's, Amsterdam, 29 septembre 2008, lot 75.

La finesse d'exécution et l'atmosphère vaguement italienne de cette paire de paysages peut être comparée à d'autres dessins similaires de Meijer, dont une gouache aux musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles (inv. 4060/2507 ; L. Geurts in *Cabinet des plus merveilleux dessins. Dessins néerlandais du XVIII<sup>e</sup> siècle issus des collections des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, cat. exp., Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2019-2021, n°49, ill.). Une paire de gouaches représentant deux paysages idylliques au soleil couchant et au soleil levant, daté 1780, ont été vendus chez Christie's à Londres le 5 juillet 2011, lot 63. En 1789, Meijer s'installe définitivement à Londres jusqu'à la fin de sa vie.

HENDRICK MEIJER, TWO LANDSCAPES: THE STORM AND THE BEAUTIFUL WEATHER, PEN AND BROWN INK, BODYCOLOUR, EACH ONE SIGNED AND DATED



(I recto)



(II recto)



(III recto)



(I verso)



(II verso)



(III verso)

35

**ATTRIBUÉ À PIERRE REYMOND (LIMOGES 1513-1594)**

Ensemble de trois dessins recto-verso représentant divers métiers et des animaux

numéroté '6', '33', '41' (recto) et inscrit 'ASA/ R' (verso) (1)  
pierre noire, plume et encre noire et brune, rehaussé de blanc  
23,5 x 16,3 cm (9¼ x 6⅜ in.)

(3)

€10,000-15,000

US\$11,000-16,000  
£8,400-13,000

Originaire de Limoges, Pierre Reymond dirige un important atelier d'émaux peints au XVI<sup>e</sup> siècle (E. Rupin, 'Pierre Reymond, émailleur à Limoges', dans *Bulletin de la Société Scientifique, Historique et Archéologique de la Corrèze*, VII, 1885, pp. 5-13). Même s'il utilise la couleur, il se spécialise

dans la grisaille pour ses émaux comme en témoigne également les trois présents dessins *recto-verso*, chacun réalisé sur une feuille de papier préparé gris-bleu et représentant d'un côté un miniaturiste, une écreuse et un tavernier, puis au *verso*, un écureuil, un paon et un portrait d'homme de profil. Chaque feuille est numérotée et laisse ainsi à penser qu'il s'agit de pages d'un album démantelé. Trois dessins de la même série attribués à Pierre Reymond, conservés au Princeton University Art Museum, confirment cette idée (inv. x1953-13, x1953-12, x1944-301). Ces dessins ont-ils constitué un répertoire de modèles pour cet émailleur de renom ? Le musée du Louvre conserve ainsi une salière ronde en émail peint et grisaille attribué à Pierre Reymond sur laquelle se retrouve la figure du paon (inv. R290).

ATTRIBUTED TO P. REYMOND, THREE DRAWINGS OF OCCUPATIONS AND ANIMALS (RECTO AND VERSO), PEN AND BROWN AND BLACK INK, HEIGHTENED WITH WHITE, ON BLUE GREY WASHED PAPER



f 36

**ENTOURAGE DE FRANCESCO PRIMATICCIO (BOLOGNE 1504-1570 PARIS)**

*Les Troyens faisant entrer le cheval dans les murs de la ville*

avec inscription au verso: 'Dio Giuglio ...' (?)  
plume et encre brune, lavis brun rehaussé de blanc, avec traces de stylet,  
sur papier brun, filigrane (ancre encerclée surmontée d'une étoile)  
21.2 x 30.9 cm (8⅜ x 12⅛ in.)

€4,000-6,000

US\$4,400-6,500  
£3,400-5,000

**PROVENANCE:**

J.P. Heseltine (1843-1929), Londres (L. 1507).  
Henry Oppenheimer (1859-1932), Londres ; Christie's, Londres, 10 juillet 1936,  
lot 67 (attribué à Giulio Clovio, 17 guinées à Reitlinger);  
H.S. Reitlinger (1882-1950), Londres (L. 2274a).  
Vente Sotheby's, New York, 23 janvier 2008, lot 117.

**EXPOSITION:**

Paris, Musée du Louvre, *Primatice: maître de Fontainebleau*, 2004-5, n°18,  
ill. (comme 'Studio of Primaticcio', notice de D. Cordellier).

Cette composition, avec quelques différences, est comparable à une gravure de Giulio Bonasone d'après un dessin du Primatice conservé à Windsor (inv. RCIN 905139 ; A.E Popham and J. Wilde, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London, 1949, no. 755). Le cadrage plus large ici permet d'ajouter au premier plan un bateau sur la gauche et la ville à l'arrière-plan est plus détaillée.

La frise historiée qui encadre la scène centrale est flanquée de part et d'autres des statues de Mars et Vénus. Elle est reprise seule dans un dessin conservé au Mobilier National (inv GMTB/409Bis ; *op. cit.*, no 17) et a probablement servi aux décorations en stuc pour encadrer les compositions peintes de Primatice au château de Fontainebleau, notamment le cycle de fresques sur l'Histoire de Troyes réalisé dans les années 1537-1539 (*op. cit.*, pp. 107-109).

CIRCLE OF FRANCESCO PRIMATICCIO, THE TROJANS BRINGING THE HORSE INSIDE THE WALLS, PEN AND BROWN INK, BROWN WASH HEIGHTENED WITH WHITE

## Trois études inédites de Martin Fréminet pour la Chapelle de la Trinité du château de Fontainebleau

Redécouverte notable, ces trois feuilles inédites de Martin Fréminet, artiste de la seconde école de Fontainebleau au côté d'Ambroise Dubois (1543-1614) et Toussaint Dubreuil (c. 1561-1602), sont préparatoires à l'ambitieux décor de la Chapelle de la Trinité du Château de Fontainebleau. Martin Fréminet arrive en France en 1602 au décès de Toussaint Dubreuil pour lui succéder : il est nommé peintre et valet de chambre du roi Henri IV. Lorsque Fréminet s'empare du projet décoratif de la chapelle, l'aménagement en place date d'environ un demi-siècle. Le roi Henri IV décide d'établir une voûte dont les travaux commencèrent en 1608 (fig. 1 D. Cordellier, 'Le décor religieux. La chapelle de la Trinité', in *Henri IV à Fontainebleau. Un temps de Splendeur*, cat. exp., Château de Fontainebleau, 2010-2011, p. 132). À la mort de Martin Fréminet en 1619, la voûte est terminée et le reste du décor, notamment les murs, ne sera achevé qu'en 1633, date de la consécration du maître autel réalisé par l'artiste florentin Francesco Bordonni (1580-1654).

### Un programme iconographique ambitieux

La partie centrale de la voûte représente le *Christ triomphant au jour du jugement dernier* entouré des sept intelligences et de la Justice. Six vertus habillent les retombées du berceau de la voûte tandis que les rois d'Israël et de Juda peuplent le plafond aux côtés des patriarches et des prophètes tous représentés nus, couchés et peints en camaïeu. Le premier dessin de l'ensemble (lot 37) prépare l'une de ses figures en grisaille au côté de la Foi décrite dans les sources comme 'une femme qui sera revestue de blanc tenant la croix d'une main et de l'autre un calice, avec l'hostie par-dessus' (Londres, British Museum, Harleiam, 4543). Dans le dessin préparatoire, la figure allégorique insérée dans l'ovale est représentée non pas avec trois attributs mais deux : le calice et l'hostie.

Le second dessin (lot 38), tout en hauteur, représente l'un des rois bibliques situé aux quatre angles de cette partie centrale dans un médaillon polylobé surmonté d'un mascarón à décor de tête de femme. Dans chacun de ces deux dessins, les scènes historiées sont encadrées de frises décoratives aux motifs de rinceaux et de formes géométriques parsemés des chiffres royaux enlacés de Marie de Médicis et Henri IV.



Fig. 1. M. Fréminet, *Plafond de la chapelle de la Trinité*, château de Fontainebleau.

Dans la troisième feuille de cet ensemble (lot 39), rehaussé d'or et de blanc, Fréminet se concentre sur l'un des décors ornementaux qui encadrent les scènes historiées, ici, probablement pour une peinture des entre-fenêtres des façades latérales du décor, côté jardin. Elle témoigne d'un décor disparu, remanié sous le règne de Louis XVI.

### Les projets dessinés de Fréminet pour la chapelle de la Trinité

Le corpus graphique de Fréminet est assez restreint. Pour le projet de la Chapelle, deux projets du maître-autel, finalement réalisés par le sculpteur Barthélémy Bordonni, sont aujourd'hui référencés : l'un conservé au musée du Louvre (inv. FR 2361bis ; *op. cit.*, 2020-2011, n°85) de facture très similaire aux deux présentes études de plafond au lavis brun (lots 37 et 38) et l'autre, moins abouti au Hessisches Landdiesmuseum de Darmstadt (inv. HZ 1743).

Le Metropolitan Museum of Art conserve également une large étude à la plume d'un *Roi de Juda et d'Israël*, préparatoire à l'une des figures latérales de la voûte (inv. 2011.319). Selon Dominique Cordellier, il s'agit plutôt d'une 'mise au net d'une idée antérieure, peut-être reportée ici par transfert' (*op. cit.*, 2010-2011, n°84) dont le style diffère du présent ensemble. Une étude pour un autre roi de cet ensemble est au musée des beaux-arts de Dijon (inv. Th. Sup. D. 36).

Les trois présents projets ont été réalisés en amont du commencement des travaux probablement entre 1603 et 1608. Rare témoignage du travail de conception d'un important décor religieux à Fontainebleau sous Henri IV, ces trois dessins récemment redécouverts témoignent également de la finesse du style graphite d'un des acteurs principaux de la seconde école de Fontainebleau et pour lequel Félibien écrira : 'la partie dans laquelle il excellait étoit celle du dessin' (Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Amsterdam, 1706, III, p. 208).

Nous remercions Maxime Georges Métraux pour son aide apportée à la rédaction de cette notice. Les trois dessins, identifiés par Bénédicte Gady, seront inclus par Antonin Liatard dans son ouvrage sur l'artiste en préparation.



37

### MARTIN FRÉMINET (PARIS 1567-1619)

*Étude de plafond avec une figure allégorique de la Foi dans un médaillon entouré de motifs architecturaux*

pierre noire, plume et encre brune, deux tons de lavis brun  
15,5 x 22 cm (6 1/8 x 8 5/8 in.)

€70,000-100,000

US\$77,000-110,000  
£59,000-83,000

MARTIN FRÉMINET, DESIGN OF A CEILING WITH ALLEGORICAL FIGURE OF THE FAITH INSERTED IN A MEDALLION WITH ARCHITECTURAL DESIGN, BLACK CHALK, PEN AND BROWN INK, TWO DIFFERENT COLOURS OF BROWN WASH



38

**MARTIN FRÉMINET (PARIS 1567-1619)**

*Figure d'un roi couronné dans un médaillon entouré d'un décor architectural*

plume et encre brune, deux tons de lavis brun  
22,2 x 9,7 cm (8¾ x 3¾ in.)

€20,000-30,000

US\$23,000-33,000  
£17,000-25,000

Voir la notice du lot 37.

MARTIN FRÉMINET, STUDY OF CROWNED KING IN AN ARCHITECTURAL MEDALLION, PEN AND BROWN INK, TWO COLOURS OF BROWN WASH

39

**MARTIN FRÉMINET (PARIS 1567-1619)**

*Médaillon orné de harpies, de guirlandes et de rosaces*

plume et encre brune, lavis brun et gris rehaussé de blanc et d'or sur papier brun, une bande de papier de 3 cm ajoutée le long du bord inférieur  
21,5 x 17 cm (8½ x 6¾ in.)

€7,000-10,000

US\$7,800-11,000  
£6,000-8,400

Voir la notice du lot 37.

MARTIN FRÉMINET, A MEDALLION WITH DESIGN OF HARPIES, GARLANDS AND ROSES, BLACK CHALK, PEN AND BROWN INK, GREY AND BROWN WASH, HEIGHTENED WITH WHITE AND GOLD ON BROWN PAPER



40

**CHARLES DE LA FOSSE (PARIS 1636-1716)**

*Le Christ chez Caïphe*

signé et inscrit 'Delafosse. del.', et 'en St Marc chap. XIV.V.63.'  
(en bas à gauche)  
pierre noire, sanguine, sur papier beige, mis au carreau au graphite  
30,6 x 26,3 cm (12 x 10 3/8 in.)

€2,000-3,000

US\$2,200-3,300  
£1,700-2,500

**PROVENANCE:**

Alexandre-Humbert, Châtealain (1778-1852), St Amour, Lyon (L. 135).  
Vente Me Duveillier, Chaumont, 8 avril 2006, lot 79.

**BIBLIOGRAPHIE:**

C. Gustin-Gomez, *Charles de La Fosse 1636-1716, Le Maître des Modernes*,  
Dijon, 2006, II, p. 225, D.114.

CHARLES DE LA FOSSE; THE CHRIST IN FRONT OF CAIPHE, BLACK AND  
RED CHALK, SQUARED, SIGNED AND INSCRIBED



41

**ÉCOLE FRANÇAISE DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE**

*Portrait d'homme en buste au manteau rouge*

pastel sur papier  
59,5 x 49,5 cm (23 3/8 x 19 1/2 in.)

€4,000-6,000

US\$4,400-6,500  
£3,400-5,000

Ce portrait évoque stylistiquement le seul pastel connu, également un *Portrait d'homme*, de Robert Moreau, un pastelliste français ayant œuvré pour la maison de Condé à Chantilly. Le portrait, conservé au musée Condé à Chantilly (inv. PE 344) est anciennement attribué à Robert Nanteuil (N. Jeffares, *Dictionary of Pastellists*, version en ligne, J.5442.101, consulté le 28 mars 2022). Nous remercions Neil Jeffares pour son aide apportée à la rédaction de cette notice.

FRENCH SCHOOL, 17TH CENTURY, PORTRAIT OF A MAN WEARING A RED  
COAT, PASTEL ON PAPER



42

**CHARLES DE LA FOSSE (PARIS 1636-1716)**

*Le Christ marchant sur les eaux*

plume et encre brune, sanguine, lavis gris, mis au carreau à la sanguine  
32 x 45,8 cm (12 1/2 x 18 in.)

€8,000-10,000

US\$8,800-11,000  
£6,800-8,400

**PROVENANCE:**

Vente Hôtel Drouot, Piasa, Paris, 29 juin 2007, lot 70  
(comme École française du XVII<sup>e</sup> siècle).

Ce dessin inédit, mis au carreau, est préparatoire au tableau du même sujet, avec quelques différences dans la position des personnages, conservé au musée de l'Ermitage de Saint-Petersbourg (inv. GE 6787; C. Gustin Gomez, *Charles de La Fosse 1636-1716. Catalogue raisonné*, Paris, 2006, II, n°P108). Le caractère outré des expressions des visages, encore plus visible sur le présent dessin que sur le tableau, est typique des œuvres de la deuxième moitié des années 1670.

Nous remercions Clémentine Gustin Gomez d'avoir confirmé l'attribution après examen visuel de l'œuvre.

CHARLES DE LA FOSSE, CHRIST WALKING ON THE WATERS, PEN AND  
BROWN INK, RED CHALK, GREY WASH, SQUARED

**JEAN-ANTOINE WATTEAU  
(VALENCIENNES 1684-1721 NOGENT-SUR-MARNE)**

*Couple se promenant dans un vaste paysage (recto);  
Etude architecturale avec un rempart (verso)*

deux tons de sanguine, estompe, filigrane vase surmonté d'une fleur-de-lys  
17,8 x 30 cm (7 x 11¾ in.)

€100,000-150,000

US\$110,000-160,000  
£84,000-130,000

**PROVENANCE:**

Antoine-Jean Dezallier d'Argenville (1680-1765), Paris (L.2951)  
avec son numéro associé '3296' et son paraphe ; sa vente, Paris,  
18-28 janvier 1779, partie du lot 392, 393, ou 394.  
Comte Jan-Pieter van Suchtelen (1751-1836), Saint-Pétersbourg,  
Stockholm (L.2332).  
Vente Christie's, Londres, 10 juillet 2001, lot 106.

**BIBLIOGRAPHIE:**

J. Labbé, L. Bicart Sée, *La collection de dessins d'Antoine Joseph Dezallier d'Argenville*, Paris, 1996, p. 328.  
P. Rosenberg, L. -A. Prat, *Antoine Watteau 1684-1721, Catalogue Raisonné des dessins*, Paris et Milan, 1996, II, n° G194 (Dessins connu par une gravure, comme perdu, de la collection Dezallier).  
P. Rosenberg, L. -A. Prat, M. Eidelberg, *Watteau et les paysagistes français du XVIII<sup>e</sup> siècle*, cat. exp., London, The Royal Academy, 2011, p. 19, note 3.  
M. Eidelberg, *Revèries italiennes. Watteau et les paysagistes français du XVIII<sup>e</sup> siècle*, cat. exp., Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, 2015-2016, p. 37, note 38 (comme douteux).

**GRAVÉ:**

en manière de crayon par Jean-Charles François (P. Rosenberg, L.A. Prat. *Antoine Watteau. Catalogue raisonné des dessins*, Milan, 1996, III, n°G194.



Fig. 1. Antoine Watteau, *La promenade sur les remparts*, collection particulière. © Natalja Kent

Redécouvert il y a une vingtaine d'années après la parution du catalogue raisonné des dessins de l'artiste par Louis Antoine Prat et Pierre Rosenberg, où elle était référencée comme 'connu d'après la gravure', cette sanguine d'Antoine Watteau est à mettre en rapport avec un tableau *La promenade sur les remparts*, conservé en collection particulière et récemment exposé (fig. 1 ; *Revèries italiennes. Watteau et les paysagistes français au XVIII<sup>e</sup> siècle*, cat. exp., Valenciennes, 2016, n°21). Martin Eidelberg, lors de cette exposition réitère son hypothèse selon laquelle le tableau puisse représenter une vue du Campo Vaccino et de l'enceinte des jardins Farnèse sur le mont Palatin, lieu très familier de la vie quotidienne romaine à l'époque où était installé le marché aux bestiaux. Ce couple dans un paysage à peine esquissé, dessiné à la sanguine se retrouve à l'arrière-plan du tableau, vers la gauche derrière les personnages assis. Le couple est aussi présent sur une autre peinture de Watteau plus tardive, daté entre 1713 et 1715 selon les spécialistes, sur l'extrême gauche d'un *Paysage lacustre* conservé à l'Ermitage (inv. ГЭ-7766 ; *Watteau 1684-1721*, cat. exp., National Gallery of Art, Washington, Galeries nationales du Grand Palais, Château de Charlottenbourg, Berlin, 1984-1985, n°33). Les deux figures font partie d'une estampe plus large de Jean-Charles François où le couple est placé à côté d'une femme à l'éventail assise aux côtés de son chien (Rosenberg, Prat, *op. cit.*). Les deux dessins étaient dans la collection de Dezallier d'Argenville (voir provenance).

Le verso de la sanguine présente une étude d'architecture avec une succession d'arcades aveugles similaire au bâtiment du tableau avec l'un des pavillons sur jardin Farnèse sur la gauche. Quelques différences entre le tableau et le dessin sont à noter : le nombre de fenêtres sur la tour, ici deux au lieu de quatre dans le tableau (s'agirait-il plutôt d'un repentir ?) ou encore la façade du temple sur l'extrême droite de la composition qui semble surmonté d'un autre élément architectural absent dans la peinture.

Il existe une autre étude architecturale conservée au Boijman Museum de Rotterdam – dessiné selon nature par Meg Grasselli – en rapport avec l'arrière-plan du tableau où les traits de constructions très rapidement esquissés avec parfois un manque de perspective se rapprochent du traitement graphique du présent croquis (inv. F.I. 152 verso ; cat. exp., 2016, n°26).

D'une provenance prestigieuse, le dessin a appartenu à Dezallier d'Argenville, comme l'indique son paraphe en bas à gauche de la feuille numéroté '3296'. Il ne possédait pas moins de trente-cinq dessins d'Antoine Watteau selon le catalogue de sa vente après décès. Labbé et Bicart Sée en ont référencés vingt-deux dans leur monographie sur le collectionneur paru en 1996 (*La collection de dessins d'Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville*, Paris, 1996, p. 356). Le dessin est ensuite passé entre les mains du Comte Jan-Pieter van Suchtelen, probablement l'a-t-il acquis après 1810 au cours de son séjour en Suède en tant qu'ambassadeur de Russie.

JEAN-ANTOINE WATTEAU, A COUPLE WALKING IN AN EXTENSIVE  
LANDSCAPE (RECTO); AN ARCHITECTURAL STUDY WITH A RAMPART  
(VERSO), RED CHALK (TWO TONES), STUMP



(verso)





**44**  
**ÉCOLE FRANÇAISE DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE**  
*Étude de mains et pieds*  
 sanguine, pierre noire et craie blanche  
 sur papier beige  
 15,1 x 24,7 cm (6 x 9¾ in.)  
**€4,000-6,000**                      **US\$4,400-6,500**  
    **£3,400-5,000**

*FRENCH SCHOOL, 18TH CENTURY, STUDY OF HANDS AND FEET, RED, BLACK AND WHITE CHALK ON BROWN LIGHT PAPER*



**45**  
**NICOLAS LANCRET (PARIS 1690-1745)**  
*Étude de deux têtes de femmes*  
 avec inscriptions indistinctes '7 Aout [...] / Camille' (à la plume et encre brune, en bas au centre et à gauche) et 'Mr Groult./ 12 rue St. Appoline. PARIS' (sur une étiquette au verso d'une enveloppe)  
 pierre noire, sanguine et craie blanche, sur papier chamois brun  
 13,3 x 26,2 cm (5¼ x 10¼ in.)  
**€6,000-8,000**    **US\$6,600-8,700**  
    **£5,100-6,700**

**PROVENANCE:**  
 Probablement Camille Groult (Paris 1832-1908), selon une étiquette au verso.  
 Nous remercions Mary Tavener Holmes d'avoir confirmé l'attribution après examen photographique de l'œuvre.  
*NICOLAS LANCRET, STUDY OF TWO HEADS, BLACK, RED AND WHITE CHALK ON LIGHT BROWN PAPER*



**46**  
**CARLE VAN LOO (NICE 1705-1765 PARIS)**  
*Nympe au bord de l'eau*  
 avec inscriptions 'N°414/ Coustou' (verso)  
 pierre noire, craie blanche, filigrane grappe de raisins  
 40,5 x 33,8 cm (16 x 13¼ in.)  
**€6,000-8,000**    **US\$6,600-8,700**  
    **£5,100-6,700**

Cette étude prépare *Une naiade* (fig. 1), un tableau de même composition commandé à Carle Van Loo par l'architecte des jardins royaux Carl Hårleman (1700-1753) pour le palais de Stockholm en pendant avec une toile de mêmes dimensions représentant *Un Fleuve*. Les deux tableaux ont figuré au Salon de 1741 (n°12 et 13) (Nationalmuseum, Stockholm, inv. NM 848 ; NM847 ; *Carle Van Loo. Premier peintre du roi*, cat. exp., Nice, musée Chéret, Clermont-Ferrand, musée Bargoin, Nancy, musée des beaux-arts, 1977, n°83).

*CARLE VAN LOO, A NYMPH NEAR THE RIVER, BLACK AND WHITE CHALK*



Fig. 1. Carle Van Loo, *Une naiade*, Nationalmuseum, Stockholm.



47

**CHARLES-JOSEPH NATOIRE  
(NÎMES 1700-1777 CASTEL GANDOLFO)**

*Femme nue assise tenant un pied*

sanguine, craie blanche sur papier brun, filigrane blason couronné  
31,8 x 22,8 cm (12½ x 9 in.)

€10,000-15,000

US\$11,000-16,000  
£8,400-13,000

**PROVENANCE:**

Wildenstein, Londres, vers 1970.  
Vente Hôtel Drouot, Paris, 9 avril 2010, lot 6.

**BIBLIOGRAPHIE:**

S. Cavaglia-Brunel, *Charles-Joseph Natoire (1700-1777)*, Paris, 2012, D. 316.

Cette étude, probablement préparatoire à une peinture non identifiée sur le thème de la *Toilette de Vénus*, représente une jeune femme nue, un pied dans l'eau et tenant entre les mains le pied d'une autre femme. Suzanna Caviglia Brunel date le dessin des années 1735-1740 environ.

CHARLES-JOSEPH NATOIRE, A NACKED WOMAN HOLDING A FOOT,  
RED AND WHITE CHALK ON LIGHT BROWN PAPER, WATERMARK COAT  
OF ARM SURMOUNTED BY A CROWN



48

**CHARLES-JOSEPH NATOIRE  
(NÎMES 1700-1777 CASTEL GANDOLFO)**

*Colonnade antique et paysans avec vaches dans un paysage*

graphite, plume et encre brune, lavis gris et bleu, rehaussé de blanc  
27 x 40,8 cm (10¾ x 16½ in.)

€8,000-12,000

US\$8,800-13,000  
£6,700-10,000

À l'image du présent dessin, Charles Natoire réalise ses paysages romains à la fin de sa carrière lors de son mandat en temps que directeur à l'Académie de France à Rome au palais Mancini (1751-1775). Cette vue du *Forum romain*, comme souvent animés de personnages et d'animaux reprend une autre aquarelle du même point de vue, plus détaillée que le présent dessin, conservée au British Museum (inv. 1962-4-14-8 ; S. Caviglia-Brunel, *Charles-Joseph Natoire 1700-1777*, Paris, 2012, D. 626).

CHARLES-JOSEPH NATOIRE, LANDSCAPE WITH ANTIC COLUMNS  
AND FIGURES WITH COWS, GRAPHITE, PEN AND BROWN INK, GREY AND  
BLUE WASH, HEIGHTENED WITH WHITE



49

**JEAN-ROBERT ANGO  
(CIRCA.1710-1773 ROME)**

*Ruines à l'arche animée*

avec inscription 'h. Roberti/ 1760/ Roma'  
(en bas à gauche)

traces de pierre noire, sanguine,  
sur deux feuilles de papier dans un ovale feint, filigrane cercle avec inscriptions  
67,4 x 57,8 cm. (26½ x 22¾ in.)

€4,000-6,000

US\$4,500-6,600  
£3,400-5,100

Le parcours de Jean-Robert Ango reste mystérieux : dessinateur actif à Rome durant le troisième quart du XVIII<sup>e</sup> siècle, il copie d'après l'antique, d'après les maîtres anciens mais surtout d'après ses contemporains, Hubert Robert et Jean-Honoré Fragonard. Ango appose sur ce dessin la signature d'Hubert Robert comme il le fait sur deux autres sanguines : *Femmes faisant une offrande* (bibliothèque municipale de Rouen) et *Le Temple de la Sibylle à Tivoli* (musée des Tissus et des Arts Décoratifs, AD 506) (Sarah Boyer, 'Quelques propositions autour de Jean-Robert Ango', *Les Cahiers d'Histoire de l'Art*, 2008, n°6, pp. 89-103).

JEAN-ROBERT ANGO, RUINS, TRACES OF BLACK CHALK, RED CHALK,  
ON TWO SHEETS OF PAPER IN A FEIGNED OVAL, WATERMARKED WITH  
INSCRIPTIONS



50

**FRANÇOIS BOUCHER (PARIS 1703-1770)**

*Étude de deux putti, l'un tendant les mains vers l'avant*

sanguine, craie blanche  
22,5 x 20,8 cm (8¾ x 8¾ in.)

€15,000-20,000

US\$17,000-22,000  
£13,000-17,000

**PROVENANCE:**

Charles Rogers (1711-1784), Londres (L. 624).  
Vente Christie's, Londres, 1er Juillet 1969, lot 131.  
Galerie E. Slatkin, New York, acquis en 1988 par l'actuel propriétaire.

**EXPOSITION:**

Washington, National Gallery of Art, *François Boucher in North American Collections: 100 drawings*, 1973, n°9.  
New York, Stair Sainty Matthiesen, *François Boucher: 1703-1770: his circle and influence*, 1987, n°17 (catalogue par C. Bailey et al.).

**BIBLIOGRAPHIE:**

A. Ananoff, *L'Œuvre dessiné de Boucher catalogue raisonné*, 1976, vol. I, p. 390, n°277/2, fig. 822.

Le thème des putti est récurrent chez François Boucher, notamment à travers ses recueils d'eaux-fortes de *Groupes d'enfants*. Ces deux putti nus en train de se chauffer autour d'un feu en font partie et sont à mettre en relation avec un tableau perdu, *l'Hiver*, daté 1744, conçu comme une série des quatre saisons et décrit dans la vente de la collection Roland le 13 avril 1780 comme 'Des enfants qui se chauffent dans une campagne dont les arbres sont dépouillés de feuilles' (Ananoff, *op. cit.*, 1976, I, nos 275-278). La composition est connue grâce à une gravure de Antoine Jean Duclos (1742-1795) en sens inverse (P. Jean-Richard, *L'Œuvre gravé de François Boucher dans la Collection Edmond de Rothschild*, Paris, 1978, n°907).

Nous remercions Françoise Joulie et Alastair Laing d'avoir confirmé l'attribution après examen visuel de l'œuvre.

FRANÇOIS BOUCHER, TWO PUTTI, RED AND WHITE CHALK

51

**JEAN-BAPTISTE GREUZE  
(TOURNUS 1725-1805 PARIS)**

*La marche de Silène*

avec inscriptions 'J B Greuze' (en bas à droite)  
graphite, plume et encre brune et noire, lavis gris  
53,7 x 37,6 cm (21 $\frac{1}{8}$  x 14 $\frac{3}{4}$  in.)

€30,000-50,000

US\$33,000-54,000

£26,000-42,000

**PROVENANCE:**

Vincent Donjeux (?-1793); sa vente, Lebrun et Paillet, Paris, 29 avril 1793, lot 466 (vendu pour 96 francs à Mandare).  
Jean Charles Chrysostome Pacharman, Baron de Vèze (1788-1855); sa vente, Maulde & Renou, Paris, 5 mars 1855, lot 64 ('Composition capitale dans laquelle on compte douze personnes').  
François Walferdin (1795-1880); sa vente, Maulde & Renou, Paris, 18 mai 1860, lot 78 (vendu pour 56 francs, 'Marche triomphale de Silène, entouré de Satyres, Nymphes, Bacchantes nus, qui dansent à l'entrée d'un fourré d'arbres. Grand et beau dessin lavé à l'encre d'un magnifique effet').

**BIBLIOGRAPHIE:**

J. Martin, C. Masson, *Catalogue Raisonné de l'œuvre peint et dessiné de Jean-Baptiste Greuze*, Paris, 1908, n°51, p.6.

Inédite, cette large feuille de Jean-Baptiste Greuze, à la technique graphique tout à fait typique et ayant probablement conservé son montage d'origine au lavis bleu-vert, constitue une redécouverte intéressante à plus d'un titre et notamment sur le plan iconographique. Ce peintre des sentiments, qui excelle dans la peinture de genre, réalisa peu d'œuvres à thème mythologique. Mise à part la présente *Marche de Silène* et quelques Vénus, Psyché et groupes d'Amours, notons *Le Délire de Silène* mentionné par Martin et Masson dans leur *Catalogue raisonné* publié en 1908 sous le numéro 50 comme une 'Composition de concours'.

Dans cette feuille à l'écriture graphique tout à fait typique, Greuze associe l'encre brune et noire rehaussé de lavis gris pour placer habilement les ombres et les lumières, le tout sur une légère esquisse à la pierre noire. Stylistiquement, le dessin peut être rapproché du *Départ du jeune savoyard* conservé au Historisch Museum d'Amsterdam et daté des années 1750-1760 (*Greuze the Draftsman*, par E. Munhall, cat. exp., New York, The Frick Collection, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2002, n°56).

La redécouverte de cette large composition aboutie vient compléter l'œuvre graphique de Jean-Baptiste Greuze. Son importance se voit également justifiée par sa provenance prestigieuse. L'œuvre a notamment appartenu au peintre, graveur et collectionneur, le baron Charles de Vèze puis à François Hippolyte Waferdin, grand amateur d'art qui a légué sa collection de quatre-vingt tableaux au musée du Louvre. Sa vente en 1860 dans laquelle la *Marche de Silène* a été présentée aux enchères ne comptait pas moins de quatorze dessins de Greuze.

JEAN-BAPTISTE GREUZE, THE MARCH OF SILENUS, GRAPHITE,  
PEN AND BROWN AND BLACK INK, GREY WASH





52

**JEAN-HONORÉ FRAGONARD  
(GRASSE 1732-1806 PARIS)**

*La mise au tombeau, d'après Domenico Feti*

inscrit 'du Feti Palais Cantini à florence' (en bas au centre)  
contre-épreuve de pierre noire, retouché à la pierre noire  
23,8 x 20,7 cm (9 3/8 x 8 1/8 in.)

€4,000-6,000

US\$4,400-6,500  
£3,400-5,000

**PROVENANCE:**

Comtesse Martine de Béhague (1870-1939), Paris, puis par descendance.

**BIBLIOGRAPHIE:**

A. Ananoff, *L'œuvre dessiné de Jean-Honoré Fragonard (1732-1806)*, Paris, 1970, IV, n°2522.

P. Rosenberg, *Panopticon Italiano: Un diario di viaggio ritrovato 1759-1761*, Rome, 2000, n°154, fig. XVII.

Cette composition est une copie d'après le tableau de Domenico Feti, *Cristo portato al sepolcro* conservé au Palais Cantini de Florence lorsque Fragonard l'a étudié. Il est aujourd'hui au Musée Poldi Pezzoli de Milan (inv. 0331).

Le dessin original, ayant servi à la présente contre-épreuve, est conservé au British Museum (inv. 1936,0509.4).

JEAN-HONORÉ FRAGONARD, THE ENTOMBMENT OF CHRIST,  
BLACK CHALK



53

**JEAN-HONORÉ FRAGONARD  
(GRASSE 1732-1806 PARIS)**

*Étude d'après les maîtres: L'extase d'une sainte d'après Lanfranco, Un ange ailé d'après Riminaldi et La Vierge avec Jésus et Saint Jean-Baptiste d'après Rubens*

titré 'de Lan franc/ Palais Pitti/ florence', 'Rinaldi' et 'de Rubens'  
à la plume et encre brune  
contre épreuve de pierre noire  
28,5 x 21,7 cm (11 1/4 x 8 1/2 in.)

€6,000-8,000

US\$6,600-8,700  
£5,100-6,700

**PROVENANCE:**

Comtesse Martine de Béhague (1870-1939), Paris, puis par descendance.

**BIBLIOGRAPHIE:**

A. Ananoff, *L'œuvre dessiné de Jean-Honoré Fragonard (1732-1806)*, Paris, 1970, II, n°1096.

P. Rosenberg, *Panopticon Italiano: Un diario di viaggio ritrovato 1759-1761*, Rome, 2000, n°130.

Les deux études dans la partie supérieure sont des copies d'après Giovanni Lanfranco, *Estasi di S. Margherita di Cortona* et Orazio Riminaldi, *L'amore Vincitore*, tout deux conservés au Palais Pitti à Florence (inv. 318 et inv. 1912, n°422).

La troisième étude du présent dessin en bas à droite est une copie d'après Rubens, *Madonna col Bambino, S. Elisabetta e S. Giovanni* conservée au Musée Thyssen-Bornemisza de Madrid (inv. 349). Le dessin matrice ayant servi à cette contre-épreuve a été vendu chez Christie's à Londres le 24 mars 1961, lot 21.

JEAN-HONORÉ FRAGONARD, THREE STUDIES AFTER OLD MASTERS,  
THE ECSTASY OF A SAINT AFTER LANFRANCO, A WINGED ANGEL  
AFTER RIMALDI AND THE VIRGIN MARY WITH JESUS AND SAINT JOHN  
THE BAPTIST AFTER RUBENS, BLACK CHALK



54

**JEAN-BAPTISTE GREUZE  
(TOURNUS 1725-1805 PARIS)**

*Étude de deux bras et mains*

avec inscriptions 'Greuze' au graphite (en bas à droite)  
sanguine, trait de construction au graphite  
31,1 x 39,2 cm (12 1/4 x 15 3/8 in.)

€15,000-20,000

US\$17,000-22,000  
£13,000-17,000

**PROVENANCE:**

Alliance des Arts, fondé en 1842 (Lugt. 61).

Collection Marchall.

Collection de Vuillenave (selon le catalogue de vente de 1981).

Vente Hôtel Drouot, Paris, 9 mars 1981, lot 21.

Vente Hôtel Drouot, Paris, 28 mars 1990, lot 24.

Galerie Jacques Perrin, Paris.

L'étude de mains aux doigts écartés qui se trouve sur la gauche de la présente feuille est à mettre en rapport avec la main gauche de la *Jeune fille à la cruche cassée* qui tient une brassée de roses dans un pan de son tablier, tableau de Jean-Baptiste Greuze conservé au musée du Louvre (inv. 5036). Il a été exposé par Greuze dans son atelier du Louvre après la fermeture du Salon en octobre 1777 et gravé par Jean Massard (1740-1822) en 1773. Les études de mains sont très fréquentes dans le répertoire graphique de l'artiste, principalement à la sanguine. L'une des plus importantes, préparatoire au tableau du *Baiser* est conservée à l'Ermitage Museum de Saint Pétersbourg ainsi qu'une main masculine préparatoire au *Paralytique* (inv. OP-14811 et inv. OP-14808 ; E. Munhall, *Greuze the Draftsman*, New York, 2002, n°50, 24). Selon Munhall, Greuze aurait appris à transcrire les subtilités anatomiques des mains et leur expressivité chez son premier maître Charles Natoire (*op. cit.*).

JEAN-BAPTISTE GREUZE, STUDY OF TWO ARMS AND HANDS,  
RED CHALK

55

**ÉLISABETH LOUISE VIGÉE LE BRUN  
(PARIS 1755-1842)**

*Portrait d'Alexis-Féréol Perrin de Sanson (1733-1820)*

signé et daté 'Melle Vigée/ 1772' (en bas à droite)  
pastel sur papier  
55,6 x 46,5 cm (21<sup>7</sup>/<sub>8</sub> x 18<sup>1</sup>/<sub>4</sub> in.)

€30,000-50,000

US\$33,000-54,000

£26,000-42,000

**PROVENANCE:**

Alexis-Féréol Perrin de Sanson (1733-1820), donné par le modèle à son neveu, Jean-François Théodore David (1762-1844), le 2 juillet 1838 (selon une inscription au verso du cadre), puis à son parent, Augustin Alexandre Dumont (1801-1884), puis par alliance et par descendance au propriétaire actuel.

**BIBLIOGRAPHIE:**

E. L. Vigée Le Brun, *Souvenirs*, Paris, 1984, II, p. 332 (comme 'M Perrin').  
N. Jeffares, *Dictionary of Pastellists before 1800*, Londres, n° J.76.328  
(version en ligne consultée en mai 2021).



Inédit et conservé dans la famille du modèle depuis sa réalisation en 1772, ce pastel de jeunesse d'Elisabeth Louise Vigée Lebrun a été réalisé alors qu'elle n'avait que dix-sept ans. Si l'on considère que peu de pastels de jeunesse de l'artiste sont connus, ce portrait d'un homme en habit bleu est d'une grande rareté.

D'un talent précoce, Louise accède à l'atelier de son père pastelliste Louis Vigée (1715-1767) dès l'âge de onze ans et montre déjà de grandes aptitudes, avant d'intégrer une académie de dessin dirigée par Marie Rosalie Hallé, épouse du peintre Noël Hallé, puis prend conseil occasionnellement auprès de Gabriel-François Doyen et Joseph Vernet avant d'entrer à l'académie de Saint-Luc en 1774. Dès le début de sa carrière, que Joseph Baillio considère pratiquement comme autodidacte, Louise Vigée tient une sorte de 'livre de raison' répertoriant les noms de ses modèles et dans lequel figure celui du présent modèle Alexis-Féréol Perrin de Sanson (1733-1842) (J. Baillio, *Élisabeth-Louise Vigée Le Brun*, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, New York, The Metropolitan Museum of Art, Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada, 2016, p. 15 ; et É.-L. Vigée Le Brun, *op. cit.*, 1984).

Le modèle, Alexis-Féréol Perrin de Sanson (1733-1820), un avocat au parlement de Provence, contrôleur général alternatif du taillon en Provence est représenté en buste, souriant, à l'âge de trente-neuf ans, célibataire et sans descendance. Il était également bibliophile et sa collection fut dispersée en 1836 à Paris (M.A. Dumont et M.H. Lavigne, 'Documents nouveaux sur les Coppel et les Boullogne peintres et sur les Dumont sculpteurs 1712-1788', *Nouvelles archives de l'art français. Recueil de documents inédits*, Paris, 1887, p. 219 et 223).

Les œuvres peintes et dessinées de mademoiselle Vigée pendant son adolescence sont souvent des portraits de son entourage à l'image de son frère peint en 1773, soit un an après le présent pastel (Saint Louis Art Museum, inv. 3 :1940 ; *ibid.*, n° 19). Si peu de pastels de jeunesse nous sont parvenus, les dessins à la pierre noire ou à la sanguine sont plus fréquents, réalisés sur le vif devant le modèle comme une première pensée : une *Étude femme dite 'Ma bonne'* conservée au musée Carnavalet à Paris (inv. D. 6447), une *Jeune femme au voile* ou encore une *Jeune femme à la couronne de fleurs*, toutes les deux au musée du Louvre (inv. 33 269 et RF 2783). La spontanéité du trait qui permet de capturer l'expression des visages se retrouvent très nettement dans le présent pastel, très esquissé et d'une grande fraîcheur.

Nous remercions Joseph Baillio et Neil Jeffares pour leur aide apportée à la rédaction de cette notice. Le pastel sera inclus par Joseph Baillio dans le catalogue raisonné de l'artiste en préparation.

ÉLISABETH LOUISE VIGÉE LE BRUN, PORTRAIT OF ALEXIS-FÉRÉOL PERRIN DE SANSON (1733-1820), PASTEL ON PAPER





56

**ATTRIBUÉ À FRANÇOIS-ANDRÉ VINCENT (PARIS 1746-1816)**

*Expédition sur le grand chemin et capture de la dame volée; et Deux femmes prises par des voleurs conduites dans leur souterrain d'après Gil Blas de Alain-René Lesage*

monogrammé 'E.A.' (en bas à gauche) (1); titré 'EXPEDITION SUR LE GRAND CHEMIN ET CAPTURE DE LA DAME VOLÉE. Gilblas To. I. pa. 61' (1) et 'DEUX FEMMES PRISES PAR DES VOLEURS SONT CONDUITES DANS LEUR SOUTERRAIN./Sujet de fantaisie.' (sur le montage) (2)  
 pierre noire, craie marron, pinceau, lavis brun, rehaussé de blanc  
 46,8 x 64 cm. (18 3/8 x 25 1/8 in.)

€10,000-15,000

US\$11,000-16,000  
 £8,400-13,000

D'inspiration encore très 'Fragonardesque', ces deux dessins sont à mettre en relation avec deux huiles sur toile en collection particulière, de même sujet et de composition assez proche, que Jean-Pierre Cuzin inclut dans le catalogue raisonné de François-André Vincent, en les datant de la fin des années 1770, malgré 'quelques négligences de dessin qui peuvent faire hésiter sur une attribution à l'artiste' (J.-P. Cuzin, *François-André Vincent (1746-1816). Entre Fragonard et David*, Paris, 2013, p. 426, n° P346).

Le sujet est tiré d'un épisode du *Gil Blas de Santillane* de Alain-René Lesage publié pour la première fois entre 1715 et 1735, ce roman d'inspiration picaresque qui raconte les aventures d'un écuyer qui deviendra malgré lui compagnon et complice de brigands de grands chemins.

ATTRIBUTED TO FRANÇOIS-ANDRÉ VINCENT, TWO EPISODES FROM GIL BLAS BY ALAIN-RENÉ LESAGE: EXPEDITION ON THE MAIN ROAD AND CAPTURE OF THE STOLEN LADY; AND TWO WOMEN TAKEN BY THIEVES, BLACK AND BROWN CHALK, PEN, BROWN WASH, HEIGHTENED WITH WHITE



57

**CLAUDE-JOSEPH VERNET (AVIGNON 1714-1789 PARIS)**

*Pêcheurs le long de la côte, un voilier et une tour fortifiée à l'arrière-plan; et Pêcheurs sur le rivage, un village devant un promontoire rocheux à l'arrière-plan*

le second monogrammé 'J.V.' (en bas à gauche)  
 graphite, lavis gris, traits d'encadrement à la plume et encre brune, filigrane blason fleur-de-lys  
 32 x 45 cm (12 5/8 x 17 3/4 in.); 32 x 48,1 cm (12 5/8 x 19 in.) (2)

€8,000-12,000

US\$8,800-13,000  
 £6,800-10,000

Comparables à une paire de dessins de Vernet signés, de technique similaire, vendus chez Christie's à New York en ligne du 14-28 janvier 2022, lot 50.

CLAUDE-JOSEPH VERNET, TWO SEASCAPES WITH FISHERMEN, BLACK CHALK, GREY WASH



58

**ANTOINE-PIERRE MONGIN  
(PARIS 1761-1827 VERSAILLES)**

*Le château de Saint-Cloud et ses jardins*

graphite, aquarelle et gouache  
36,2 x 52,5 cm (14¼ x 20¾ in.)

€20,000-25,000

US\$23,000-28,000  
£17,000-21,000

ANTOINE-PIERRE MONGIN, THE CASTLE AND THE PARC OF SAINT-CLOUD, GRAPHITE, WATERCOLOUR AND BODYCOLOUR



59

**ANTOINE-PIERRE MONGIN  
(PARIS 1761-1827 VERSAILLES)**

*Les fossés de la Bastille*

graphite, aquarelle et gouache  
27,7 x 38,2 cm (10¾ x 15 in.)

€20,000-25,000

US\$22,000-27,000  
£17,000-21,000

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les *Fossés Saint Antoine* de Paris, représentés ici, étaient un mécanisme défensif pour la prison, ils furent utilisés comme barrière préventive avant de devenir, après la Révolution, des lieux de promenades pour le peuple comme nous pouvons le voir sur le présent dessin : une lavandière étend son linge tandis que des couples d'élégants se promènent. Une gouache de même sujet représentant *l'Extrémité sud des jardins de l'Arsenal, l'échauguette du bastion d'angle et le pont de bois enjambant le fossé Saint-Antoine* (actuel pont Morland), est conservée au musée Carnavalet (inv. D. 6072 ; *Paris & la Révolution*, cat. exp., Paris, musée Carnavalet, 1931, n°225).

ANTOINE-PIERRE MONGIN, THE 'FOSSES' OF THE BASTILLE, GRAPHITE, WATERCOLOUR AND GOUACHE ON PAPER



**60**  
**ATTRIBUÉ À JOHANN JULIUS HEINSIUS**  
**(HILDBURGHAUSEN 1740-1812 ORLÉANS)**

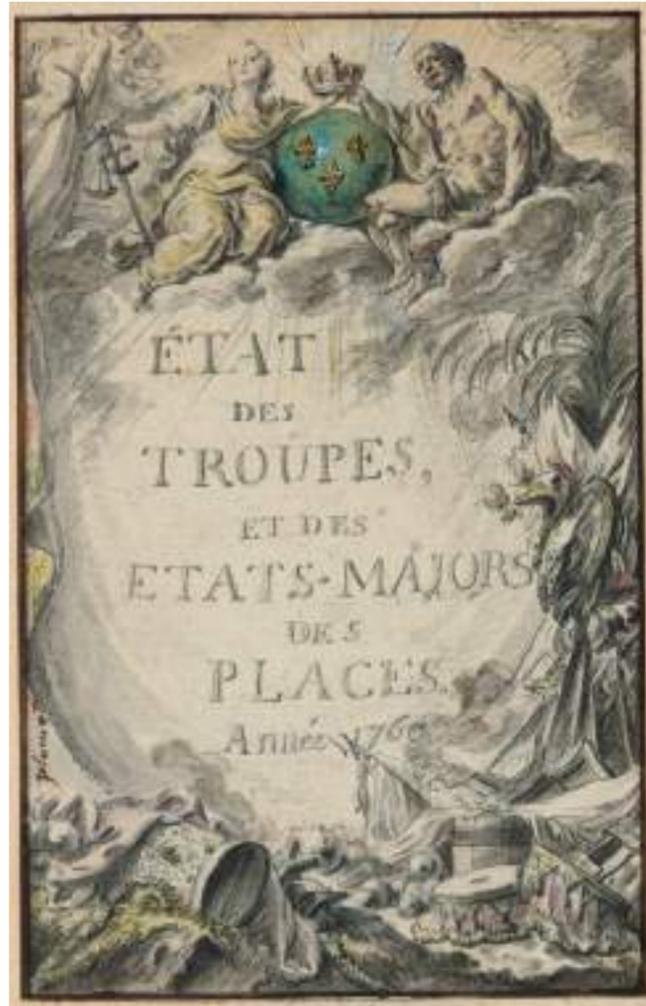
*Portrait de Marie-Jeanne Bertin (1747-1813), dite Mademoiselle Bertin*

sanguine  
 52,2 x 33,4 cm (20½ x 13¼ in.)

€2,000-3,000 US\$2,200-3,300  
 £1,700-2,500

Peu de dessins de ce portraitiste allemand du XVIII<sup>e</sup> siècle, actif à la cour de Weimar, sont aujourd'hui connus. Une *Femme en buste* de facture et de composition similaire a été acquise récemment par le Nationalmuseum de Stockholm (inv. NMH 8/2018). Ici, le modèle représenté, très probablement, Marie-Jeanne Rose Bertin, dite Mademoiselle Rose Bertin, fut la modiste et amie de Marie-Antoinette. Elle possédait un magasin de modes *Le Grand Mogol*, rue du Faubourg-Saint-Honoré à Paris qui attirait une large clientèle aristocratique. Son portrait par Jean-Honoré Fragonard fut diffusé par la gravure de Jean-François Janinet dont un exemplaire est conservé au Metropolitan Museum of Art de New York (inv. 24.80.141).

ATTRIBUTED TO JOHANN JULIUS HEINSIUS, PORTRAIT OF MARIE-JEANNE BERTIN (1747-1813), CALLED MISS BERTIN, RED CHALK



(partie de lot)

**61**  
**CHARLES-DOMINIQUE-JOSEPH EISEN**  
**(VALENCIENNES 1720-1778 BRUXELLES)**

*Quatre études de frontispices pour l'État des troupes et des états-majors des places*

deux études signées et datées 'Ch. Eisen.. invenit et fecit. 1778.' (en bas à gauche)  
 graphite, aquarelle et gouache  
 16 x 11,3 cm (6¼ x 4¾ in.)

€8,000-12,000 US\$8,800-13,000  
 £6,700-10,000

Adeptes de la vignette d'illustration dans laquelle, selon les Goncourt, 'il donne en petit cette note absolue du charme de son temps' (L.-A. Prat, *Le Dessin français au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 2017, p. 409), Charles Eisen réalise de nombreux dessins préparatoires à des gravures, entre autres dans le domaine militaire avec ces quatre études pour le frontispice de *l'État des troupes et des États-Majors des Places*. Les deux vignettes des années 1760 et 1766 sont aux armes de France puis les années 1777 et 1778 aux armes d'Alexandre Marie Eléonor de Saint-Mauris-Montbarrey (1732-1795), secrétaire d'État à la guerre sous Louis XVI.

C.-D.-J. EISEN, FOUR STUDIES ABOUT THE ÉTAT DES TROUPES ET DES ÉTATS MAJORS DES PLACES, TWO OF THEM SIGNED AND DATED

**62**  
**JEAN-CLAUDE NAIGEON**  
**(DIJON 1753-1832)**

*Temple de Minerve au forum de Nerva*

numéroté '917' (en bas à droite)  
 graphite, plume et encre noire, filigrane indistinct  
 39,3 x 50 cm (15½ x 19½ in.)

€2,000-3,000 US\$2,200-3,300  
 £1,700-2,500

**PROVENANCE:**  
 Tampon d'atelier de l'artiste (L.4102), partie d'un lot de quarante-six dessins, puis par descendance. Galerie Motte Masselink, Paris, *Jean-Claude Naigeon. Les dessins d'un artiste du siècle des Lumières*, mars 2012, n°10.

Dijonnais d'origine, cet élève de François Devosge, de Nicolas-Guy Brenet puis de Gabriel-François Doyen, se forme entre l'Académie Royale et celle de sa ville natale où il expose entre 1770 et 1780. Naigeon réalise la présente étude lors de ses quatre années romaines de formation, de 1780 à 1784. Pour d'autres études d'après l'antique par Naigeon, voir N. Motte Masselink, *Jean-Claude Naigeon. Les dessins d'un artiste du siècle des Lumières*, 2012, nos 8, 9, 11-16. La National Gallery of Art de Washington possède l'une des quarante-six études, dont le présent dessin fait également parti, restées dans l'atelier de l'artiste jusqu'à leur redécouverte en 2012 : *Timoléon et les habitants de Syracuse* (inv. 2012.62.1).

JEAN-CLAUDE NAIGEON, TEMPLE OF MINERVA AT THE NERVA FORUM, GRAPHITE, PEN AND BLACK INK



**63**  
**ÉCOLE FRANÇAISE DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE**

*Vue du Château Fontainebleau: 'Le Bassin aux Carpes'*

plume et encre brune, aquarelle et gouache  
 20 x 36,2 cm (7,9 x 14,3 in.)

€2,000-3,000 US\$2,200-3,300  
 £1,700-2,500

**PROVENANCE:**  
 R. Schneider, Rue Saint Lazare, Paris.

FRENCH SCHOOL, CASTLE OF FONTAINEBLEAU: 'BASSIN AUX CARPES', PEN AND BROWN INK, WATERCOLOUR AND BODYCOLOUR





64

**CHARLES-LOUIS CLÉRISSEAU  
(PARIS 1721-1820 NEUILLY)**

*Caprice architectural avec figures sous une arcade en ruine;  
et Caprice architectural avec figures devant un arc de triomphe et  
deux colonnes corinthiennes*

le premier signé et daté 'Clérisseau 1774' (en bas à droite) et avec inscriptions  
'Veduta de Rouine Romane' (sur le montage)

gouache  
59,8 x 45,8 cm (23½ x 18 in.), une paire

(2)

€35,000-45,000

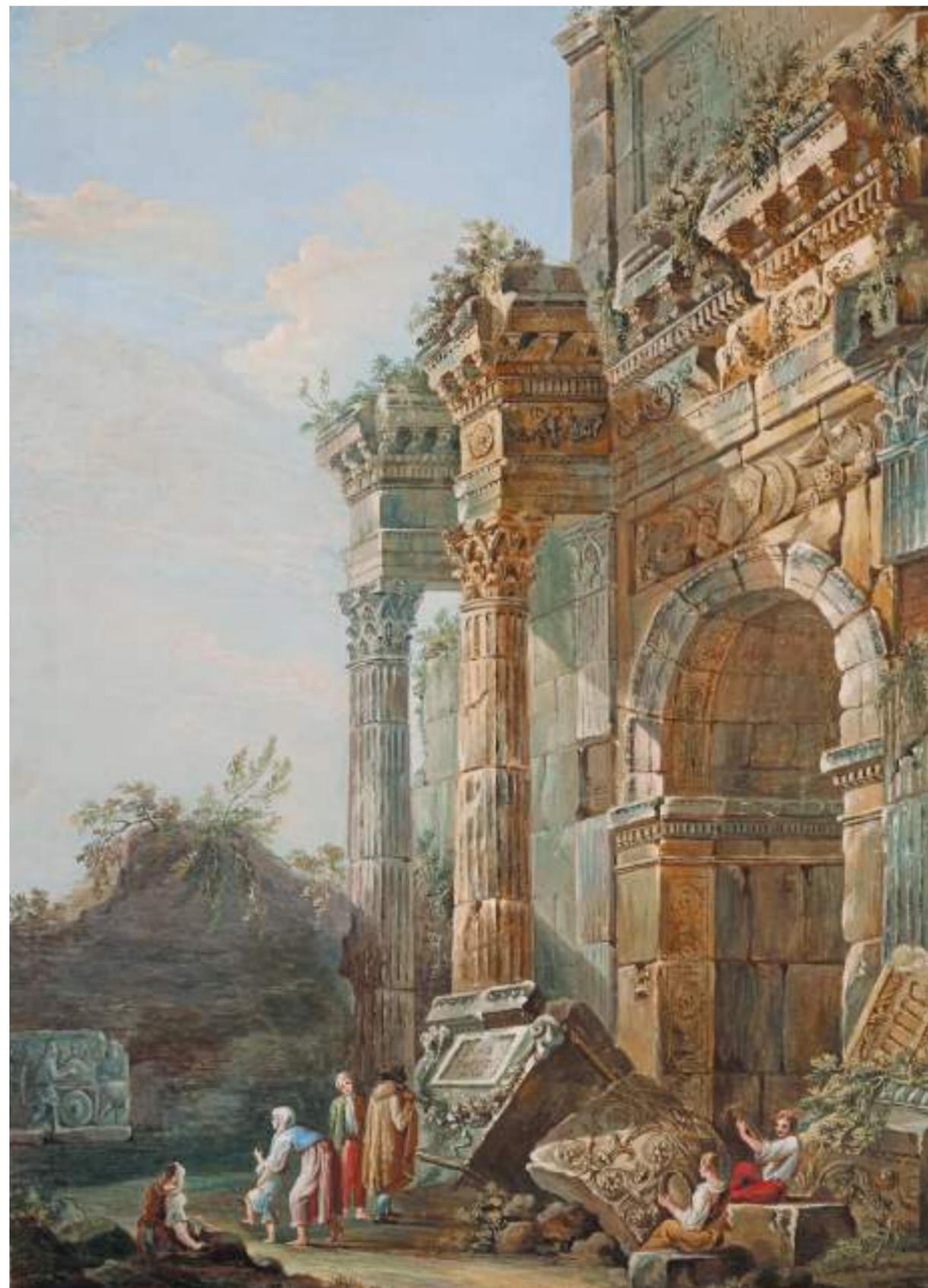
US\$39,000-49,000

£30,000-38,000

Clérisseau travaille à partir d'un répertoire de modèles architecturaux qu'il réutilise à chaque fois dans un contexte renouvelé, parfois en sens inverse. Ici, dans la première gouache, le topos de l'amphore dans une niche en pierre au-dessus de la femme et son enfant puis les voûtes qui se terminent en pendentif avec un chapiteau et une colonne corinthienne se retrouvent en sens inverse dans une gouache datée 1764 ou 1765, conservée dans la collection Brinsley Ford à Londres (T. J. McCormick, *Charles Louis Clérisseau and the Genesis of Neo-Classicism*, Londres, 1990, p. 122, fig. 98). Cette paire de caprices architecturaux a sans doute été réalisée à la même époque lorsque l'artiste travaille à Rome entouré de ses amis Piranèse et surtout Johann Joachim Winckelmann dont la théorie l'inspira beaucoup.

Une autre version de cette paire de gouache provenant de la collection Christian B. Peper a été vendue chez Christie's à New York le 26 janvier 2012, lot 115.

*CHARLES-LOUIS CLÉRISSEAU, TWO ARCHITECTURAL CAPRICCIO WITH FIGURES, BODYCOLOUR, A PAIR, THE FIRST ONE SIGNED AND DATED*





65

**CONSTANTIN D'AIX  
(MARSEILLE 1756-1844 AIX-EN-PROVENCE)**

*Soldat discutant avec mère et enfant dans un paysage ('La Ribaude')*

pierre noire, plume et encre noire, lavis gris, aquarelle  
56,8 x 43,5 cm. (22 $\frac{3}{8}$  x 17 $\frac{1}{8}$  in.)

€1,500-2,000

US\$1,700-2,200  
£1,300-1,700

**BIBLIOGRAPHIE:**

A. Bromberger, 'La Vie de Jean-Antoine Constantin', *Le Feu. Organe du régionalisme méditerranéen*. J.A. Constantin. Paysagiste provençal, avril 1930, 25e année, n°4, p.111, ill.

CONSTANTIN D'AIX, SOLDIER TALKING WITH MOTHER AND CHILD ('THE 'RIBAUDE'), BLACK CHALK, PEN AND BLACK INK, GREY WASH, WATERCOLOUR



66

**JEAN-PIERRE-LOUIS-LAURENT HOUEL  
(ROUEN 1735-1813 PARIS)**

*Repos en bordure de forêt*

signé et annoté 'J. Houel fecit en vendémiaire an 9 à Caumont' (en bas à gauche)  
pierre noire, plume et encre brune, lavis gris et brun, rehaussé de blanc  
25,7 x 24,3 cm. (10 $\frac{1}{8}$  x 9 $\frac{1}{2}$  in.)

€1,200-1,800

US\$1,400-2,000  
£1,100-1,500

**PROVENANCE:**

Charles Sackville Bale (1791-1880), Londres (L. 640).  
Galerie Prouté, *Catalogue Gauguin*, Paris, 1998, n°14.

Artiste rouennais, Houel retourne dans sa ville natale vers 1799-1800 après un voyage en Italie et un début de carrière à Paris. Comme l'indique l'inscription autographe, il représente ici les grottes de Caumont sur les rives de la Seine, carrière à ciel ouvert célèbre pour ses stalactites et stalagmites.

JEAN-PIERRE LAURENT HOUEL, REST ON THE EDGE OF A FOREST, PEN AND INK, BROWN INK, GREY AND BROWN WASH, WHITE GOUACHE, SIGNED



67

**PHILIPPE-AUGUSTE HENNEQUIN  
(LYON 1762-1833 LEUZE)**

*Les Martyrs de prairial*

signé 'Hennequin' (en bas vers la gauche)  
plume et encre noire, lavis gris sur six feuilles de papier assemblées  
59,4 x 85,3 cm (19 $\frac{3}{8}$  x 33 $\frac{3}{8}$  in.)

€7,000-10,000

US\$7,700-11,000  
£5,900-8,300

**PROVENANCE:**

Vente Christie's, Paris, 15 novembre 2006, lot 197.

Ce dessin est une étude pour un tableau, perdu ou inachevé, connu toutefois par quatre autres dessins conservés à la bibliothèque de l'université de Liège (inv. 2145, inv. 2199; J. Benoit, *Philippe-Auguste Hennequin*, Paris, 1994, D. 306 et 308), au musée des Arts décoratifs de Lyon (inv. 3075 ; *op. cit.*, D. 307) et au musée Carnavalet à Paris (inv. D.14900). Notre dessin est identique en composition à ce dernier, qui semble constituer la version la plus achevée.

En 1831, Hennequin participe au concours ouvert par Louis-Philippe afin de célébrer l'acte de bravoure de Boissy d'Anglas, devenu Pair de France à la Restauration - une esquisse à la plume représente l'épisode de *Boissy d'Anglas saluant la tête de Féraud* après qu'il fût tué par les Sans-Culottes le 20 mai 1795 (coll. part., New York; *op. cit.*, D.305). Hennequin, en Républicain convaincu, voulut sans doute concevoir un pendant plus conforme à ses idéaux, aussi choisit-il de présenter les *Martyrs de prairial*, un grand tableau qui devait mesurer 5,2 x 3,2 m selon ses annotations.

PHILIPPE-AUGUSTE HENNEQUIN, THE MARTYRS OF PRAIRAL, PEN AND BLACK INK, GREY WASH ON SIX JOINED SHEETS OF PAPER



68

**PIERRE-PAUL PRUD'HON (CLUNY 1758-1823 PARIS)**

*Cupidon ôtant son carquois. Étude pour l'Innocence préfère l'Amour à la Richesse*

numéroté '3510' et inscrit '300 f' (verso du châssis)  
pastel sur papier marouflé sur toile et monté sur châssis  
60,7 x 49,5 cm (23 7/8 x 19 1/2 in.)

€7,000-10,000

US\$7,700-11,000  
£5,900-8,400

**PROVENANCE:**

Vente d'atelier de l'artiste, Hôtel Drouot, Paris, 13-14 mai 1823, lot 39.  
Acquis (39,95 francs) lors de cette vente par Fontalard. Marquis Maison.  
Acquis à ce dernier via Susse (300 francs) par François Marcille (1786-1856).  
Légué à Camille Marcille (1816-1875), dès 1869 ; sa vente, Hôtel Drouot, Paris, 6-7 mars 1876, lot 121.  
Acquis à ce dernier (500 francs) par Henry Jahan (1843-1885) pour Eudoxe Marcille (1814-1890) ; puis par descendance aux actuels propriétaires.

**EXPOSITION:**

Paris, *Deuxième exposition pour l'Association des artistes*, 15 décembre 1846, lot 60.  
Chartres, Société archéologique d'Eure-et-Loir, *Exposition départementale. Catalogue de la partie Archéologique & artistique, troisième édition*, 1869, n°42.  
Paris, École des Beaux-Arts, *Exposition des œuvres de Prud'hon au profit de sa fille*, 1874, n°222.  
Paris, École des Beaux-Arts, *Catalogue description des dessins de maîtres anciens exposés à l'école des Beaux-Arts*, mai-juin 1879, n°661.  
Paris, École des Beaux-Arts, *Exposition de dessins de maîtres modernes*, 1884, p. 95, n°527.  
Paris, *Exposition universelle internationale*, 1889, n°478.  
Paris, Palais des Beaux-Arts (Petit Palais), *Exposition P.-P. Prud'hon*, 1922, n°79.  
Paris, musée Jacquemart-André, *Pierre-Paul Prud'hon : 1758-1823*, 1958, n°15.

**BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE**

S. Laveissière, *Prud'hon ou le rêve du bonheur*, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, et New York, Metropolitan Museum of Art, 1997-1998, sous le n°120 (bibliographie complète sur [www.christies.com](http://www.christies.com)).

Notice sur [www.christies.com](http://www.christies.com)

PIERRE-PAUL PRUD'HON, CUPID REMOVING HIS QUIVER, PASTEL

• f 69

**ANTONIO CAVALLUCCI (SERMONETA 1752-1795 ROME)**

*Tête d'enfant*

Pierre noire, estompe, rehaussé de blanc, sur papier beige  
24,3 x 18,1 cm (9 1/2 x 7 1/8 in.)

€4,000-6,000

US\$4,400-6,500  
£3,400-5,000

**PROVENANCE:**

A.J. Van Huffel Antiquariaat, Utrecht ; d'où acquis par I.Q. van Regteren Altena (1899-1980), en mai 1928 pour 50.60 florins (livre de compte: '483. t. A. Cavallucci kindkopf') ; sa vente, Christie's, Paris, 25 mars 2015, lot 47.

**EXPOSITION:**

Amsterdam, Rijksmuseum, *Italiaanse tekeningen uit en Amsterdamse collectie*, 1970, n°140, fig. 101.

**BIBLIOGRAPHIE:**

C. White, 'Review of the 1970 exhibition', *Master Drawings*, IX, 1971, n°1, p. 66.

Ce dessin peut être rapproché stylistiquement de *Deux anges et études de mains* (op. cit., p. 487, fig. 1) qui, comme la présente feuille, témoigne de la forte influence de l'art de Mengs sur l'artiste romain.

ANTONIO CAVALLUCCI, HEAD OF A CHILD, BLACK CHALK, STUMPING, HEIGHTENED WITH WHITE, ON LIGHT BROWN PAPER



71

**PIERRE-PAUL PRUD'HON (CLUNY 1758-1823 PARIS)**

*Masque de Napoléon*

avec inscriptions par Eudoxe Marcille (sur une étiquette, verso du cadre)  
Pierre noire, estompe, gouache blanche  
15,5 x 12,5 cm, ovale (6 x 5 in.)

€10,000-15,000

US\$11,000-16,000  
£8,400-13,000

**PROVENANCE:**

Vente Alexandre Tardieu, Paris, 12 novembre 1844, lot 11.  
Acquis lors de cette vente par François Marcille (1790-1856).  
Eudoxe Marcille (1814-1890) jusque 1890 ; puis par descendance aux actuels propriétaires.

**EXPOSITION:**

Paris, galerie Martinet, *Tableaux et dessins de l'École française ancienne tirés de collections d'amateurs. Deuxième exposition*, 1860, n°37bis.  
Paris, École des Beaux-Arts, *Exposition des œuvres de Prud'hon au profit de sa fille*, 1874, p. 52, n°129.  
Paris, galerie des Champs-Élysées, *Exposition historique et militaire de la Révolution et de l'Empire*, 1895, n°174.  
Paris, Palais des Beaux-Arts (Petit Palais), *P.-P. Prud'hon*, 1922, p. 28, n°146.  
Paris, musée Jacquemart-André, *Pierre-Paul Prud'hon : 1758-1823*, 1958, p. 30, n°80.

**BIBLIOGRAPHIE:**

E. de Goncourt, *Catalogue raisonné de l'œuvre peint, gravé et dessiné de P.-P. Prud'hon*, Paris, 1876, pp. 66-67, 324, n°23.  
J. Guiffrey, *L'Œuvre de P.-P. Prud'hon*, Paris, 1924, pp. 156-157, 484, n°423.

**ENGRAVÉ:**

Par Pierre-Alexandre Tardieu (1756-1844) et terminé par son élève Antoine Aubert (1783- ) d'après un dessin de Laurent Dabos (1761/62-1835), 'se trouve chez M. Gerardy, Editeur Propriétaire Rue Vivienne, n°7'.

Pierre-Paul Prud'hon portraiture plusieurs membres de la famille impériale, à commencer par Napoléon. Le présent dessin est réutilisé par Laurent Dabos dans une composition plus large, gravée par Tardieu et Aubert, avec quelques différences. Dans la partie inférieure de cette gravure, deux aigles tiennent un étendard 'Napoléon Le grand' avec une carte géographique de l'arrière-plan, tel une allégorie qui représente 'la place importante occupée sur le globe par la France de Napoléon le Grand' (Goncourt, op. cit., p. 66,

70

**JULES-LÉOPOLD BOILLY (LA BASSÉE 1761-1845 PARIS)**

*Les Fumeurs; et La Sortie d'une maison de jeu*

signé et titré "Boilly/ Les Fumeurs' (1) et 'Boilly' (2)  
Pierre noire, fusain, craie blanche, estompe sur papier beige  
26,1 x 20,6 cm (10 1/4 x 8 1/8 in.)

€4,000-6,000

US\$4,400-6,500  
£3,400-5,000

**ENGRAVÉ:**

lithographiés par François-Séraphin Delpech (Paris 1778-1825 Paris)

Les figures d'hommes, fumeurs et sortant d'une maison de jeu, regroupés dans le *Recueil de Grimaces*, ont confirmé le succès populaire de Louis-Léopold Boilly. Ces deux dessins ont été lithographiés par François-Séraphin Delpech. (É. Breton et P. Zuber, *Boilly. Le peintre de la société de Louis XVI à Louis-Philippe*, Paris, 2019, n°2073 E et 2100 E).

JULES-LÉOPOLD BOILLY, SMOKERS AND THE EXIT OF GLAMBLING HOUSE, BLACK CHALK, STUMP; HEIGHTENED WITH WHITE



n°23). Une deuxième version de cette gravure, datée 1823 et titré 'Hélas ! je ne viens point célébrer sa mémoire/ La voix du monde entier parle assez de sa gloire' illustre dans la partie inférieure l'Empereur mort recouvert d'un drap sur le globe à la place des différents pays. La tête de Napoléon entourée de rayons lumineux est toujours en place (fig. 1).

PIERRE-PAUL PRUD'HON, MARK OF NAPOLEON, BLACK CHALK, STUMP, HEIGHTENED WITH WHITE, OVAL



72

**MARIE-ALEXANDRINE-OLYMPE ARSON  
(NEUILLY-SUR-INDRE ? 1814- APRÈS 1870)**

*Panier de pivoines, lilas, auriculæ, narcisses, iris et muguet sur un banc de pierre*

Signé 'OLYMPE ARSON / ELEVE DE M. REDOUTÉ' (en bas à gauche)  
graphite, aquarelle rehaussé de gomme arabique sur vélin  
95,5 x 77 cm (37¾ x 30¼ in.)

€20,000-30,000

US\$22,000-33,000  
£17,000-25,000

**PROVENANCE:**

Cornelie Marie Pauline van Lidth de Jeude (1913-1983), née Schorer (selon une étiquette au verso du cadre d'origine).

**EXPOSITION:**

Paris, Musée du Louvre, *Salon, 1839*, n°48 'Panier de fleurs sur un banc de pierre' (numéro d'enregistrement au Salon inscrit à la pierre noire au verso '268').

**BIBLIOGRAPHIE:**

'Exposition de 1839' *Journal des Artistes, revue pittoresque*, XIII<sup>e</sup> année, I., 10 mars 1839, n°10, p.150.

Ce vélin inédit, d'une taille exceptionnellement grande pour une peau animale et dans un excellent état de conservation, est exposé au *Salon* de 1839 et décrit en ces termes élogieux : 'Le Panier de fleurs sur un banc de pierre (48), par mademoiselle Arson, est une belle aquarelle bien composée, bien modelée et d'un aspect harmonieux. Cette jeune artiste est l'une des plus distinguées dans ce genre gracieux et si difficile, quoi qu'on [sic.] en dise' (*Exposition de 1839, op. cit.*). Formée par le maître Pierre-Joseph Redouté, Arson a développé un talent précoce pour la peinture de fleurs en devenant la meilleure élève du maître et sa plus proche collaboratrice. (S. Sofio, 'Petite histoire de la féminisation de la peinture des fleurs', *Les Pouvoirs des Fleurs : Pierre Joseph Redouté (1759-1840)*, cat. exp., Paris, musée de la vie romantique, 2017, p.125). L'une de ses œuvres emblématiques, *Cactus*, ainsi qu'un *Vase de fleurs sur un entablement*, comparable à la présente aquarelle, ont appartenu à la collection Castille, couple de collectionneurs dont les œuvres sont passées en vente aux enchères à Versailles, le 17 mars 1991, lots 134-141 (*op. cit.*, 2017, n° 60). Le Fitzwilliam Museum de Cambridge conserve un petit *Bouquet de roses* sur vélin (inv. PD. 162-1973) mais son œuvre reste peu prolifique puisqu'elle entre au couvent de Neuilly-sur-Indre au décès de son maître en 1840 à l'âge de vingt-six ans où, selon Hardouin -Fugier, elle aurait enseigné le dessin et où elle aurait fini ses jours (*The pupils of Redouté*, Leigh-on-Sea, F. Lewis, 1981, pp. 31-32).

M.-A.-O. ARSON, A BASKET OF FLOWERS ON A STONE ENTABLATURE, GRAPHITE, WATERCOLOR HEIGHTENED WITH ARABIC GUM, SIGNED



73

**JEAN-THOMAS THIBAUT  
(MONTIEN-EN-DER 1757-1836 PARIS)**

*Les chutes de Tivoli, un artiste au premier plan*

monogrammé en bas au centre 'J. T. T.'  
graphite, plume et encre noire, aquarelle, rehaussé de blanc sur papier marouflé sur toile et monté sur châssis  
63,3 x 85,4 cm (24¾ x 33¾ in.)

€20,000-30,000

US\$22,000-33,000  
£17,000-25,000

**PROVENANCE:**

Collection Boutet de Monvel ;  
Vente Hôtel Drouot, Paris, 14 octobre 2016, lot 115.

Thibault a très probablement réalisé cette vue des chutes de Tivoli après 1792, date de son retour en France, où il exposa ses paysages romains aux Salons de 1795 et 1796. Deux aquarelles, signées, représentant la villa d'Este à Tivoli, sont conservées au Musée des beaux-arts de Boston et datées 1793 (inv. 1982.448 ; inv.1982.449). Les années romaines de Thibault (1786-1792) furent déterminantes dans l'œuvre de l'artiste, aussi bien comme peintre que comme architecte. Un noyau homogène de cent trente

études est conservé au musée du Louvre (inv. 14228-14467; A. Ottani Cavina, 'Jean-Thomas Thibault, paysages d'Italie (1786-1792)', in *De David à Delacroix. Du tableau au dessin*, Actes des 11e rencontres internationales du Salon du Dessin, Mars 2016, p. 67-68 ) – esquisses au crayon, souvent aquarellées, parfois signées et datées et provenant de carnets démembrés (les feuilles sont numérotées) – documentent le voyage et les recherches stylistiques de Thibault durant son périple dans la campagne romaine.

Dans son article consacré à la production graphique des années romaines de l'artiste, A. Ottani Cavino inclut Thibault au cercle romain de David (*op. cit.*, p. 66), et au genre associé du 'paysage de raison', où la représentation du paysage naturelle est disciplinée, traduite en des formes géométriques pures et abstraites. Nourri des contacts de Thibault, lui-même architecte et scénographe, avec Charles Percier et Etienne-Louis Boullée, ce paysage des cascades de Tivoli véhicule une nouvelle projection des campagnes romaines, qui tranche avec la représentation romantique et sépulcrale diffusée par les gravures de Piranèse en Europe. A son retour en France, Thibault prend part à de nombreux projets architecturaux comme celui de la décoration du château de Neuilly, celle du palais de l'Elysée ou au décor du Salon doré du château de Malmaison, s'inspirant des études réalisées durant la période romaine.

JEAN-THOMAS THIBAUT, THE FALLS OF TIVOLI, GRAPHITE, PEN AND BLACK INK, WATERCOLOUR HEIGHTENED WITH WHITE, MONOGRAMMED



74

**PANCRACE BESSA (PARIS 1772-1846 ECOUEN)**

*Branche fleurie de platylichium de Cels aux pétales bleus*

signé 'P. Bessa.' (en bas à gauche)  
graphite, aquarelle et gouache rehaussé de gomme arabique, traits  
d'encadrement rehaussé d'or  
25,3 x 17,3 cm (10 x 6¾ in.)

€4,000-6,000

US\$4,400-6,500  
£3,400-5,000

**PROVENANCE:**

Charles X, roi de France (1757-1836), à sa belle fille, Marie-Caroline de Bourbon-Siciles, Duchesse de Berry (1798-180), puis à sa sœur Thérèse-Christine de Bourbon-Siciles Cristina, impératrice consort du Brésil, à Joao Barbosa Rodrigues (1842-1909), puis par descendance sa veuve d'où acquis par Paulo Campos-Porto (1889-1968), à sa fille Flora de Campos-Porto.

**GRAVÉ:**

en couleurs par Lejeune dans J.-C.-M. Mordant de Launay, J.-L.-A. Loiseleur-Deslongchamps, *Herbier général de l'amateur*, Paris, 1820, III, p. 187.

Notice disponible sur [www.christies.com](http://www.christies.com)

PANCRACE BESSA, A BRANCH OF BLUE PLATYCHILUM CELSIANUM, GRAPHITE, WATERCOLOUR AND BODYCOLOUR, HEIGHTENED WITH ARABIC GUM, GOLD FRAMING LINES, SIGNED



75

**PANCRACE BESSA (PARIS 1772-1846 ECOUEN)**

*Branche fleurie de malpighier à feuilles d'yeuse blanches*

signé 'P. Bessa.' (en bas à gauche)  
graphite, aquarelle et gouache, rehaussé de gomme arabique, traits  
d'encadrement rehaussé d'or  
22,3 x 17,3 cm (8¾ x 6¾ in.)

€4,000-6,000

US\$4,400-6,500  
£3,400-5,000

**PROVENANCE:**

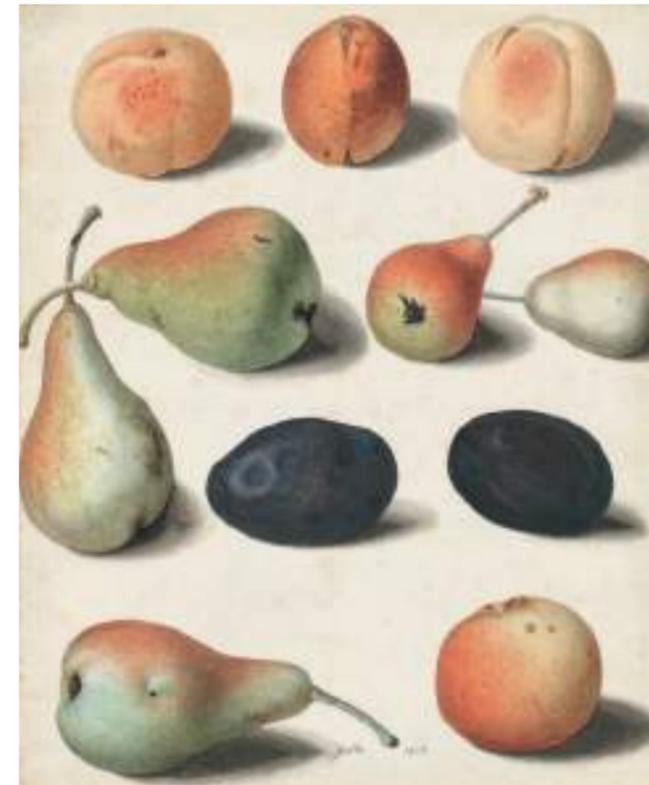
Charles X, roi de France (1757-1836), à sa belle fille, Marie-Caroline de Bourbon-Siciles, Duchesse de Berry (1798-180), puis à sa sœur Thérèse-Christine de Bourbon-Siciles Cristina, impératrice consort du Brésil, à Joao Barbosa Rodrigues (1842-1909), puis par descendance sa veuve d'où acquis par Paulo Campos-Porto (1889-1968), à sa fille Flora de Campos-Porto.

**GRAVÉ:**

en couleurs par Pierre-François Barrois dans J.-C.-M. Mordant de Launay, J.-L.-A. Loiseleur-Deslongchamps, *Herbier général de l'amateur*, Paris, 1820, IV, p. 215.

Notice disponible sur [www.christies.com](http://www.christies.com)

PANCRACE BESSA, A BRANCH OF A WHITE MALPIGHIA COCCIFERA, GRAPHITE, WATERCOLOUR AND BODYCOLOUR, HEIGHTENED WITH ARABIC GUM, GOLD FRAMING LINES, SIGNED



f 76

**ÉCOLE FRANÇAISE DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE**

*Poires, pêches et prunes; et Abricots, pêches et prunes*

inscrit 'juillet. 1815.' (recto) (1); inscrit '25 juillet:/ poires de la Magdaleine,/ a longue queue.', 'juillet 1825', 'a courte queue', et numéroté '62.' (en haut à droite) et '1819.' (en bas à gauche) (recto) (2)

graphite, aquarelle et gouache  
27,9 x 22,9 cm (11 x 9 in.) (1); 27,8 x 22,8 cm (10⅞ x 9 in.) (2)

€3,000-4,000

US\$3,300-4,400  
£2,600-3,400

**PROVENANCE:**

Vente Christie's, Londres, 2 décembre 2014, lots 125 et 127.

FRENCH SCHOOL, 19TH CENTURY, PEARS, PEACHES AND PLUMS (1); AND APRICOTS, PLUMS AND PEACHES (2), GRAPHITE, WATERCOLOUR AND BODYCOLOUR, INSCRIBED AND DATED



PROVENANT DES HÉRITIERS DE FRANZ KOENIG

77

**FERDINAND-VICTOR-EUGÈNE DELACROIX  
(SAINT-MAURICE 1798-1863 PARIS)**

*Cardinal Richelieu*

avec l'inscriptions 'étude pour le Cardinal de Richelieu disant la Messe: Richelieu de face' (verso)  
graphite  
27,5 x 17,9 cm (10<sup>7</sup>/<sub>8</sub> x 7<sup>1</sup>/<sub>8</sub> in.)

€8,000-12,000

US\$8,800-13,000  
£6,800-10,000

**PROVENANCE:**

Tampon d'atelier de l'artiste (L. 838a); sa vente, 17-19 février 1864, partie du lot 321 'Le cardinal de Richelieu disant la messe dans sa chapelle du Palais-Royal. Aquarelles, dessins et croquis, 8 feuilles" (à Leman). Franz Wilhelm Koenigs (1881-1941), Haarlem, probablement acquis vers 1900-1920; puis par descendance, aux propriétaires actuels.

**EXPOSITION:**

Amsterdam, Cassirer, *Fransche meesters uit de XIX<sup>e</sup> eeuw*, 1938, n°64.  
Basel, Kunsthau Basel, *Eugène Delacroix*, 1939, n°135.  
Zurich, Kunsthalle Zurich, *Eugène Delacroix*, 1939, n°144.  
Paris, Institut Néerlandais, and Amsterdam, Rijksmuseum, Prentenkabinet, *Le Dessin français dans les collections hollandaises*, 1964, n°154, pl. 126 (catalogue de Carlos van Hasselt).

**BIBLIOGRAPHIE:**

A. Robaut, *L'Œuvre complet d'Eugène Delacroix*, Paris, 1885, probablement une partie de n°1543.  
L. Johnson, *The Paintings of Eugène Delacroix*, Oxford, 1958, I, p. 127, sous n°131.  
M. Sérullaz, *Mémorial de l'exposition Eugène Delacroix organisée au Musée du Louvre à l'occasion du centenaire de la mort de l'artiste*, Paris, 1963, p., sous n°132.

Cette étude est préparatoire à la figure centrale du *Cardinal Richelieu disant la messe dans sa chapelle du Palais Royal*, tableau commandé en 1828 par le Duc d'Orléans (le futur Louis-Philippe) pour décorer sa 'Galerie historique' du Palais Royal. Exposé au Salon de 1831 (n°522), le tableau fut détruit dans l'incendie du Palais Royal lors des émeutes révolutionnaires de 1848 (L. Johnson, *The Paintings of Eugène Delacroix. A Critical Catalogue, 1816-1831*, I, Oxford, 1981, no 131, II, pl. 115). La composition est connue



78

**ANNE-LOUIS GIRODET DE ROUCY-TRIOSON  
(MONTARGIS, LOIRET 1767-1824 PARIS)**

*Le corps de Lausus rapporté à son père, l'Énéide, livre X*

Pierre noire, filigrane blason surmonté d'une couronne 'VANDER LEY'  
23,2 x 37,3 cm (9<sup>1</sup>/<sub>8</sub> x 14<sup>5</sup>/<sub>8</sub> in.)

€4,000-6,000

US\$4,400-6,500  
£3,400-5,000

**PROVENANCE:**

M. Becquerel.  
Antoine-Claude Pannetier (1772-1859), Paris.  
Pierre Firmin-Didot (1764-1836), Paris (selon le catalogue Prouté) Galerie Paul Prouté, Paris, *catalogue Salimbeni*, 1973, n°55.

Notice disponible sur notre site [www.christies.com](http://www.christies.com)

ANNE-LOUIS GIRODET DE ROUCY-TRIOSON, AENEAS AND THE BODY OF LAUSUS, BLACK CHALK

par des estampes (voir Johnson, op. cit., I, p. 127, sous le n°130, II, pl. 115); par une réplique sur toile datée de 1842, récemment entrée dans la collection du Musée Eugène Delacroix à Paris (inv. MD 2015-7; voir *ibid.*, n°132, ill.); et d'une esquisse peinte sur toile, exécutée plus rapidement, conservée dans la collection de Mme D. David Weil, que Delacroix a présentée à son mécène pour qu'il approuve la composition (*ibid.*, I, n°130, II, pl. 114).

Une version rapidement dessinée de la composition élaborée à l'aquarelle, liée à la réplique du Musée Delacroix, se trouve au Musée Condé de Chantilly (inv. M5052; voir N. Garnier-Pelle, *Trésors du cabinet des dessins du musée Condé à Chantilly. Histoire des collections du duc d'Aumale*, cat. exp., Chantilly, musée Condé, 2005, n°69, ill.). Une esquisse au graphite du prêtre agenouillé figure dans la collection d'Edward M.M. Warburg, New York (Sérullaz, op. cit., n°132, ill.). D'autres dessins apparentés sont enregistrés dans la vente de la succession de Delacroix (lot 321; voir aussi Johnson, op. cit., I, p. 128, sous le n°130). Dans une lettre non datée de 1828, Delacroix a demandé à son ami Louis-Auguste de Schwiter de faire une copie de la tête du cardinal dans le portrait peint de Philippe de Champaigne au Louvre (inv. 1136) afin de s'en inspirer pour représenter l'homme d'État (lettre publiée dans la *Correspondance générale d'Eugène Delacroix*, I, Paris, 1935, p. 220).

FERDINAND-VICTOR-EUGÈNE DELACROIX, CARDINAL RICHELIEU, GRAPHITE, INSCRIBED



(recto)



(verso)

79

**JEAN-LOUIS-ANDRÉ-THÉODORE GERICAULT  
(ROUEN 1791-1824 PARIS)**

*Cavalier à cheval dans un paysage (recto) ; Attaque de la ville de Landshut d'après Louis Hersent (verso)*

avec inscriptions 'attaque [...] B[...] de Landshut' (au centre à gauche)  
pierre noire, plume et encre brune, lavis brun, aquarelle et gouache, les coins inférieur et supérieur gauche refaits  
25,3 x 31,6 cm (9 7/8 x 12 3/8 in.).

€6,000-8,000

US\$6,600-8,700  
£5,100-6,700

**PROVENANCE:**

Eudoxe Marcille (1814-1890) jusque 1890 ; puis par descendance aux actuels propriétaires.

**EXPOSITION:**

Paris, Galerie Charpentier, *Géricault*, 1924, n°7.

**BIBLIOGRAPHIE:**

C. Clément, 'Catalogue de l'œuvre de Géricault (copies et dessins)', *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXIII, octobre 1867, p. 354, n°4.  
C. Clément, *Géricault : étude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître* avec un supplément par Lorenz Eitner, Paris, 1873, n°4.  
L. Eitner, *Géricault, his life and work*, Londres, 1983, p. 325, note 50.  
G. Bazin, *Théodore Géricault : étude critique, documents et catalogue raisonné*, II, Paris, 1987, pp. 262, 263 et 358, n°110 et 111.

Œuvre de jeunesse de Géricault, la Bataille de Landshut est dessinée d'après un tableau de Louis Hersent (1777-1860) exposé au Salon en 1810 (musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, inv. MV 1739). Géricault a pu le copier, avec quelques petites réinterprétations, directement au Salon, ou comme le suggère Eitner, d'après une gravure (*op. cit.*, 1983, p. 325, note 50). À cette époque, le jeune homme fréquente l'atelier de Carle Vernet puis devient l'élève de Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833) où, comme dans tout atelier, l'enseignement artistique commence par la copie d'après les maîtres.

Également copié au Salon du 1810, Géricault réalise un dessin d'après *La Capitulation de Madrid* du Baron Gros, tableau aujourd'hui conservé au château de Versailles (inv. MV 1560). Ce dessin, conservé au musée Bonnat-Helleu de Bayonne, présente des caractéristiques graphiques similaires à la présente feuille : une prédominance du jeu d'ombre et de lumière, une certaine nervosité de la plume et une économie du trait (Eitner, *op. cit.*, 1983, p. 22, fig. 10). Quatre autres copies d'après les maîtres sont conservées au musée Bonnat : d'après le Baron Gros, *Le Siège de Madrid* (inv. 701) et *La Bataille des Pyramides* (inv. 693), d'après Anne-Louis Girodet (1767-1824), *La Révolte du Caire* (inv. 702) et d'après François Gérard (1770-1837), *La Bataille d'Austerlitz* (inv. 756). Ces études d'après les maîtres proviennent toutes de l'ancienne collection Coutan-Hauguet, dispersée à l'hôtel Drouot le 16 décembre 1889 qui comportaient de nombreux regroupements de lots. Il est possible que la présente *Bataille de Landshut* ait cette même provenance. Une dernière copie d'après Pierre Revoil (1776-1842), *Le Roi Charles V*, était dans la collection de Pierre Dubaut (Eitner, *op.cit.*).

Tout d'abord considéré comme un dessin *recto-verso*, notamment par Charles Clément, Germain Bazin, en 1987, considère la présente feuille comme deux dessins collés dos à dos. La première hypothèse semble avoir raison. Le *recto* à la palette chromatique typique des aquarelles de l'artiste, représente un cavalier à cheval dans un paysage arboré dont la composition semble unique dans l'œuvre de Géricault.

Nous remercions Philippe Grunchech d'avoir confirmé l'attribution après examen visuel de l'œuvre.

*JEAN-LOUIS-ANDRÉ-THÉODORE GERICAULT, HORSEMAN IN A LANDSCAPE (RECTO); ATTACK OF LANDSHUT AFTER LOUIS HERSENT (VERSO), BLACK CHALK, PEN AND BROWN INK, WATERCOLOUR AND BODYCOLOUR*



80

**JEAN-LOUIS-ANDRÉ-THÉODORE GERICAULT  
(ROUEN 1791-1824 PARIS)**

*Le cuirassier attaqué*

inscrit 'Géricault' (graphite, en bas à gauche)  
sanguine, plume et encre brune  
16 x 20,5 cm (6 1/4 x 8 in.)

€10,000-15,000

US\$11,000-16,000  
£8,400-13,000

**PROVENANCE:**

P.J. Mène; sa vente, Hôtel Drouot, Paris, 20-21 février 1899, une partie de lot 76 'Combat entre quatre soldats et un dragon prussien'.  
Pierre Olivier Dubaut, Paris (né en 1886) (L. 2103b).

**BIBLIOGRAPHIE:**

G. Bazin, *Théodore Géricault - Etude critique, Documents et Catalogue raisonné*, Paris, 1989, III, n°893, p. 64, ill. p 212 'Combat d'un cavalier contre des fantassins'.

Attaqué par une bande de fantassins, le cuirassier, sans doute russe, sur son cheval cabré a empoigné le fusil de l'un des deux fantassins français (Bazin, *op. cit.*). Selon Bazin, ces combats seraient le plus souvent le fruit de l'imagination de Geriault où le parti français lutte à tour de rôle contre des orientaux, des russes ou d'autres européens. Le traitement à la plume et à l'encre brune est adouci par une légère et habile esquisse sous-jacente à la sanguine qui permet à Géricault de placer la composition en quelques coups rapides de craie. Alexandre Colin a également réalisé un calque à la plume de cette composition, passé dans sa vente après-décès à l'hôtel Drouot le 8-9 février 1876, partie du lot 30 (Bazin, *op. cit.*, III, p. 211).

Nous remercions Philippe Grunchech d'avoir confirmé l'attribution après examen visuel de l'œuvre.

*JEAN-LOUIS-ANDRÉ-THÉODORE GERICAULT, THE ATTACKED CUIRASSIER, RED CHALK, PEN AND BROWN INK*



f 81

**JEAN-BAPTISTE-CAMILLE COROT  
(PARIS 1796-1875)**

*Vue prise des hauteurs de Châtillon en regardant vers Paris*

signé 'Corot' (en bas à droite)  
huile sur papier  
24 x 38 cm. (9½ x 14¾ in.)

€12,000-18,000      US\$14,000-20,000  
£11,000-15,000

**BIBLIOGRAPHIE:**

A. Robaut, *L'œuvre de Corot. Catalogue raisonné et illustré*, Paris, 1965, II, n°828, ill.

JEAN-BAPTISTE-CAMILLE COROT, VIEW TAKEN FROM THE HEIGHTS OF CHÂTILLON LOOKING TOWARDS PARIS, OIL ON PAPER, SIGNED



82

**JEAN-FRANÇOIS MILLET  
(GRUCHY 1814-1875 BARBIZON)**

*Étude de deux baigneuses*

Pierre noire sur papier brun  
21,5 x 31 cm (8½ x 12¼ in.)

€8,000-12,000      US\$8,800-13,000  
£6,700-10,000

**PROVENANCE:**

Tampon d'atelier de l'artiste (L. 1460).  
Vente Hôtel Drouot, Paris, 27 mars 2003, lot 122.

Ceuvre typique des années de jeunesse de Millet, ces baigneuses s'inscrivent dans le registre iconographique du nu cher à l'artiste dans les années 1845-1849 et caractéristique de sa *manière fleurie*, réminiscence d'une éducation académique (L. Lepoittevin, *Jean-François Millet. Images et symboles*, Cherbourg, 1990, p. 27). Les scènes y sont décrites par Robert L. Herbert dans le catalogue de l'exposition de 1975 au Grand Palais comme 'un grand nombre de nus auxquels il ajoute seulement quelques vagues notations d'arbres ou d'étangs, mais sans référence littéraire précise, et détachés de toute anecdote' à l'image du présent dessin (Millet, cat. exp., Paris, Grand Palais, 1975-1976, p. 46). Typique également dans ces études de nus à la pierre noire, les extrémités des corps (pieds et mains) sont très esquissées, presque non finies comme deux études de couples nus datés 1846-1848 intitulés *Confidences*, conservées à la Galerie Nationale du Canada à Ottawa et au musée du Louvre (op. cit., 1975-1976, nos. 24-25). Alexandra Murphy rapproche le présent dessin d'une autre *Nymphe debout entre les roseaux* également à la pierre noire conservée au musée Szépművészeti de Budapest (inv. 1935-2743).

Une copie du certificat d'Alexandra Murphy daté du 18 juin 2003 sera remis à l'acquéreur. Elle date ce dessin des années 1847-1848.

JEAN-FRANÇOIS MILLET, STUDY OF TWO BATHERS, BLACK CHALK ON LIGHT BROWN PAPER



f 83

**JEAN-FRANÇOIS MILLET  
(GRUCHY 1814-1875 BARBIZON)**

*Croix près de Gréville*

fusain, estompe  
21,4 x 29,8 cm

€20,000-30,000

**PROVENANCE:**

Tampon d'atelier de l'artiste (L. 1460).  
Dr. Zdenko Bruck, Londres.  
Collection privée, Suisse.  
John Rewald (1912-1994) (L. 1517a) (verso).  
Galerie Guy Stein, Paris, 1938.  
Galerie Nathan, Zürich, 1978.

US\$22,000-33,000  
£17,000-25,000

Village natal de Jean-François Millet situé dans la Manche non loin de la mer, Gréville restera un point d'encrage fort pour l'artiste qui peindra et dessinera plusieurs vues du village et plus précisément de Gruchy, hameau où se trouvait la maison familiale. Millet retournera régulièrement tout au long de sa carrière à Gréville, mais c'est surtout dans les dernières années de sa vie qu'il y passe le plus de temps. L'esprit de composition où les toits des maisons émergent à peine de la végétation luxuriante se trouve évoquée dans une toile datée 1854 et conservée au Smith College Museum of Art de Northampton, *Gruchy vu du côté de la mer* (inv. SC 1931:10 ; *Jean-François Millet*, cat. exp., Paris, Grand Palais, 1975-1976, n°189, ill.).

JEAN-FRANÇOIS MILLET, HOLY CROSS AT THE ENTRANCE OF THE VILLAGE OF GRÉVILLE, CHARCOAL, STUMPING



84

**AUORE AMANDINE LUCILE DUPIN, DITE GEORGE SAND  
(PARIS 1804-1865 NOHANT)**

*Album oblong comprenant cinquante neuf dessins dont dix paysages à la dentrite, une photographie et une lithographie. Reliure en toile grise, pièce de titre de papier au centre du premier plat.*

titré 'Dessins de Georges Sand 1823 à 1874' (sur la première de couverture) graphite, plume et encre brune, aquarelle et gouache dessin: 15 x 25,3 cm (5 7/8 x 10 in.), et plus petits album: 17,8 x 26 cm (7 x 10 1/4 in.)

€30,000-40,000

US\$33,000-44,000  
£26,000-33,000

Cet album de dessins constitue un témoignage précieux de la vie de George Sand depuis son enfance jusqu'à la fin de sa vie. Il a très probablement été assemblé par le fils de l'écrivaine, Maurice Sand, comme en témoigne l'étiquette rédigée par sa main sur le premier plat de l'album : 'Dessins de George Sand 1823 à 1874'.

Amandine Aurore Dupin, fille aînée de Maurice Dupin de Francueil (1778-1808) et Sophie-Victoire Delaborde (1773-1837) vit une jeunesse assombrie par la mort prématurée de son père alors qu'elle n'a que quatre ans. Elle est élevée en partie par sa grand-mère Marie-Aurore Dupin de Francueil, née de Saxe installé au château de Nohant dans l'Indre dès 1793. De cette période de jeunesse date de nombreux dessins (paysage de campagne, portraits, natures mortes aux fleurs et aux animaux), elle restera attachée à Nohant et à cette nature qui l'entoure tout au long de sa vie même si elle part vivre à Paris avec sa mère à partir de 1822. Deux portraits de fillettes datés 1829 et 1830, monogrammés 'AD' présentent quelques similitudes stylistiques avec *Petite Fille au rocher*, un dessin à la pierre noire et au fusain daté 1840 conservé au musée de la Vie Romantique (inv. JC 95.19 ; *George Sand. Une nature d'artiste*, cat. exp., Paris, musée de la vie romantique, 2004, n°140).

George Sand raconte dans *Histoire de ma vie* (IV, 12) publié en 1854, comment elle a voulu vers 1830 gagner sa vie en peignant 'des fleurs et des oiseaux d'ornement, en compositions microscopiques sur des tabatières et des étuis à cigares'. Elle ajoute à propos de sa démarche artistique qu'elle aimait faire 'des portraits au crayon ou à l'aquarelle en quelques heures : je saisissais très bien la ressemblance, je ne dessinais pas mal mes petites têtes'.

L'album comprend également sept paysages à l'aquarelle où George Sand utilise une technique qui lui est propre, la dendrite, qu'elle appelle aussi 'aquarelle à l'écrasage' qui consiste à presser une tache de couleur à l'aide d'une autre feuille pour créer des formes aléatoires avec ramifications et arborescences. L'artiste écrira à ce sujet 'cet écrasement produit des nervures parfois curieuses. Mon imagination aidant, j'y vois des bois, des forêts ou des lacs, et j'accroche les formes vagues produites par le hasard' (N. Savy, 'La découverte des dendrites', *op. cit.*, 2004, p. 161). Les dendrites les plus abouties de cet album représentent deux *Paysages maritimes* où les vagues d'un bleu vif viennent frapper les falaises et un *Paysage montagneux* dans un subtil dégradé de bleu et de gris.

Plusieurs dessins de paysages des années 1860 représentent, entre autres, les *Charmettes*, propriété située sur les hauteurs de Chambéry en Savoie où Jean-Jacques Rousseau séjourne au XVIIIe siècle. Cette maison devient ensuite un lieu de pèlerinage visité notamment par George Sand qui réalise un dessin daté de juin 1861 accompagné dans le présent album d'une photographie et d'une lithographie du lieu.

Enfin, un dessin représentatif de la fin de sa carrière au graphite et à l'encre brune titré 'Lolo partant seule avec son chien pour voir la cascade' fait référence à la petite fille de George Sand, Aurore Lauth née Dudevant (1866-1961), surnommée Lolo avec qui elle se plait d'ailleurs à dessiner.

AUORE AMANDINE LUCILE DUPIN, DIT GEORGE SAND, AN OBLONG ALBUM WITH 59 DRAWINGS (10 DENTRITES), A PHOTOGRAPHY AND A LITHOGRAPHY, GRAPHITE, PEN AND BROWN INK, WATERCOLOUR

La liste détaillée de chaque dessin de l'album est visible sur le site internet christies.com.





f 85

**VICTOR-MARIE HUGO (BESANÇON 1802-1885 PARIS)**

*Église sur un promontoire rocheux*

dédié et signé 'Au docteur Emile Allay/ son ami/ Victor Hugo'  
à la plume et encre brune (en bas à gauche)  
graphite, estompe, sur une feuille d'album  
18,5 x 25,6 cm (7¼ x 10 in.)

€6,000-8,000

US\$6,600-8,700  
£5,100-6,700

**PROVENANCE:**

Genève, Galerie Krugier et Cie, 1972, puis par descendance au propriétaire actuel (comme 'Église Ile Norm').

Deux dessins de technique comparable sont conservés à la Maison Victor Hugo : *Château fort* et le *Souvenir d'Anvers : ville au bord de l'eau*, daté 1854 (inv. 914, inv. 156 ; *Du Chaos dans le pinceau... Victor Hugo. Dessins*, cat. exp., Paris, Maison Victor Hugo, 2000, n°63 ; G. Audinet, *Victor Hugo. Dessins. Collection des Maisons de Victor Hugo. Paris/Guernesey*, Paris, 2021, n°126). Nous remercions Pierre Georgel d'avoir confirmé l'attribution. Le dessin sera inclus dans le catalogue raisonné des dessins de l'artiste en préparation.

V.-M. HUGO, CHURCH ON A ROCK, GRAPHITE, STUMP, SIGNED



86

**VICTOR-MARIE HUGO (BESANÇON 1802-1885 PARIS)**

*Maison dans un paysage montagneux*

pinceau, plume et encre brune  
17,2 x 12,3 cm (6⅞ x 4⅞ in.)

€10,000-15,000

US\$11,000-16,000  
£8,400-13,000

**PROVENANCE:**

Paul Meurice (1818-1905), Paris; puis par descendance, sa fille Marthe Clémenceau Meurice (1863-1955), Paris.  
R. Langlois-Berthelot.

**BIBLIOGRAPHIE:**

J. Massin, B. Grynberg, *Victor Hugo, Œuvre graphique*, Paris, 1967-69, II, n°932.

L'utilisation inhabituelle d'un large pinceau pour appliquer le lavis brun s'oppose à la minutie de certains châteaux fantastiques dessinés à l'aide d'une fine plume. Gérard Audinet insiste sur la pluralité des techniques et 'la diversité des dessins semés sur les chemins de ces voyages d'exil. Comment mieux nous ouvrir les yeux sur l'incroyable fécondité et la pleine liberté de l'œuvre graphique de Hugo' (G. Audinet, *Victor Hugo. Dessins. Collection des Maisons de Victor Hugo. Paris/Guernesey*, Paris, 2021, p. 313). Nous remercions Pierre Georgel d'avoir confirmé l'attribution. Le dessin sera inclus dans le catalogue raisonné des dessins de l'artiste en préparation.

V.-M. HUGO, A COTTAGE IN A LANDSCAPE, BRUSH, BROWN WASH



87

**VICTOR-MARIE HUGO (BESANÇON 1802-1885 PARIS)**

*Château fantastique*

signé et daté 'VICTOR HUGO. 1840.' (en bas à droite)  
plume et encre brune  
4,4 x 8,5 cm (1¾ x 3⅜ in.)

€4,000-6,000

US\$4,400-6,500  
£3,400-5,000

Notice disponible sur notre site [www.christies.com](http://www.christies.com)  
Nous remercions Pierre Georgel d'avoir confirmé l'attribution. Le dessin sera inclus dans le catalogue raisonné des dessins de l'artiste en préparation.

V.-M. HUGO, A FANTASTIC CASTLE, PEN AND BROWN INK, SIGNED



88

**JEAN-FRANÇOIS MILLET (GRUCHY 1814-1875 BARBIZON)**

*Glaneuse*

monogrammé 'J.F.M.' (à la plume et encre brune)  
pierre noire  
13,6 x 19,5 cm (5⅜ x 7⅞ in.)

€25,000-35,000

US\$28,000-38,000  
£21,000-29,000

**PROVENANCE:**

Probablement Louis de Launay (1860-1938), puis par descendance au propriétaire actuel.

Inédit, ce dessin est à mettre en rapport avec le célèbre tableau des *Glaneuses* daté 1857 (Paris, musée d'Orsay, inv. FR 592). Même si le panier tenu par la paysanne ne se retrouve pas dans la peinture, il s'agit très probablement d'une des nombreuses études préparatoires. Comme l'explique Chantal Georgel, pour chaque tableau commence, chez Millet, 'un long travail d'élaboration, qui verrait se multiplier études et esquisses et ferait souvent évoluer la pensée première du peintre' (Millet, Paris, 2014, p. 240). Alexandra Murphy quant à elle décrit le processus créatif de Millet pour son tableau des *Glaneuses* comme 'une longue route vers des dizaines de dessins préparatoires' (*Jean-François Millet. Drawn into the light*, cat. exp. Williamstown, Clark art Institute, Pittsburg, The Frick Art & Historical Center, New Haven, Yale University Press, 1999, p. 75). Ici, l'accent est davantage mis sur le modelé du corps de la paysanne plutôt que sur la composition d'ensemble ou la position du personnage. Les contours du corps très appuyés, définis par une multitude de traits vibrants, s'apparentent au traitement stylistique du dessin à la pierre noire des *Glaneuses* conservé au Baltimore Museum of Art (inv. 1996.48.18686 ; cat. exp., 1999, n°41) même si le présent dessin est encore davantage à l'état d'ébauche, les mains et le visage étant à peine esquissés.

Le dessin a appartenu à Louis de Launay, grand ami de Moreau Nélaton, le célèbre biographe de Jean-François Millet. Ce collectionneur écrit d'ailleurs une biographie élogieuse de Moreau Nélaton lors de son décès en 1927 ('Étienne Moreau-Nélaton', *La Revue des deux mondes*, 1er juin 1927, pp. 683-686).

JEAN-FRANÇOIS MILLET, A GLEANER, BLACK CHALK, MONOGRAMMED



89 (partie de lot)



90 (partie de lot)



91 (partie de lot)

89

**JOHAN BARTHOLD JONGKIND  
(LATTROP 1819-1891 SAINT-ANDRÉ)**

*Trois paysages (recto-verso): le Château de Virieux, Blondin et le village de Virieux en Isère*

daté, localisé et inscrit '4 sept 76' (recto, 1), 'vendredi 28 juillet 1876/ [...] Mollot à Blondin [...] Isère' (verso, 1); 'Blondin 4 Sept 76' (recto, 2), '6 Sept 76.' (verso, 2); 'Virieux. 18 Sept 76' (recto, 3), '16 Sept 76' (verso, 3)  
pierre noire, aquarelle  
10,3 x 17 cm (4 x 6½ in.) (3)

**€1,500-2,000** **US\$1,700-2,200**  
**£1,300-1,700**

**PROVENANCE:**  
Tampon d'atelier de l'artiste (L. 1401).  
Comte A. Doria, avec son étiquette et son numéro associé '794', '784' et '778' (verso du cadre)

**EXPOSITION:**  
Paris, Guy Stein, *J.-B. Jongkind*, novembre 1936, n°67 'Village de Virieux' et n°64 'Château de Virieux'.  
Paris, Galerie Robert Schmit, *Jongkind à Dordrecht*, 1976, n°22 'Château de Virieux' (sans catalogue).

*JOHAN BARTHOLD JONGKIND, THREE LANDSCAPES: BLONDIN, VIRIEUX AND THE CASTLE OF VIRIEUX, BLACK CHALK, WATERCOLOUR, LOCATED AND DATED*

90

**JOHAN BARTHOLD JONGKIND  
(LATTROP 1819-1891 SAINT-ANDRÉ)**

*Quatre paysages: Pupetière, Blondin et le château de Vallin à Saint Victor*

daté et inscrit 'Samedi 7 Sept 1876 Pupetière' (1); 'Blondin 30 Sept 76' (2), 'l'Eglise de St Victor' (3)  
pierre noire, aquarelle  
10,5 x 17 cm (4¼ x 6¾ in.) (4)

**€2,000-3,000** **US\$2,300-3,300**  
**£1,700-2,500**

**PROVENANCE:**  
Tampon d'atelier de l'artiste (L.1401).  
Comte A. Doria, avec ses étiquettes et ses numéros associés '796', '787', '784' et '790' (verso des cadres).

**EXPOSITION:**  
Paris, Guy Stein, *Exposition Jongkind*, novembre 1936, n°70 (Blondin).

*JOHAN BARTHOLD JONGKIND, FOUR LANDSCAPES: BLONDIN, PUPETIERE AND THE CASTLE OF VALLIN AT SAINT VICTOR, BLACK CHALK, WATERCOLOUR, DATED AND LOCATED FOR THREE OF THEM*

91

**JOHAN BARTHOLD JONGKIND  
(LATTROP 1819-1891 SAINT-ANDRÉ)**

*Quatre paysages du Dauphiné (dont deux recto-verso)*

signé, daté et titré 'Vienne 2 Juillet 76' (1), '24 Juillet 76 Blan [...] (2 recto), 'Jeudi 6 Juillet 1876/ B...' (2, verso), '11 oct 76' et '9 sept 76'  
pierre noire, aquarelle  
10,5 x 15,5 cm (4¼ x 6¼ in.) (4)

**€2,000-3,000** **US\$2,300-3,300**  
**£1,700-2,500**

**PROVENANCE:**  
Tampon d'atelier de l'artiste (sur chaque dessin) (L.1401).  
Comte A. Doria, avec ses étiquettes et ses numéros associés '789', '779', '780', '792'.  
*Exposition Jongkind*, novembre 1936, n°63.

*JOHAN BARTHOLD JONGKIND, FOUR LANDSCAPES, BLACK CHALK, WATERCOLOUR, DATED AND LOCATED*

92

**CARL FRIEDRICH VON RUMOHR  
(REINHARDTSGRIMMA 1785-1843 DRESDE)**

*Paysage rocheux avec des bâtisses à l'arrière-plan*

avec inscriptions 'Reumer' (sur le montage)  
plume et encre noire  
17,2 x 16,6 cm (6¾ x 6½ in.)

**€1,000-1,500** **US\$1,100-1,600**  
**£840-1,300**

Historien de l'art et auteur de livres de cuisine, Rumohr était également un dessinateur talentueux, qui s'est distingué en particulier comme paysagiste. Ses dessins de ce type sont tous exécutés à la plume et à l'encre brune, dans le même style raffiné que celui de la présente feuille (H. Sieveking, "Der launige Rumohr hat's hingekritzelt". *Skizzierende Beobachtungen zu Carl Friedrich von Rumohr als bildendem Künstler*, *Aspekte deutscher Zeichenkunst*, Munich, 2007, pp. 129-140).

*CARL FRIEDRICH VON RUMOHR, A ROCKY LANDSCAPE, PEN AND BLACK INK, INSCRIBED*



93

**FÉLIX ZIEM  
(BEAUNE 1821-1911 PARIS)**

*Port méditerranéen au soleil couchant*

signé 'Ziem' (en bas à droite)  
pierre noire, plume et encre brune, aquarelle  
20,5 x 32 cm (8 x 12½ in.)

**€7,000-10,000** **US\$7,800-11,000**  
**£6,000-8,400**

*FÉLIX ZIEM, A MEDITERRANEAN PORT, BLACK CHALK, PEN AND BROWN INK, WATERCOLOUR, SIGNED*







96

**LUC-OLIVIER MERSON (PARIS 1846-1920)**

*Chanteuse à genou tenant une partition*

titré et signé 'Etude pour les peintures/ de l'Escalier en l'opéra Comique/ Luc Olivier Merson' (en bas à gauche)  
 pierre noire, sanguine, craie blanche, estompe, sur papier beige  
 49,3 x 37,9 cm (19 3/8 x 15 in.)

€4,000-6,000

US\$4,400-6,500  
 £3,400-5,000

**PROVENANCE:**

Louis-Antoine et Véronique Prat, Paris (L. 3618).  
 Vente anonyme ; Hotel Drouot, Paris, 11 mars 1988, lot 140.

Cette large étude est préparatoire à *La Musique au Moyen-Âge*, une composition ambitieuse réalisée en 1898 par Merson et qui orne le mur de l'escalier Marivaux de l'Opéra Comique à Paris construit par Louis Bernier (1845-1919) en réponse à son pendant sur le mur opposé, *La Poésie dans l'Antiquité*. Il existe nombreuses autres études de figures en rapport avec cette peinture notamment *Le maître de musique assis dans un fauteuil et jouant du violon*, de même technique que le présent dessin conservé au musée Picardie à Amiens (inv. inv. MP922-A *L'Étrange Monsieur Merson*, cat. exp., Rennes, musée des beaux-arts, 2009). Un carton préparatoire de l'ensemble, daté 1897, est passé en vente aux enchères chez Christie's à Paris le 22 mars 2007, lot 139.

LUC-OLIVIER MERSON, A WOMAN SINGING, BLACK, RED AND WHITE CHALK, STUMPING, ON LIGHT BROWN PAPER, TITLED AND SIGNED



97

**WILLIAM-ADOLPHE BOUGUEREAU (LA ROCHELLE 1825-1905)**

*Étude de femme portant un sac avec reprise du visage*

pierre noire, craie blanche sur papier bleu-gris  
 32,3 x 24,8 cm (12 3/4 x 9 3/4 in.)

€5,000-7,000

US\$5,500-7,600  
 £4,200-5,900

**PROVENANCE:**

Atelier de l'artiste (L. 3838), avec le paraphe associé du petit-fils de l'artiste, William-Vincent Bouguereau (1880-1963).

**EXPOSITION:**

Paris, Musée du Petit Palais, The Montreal Museum of Fine Arts, Hartford, The Wadsworth Atheneum, *William Bouguereau 1825-1905*, 1984-1985, n°140.

Préparatoire à un tableau daté vers 1900-1905 et représentant *Les Sauterelles et les Fourmis*, sujet iconographique tiré des *Fables* de La Fontaine et localisé en collection particulière (La Rochelle) lors de l'exposition monographique de 1984 (*op. cit.*, p. 253).

WILLIAM-ADOLPHE BOUGUEREAU, STUDY OF A TIRED WOMAN CARRYING A SAC, BLACK CHALK, RED CRAYON ON GRAY-BLUE PAPER

98

**LUC-OLIVIER MERSON (PARIS 1846-1920)**

*Faust et Marguerite*

graphite, plume et encre noire, filigrane écusson initiales 'CF/FRANCE'  
 45,6 x 28,4 cm (18 x 11 1/4 in.)

€2,000-3,000

US\$2,200-3,300  
 £1,700-2,500

**PROVENANCE:**

Tampon d'atelier de l'artiste (pas dans Lugt).  
 Vente Hôtel Drouot, Paris, 25 juin 2014, lot 5.

LUC-OLIVIER MERSON, FAUST AND MARGUERITE, GRAPHITE, PEN AND BLACK INK, WATERMARK



99

**HENRI LEHMANN (KIEL 1814-1882 PARIS)**

*Académie d'homme assis, le bras droit levé*

avec inscriptions sur le montage  
 graphite, pierre noire et sanguine  
 23,2 x 23,2 cm (9 1/8 x 9 1/8 in.)

€1,000-1,500

US\$1,200-1,700  
 £850-1,300

**BIBLIOGRAPHIE:**

Galerie Pierre Gaubert, *Henri Lehmann 1814-1882*, 1978, n°51.

HENRI LEHMANN, AN ACADEMY OF A SEATED MAN, GRAPHITE, BLACK AND WHITE CHALK



100

**GUSTAVE MOREAU (PARIS 1826-1898)**

*La Bonne Fée*

signé, titré et daté 'Gustave Moreau - / -La BONNE FÉE- /  
-Mai-1880-' (en bas)  
graphite, plume et encre brune, aquarelle et gouache, rehaussé d'or  
et de gomme arabique  
28,8 x 21,2 cm (11 $\frac{3}{8}$  x 8 $\frac{3}{8}$  in.)

€30,000-50,000

US\$33,000-54,000  
£26,000-42,000

Le titre donné par Gustave Moreau à cette œuvre ferait-il référence au personnage mythique des contes de la littérature française où une fée, parfois munie d'une baguette comme dans le présent dessin, met sa bienveillance et ses pouvoirs surnaturels au service de son protégé, telle une marraine ? Elle se dresse ici sur un animal fantastique avec une queue de serpent typique de l'univers onirique et symboliste de l'artiste. Gustave Moreau donne aux mythes toute leur intensité mais sans les réduire dans des époques ou des styles prédéfinis (*Gustave Moreau 1826-1898*, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Chicago, The Art Institute, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1999, p. 38).

L'artiste travaillant le plus souvent par séries, il existe deux dessins de même sujet et de composition similaire conservés au musée Gustave Moreau: une première pensée esquissée à la mine de plomb et un dessin de travail sur papier calque (S. Mandin, A. Peylhard, *Gustave Moreau : catalogue sommaire des dessins*, Musée Gustave Moreau, Paris, 2009, nos 1877, 2018). La présente aquarelle est dédiée de manière anonyme 'A Marie Louise. Bonté - Beauté - Bonheur' et datée de mai 1881.

GUSTAVE MOREAU, THE GOOD FAIRY, GRAPHITE, PEN AND BROWN INK, WATERCOLOUR AND BODYCOLOUR WITH HEIGHTENED OF GOLD AND ARABIC GUM, SIGNED, TITLED AND DATED





101

**LIONELLO BALESTRIERI (CETONE 1872-1958)**

*Étude pour 'Beethoven (Sonate à Kreutzer)'*

fusain sur papier brun clair  
50,8 x 108,5 cm (20 x 42¾ in.)

€5,000-7,000

US\$5,500-7,600  
£4,200-5,900

Ce dessin est à mettre en rapport avec *Beethoven*, le chef d'œuvre peint de cet artiste toscan qui remporta le premier prix de l'exposition de 1900 à Paris (Trieste, Civico Museo Revoltella). Il n'existe pas moins de huit versions peintes identifiées (huile sur toile, esquisses peintes et études individuelles des personnages principaux à l'huile) et nombreux dessins préparatoires référencés par A. Marabottini dans le catalogue de la rétrospective de l'artiste en 2000 (*Lionello Balestrieri (Cetona 172-1958)*, cat. exp., Cetone, Florence, 2000, n° 1-8). Le présent dessin semble être un *ricordo* de cette composition. Sur la gauche, l'artiste et sa compagne, accompagnés de quelques amis, se concentrent sur l'interprétation faite par le violoniste Giuseppe Vannicola et un pianiste anonyme de la sonate pour violon et piano op. 47 de Ludwig van Beethoven, dite « sonate à Kreutzer ».

LIONELLO BALESTRIERI, STUDY FOR BEETHOVEN, CHARCOAL



102

**LÉON-AUGUSTIN LHERMITTE (MONT-SAINT-PÈRE 1844-1925 PARIS)**

*Deux paysans au repos dans un champs de blé*

signé et daté 'L. Lhermitte / 1913' (en bas à droite)  
et avec numérotation '10692 / no1' (verso du cadre)  
pastel sur papier, marouflé sur toile, monté sur châssis  
45 x 55,3 cm. (17¾ x 21¾ in.)

€25,000-35,000

US\$28,000-38,000  
£21,000-29,000

**PROVENANCE:**

Vente Besch commissaire-priseur, Cannes, 30 décembre 2012, lot 35.

Ce pastel est une étude préparatoire à une huile sur toile, *En moisson*, (M. Le Pelley Fonteny, *Léon-Augustin LHermitte Catalogue Raisonné*, Paris, 1991, n°22, p. 147), sur laquelle se retrouve les mêmes paysans au milieu d'un champs de blé exécuté près d'une ferme à Wissant.

LÉON-AUGUSTIN LHERMITTE, THE REST, PASTEL ON PAPER



■ 103

**FRANCE, ÉPOQUE ROMANE, XII<sup>e</sup> SIÈCLE**  
CHAPITEAU

Pierre sculptée  
H. 29 cm (11½ in.) ; L. 27 cm (10½ in.) ; P. 43 cm (17 in.)

€30,000-50,000

US\$33,000-54,000  
£26,000-42,000

**PROVENANCE:**

Collection Adolphe Stoclet (1871-1949), Bruxelles, puis par descendance.

Ce chapiteau à l'étonnante iconographie de chimères affrontées fit partie de la collection d'Adolphe Stoclet (1871-1949). Fils de Victor, directeur de la Société générale de Belgique, il hérita d'une fortune colossale construite dans les finances et les chemins de fer. Il fut lui-même ingénieur et reprit les fonctions de son père. Amoureux des arts, époux de la fille d'Arthur Stevens, marchand et critique d'art, il est le commanditaire du palais Stoclet, célèbre œuvre d'art totale, érigé à Bruxelles par l'architecte Josef Hoffmann de 1905 à 1911. Le couple hérita et acquit une riche et éclectique collection d'œuvres d'art.

*A CARVED STONE CAPITAL, FRENCH, 12TH CENTURY*



■ 104

**FRANCE, PROBABLEMENT BOURGOGNE,**  
**DÉBUT DU XIII<sup>e</sup> SIÈCLE**  
VIERGE EN MAJESTÉ

noyer sculpté, la Vierge portant l'Enfant bénissant assis sur ses genoux  
H. 67 cm (26¾ in.) ; L. 29,5 cm (11¾ in.) ; D. 21 cm (8¼ in.)

€8,000-12,000

US\$8,800-13,000  
£6,700-10,000

*A CARVED WALNUT GROUP OF THE VIRGIN AND CHILD, FRENCH,*  
*PROBABLY BURGONDY, EARLY 13TH CENTURY*

LOTS 105 À 109

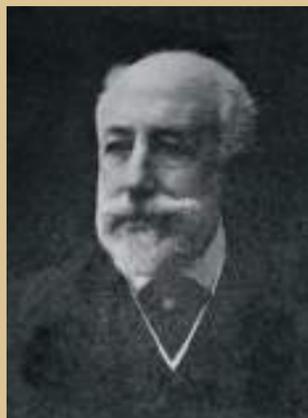
## Collection Marquet de Vasselot

La Collection Marquet de Vasselot est la création de deux hommes, sur deux générations. Jean-Joseph Marquet de Vasselot fut en effet précédé par son beau-père Victor Prosper Martin Le Roy (1842-1918).

Martin Le Roy, époux de la fille du grand industriel et parlementaire Gustave Lebaudy (1827-1889), fut magistrat à la Cour des Comptes, cofondateur puis vice-président de la Société des amis du Louvre, membre de la Société de l'Union centrale des arts décoratifs. Il débuta sa collection avec des tableaux de l'école romantique et se tourna ensuite vers des objets du Moyen Âge et de la Renaissance, l'enrichissant de tapisseries, d'ivoires, d'objets d'orfèvrerie, de sculptures, d'émaux et de manuscrits qu'il acquit lors de ventes éminentes du XIX<sup>e</sup> siècle telles que celles de Frédéric Spitzer, Michel Boy ou encore Eugène Piot. Cette collection a par la suite été complétée par les acquisitions faites par son gendre, époux de sa fille Jeanne.

Historien d'art français, conservateur au musée du Louvre puis directeur du musée de Cluny, Jean-Joseph Marquet de Vasselot (1871-1946) fut un grand érudit et consacra sa vie et sa carrière aux musées nationaux. Il fut l'une des figures les plus importantes et respectées dans le monde de l'art médiéval, agissant tout aussi bien en tant que collectionneur qu'en tant que conseiller ou encore contribuant à l'enrichissement des collections du Louvre et de Cluny.

Victor Martin Le Roy et Jean-Joseph Marquet de Vasselot faisaient partie des collectionneurs d'objets d'art médiévaux les plus importants et de nombreux objets provenant de leurs collections sont de nos jours conservés au sein de musées nationaux.



Victor Prosper Martin Le Roy (1842-1918) © DR



Jean-Joseph Marquet de Vasselot (1871-1946) © DR



105

105

### LIMOGES, SECONDE MOITIÉ DU XIII<sup>e</sup> SIÈCLE VIERGE À L'ENFANT FORMANT PYXIDE

cuivre repoussé, ciselé, gravé et doré, perles de verre, représentant la Vierge en Majesté couronnée et portant un voile, assise sur un banc-trône à arcatures et tenant un fruit de la main droite, l'Enfant Jésus couronné assis dans le creux de son bras gauche tenant un livre et bénissant, la pyxide oblongue avec le Saint Esprit formant la prise sur les genoux de la Vierge ; la base circulaire et le nœud peut-être postérieurs

H. 34,5 cm (13½ in.) ; D. du pied 14 cm (5½ in.)

**€500,000-700,000**
**US\$550,000-760,000**  
**£420,000-580,000**

**PROVENANCE:**

Collection Frédéric Spitzer (1815-1890) ; vente de la collection Spitzer, Paris, 28 avril 1893, lot 265.
Collection Victor Martin Le Roy (1842-1918), puis sa fille Jeanne Marquet de Vasselot (1883-1956).
Collection Jean-Joseph (1871-1946) et Jeanne Marquet de Vasselot, puis par descendance jusqu’à nos jours.

**EXPOSITION:**

Exposition rétrospective à l’Exposition universelle de 1900, Petit Palais, Paris, 1900 (n°2521 du catalogue).

**BIBLIOGRAPHIE:**

E. Rupin, *L’œuvre de Limoges*, Paris, 1890, pp. 217-219 (illustrée fig. 288, p. 218).
*La collection Spitzer, tome I – Orfèvrerie religieuse*, Paris, 1890, p. 116, n. 57 (illustrée pl. XII).
*Résumé du catalogue des objets d’art (...) de la collection Spitzer*, Paris, 1893, lot 265, p. 45.
*Catalogue des illustrations de la vente aux enchères de la collection Spitzer*, Paris, 1893, lot 265, pl. VII.
*Exposition Universelle de 1900. Catalogue officiel illustré de l’Exposition Rétrospective*, Paris, 1900, p. 294, n°2521.
J.-J. Marquet de Vasselot, *Catalogue raisonné de la collection Martin Le Roy, fascicule I, Orfèvrerie et émaillerie*, Paris, 1906, n°36.
M.-M. Gauthier, ‘Les Majestés de la Vierge limousines et méridionales du XIII<sup>e</sup> siècle au Metropolitan Museum of Art de New York’, in *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1968, 1970, p.71.
M.-M. Gauthier, ‘Images de la Mère de Dieu dans la décoration de l’autel’, in *Le décor des églises en France méridionale (XIII<sup>e</sup>-mi XV<sup>e</sup> s.)*, *Cahiers de Fanjeaux* 28, Toulouse, 1993, p. 96, fig. 15 (illustrée).

**BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE**

G. Migeon, ‘La collection Martin Le Roy’, in *Les Arts*, n°10, novembre 1902.
M.-M. Gauthier, *Émaux limousins champlévés des XII<sup>e</sup>, XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1950.
M.-M. Gauthier, ‘Les Majestés de la Vierge limousines et méridionales du XIII<sup>e</sup> siècle au Metropolitan Museum of Art de New York’, in *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1968, 1970, pp. 66-95.
M.-M. Gauthier, ‘Images de la Mère de Dieu dans la décoration de l’autel’, in *Le décor des églises en France méridionale (XIII<sup>e</sup>-mi XV<sup>e</sup> s.)*, *Cahiers de Fanjeaux* 28, Toulouse, 1993, pp. 87-117
É. Taburet-Delahaye et B. Drake Boehm (dir.), *L’œuvre de Limoges. Émaux limousins du Moyen Âge*, Paris, 1995.

*AN ENGRAVED GILT-COPPER PYXIS REPRESENTING THE VIRGIN AND CHILD, LIMOGES, SECOND HALF 13TH CENTURY*

105

105

Rare par sa forme, la pyxide de la collection Marquet de Vasselot est un important témoin de l’art limousin du XIII<sup>e</sup> siècle et fit partie de trois des plus intéressantes collections d’arts du Moyen Âge et de la Renaissance des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles.

105

#### Un chef-d’œuvre limousin

La pyxide, également appelée custode, est un objet liturgique servant à contenir l’Eucharistie c’est-à-dire l’hostie consacrée, notamment pour la transporter auprès des malades. On parle également de répositoire eucharistique (M.-M. Gauthier, 1993, *loc. cit.*, p. 98). Sa forme est habituellement simple, de plan carré, rectangulaire ou circulaire, avec un couvercle à pans ou tronconique surmonté parfois d’une croix ou d’une colombe. Limoges, qui développa dès le XII<sup>e</sup> siècle une production de ces objets souvent émaillés, produisit surtout plus intensément aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles de nombreuses pyxides de qualités variées. Notre exemplaire se détache de ce *corpus* existant par la présence d’une forte tridimensionnalité et d’un caractère sculptural. L’objet n’est plus seulement une pyxide, il est avant tout une statuette figurant la Vierge à l’Enfant, et cette Vierge assise retient sur ses genoux la précieuse boîte et plus précisément contient véritablement en Elle la cavité qui reçoit le corps de son Fils. Le culte de la Vierge connut un regain d’intérêt à partir de la fin du XII<sup>e</sup> siècle à Limoges et ne varia presque pas durant le siècle qui suivit. Elle est traditionnellement représentée en Majesté, assise, son Fils sur son genou gauche ou assis de face et est alors appelée *Trône de Sagesse (Sedes Sapientiae)*. Mais la position statique des premières années du XIII<sup>e</sup> siècle va progressivement légèrement évoluer.

La technique de création est complexe puisque la Vierge est réalisée à l’aide de deux principales feuilles de cuivre martelées, travaillées au repoussé, gravées, assemblées puis dorées. L’Enfant est exécuté à part et fixé grâce à un rivet visible dans le bas de son ventre, tout comme les couronnes, le couvercle de la pyxide et la colombe également réalisés séparément puis fixés au groupe central. Le décor émaillé est simple et très localisé puisque seuls les yeux et les cabochons des couronnes sont en perles ou demi-perles d’émail bleu turquoise, bleu foncé et noir. La partie centrale du pied à partir du nœud méplat jusqu’à la base circulaire est probablement postérieure et peut-être issue d’un calice (E. Rupin, 1890, *loc. cit.*, p. 217-219). L’évasement sur quelques centimètres entre la terrasse où repose la Vierge et avant le nœud du pied semble être né avec le groupe supérieur, indiquant qu’il devait peut-être initialement reposer sur un pied central proche de la composition actuelle.

105

105

105

#### Un chef-d’œuvre limousin

La pyxide, également appelée custode, est un objet liturgique servant à contenir l’Eucharistie c’est-à-dire l’hostie consacrée, notamment pour la transporter auprès des malades. On parle également de répositoire eucharistique (M.-M. Gauthier, 1993, *loc. cit.*, p. 98). Sa forme est habituellement simple, de plan carré, rectangulaire ou circulaire, avec un couvercle à pans ou tronconique surmonté parfois d’une croix ou d’une colombe. Limoges, qui développa dès le XII<sup>e</sup> siècle une production de ces objets souvent émaillés, produisit surtout plus intensément aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles de nombreuses pyxides de qualités variées. Notre exemplaire se détache de ce *corpus* existant par la présence d’une forte tridimensionnalité et d’un caractère sculptural. L’objet n’est plus seulement une pyxide, il est avant tout une statuette figurant la Vierge à l’Enfant, et cette Vierge assise retient sur ses genoux la précieuse boîte et plus précisément contient véritablement en Elle la cavité qui reçoit le corps de son Fils. Le culte de la Vierge connut un regain d’intérêt à partir de la fin du XII<sup>e</sup> siècle à Limoges et ne varia presque pas durant le siècle qui suivit. Elle est traditionnellement représentée en Majesté, assise, son Fils sur son genou gauche ou assis de face et est alors appelée *Trône de Sagesse (Sedes Sapientiae)*. Mais la position statique des premières années du XIII<sup>e</sup> siècle va progressivement légèrement évoluer.

La technique de création est complexe puisque la Vierge est réalisée à l’aide de deux principales feuilles de cuivre martelées, travaillées au repoussé, gravées, assemblées puis dorées. L’Enfant est exécuté à part et fixé grâce à un rivet visible dans le bas de son ventre, tout comme les couronnes, le couvercle de la pyxide et la colombe également réalisés séparément puis fixés au groupe central. Le décor émaillé est simple et très localisé puisque seuls les yeux et les cabochons des couronnes sont en perles ou demi-perles d’émail bleu turquoise, bleu foncé et noir. La partie centrale du pied à partir du nœud méplat jusqu’à la base circulaire est probablement postérieure et peut-être issue d’un calice (E. Rupin, 1890, *loc. cit.*, p. 217-219). L’évasement sur quelques centimètres entre la terrasse où repose la Vierge et avant le nœud du pied semble être né avec le groupe supérieur, indiquant qu’il devait peut-être initialement reposer sur un pied central proche de la composition actuelle.





E. Rupin d'après É. Molinier, la pyxide dans la collection Spitzer, 1890. © DR

Cette technique de construction en repoussé est visible sur des objets antérieurs mais à une échelle moins importante (Vierge à l'Enfant d'applique, second tiers du XIII<sup>e</sup> siècle, musée de Cluny, Paris, inv. CL940, M.-M. Gauthier, 1950, *loc. cit.*, pp. 147-148, pl. 47). Mérovingiens, Byzantins, Carolingiens, Ottoniens et orfèvres mosans usèrent des mêmes techniques. Limoges s'inscrit dans cette tradition et certaines figures d'applique, parfois émaillées et souvent dorées, pouvaient atteindre de grandes dimensions. Les objets d'art en véritable ronde bosse comme notre pyxide sont particulièrement rares. Nous pouvons cependant citer la Vierge à l'Enfant de Limoges, vers 1200, provenant des anciennes collections du marquis de Castrillo puis de J. Pierpont Morgan aujourd'hui au Metropolitan Museum of Art de New York (inv. 17.190.125, voir É. Taburet-Delahaye, *loc. cit.*, pp. 190-192). Cette dernière permet de rendre compte de l'évolution des formes tout au long du XIII<sup>e</sup> siècle et introduit parfaitement notre pyxide, même s'il s'agit d'une Vierge-tabernacle. Autre groupe permettant d'annoncer la pyxide Marquet de Vasselot, la suite d'apôtres de Grandmont réalisée vers 1231 et dispersée dans plusieurs musées (dont le Louvre et le Petit Palais à Paris, le Metropolitan Museum à New York, l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, ou encore le Bargello à Florence) illustre parfaitement cette même technique et comporte de grandes similitudes avec la pyxide.

La Vierge attire le regard avec son drapé aux plis tirés, encore très marqués par les années 1200 et le début du siècle. On retrouve ce rendu tout au long du XIII<sup>e</sup> siècle mais les drapés sont ici à profonds sillons accentués par des incisions verticales (voir *Le Miracle de l'enfant d'Ambazac*, vers 1250-1270, abbaye royale de Chaalis, inv. 1020, É. Taburet-Delahaye, *op. cit.*, pp. 228-229). Son visage ovale est doux, elle revêt le maphorion et un manteau doublé de vair que l'on aperçoit sur les plis en retour. Le Christ bénit de la main droite et maintient le Livre contre sa poitrine. Couronné comme la Vierge, sa coiffure est caractéristique de la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, autour du règne de Saint Louis.

Les pyxides en ronde bosse avec figure de la Vierge sont donc extrêmement rares et seule celle de l'ancienne collection Durand (E. Rupin, *op. cit.*, p. 219), cependant fragmentaire, s'ajoute à notre exemplaire avec celle annoncée par M.-M. Gauthier conservée au musée du Bargello (M.-M. Gauthier, 1968, *loc. cit.*, p. 71, note 1).

#### Spitzer, Martin Le Roy et Marquet de Vasselot, trois collections insignes

La pyxide est annoncée dans la vente Spitzer "265 - La Vierge et l'Enfant Jésus. - Groupe de cuivre fondu, ciselé et doré. Travail français. Limoges. 13<sup>e</sup> siècle". Sa fonction n'est pas définie mais une photo permet de l'identifier (*La collection Spitzer (...)*, *loc. cit.*, pl. XII). Cette collection majeure avait

été constituée par Frédéric Spitzer (1815-1890). Érudit, marchand et collectionneur, il est un des premiers à remettre au goût du jour le Moyen Âge et à en faire le commerce. Installé 33 rue de Villejust à Paris, il y recevait qui le souhaitait pour visiter son hôtel. Suite à la guerre de 1870, il envoie une partie de sa collection à Londres et à Vienne où certains objets sont achetés par Richard Wallace ou encore le baron A. von Rothschild. Les chefs-d'œuvre qu'il a réunis sont dispersés lors d'une fabuleuse vente, en 1893, organisée sur plusieurs jours.

À cette occasion, Victor Martin Le Roy (1842-1918) achète la pyxide. Magistrat, il était très investi dans différentes sociétés parisiennes dont le Conseil de l'Union centrale des Arts décoratifs ou encore la Société des Amis du Louvre dans laquelle il occupait la fonction de vice-président. Sa collection débuta avec la peinture romantique mais il l'enrichit d'objets du Moyen Âge et de la Renaissance en achetant notamment lors de grandes ventes dont celle précitée de Spitzer ou encore de celles de Michel Boy ou d'Eugène Piot. Il publia en 1906, sous la direction de son gendre Jean-Joseph Marquet de Vasselot, le catalogue de sa collection où la pyxide figure (J.-J. Marquet de Vasselot, *loc. cit.*, n°36) et fit preuve toute sa vie de générosité, prêtant de nombreux objets lors d'expositions. La plus importante fut l'Exposition universelle de 1900 à Paris où une section d'arts anciens retraçait l'histoire de l'art. Martin Le Roy y présenta la pyxide, l'un de ses chefs-d'œuvre. Il donna également en 1913 nombre d'objets au musée du Louvre ; ils y entrèrent suite à son décès en 1918.

En 1906, Jean-Joseph Marquet de Vasselot (1871-1946) épousa Jeanne (1883-1956), la fille de V. Martin Le Roy. Fils d'un industriel en produits chimiques, J.-J. Marquet de Vasselot fut historien de l'art, conservateur au musée du Louvre puis directeur du musée de Cluny et consacra sa vie aux musées nationaux et permit en tant que collectionneur et conseiller d'enrichir les collections des deux musées pour lesquels il travailla. La pyxide est restée depuis dans sa descendance et est présentée aux enchères pour la première fois depuis son achat en 1893.



Détail de l'étiquette de la collection V. Martin Le Roy sous la pyxide.

■ 106

**ARRAS OU TOURNAI, FIN DU XV<sup>e</sup> SIÈCLE**

FRAGMENT DE TAPISSERIE REPRÉSENTANT 'DIANE DE BRABANT ARRÊTANT LE SANGLIER DES ARDENNES'

laine, sommé d'un texte en écriture gothique 'Par Dieu N.S. Diane de ses mains, une seule élevée oppose caresse à son méfialité entendant trouver amour pour le sanglier monstrueux lui fait finir la ruyne...'  
180 x 130 cm. (5 ft. 9 in. x 4 ft. 2½ in.)

€15,000-25,000

US\$17,000-27,000

£13,000-21,000

**PROVENANCE:**

Collection Jean-Joseph (1871-1946) et Jeanne (1883-1956)  
Marquet de Vasselot, puis par descendance jusqu'à nos jours.

**BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE:**

A. Guesnon, *Le haut-lisseur Pierre Feré d'Arras, auteur de la tapisserie de Tournai*, 1402, Revue 1910, pp. 201-215.

M. Jarry, *La Tapisserie des origines à nos jours*, Paris, 1968, pp. 51-94.

F. Joubert, A. Lefébure, P.F. Bertrand, *Histoire de la tapisserie*, Paris, 1995, pp. 28 -31.

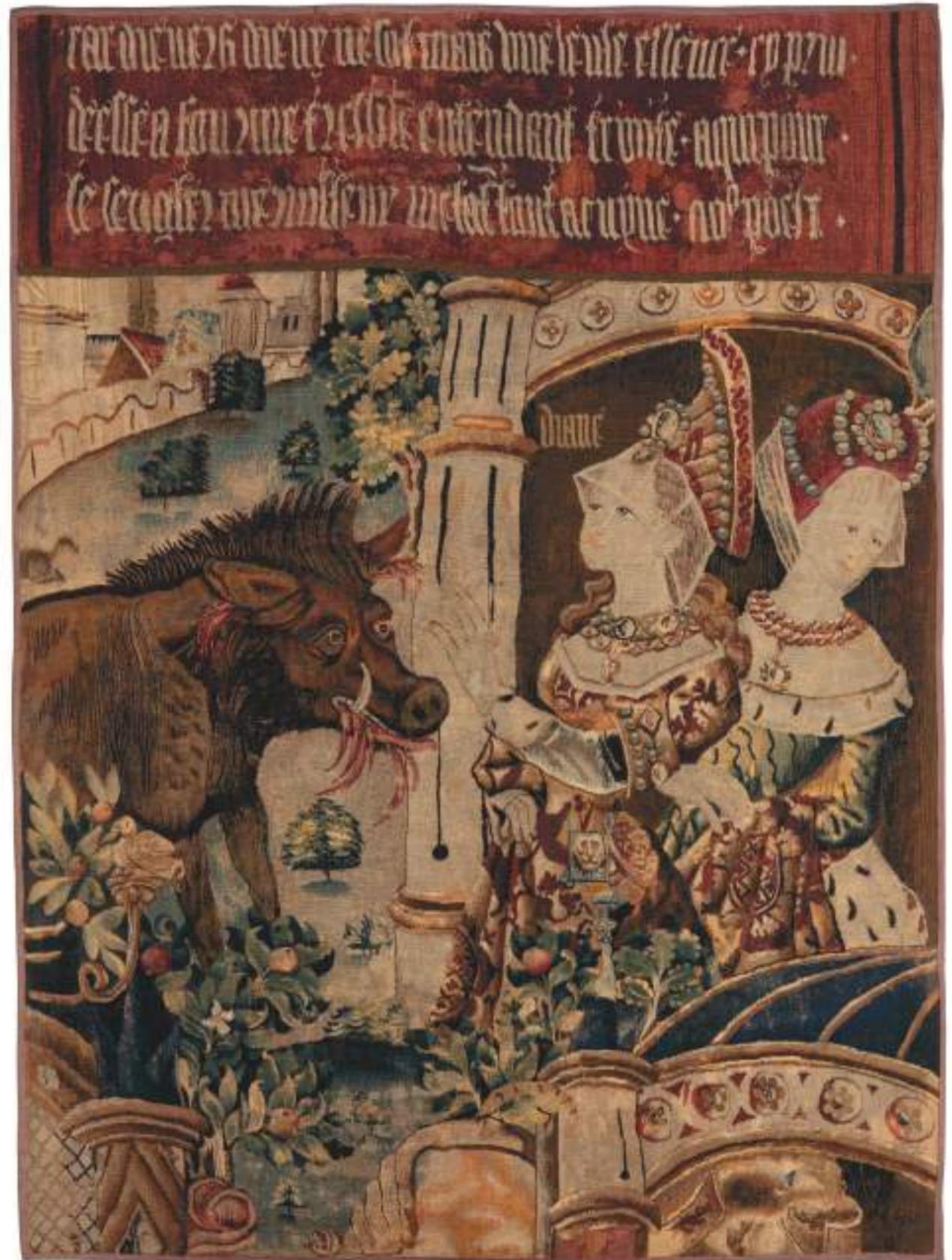
G. Delmarcel, *La tapisserie flamande*, Paris, 1999, pp. 30-31.

Cette rare représentation illustre Diane de Brabant, portant sur sa robe l'écusson du Lion des Flandres, devant une princesse des Pays-Bas, identifiable avec ses armes qu'elle porte sur le pli de sa tunique. À gauche Guillaume de La Marck (vers 1446 -1485), surnommé le Sanglier des Ardennes et symbolisé par cet animal. Il fut un puissant seigneur de la Principauté de Liège, fils de Jean, sire d'Arenberg et de Sedan, et d'Anne de Virnenbourg. Vers 1477, le prince-évêque de Liège, Louis de Bourbon, qui espérait gagner son amitié et renforcer son autorité avec son aide, l'éleva au rang de grand mayeur et lui octroya l'imprenable forteresse de Franchimont, près de Theux. Il fut banni par la suite pour cause d'ambition personnelle. Guillaume de La Marck se réfugia en France, et se rapprocha du roi Louis XI pour assurer un passage libre aux Français par le pays de Liège, pour conquérir le Brabant. Le roi accepta la proposition, et fournit une compagnie de cent lances. La Marck repassa en principauté de Liège avec une partie de sa troupe qui portait un habit rouge avec une hure de sanglier brodée sur la manche. Il marcha sur Liège et y assassina le prince-évêque le 30 août 1482 ; il se rendit alors maître de presque tout le pays, mettant à feu et à sang tout ce qui refusait de se soumettre.

Il se fit nommer Mambour de la Principauté et fit ensuite élire son fils Jean à l'épiscopat, le 14 septembre, alors que les membres du Chapitre élaient à Louvain Jean de Hornes qui fût reconnu comme l'évêque légitime par le pape et l'empereur. Une guerre sanglante s'ensuivit entre Maximilien I<sup>er</sup> du Saint-Empire, qui gouvernait les Pays-Bas, et le mambour de Liège qui bénéficiait du soutien de Louis XI. Guillaume accepta finalement, le 21 mai 1484, de reconnaître Jean de Hornes. L'année suivante, il fut arrêté dans une embuscade et conduit à Maastricht où il fut décapité le 18 juin 1485.

Jusqu'au milieu du XV<sup>e</sup> siècle, les ateliers d'Arras qui avaient supplanté ceux de Paris, connurent une intense activité et installèrent des métiers dans des villes lainières, alors en pleine prospérité comme Bruges, Douai, Gand, Courtrai et surtout Tournai et Bruxelles. Ces deux dernières ne tardèrent pas à éclipser Arras en produisant des chefs-d'œuvre dans lesquels on retrouve l'influence des grands peintres de l'école franco-flamande. Les ducs de Bourgogne continuèrent à jouer le rôle de mécènes, déjà tenu au siècle précédent par Philippe Le Hardi. De 1423 à 1467, cinquante-neuf maîtres tapissiers sont établis dans la capitale de l'Artois. Le siège de 1477 par les soldats de Louis XI n'a pas anéanti la production puisqu'elle a perduré jusqu'à 1528. Parallèlement au déclin d'Arras, débute l'ascension du deuxième important centre de tapisserie des États de Bourgogne : Tournai en Hainaut. L'identification des tapisseries tissées à Arras ou à Tournai est très difficile, car il existe très peu de sources écrites. Des noms sont restés célèbres, comme ceux des membres de la famille des Walois à Arras ou de Pasquier Grenier à Tournai plus tard dans le siècle. Tournai abrite cent vingt tapissiers durant la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle puis jusqu'à deux cent quarante au moment de son apogée.

A TAPESTRY FRAGMENT DEPICTING 'DIANE DE BRABANT STOPPING THE ARDENNES BOAR', LATE 15TH CENTURY, ARRAS OR TOURNAI



107

**ÉCOLE FRANCO-FLAMANDE VERS 1480-1500**

*Saint Jérôme, saint Augustin, saint Grégoire, saint Ambroise; L'ange et la Vierge de l'Annonciation*

huile sur panneaux double face, une paire formant volets latéraux de retable, grisaille  
 106 x 87 cm (41¼ x 34½ in.) (volets ouverts);  
 106 x 43,5 cm (41¼ x 17 in.) (volets fermés) (2)

€250,000-500,000 US\$280,000-540,000  
 £210,000-420,000

**PROVENANCE:**

Collection Victor Martin Le Roy (1842-1918), qui l'a acquis à Biarritz, 1901, puis sa fille Jeanne Marquet de Vasselot (1883-1956).  
 Collection Jean-Joseph (1871-1946) et Jeanne Marquet de Vasselot, puis par descendance jusqu'à nos jours.

**EXPOSITION:**

Bruges, hôtel du conseil provincial, *Primitifs des Flandres*, 15 juin-5 septembre 1902, n°258 (comme 'Inconnu').  
 Paris, pavillon de Marsan, Bibliothèque nationale, *Les Primitifs Français*, 12 avril-14 juillet 1904, n°56 (comme 'école de l'Artois vers 1450').

**BIBLIOGRAPHIE:**

G. Hulin de Loo (G. Hublin), *Bruges 1902. Exposition de tableaux flamands des XIV, XV et XVI<sup>e</sup> siècles. Catalogue critique*, Gand, 1902, p. 83, n°318 (comme 'Inconnu anversois ? ou gueldrois ? vers 1510 ?').  
 M. J. Friedlaender, 'Die Brügger Leihausstellung von 1902', in. H. Thode, H. von Tschudi, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Berlin, 1903, XXVI, p. 74.  
 F. Dülberg, 'Die Ausstellung Altniederländischer Meister in Brügge', *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1903, XIV, p. 8.  
 H. Bouchot, *L'Exposition des Primitifs français. La Peinture en France sous les Valois*, Paris, 1904, reproduit pl. LXV.  
 P. Leprieux, A. Pératé, *Catalogue raisonné de la collection Martin le Roy*, Paris, 1909, V, n°18 et 19 (comme 'école du Nord de la France, fin du XV<sup>e</sup> siècle'), reproduit en noir et blanc pl. XVI et XVII.  
 C. Sterling (C. Jacques), *Les peintres du Moyen Âge*, Paris, 1941, p. 63, n°46 du répertoire (comme 'tableau attribué à l'école du Nord').



De par leur historique, leurs prestigieux collectionneurs, leur provenance et leurs expositions, les deux volets de retable que nous présentons ont toujours été au cœur des préoccupations des historiens d'art depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle.

De Hulin de Loo à Friedländer, de Bouchot à Sterling, l'œuvre a été reconnue, à la fois pour ses qualités picturales mais aussi pour son iconographie rare et érudite. L'œuvre reste cependant mystérieuse, et l'identification de son auteur n'a, encore de nos jours, pas réussi à faire l'unanimité, pas plus que sa localisation géographique précise de réalisation.

Ces deux volets supposent bien évidemment l'existence d'une partie centrale sur laquelle ils devaient se refermer. La présence de la scène de l'Annonciation, en grisaille, avec l'ange sur une partie et la Vierge sur l'autre en est une démonstration. Le sujet de la partie intérieure est effectivement assez rare. On retrouve les quatre pères de l'Église occidentale : saint Jérôme, en haut à gauche (avec sa robe de cardinal), saint Augustin en bas à gauche (portant la crosse et tenant la mitre et le cœur), saint Grégoire en haut à droite (en tenue de pape) et saint Ambroise (aux côtés de son attribut, la ruche). Les quatre Pères de l'Église sont ici représentés en tenue ecclésiastique, assis, en train d'écrire les ouvrages dits 'patristiques' qui ont contribué à fonder les multiples aspects savants de la doctrine chrétienne. Ce sujet savant laisse supposer une commande prestigieuse, érudite, certainement pour un couvent ou un monastère. On peut imaginer également une partie centrale renvoyant au fondement du christianisme comme la figuration de la sainte Trinité.

Notre paire de volets de triptyque fut exposée en 1904 au pavillon de Marsan du Louvre, à Paris, lors de la prestigieuse exposition fondatrice des 'Primitifs français' (fig. 1). Ils étaient alors déjà rattachés à l'école française avec un intitulé comme 'école de l'Artois vers 1450', invitant largement à s'enquérir des influences des écoles du Nord. Par la suite, Charles Sterling (1901-1991) envisagera un rapprochement avec les œuvres de l'artiste Simon Marmion (1485-1489) (Sterling, *op. cit.*, p. 63, n°46 du répertoire).

Dans une France artistiquement morcelée, une France en pleine mutation politique et territoriale, la peinture française va se définir petit à petit au XV<sup>e</sup> siècle. Elle va se construire, se façonner dans une émulation artistique stimulée par de fortes nouveautés. Ainsi, l'émergence des maîtres flamands ou encore des peintres italiens ou même espagnols se montre décisive. Même si la peinture de cette époque s'appréhende mieux par région (école d'Avignon, école d'Amiens, école d'Artois, ...), elle doit aussi se comprendre d'une manière plus large, plus européenne. Les échanges culturels sont forts et nos tableaux en sont une parfaite illustration.

Nous remercions les historiens d'art et conservateurs de leur aide apportée à la rédaction de cette notice.

FRENCH-FLEMISH SCHOOL AROUND 1480-1500, SAINT JEROME, SAINT AUGUSTINE, SAINT GREGORY, SAINT AMBROSE; THE ANGEL AND THE VIRGIN OF THE ANNUNCIATION, OIL ON DOUBLE-SIDED PANELS, GRISAILLE, A PAIR FORMING SIDE PANELS OF AN ALTARPIECE



Fig. 1 Catalogue de l'exposition *Les Primitifs Français*, Paris, pavillon de Marsan, Bibliothèque nationale, 1904.





108

**D'APRÈS ANDREA DELLA ROBBIA (1435-1525),  
XIX<sup>e</sup> SIÈCLE  
VIERGE À L'ENFANT EN TONDO**

terre cuite émaillée blanc et bleu, en bas-relief, la Vierge assise, en buste et nimbée, retenant de ses mains son Fils bénissant debout sur ses genoux ; le cadre en bois doré postérieur  
D. 45 cm (17¾ in.) ; D. total : 62 cm (24½ in.)

€10,000-15,000

US\$11,000-16,000  
£8,000-12,000

**PROVENANCE:**

Collection Émile Gavet (1830-1904).  
Collection Victor Martin Le Roy (1842-1918), puis sa fille Jeanne Marquet de Vasselot (1883-1956).  
Collection Jean-Joseph (1871-1946) et Jeanne Marquet de Vasselot, puis par descendance jusqu'à nos jours.

**BIBLIOGRAPHIE:**

R. Koechlin, *Catalogue raisonné de la Collection Martin Le Roy, fascicule II, Ivoires et sculptures*, Paris, 1906, pp. 119-120, no. 56 (illustrée pl. XXXII).  
A. Marquand, *Andrea Della Robbia and his atelier*, vol. I, New York, 1972, p. 71, no. 183.

**BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE:**

É. Molinier, *Collection Émile Gavet*, Paris, 1889.  
G. Gentilini (dir.), *I Della Robbia e l' "arte nuova" della scultura invetriata*, Florence, 1998, pp. 198-199.  
M. Cambareri (éd.), *Della Robbia: Sculpting with Color in Renaissance Florence*, Boston et Washington, 2016, pp. 89-97.

A BLUE AND WHITE-GLAZED TERRACOTTA TONDO OF  
THE VIRGIN AND CHILD, AFTER ANDREA DELLA ROBBIA, 19TH CENTURY



Fig. 1 Andrea Della Robbia, Vierge à l'Enfant, Christie's, Londres, 2018. © Christie's 2018



Fig. 2 La Vierge à l'Enfant dans la collection Martin Le Roy, 1906. © DR

Andrea Della Robbia (1435-1525) était particulièrement connu pour ses représentations tendres et intimes de la Vierge à l'Enfant. Dans le présent relief, la Vierge trône et l'Enfant est debout, nu, sur ses genoux, la main droite levée en signe de bénédiction. De la main droite, la Vierge protège son fils de la chute et de la gauche, elle joue distraitement avec ses orteils tout en regardant devant elle, le regard dans ses propres pensées. Cette scène simple transforme l'histoire du Fils de Dieu en un portrait de l'amour qu'une mère porte à son enfant.

La présente composition orne la prédelle du retable monumental d'Andrea dans le Dôme d'Arezzo, représentant la Sainte Trinité entre les saints Bernardo et Donato (Gentilini, *op. cit.*, p. 203). Cette représentation de la Vierge à l'Enfant fut l'une des compositions les plus réussies d'Andrea et a manifestement encouragé plusieurs commandes répétées ainsi que quelques copies au XIX<sup>e</sup> siècle. Marquand a répertorié sept versions originelles rectangulaires, ovales et la forme actuelle, y compris des exemples au Bode Museum de Berlin et dans la collection du prince de Liechtenstein (Marquand, *loc. cit.*). Il omit cependant la Vierge à l'Enfant vendue par Christie's en 2018, similaire dans sa composition à la seule différence qu'elle entre dans un rectangle cintré en partie supérieure (vente Christie's, Londres, 4 décembre 2018, lot 24, fig. 1).

Bien que l'explication la plus évidente de la création de ce modèle soit la prédelle d'Arezzo, réalisée entre 1485 et 1486, Gentilini cite un exemple de cette composition provenant de la collection Luzzetti de Florence qu'il date d'environ 1480 (*ibid.*, pp. 186 et 221). Le modèle dut avoir un certain succès puisque l'on retrouve notamment un relief florentin en pietra Serena de l'ancienne collection Bruno Perrier avec la même iconographie (vente Ader Tajan, Paris, 7 décembre 1993, lot 110).

Les détails des bords du maphorion et du manteau de la Vierge, ses plis subtils, l'attitude des personnages et l'échelle modeste indiquent que ce relief était destiné à être regardé de près et qu'il a donc été réalisé pour une dévotion privée. De telles œuvres étaient souvent acquises pour marquer des événements familiaux importants tels que des mariages et les naissances. Ils faisaient partie de la vie de leurs propriétaires. Giovanni Dominici, un moine dominicain qui prêchait à Florence au début du XV<sup>e</sup> siècle, pensait que les œuvres d'art pouvaient jouer un rôle dans l'éducation des enfants afin qu'ils deviennent de fervents chrétiens et de bons citoyens florentins (Cambareri, *loc. cit.*, pp. 89-91). Il conseillait aux parents de permettre aux enfants d'interagir avec ces objets en s'agenouillant devant eux ou en les décorant de fleurs, dans le but de leur inculquer un sentiment de familiarité et de révérence envers Marie, Jésus et d'autres figures saintes.

Andrea était lui-même particulièrement influencé par les enseignements moraux de Girolamo Savanorola (1452-1498) : deux de ses fils, également sculpteurs importants, sont devenus frères dominicains. La présente sculpture est un exemple de la manière d'Andrea, plus simple dans sa conception que celle de son oncle, Luca Della Robbia (1399-1482), afin de stimuler une plus grande révérence chez le spectateur. La glaçure bleue représente les cieux et le blanc lumineux illustre l'innocence et la piété. Ces images sont devenues symboliques pour Florence, on les voit à de nombreux endroits dans la ville, du coin de la rue à la cathédrale, soulignant le rôle que les œuvres d'art tenaient dans l'imaginaire public de la vie quotidienne.

Avant de rejoindre la collection Martin Le Roy (fig. 2) puis la collection Marquet de Vasselot, ce relief a fait partie de la collection Émile Gavet où il était présenté comme datant des premières années du XVI<sup>e</sup> siècle. Réunie dans un hôtel particulier, la collection était principalement axée sur les arts du Moyen Âge et surtout l'Italie de la Renaissance. Une très large section du catalogue, illustré de vues intérieures, montre la passion du collectionneur pour la terre cuite émaillée et les réalisations des membres de la famille Della Robbia (É. Molinier, 1889, *loc. cit.*).

Un test de thermoluminescence réalisé par le CIRAM, Martillac, France, le 6 avril 2022, indique que la date de cuisson du relief est compatible avec la datation proposée.





109

ITALIE, PROBABLEMENT XVII<sup>e</sup> OU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE  
TONDO EN LÉGER RELIEF

céramique glaçurée polychrome, centré du monogramme trilitère 'IHS'  
D. 31 cm (12¼ in.) ; D. total 35 cm (13¾ in.)

€10,000-15,000

US\$11,000-16,000  
£8,400-13,000

**PROVENANCE**

Collection Émile Gavet (1830-1904).  
Collection Victor Martin Le Roy (1842-1918), puis sa fille Jeanne Marquet  
de Vasselot (1883-1956).  
Collection Jean-Joseph (1871-1946) et Jeanne Marquet de Vasselot,  
puis par descendance jusqu'à nos jours.

**BIBLIOGRAPHIE**

É. Molinier, *Collection Émile Gavet. Catalogue raisonné*, Paris, 1889, p. 6, n°11.

A MAIOLICA TONDO INSCRIBED 'IHS', ITALY, PROBABLY 17TH  
OR 18TH CENTURY

PROVENANT DE LA COLLECTION ANTON PHILIPS

110

**ATELIER DES EMBRIACHI, VENISE OU FLORENCE, VERS 1400**  
CADRE

os, marqueterie *alla certosina* de bois et de bois teinté, surmonté d'armoiries, centré d'un médaillon peint du XV<sup>e</sup> siècle et associé représentant sainte Catherine d'Alexandrie  
H. totale 38 cm (15 in.) ; L. totale 23,5 cm (9¼ in.) ; D. médaillon 10 cm (4 in.)

€25,000-35,000

US\$28,000-38,000

£21,000-29,000

**PROVENANCE:**

Anton Philips (1874-1951), Eindhoven, puis par descendance.

Fondateur de la société *Philips electronics*, Anton Philips (1874-1951) fut un des plus grands entrepreneurs de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Banquier dans ses plus jeunes années, il rejoignit son frère en 1895 afin de développer l'entreprise familiale de lampe fondée quatre années auparavant à Eindhoven. L'entreprise se développa à l'international et en 1933, la compagnie était la plus importante productrice de radio au monde. Il se retira des affaires en 1939 et partit aux États-Unis durant la Seconde Guerre mondiale pour en revenir en 1945. À son décès en 1951, la *Philips Company* était l'entreprise électronique la plus prospère, employant plus de 100.000 personnes à travers le monde.

Actif sur le marché des ventes aux enchères, proche des musées internationaux, Anton Philips constitua l'une des plus importantes collections d'œuvres d'art des Pays-Bas. L'inventaire réalisé par Frits Lugt de sa résidence *De Laak* à Eindhoven en 1928 fait état de tableaux de Brouwer, van Goyen, Hals, van Ostade, Rembrandt, van Ruysdael, van Gogh, etc. rejoins plus tard par d'autres tels Holbein, Bellini, Solario ou encore Greuze. Avec son épouse Anna de Jongh, il collectionna avec passion pendant des décennies, de l'art égyptien à l'art contemporain.

A CARVED BONE AND MARQUETRY FRAME, EMBRIACHI WORKSHOP, VENETIAN OR FLORENTINE, CIRCA 1400, WITH AN ITALIAN MEDALLION REPRESENTING SAINT CATHERINE OF ALEXANDRIA, 15TH CENTURY



Portrait d'Anton Philips aux États-Unis. © DR



# La collection du Docteur André Convert

## Une passion secrète

LOTS 111 À 121



Le Docteur André Convert était un homme très secret, issu d'une famille simple. Pour conserver à sa mère des revenus qui lui permettent de vivre, il avait alors décidé de continuer à faire tourner l'atelier de menuiserie de son père pendant ses week-ends, tandis que la semaine était consacrée à ses études. C'est ainsi que, tout en fabriquant des fourches et des râtaux, il devint à Grenoble un chirurgien urologue renommé.

Il avait deux passions : la cuisine et les tableaux anciens. Il pratiquait la cuisine comme un art, avec précision et attention, expliquant qu'il aurait voulu être maître d'hôtel plutôt que cuisinier pour voir le plaisir des convives goûtant ses plats.

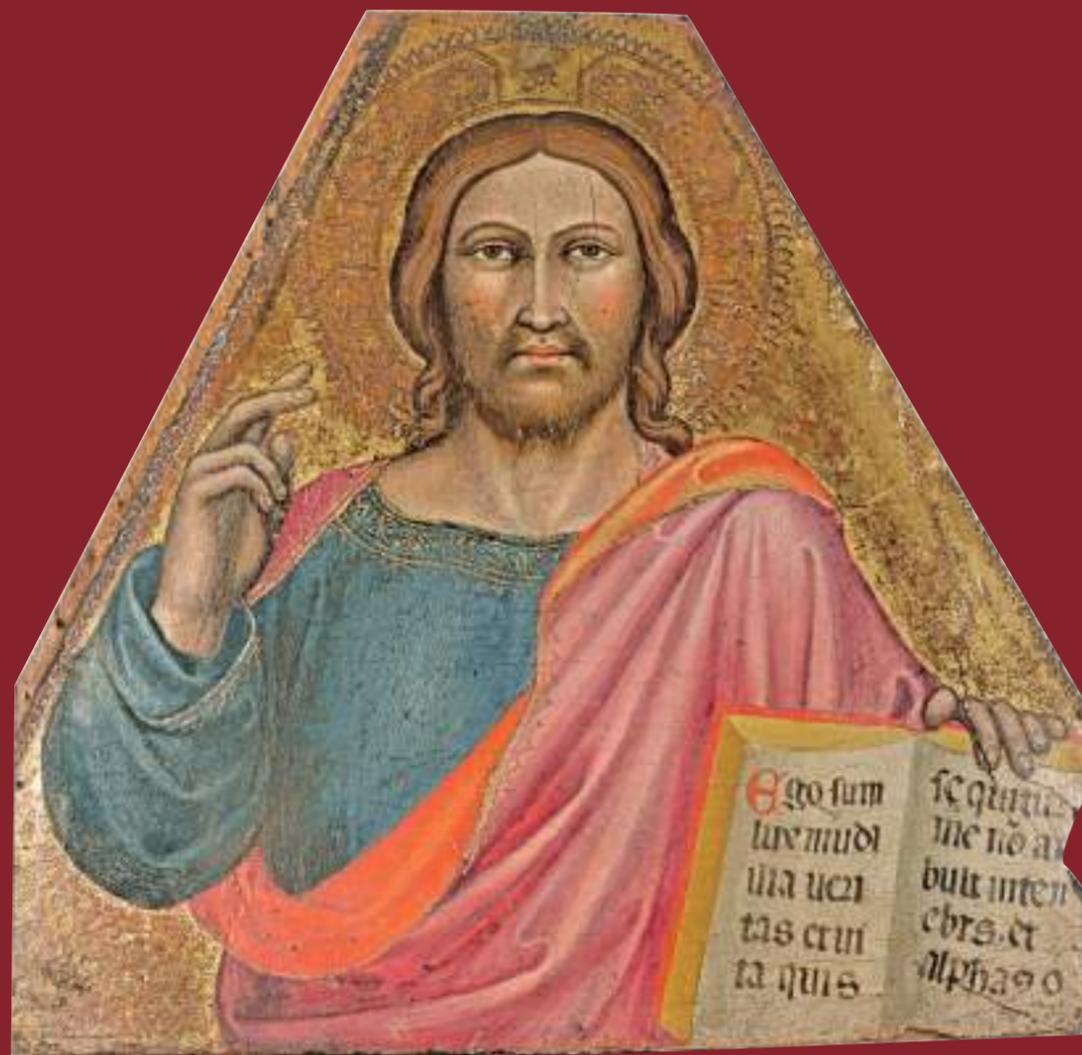
Travailleur infatigable, de matin tôt au soir tard, il commença à acheter des tableaux anciens vers la fin des années 1980. Sur une trentaine d'années, il constitua, auprès d'un seul marchand avec lequel il avait forgé des liens de confiance et d'amitié, une remarquable collection d'œuvres s'étageant de 1250 à 1500 environ.

Homme cultivé et fin, il acheta alors de nombreux livres, se renseignant sur ses achats récents et préparant les

suyvants. Il étudiait et annotait par exemples les textes de Roberto Longhi en italien – une langue qu'il parlait bien et dont la connaissance approfondie avait peut-être contribué à sa passion pour les primitifs. Dès qu'il s'accordait quelques jours en vacances, c'était pour courir en Italie ou à New York visiter les musées et les églises avec Nicole, la compagne de toute sa vie.

En fait, bien que de formation scientifique, André Convert avait aussi les qualités d'un littéraire. Il comprenait le développement de la peinture, s'intéressant aux œuvres – aujourd'hui très rares – d'avant 1300 où l'on décèle les recherches d'un nouveau langage. Il savait exprimer les raisons de ses choix : non seulement l'importance des peintres ou des œuvres qu'il avait choisis, mais aussi son émotion devant tel ou tel tableau. Enfin il échappait au monopole des grands centres artistiques comme Florence et, avec son inaltérable curiosité, s'intéressait à des régions pour l'instant moins étudiées comme par exemple les Abruzzes.

Sa collection unique et personnelle est ainsi d'un grand intérêt car elle réunit des œuvres de grands noms de la peinture du XIII<sup>e</sup> siècle au XV<sup>e</sup> siècle, mais aussi des bijoux d'artistes qui restent encore à découvrir.



111

### MARTINO DI BARTOLOMEO DA SIENA (ACTIF ENTRE 1398 ET 1434)

*Salvator Mundi*

huile sur panneau, un fragment  
40,5 x 37 cm (16 x 14.5 in.)

€60,000-100,000

US\$66,000-110,000  
£51,000-84,000

#### PROVENANCE:

G. Sarti Antiques Ltd, Londres, Grande-Bretagne, 1990.  
Collection du Docteur André Convert (1931-2021), région Rhône-Alpes, France.

#### BIBLIOGRAPHIE:

G. Sarti, *Catalogue*, 1990 (comme 'Martino di Bartolomeo da Siena'), reproduit en couleurs.

Ce Salvator Mundi, partie supérieure d'un polyptyque, est un exemple éloquent de l'œuvre de Martino di Bartolomeo da Siena (actif entre 1398 et 1434), le dernier des peintres de la grande école siennoise du XIV<sup>e</sup> siècle. Longtemps attribuée à son contemporain Taddeo di Bartolo (vers 1363-1422), elle se distingue des œuvres de ce dernier par la forme allongée du visage, les yeux aux iris ovales, la fluidité du drapé et la vivacité des tons. Une autre version du sujet, qui partage l'impressionnante présence de notre tableau, se trouve dans la collection du Yale University Museum à New Haven.

L'une des caractéristiques les plus remarquables de ce panneau est la majestueuse auréole, travaillée avec des bandes de fleurs et des petites feuilles, le tout dans un état exceptionnel. Chez les artistes siennois du XIV<sup>e</sup> siècle, les poinçons jouaient souvent le rôle de signature. Il est donc intéressant de noter que les mêmes feuilles ornant ce halo lumineux se retrouvent sur le bord supérieur d'un panneau conservé au musée national d'histoire et d'art de Luxembourg qui représente saint Barthélemy (inv. 1942/74/5). Le panneau luxembourgeois, précédemment attribué à Lippo Vanni (actif au XIV<sup>e</sup> siècle), a par la suite été reconnu comme l'œuvre de Martino di Bartolomeo par Federico Zeri (1921-1998).

MARTINO DI BARTOLOMEO DA SIENA, SALVATOR MUNDI,  
OIL ON PANEL, A FRAGMENT



**112**  
**CECCHINO DI FRANCESCO DA VERONA**  
**(DOCUMENTÉ À VENISE ET À SIENNE ENTRE 1432 ET 1454)**  
*La Vierge en trône allaitant le Christ avec deux anges*

tempera sur panneau contreplaqué et fond d'or, sans cadre  
 70 x 47,5 cm (27½ x 18¾ in.)

€30,000-40,000

US\$33,000-44,000  
 £26,000-34,000

**PROVENANCE:**  
 G. Sarti Antiques Ltd, Paris, France, 2005.  
 Collection du Docteur André Convert (1931-2021), région Rhône-Alpes, France.

**BIBLIOGRAPHIE:**  
 G. Sarti, *Splendeurs de la peinture italienne 1250-1510*, Paris, 2005, VI, pp. 88-91, reproduit en couleurs pp. 89-90 (comme 'Cecchino di Francesco da Verona').

CECCHINO DI FRANCESCO DA VERONA, THE VIRGIN ON A THRONES NURSING CHRIST WITH TWO ANGELS, TEMPERA ON PANEL CONTREPLAQUÉ AND GOLD GROUND, UNFRAMED

**113**  
**LELLO DA VELLETRI (MORT APRÈS 1437)**  
*Vierge à l'Enfant sur un trône et la Trinité*

tempera sur panneau et fond d'or,  
 dans un cadre solidaire du tableau  
 43 x 18 cm (17 x 7 in.)

€40,000-60,000

US\$44,000-65,000  
 £34,000-50,000

**PROVENANCE:**  
 Collection du comte de Sarre, Villa Italia, Estoril, Portugal.  
 Vente Christie's, Londres, 26 mars 1971, lot 89 (comme 'Andrea Delitio').  
 Moretti.  
 Collection particulière, Rome, Italie, vers 1980.  
 Collection Carlo de Carlo, Florence, Italie.  
 Vente Semezanto Casa d'Aste, palazzo Magnani-Feroni, Florence, 18 octobre 2000, lot 101 (comme 'Lello da Velletri').  
 G. Sarti Antiques Ltd, Paris, France, 2002.  
 Collection du Docteur André Convert (1931-2021), région Rhône-Alpes, France.

**BIBLIOGRAPHIE:**  
 F. Todini, *La Pittura Umbra. Dal Duecento al primo Cinquecento*. Milan, 1989, I, p. 95 (comme 'Lello da Velletri').  
 F. Todini, 'Lello da Velletri e il vero Bartolomeo da Miranda', *Studi di Storia dell'Arte*, juin 1992, II, pp. 52-53 (comme 'Lello da Velletri'), reproduit en noir et blanc p. 61, fig. 8.  
 G. Sarti, *Fonds d'or et fonds peints italiens (1300-1560)*, Paris, 2002, III, pp. 96-100 (comme 'Lello da Velletri'), reproduit en couleurs p. 97.  
 T. Biganti, *Lellus de Velletri pinsit. Sulle tracce di un artista tra Gotico e Rinascimento*, Velletri, 2009, p. 29 (comme 'Lello da Velletri'), reproduit en couleurs p. 28, fig. 30.

LELLO DA VELLETRI, VIRGIN AND CHILD ON A THRONES AND THE TRINITY, TEMPERA ON PANEL AND GOLD GROUND, IN AN ENGAGED FRAME



114

### ÉCOLE VÉNITIENNE VERS 1320

*Vierge à l'Enfant avec deux anges*

tempera et huile sur panneau et fond d'or, dans un cadre intégral  
32 x 22 cm (12½ x 8½ in.)

€120,000-180,000

US\$140,000-200,000  
£110,000-150,000

#### PROVENANCE:

Collection E. Christopher Norris (1907-1987), Londres, Grande-Bretagne, avant 1940.  
Agnew's, Londres, Grande-Bretagne, 1952 (comme 'école siennoise du début du XIV<sup>e</sup> siècle').  
Collection Gladys, Lady Robertson (1886-1977), Londres, Grande-Bretagne, de 1953 jusqu'en 1977.  
Galerie Sankt-Lukas, Vienne, Autriche, 1977 (comme 'école siennoise, XIV<sup>e</sup> siècle').  
Collection particulière, Vienne, Autriche, 1977.  
G. Sarti Antiques Ltd, Londres, Grande-Bretagne, 2005.  
Collection du Docteur André Convert (1931-2021), région Rhône-Alpes, France.

#### EXPOSITION:

Prêt au Fogg Art Museum, Cambridge, États-Unis, 22 juillet 1940-12 décembre 1945 (inv. 534.1940) (comme 'italien, XII<sup>e</sup> siècle').  
Prêt au Diözesanmuseum, Vienne, Autriche, 2002-2003.

#### BIBLIOGRAPHIE:

G. Sarti, *Splendeurs de la peinture italienne 1250-1510*, Paris, 2005, VI, pp. 24-31 (comme 'école vénitienne vers 1320'), reproduit en couleurs p. 25.

La Vierge embrassant tendrement l'Enfant Jésus est un thème iconographique souvent appelé Glykophilousa, 'Vierge de la bonté'. Il était très populaire dans le monde byzantin du XIII<sup>e</sup> siècle. Dans le présent panneau, les mouvements de l'enfant sont plus passionnés que ce à quoi on pourrait s'attendre : il se jette contre sa mère pour l'embrasser, les bras ouverts, debout sur la pointe des pieds. En comparaison, la Madone est toute en tendresse, regardant au loin comme pour indiquer le pressentiment tragique de la mort de son fils.

L'influence byzantine est immédiate et évidente dans cette œuvre. Plusieurs icônes mariales célèbres peuvent servir de modèles pour la composition, comme la *Madone Mellon* et la *Madone Kahn*, toutes deux dans la collection de la National Gallery de Washington. Ces exemples, qui datent du XIII<sup>e</sup> siècle, présentent des motifs similaires dans les coins du panneau, mais ils sont tous deux plus strictement byzantins que notre panneau. Ici, les draperies des deux personnages principaux et des anges sont plus légères, évoluant sous l'effet du mouvement du Christ. Le manteau rouge et la chemise transparente de ce dernier tombent selon des plis fluides très différents des plis géométriques des panneaux de Washington. L'influence d'artistes vénitiens tels que Paolo Veneziano (1300-1365) ou dumaître du Couronnement de 1324 (actif vers 1324) se retrouve également dans la forme élancée des doigts de la Madone.

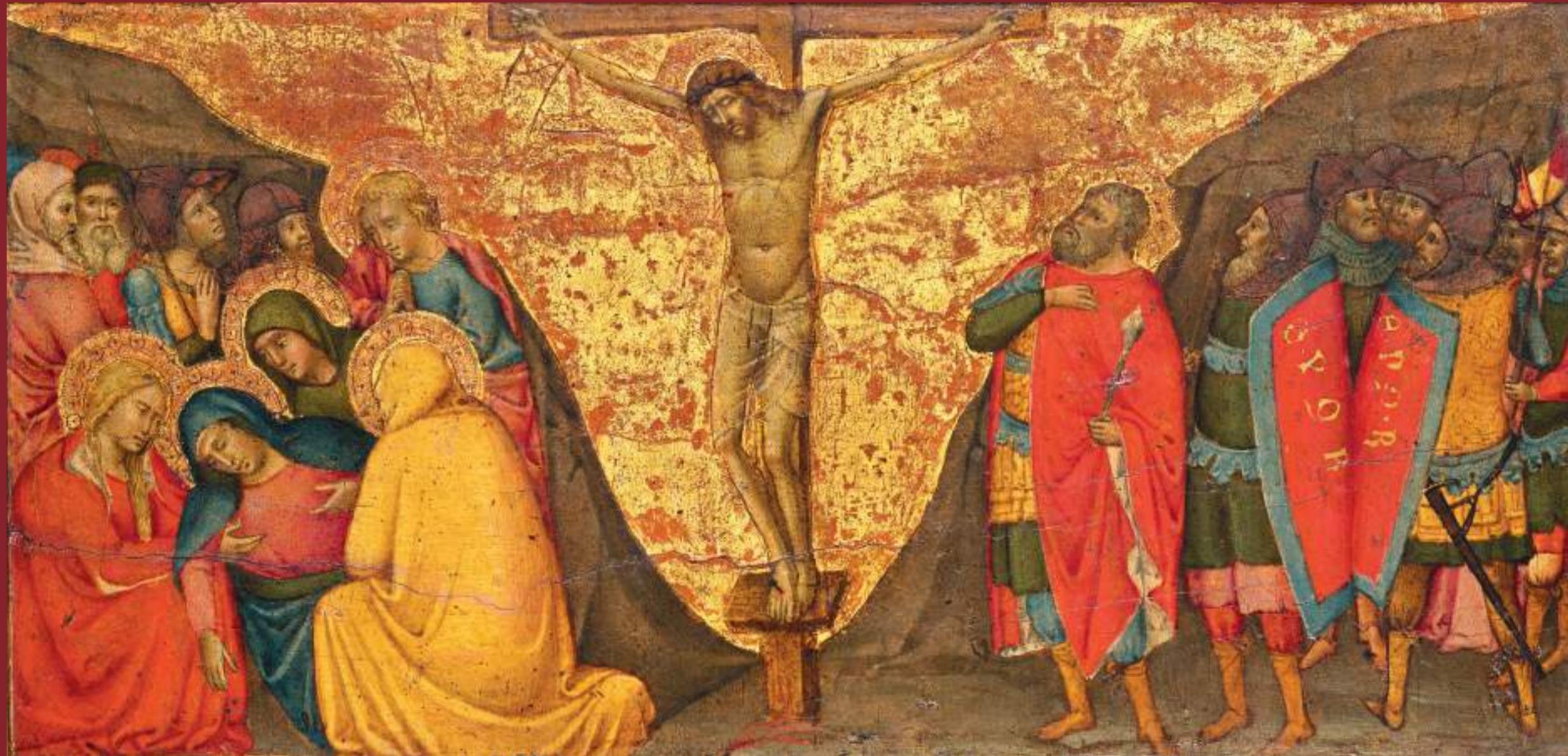
Venise connaît un développement rapide de la peinture au cours des deux premières décennies du XIV<sup>e</sup> siècle, qui voit un renouvellement des modèles byzantins. L'image de l'Enfant debout, dont notre tableau est un exemple important, connaît à cette époque une mode éphémère dans la Sérénissime ; nous en trouvons d'autres exemples dans l'œuvre de Paolo Veneziano, comme celui qui se trouve actuellement au Norton Simon Museum, en Californie, même si l'iconographie du Christ assis reste plus populaire.

L'un des noms associés à cette période est celui du maître du Triptyque de sainte Claire, dont le nom provient d'un retable du couvent des Clarisses de Trieste, aujourd'hui au Civico Museo Sartorio à Trieste. Une comparaison de notre panneau avec la partie centrale de ce retable place l'artiste de la *Vierge à l'Enfant avec deux anges* dans l'orbite du maître du Triptyque de sainte Claire. Dans les deux cas, nous constatons une tentative de fluidité et de rapidité d'exécution, qui est le prolongement logique du style des peintures vénitienes des environs de 1290, et qui confère à la composition une certaine grâce que l'on ne retrouve pas toujours dans les modèles strictement byzantins.

Un aspect important de notre tableau est l'incision du fond d'or. Les deux anges ont des nimbes avec des volutes et des motifs 'trois points' introduits par le maître du Couronnement de 1324, peut-être identifiable à Marco Veneziano (actif dans le premier tiers du XIV<sup>e</sup> siècle), le père de Paolo, ce qui indiquerait une date d'exécution vers 1320. Dans le nimbe de la Vierge, en revanche, on retrouve un type d'incision très répandu en Italie centrale avant le renouveau de Cimabue, à savoir le grainage (incisions en forme de points) du fond duquel émerge en réserve (en négatif) une série d'arcades trilobées alternant avec de riches feuillages. Un nimbe similaire décore le fond d'une *Vierge à l'Enfant* au centre d'un triptyque du musée Thyssen-Bornemisza de Madrid, attribué au Maître du Triptyque de sainte Claire.

VENITIAN SCHOOL AROUND 1320, VIRGIN AND CHILD WITH TWO ANGELS, TEMPERA AND OIL ON PANEL AND GOLD GROUND, IN AN INTEGRAL FRAME





115

**ANDREA DI BARTOLO (SIENNE 1360-1428)**

*Crucifixion*

tempera sur panneau  
29 x 58,5 cm (11¼ x 23 in.)

€50,000-80,000

US\$55,000-87,000

£42,000-67,000

**PROVENANCE:**

Collection W. H. Wheelwright.  
Vente Christie's, Londres, 26 juillet 1878, lot 237 (comme 'early Italian').  
Heath.  
Vente Asta Finarte, Milan, novembre 1963 (selon la fondation Federico Zeri).  
Vente Asta Finarte, Milan, 13 décembre 1989, lot 64 (selon la fondation Federico Zeri).  
G. Sarti Antiques Ltd, Londres, Grande-Bretagne.  
Collection du Docteur André Convert (1931-2021), région Rhône-Alpes, France.

**BIBLIOGRAPHIE:**

B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance - Central Italian and North Italian Schools*, Londres, 1968, I, p. 9.  
G. Sarti, *Primitifs et maniéristes italiens (1370-1570)*, Paris, 2000, II, pp. 34-39, n°4 (comme 'Andrea di Bartolo'), reproduit en couleurs p. 35.

La *Crucifixion* d'Andrea di Bartolo (1360-1428), un panneau de prédelle, date d'environ 1400, une période où le style de l'artiste était encore proche de celui de son père, Bartolo di Fredi (environ 1330-1410). Les visages expressifs représentés dans cette *Crucifixion* sont néanmoins caractéristiques des œuvres ultérieures de l'artiste, comme la tendresse palpable de saint Jean penché sur la Vierge et la confusion visible sur les visages des soldats.

La scène suit l'iconographie traditionnelle de la crucifixion, avec le groupe de soldats romains à droite et les saintes femmes et les fidèles à gauche. La présente version est similaire à la *Crucifixion* du Toledo Museum of Art dans l'Ohio (inv. 1952.103), bien que moins complexe dans la disposition des figures. Les deux compositions partagent des détails frappants tels que l'auréole pointue de saint Longin, centurion romain touché par la grâce à droite du Christ, et la coloration vive des tuniques jaunes des soldats avec leurs ceintures bleues à passementerie et leurs boucliers rouges bordés

de bleu (cette combinaison de couleurs se retrouve également dans le *Chemin du Calvaire* de la collection Thyssen-Bornemisza). La comparaison de notre panneau avec la *Crucifixion* de Toledo, qui date d'une période plus tardive, nous permet de suivre l'évolution de son style, qui devient plus sophistiqué tout en conservant l'audacieux dynamisme du présent tableau.

ANDREA DI BARTOLO, *CRUCIFIXION*, TEMPERA ON PANEL





**116**  
**PIETRO PAOLO AGABITI**  
**(SASSOFERRATO 1470-1540 CUPRAMONTANA)**

*Le martyre de saint Sébastien*

tempera et huile sur panneau  
 26,5 x 77 cm (10½ x 30¼ in.)

€20,000-30,000

US\$22,000-32,000  
 £17,000-25,000

**PROVENANCE:**

G. Sarti Antiques Ltd, Paris, France, 2002.  
 Collection du Docteur André Convert (1931-2021), région Rhône-Alpes, France.

**BIBLIOGRAPHIE:**

G. Sarti, *Fonds d'or et fonds peints italiens (1300-1560)*, Paris, 2002, III, pp. 198-204 (comme 'Pietro Paolo Agabiti'), reproduit en couleurs.

Avec son paysage soigneusement construit et parsemé de ruines romaines, ses figures aux visages arrondis et ses couleurs vives, ce panneau de prédelle témoigne de l'apprentissage vénitien du jeune Pietro Paolo Agabiti (1470-1540) – probablement dans l'atelier de Cima de Conegliano (vers 1459-vers 1517). Bien qu'il ne reste aucun témoignage matériel, l'influence de Cima est visible dans des œuvres telles que notre *Saint Sébastien*, la *Vierge à l'Enfant sur un trône entre saint Pierre et saint Sébastien*, signée et datée de 1497 (Padoue, musée municipal de Padoue), et la lunette représentant *La Déposition du Christ avec la Vierge et saint Jean l'Évangéliste* (Milan, Pinacothèque de Brera).

Il est probable que notre *Saint Sébastien* ait été peint entre 1497, date connue pour le retable de Padoue, et 1511, date retenue pour la *Nativité* peinte pour Santa Maria del Piano à Sassoferrato, lieu de naissance d'Agabiti. En 1502, la confrérie de Saint-Roch à Jesi commanda un retable censé être peint par Agabiti, dont le sujet était la Vierge entre saint Sébastien et saint Roch. Il n'est pas impossible que le présent tableau en ait à l'origine été la prédelle.

PIETRO PAOLO AGABITI, THE MARTYRDOM OF SAINT SEBASTIAN,  
 TEMPERA AND OIL ON PANEL



**117**  
**ATTRIBUÉ À COSIMO ROSSELLI (1439-1507)**

*Crucifixion*

tempera sur panneau, dans un cadre solidaire du tableau  
 46 x 34,5 cm (18 x 13½ in.)

€20,000-30,000

US\$22,000-33,000  
 £17,000-25,000

**PROVENANCE:**

G. Sarti Antiques Ltd, Londres, Grande-Bretagne.  
 Collection du Docteur André Convert (1931-2021), région Rhône-Alpes, France.

**BIBLIOGRAPHIE:**

G. Sarti, *Fonds d'or et fonds peints italiens (1300-1560)*, Paris, 2002, III, pp. 144-147 (comme 'Cosimo Rosselli'), reproduit en couleurs p. 145.  
 E. Gabrielli, *Cosimo Rosselli. Catalogo ragionato*, Turin, 2007, p. 240, n°100 (comme 'atelier de Cosimo Rosselli'), reproduit en noir et blanc p. 240, fig. 100.

ATTRIBUTED TO COSIMO ROSSELLI, CRUCIFIXION, TEMPERA ON PANEL,  
 IN AN ENGAGED FRAME

118

**GHERARDO STARNINA (FLORENCE 1354-1413)**

*Sainte Catherine d'Alexandrie et saint Jean-Baptiste*

tempera sur panneau et fond d'or, un fragment  
27 x 30 cm (11¼ x 10½ in.)

€70,000-100,000

US\$77,000-110,000  
£59,000-84,000

**PROVENANCE:**

Collection Alexis-François Artaud de Montor (1772-1849), Paris, France.  
Sa vente, hôtel des ventes de la Place de la Bourse, Paris, (Me Seigneur),  
16 et 17 janvier 1851, lot 69 (comme 'Buffalmacco, qui florissait en 1351').  
Collection Robert Lebel (1901-1986), Paris, France, 1974.  
Vente Me Loudmer, hôtel Drouot, Paris, 10 février 1992, lot 19  
(comme 'Gherardo di Jacopo Starnina').  
G. Sarti Antiques Ltd, Londres, Grande-Bretagne, 1995.  
Collection du Docteur André Convert (1931-2021), région Rhône-Alpes, France.

**BIBLIOGRAPHIE:**

A.-F. Artaud de Montor, *Considérations sur l'état de la peinture en Italie dans les quatre siècles qui ont précédé celui de Raphaël, suivi du catalogue raisonné d'une collection de 150 tableaux des XII, XIII, XIV, XV<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1811, p. 86, n°69 (comme 'Buffalmacco, qui florissait en 1351').  
A.-F. Artaud de Montor, *Peintres primitifs. Collection de tableaux rapportée d'Italie*, Paris, 1843, p. 37, n°69 (comme 'Buffalmacco'), reproduit en noir et blanc pl. 25.  
C. Volpe, 'Per il completamento dell'altare di San Lorenzo del Maestro Bambino Vispo', *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 1973, XVII, fasc. 2-3, pp. 186-187 (comme 'Maestro del Bambino Vispo'), reproduit en noir et blanc pp. 186-187, figs. 10-11.  
A. T. Lurie, 'In search of a Valencian Madonna by Starnina', *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, décembre 1989, CXXVI, 10, p. 350, p. 370 et p. 372 (comme 'attribué au maître du Bambino Vispo'), reproduit en noir et blanc p. 350, fig. 22.  
N. P., *Le Journal des Arts*, septembre 1995, 17, pp. 39-40, reproduit en noir et blanc p. 39.  
G. Sarti, *Trente-trois primitifs italiens de 1310 à 1500: du Sacré au Profane*, Paris, 1998, pp. 106-108, n°16 (comme 'Gherardo di Jacopo, dit Gherardo Starnina'), reproduit en couleurs p. 107.

Dans son chef-d'œuvre, *Les vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*, Giorgio Vasari (1511-1574) place Gherardo Starnina (1351-1413) parmi les plus grands artistes. Pour lui, Starnina est l'égal d'Agnolo Gaddi (vers 1350-1396) et de Lorenzo Monaco (1370-1425). Selon Vasari, le peintre florentin a passé près de dix ans en Espagne entre 1378 et 1387, et à son retour dans sa ville natale, il a introduit le style gothique international auprès de ses collègues artistes, ouvrant ainsi la voie à des artistes tels que Masaccio (1401-1428), Fra Angelico (1395-1455) et Masolino da Panicale (1383-1447). Cependant, jusqu'en 1974, l'artiste est resté une énigme pour les historiens de l'art. L'œuvre de Starnina était divisée en deux, la part du lion étant attribuée au 'Maestro del Bambino Vispo'. Grâce au travail remarquable de Jeanne van Waadenoijen (J. van Waadenoijen, 'A Proposal for Starnina : Exit the Maestro del Bambino Vispo ?', *Burlington Magazine*, 1974, CCXVI, pp. 82-91), nous comprenons maintenant que ces deux peintres sont une seule et même personne, et nous pouvons apprécier l'importance de la contribution de Starnina à l'évolution de l'école florentine.

Ce petit panneau, avec ses couleurs vives, ses riches poinçons et ses coups de pinceau délicats, est empreint de l'humanité et du charme qui caractérisent toutes les peintures de Starnina. L'élégante figure de sainte Catherine porte des vêtements somptueux, elle tient dans sa main une palme de martyr et sur sa tête, elle porte une magnifique couronne. La couronne est réapparue après le nettoyage du panneau, et n'apparaît pas sur les anciennes images du panneau. Cela explique pourquoi le grand collectionneur Alexis François Artaud de Montor (1772-1849) n'a pas pu identifier la sainte lorsque le panneau faisait partie de sa célèbre collection de primitifs au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans la même collection se trouvait également un panneau représentant saint Benoît et sainte Lucie qui pourrait provenir du même retable que le nôtre.

GHERARDO STARNINA, SAINT CATHERINE OF ALEXANDRIA AND SAINT JOHN THE BAPTIST, TEMPERA ON PANEL AND GOLD, A FRAGMENT



119

**ATELIER DE FILIPPINO LIPPI (1457-1504)**

*L'Annonciation*

porte l'inscription 'ECCE ANCILLA DOMINI FIAT SECUNDUM VERBUM TU' (en haut, à droite)  
huile sur panneau  
42 x 47 cm (16½ x 18½ in.)

€35,000-45,000

US\$39,000-49,000

£30,000-38,000

**PROVENANCE:**

Collection William Fuller Maitland (1844-1932), Londres, Grande-Bretagne.  
Collection Robert Langton Douglas (1864-1951), Londres, Grande-Bretagne, vers 1925.  
Collection C. W. Nichols Jr et Mme Raymond Houleenbeek (selon le catalogue de vente de 1996, *op. cit. infra*).  
Vente Christie's, New York, 15 mai 1996, lot 105 (comme 'atelier de Filippino Lippi').  
G. Sarti Antiques Ltd, Londres, Grande-Bretagne.  
Collection du Docteur André Convert (1931-2021), région Rhône-Alpes, France.

**BIBLIOGRAPHIE:**

P. Zambrano, J. K. Nelson, *Filippino Lippi*, Milan, 2004, p. 409 et p. 592, n°49.2 (comme 'atelier de Filippino Lippi'), reproduit en noir et blanc p. 409, fig. 330.

Cette représentation détaillée de *L'Annonciation* suit de près le prototype, actuellement conservé à l'Ermitage à Saint-Pétersbourg (inv. ГЭ-4079), exécuté par le Florentin Filippino Lippi (1457-1504) à la fin de sa carrière. La complexité de la composition est démentie par le calme qui imprègne la scène. L'attitude de l'ange Gabriel, humblement agenouillé, reflète l'importance de son message, tandis que Marie est assise sereinement, prête à recevoir l'Esprit Saint. Le génie de la composition réside dans la comparaison entre ces deux êtres. Celui qui vient du ciel est d'une légèreté presque impossible, touchant à peine le sol, ses draperies flottant dans une brise céleste ; l'autre, humain, est plus sculptural, faisant partie du monde représenté ici avec tant de détails. Les différents livres jouent un double rôle symbolique : ils suggèrent la présence du Christ, le Verbe fait chair, mais aussi le consentement de la Vierge, dont le destin était prédit dans l'Ancien Testament. L'inscription au sommet du lit (qui a pu être ajoutée ultérieurement) souligne ce dernier symbolisme : *Ecce ancilla Domini fiat mihi secundum verbum tu[um]* - 'Voici la servante du Seigneur, que tout m'arrive selon ta parole'.

Autrefois attribuée à Raffaellino del Garbo (1466-1527), qui avait été formé dans l'atelier de Lippi, la première version du présent tableau est aujourd'hui universellement acceptée comme l'œuvre de Lippi lui-même. Il est possible que le tableau de l'Ermitage, plus petit que notre version, ait été conçu comme une partie d'une prédelle. Nous ne sommes pas en mesure de dire s'il en va de même pour notre *Annonciation*, mais son format plus grand suggère qu'elle était destinée à être un tableau autonome pour la dévotion privée.

Pour notre tableau, des attributions à Lorenzo di Credi (1459-1537) et au maître de Memphis (actif à Florence vers 1500-1510), un collaborateur tardif de Lippi, nous ont également été suggérées.

*WORKSHOP OF FILIPPINO LIPPI, THE ANNUNCIATION, OIL ON PANEL*





**120**  
**ÉCOLE D'EUROPE DE L'EST VERS 1480**

*Le Christ devant Pilate*

huile sur panneau, sans cadre  
12 x 18,5 cm (4¾ x 7¼ in.)

€7,000-10,000

US\$7,700-11,000  
£5,900-8,400

**PROVENANCE:**

G. Sarti Antiques Ltd, Londres, Grand-Bretagne.  
Collection du Docteur André Convert (1931-2021), région Rhône-Alpes, France.

*EASTERN EUROPEAN SCHOOL AROUND 1480, CHRIST BEFORE PILATE, OIL ON PANEL, UNFRAMED*



**121**  
**LE MAÎTRE DE SAN FELICE DI GIANO (DOCUMENTÉ À SPOLETO DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XIII<sup>e</sup> SIÈCLE)**

*Le martyre de sainte Lucie*

tempera sur panneau, un fragment  
34 x 32,5 cm (13¼ x 12¾ in.)

€20,000-30,000

US\$22,000-33,000  
£17,000-25,000

**PROVENANCE:**

Marché de l'art, Bologne, Italie.  
Collection R. Gualino, Rome, Italie, 1945.  
Marché de l'art, Prato, Italie.  
G. Sarti Antiques Ltd, Londres, Grande-Bretagne.  
Collection du Docteur André Convert (1931-2021), région Rhône-Alpes, France.

**BIBLIOGRAPHIE:**

E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting. An illustrated index*, Florence, 1949, p. 143, n°373 (comme 'école du nord de l'Ombrie, vers 1300'), reproduit dans son format d'origine.  
F. Todini, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, Milan, 1989, I, p. 182, n°25 (comme 'maître de San Felice di Giano').  
G. Sarti, *Splendeurs de la peinture italienne 1250-1510*, Paris, 2005, VI, pp. 18-23 (comme 'maître de San Felice di Giano'), reproduit en couleurs p. 19.

Cette scène de la vie de sainte Lucie est un rare exemple de l'œuvre du maître de San Felice di Giano (actif dans la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle). Filippo Todini a regroupé un certain nombre d'œuvres sous le nom de cemaître, dont notre *Sainte Lucie*, en prenant comme point de référence le retable de l'abbaye de San Felice di Giano, le *Christ en gloire avec lestétramorphes*. Le maître de San Felice appartenait à l'école de Spoleto, le principal centre de peinture du sud de l'Ombrie aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. L'influence de Giunta di Capitulo da Pisa (vers 1202-vers 1250), connu sous le nom de Giunta Pisano, est visible dans son œuvre. Originaire de Colle in Pisano, Giunta Pisano est l'artiste italien le plus important avant Coppo di Marcovaldo (vers 1225-vers 1576) et Cimabue (1240-1302), et son influence se fait sentir non seulement à Pise, mais aussi dans les régions plus larges de l'Ombrie et de l'Émilie. Dans le retable du *Christ en gloire* et dans notre panneau, il y a un dynamisme pour lequel le maître de San Felice di Giano s'est inspiré de l'œuvre de Giunta Pisano, bien que le style byzantin plus contraint soit encore très perceptible dans son œuvre.

Notre panneau faisait autrefois partie d'un retable horizontal, avec une *Vierge à l'Enfant sur un trône et deux anges* en son centre. Edward B. Garrison (1900-1981), dans son livre de 1949, a reproduit ce retable dans son intégralité, ce qui nous permet de comprendre sa structure avant qu'il ne soit plus tard démonté en raison du mauvais état des parties inférieures (E. B. Garrison, *op. cit.*, 143). Notre *Martyre de sainte Lucie* se trouvait dans la partie supérieure droite. Nous voyons ici le moment de sa mise à mort. Pour remercier sainte Agathe d'avoir guéri sa mère, sainte Lucie avait fait don de toute sa fortune aux pauvres. Son fiancé avaré la dénonça comme chrétienne aux Romains, qui tentèrent en vain de la tuer, jusqu'à ce qu'un soldat la poignarde dans le cou.

Selon une photo d'époque, l'ange à droite de la Vierge Marie dans le panneau central avait le pied gauche devant la figure du saint à gauche de notre tableau, ce qui explique les restaurations de cette figure. Le panneau central, celui de la Vierge, est passé en vente en 2004. A ce moment, on a remarqué qu'il y avait le début d'un nom à droite de l'ange, qui aurait été celui de la sainte à gauche dans notre panneau ; on pouvait lire 'S CAA...', ce qui suggère qu'il s'agit de sainte Catherine.

*MASTER OF SAN FELICE DI GIANO, THE MARTYRDOM OF SAINT LUCY, TEMPERA ON PANEL, A FRAGMENT*



LOTS 122 À 124 ET 132 À 134

## Provenant d'une importante collection privée européenne

■ 122

**ESPAGNE, PROBABLEMENT BURGOS, FIN DU XIII<sup>e</sup> SIÈCLE**  
VIERGE ET SAINT JEAN DE CALVAIRE

paire de figures en bois, traces de polychromie

La Vierge : H. 163 cm (64 in.) ; L. 49 cm (19¼ in.) ; P. 27 cm (10.1/5 in.)

Saint Jean : H. 163 cm (64 in.) ; L. 43 cm (17 in.) ; P. 30 cm (12 in.) (2)

€180,000-250,000

US\$200,000-270,000

£160,000-210,000

**PROVENANCE:**

Collection José Gudiol Ricart (1904-1985).

Acquis du précédent par le père de l'actuel propriétaire, puis par descendance.

**BIBLIOGRAPHIE:**

M. Trens, *El Arte en la Pasión de Nuestro Señor*, Barcelone, 1945.

L. Monreal y Tejada, *Imaginería Medieval en la Colección de Escultura Ricart*, Barcelone, 1955, n° 31.

**BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE:**

F. Español i Bertran et J Yuarza Luaces, *Fons del Museu Frederic Marès, Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Barcelone, 1991.

Cette paire de figures faisait partie de la collection de José Gudiol Ricart (1904-1985), historien de l'art spécialisé dans la peinture romane catalane et les arts anciens espagnols (voir Monreal, *loc. cit.*). Il co-écrivit les deux volumes sur l'art espagnol *Ars Hispaniae - Las Pinturas Murales Románicas de Cataluña* et *Arquitectura y Escultura Románicas* en 1948.

Ces figures entouraient à l'origine celle du Christ en Croix et composaient une grande scène de Crucifixion, conformément à la tradition. Cette représentation est à relier directement au fait que Jean l'Évangéliste aurait été le seul des disciples masculins à rester auprès du Christ dans ses derniers instants. C'est à ce moment-là que le Christ confie sa Mère à Jean (Jean : Chapitre 19, versets 26-27).

Ce groupe est d'une taille impressionnante et les visages très expressifs permettent de faire un rapprochement avec une paire conservée au Museu Frederic Marès de Barcelone, présentée comme provenant de Castille et datant du milieu du XIV<sup>e</sup> siècle (Español i Bertran et J Yuarza Luaces, *op. cit.*, n° 167, p. 223).

PAIR OF CARVED WOOD FIGURES OF THE VIRGIN AND ST. JOHN  
THE EVANGELIST, SPANISH, PROBABLY BURGOS, LATE 13TH CENTURY



■ 123

**ESPAGNE, PROBABLEMENT LEÓN, FIN DU XIII<sup>e</sup> SIÈCLE**  
CHRIST

bois peint polychrome, la croix en bois peint à l'imitation du bois  
Le Christ : H. 185 cm (72¾ in.) ; L. 157 cm (61¾ in.)  
La croix : H. 238 cm (93¾ in.) ; L. 164 cm (64½ in.)

€120,000-180,000

US\$140,000-200,000

£110,000-150,000

**PROVENANCE:**

Collection José Gudiol Ricart (1904-1985).  
Acquis du précédent par le père de l'actuel propriétaire, puis par descendance.

**BIBLIOGRAPHIE:**

M. Trens, *El Arte en la Pasión de Nuestro Señor*, Barcelone, 1945.  
L. Monreal y Tejada, *Imaginería Medieval en la Colección de Escultura Ricart*,  
Barcelone, 1955, n° 31.

**BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE:**

F. Español i Bertran et J Yuarza Luaces, *Fons del Museu Frederic Marès*,  
*Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Barcelone, 1991.

Comme le lot précédent, le Christ en Croix faisait partie de la collection  
de José Gudiol Ricart (1904-1985).

Ce Christ était à l'origine la sculpture centrale d'une composition  
plus importante qui pouvait également comprendre des figures proches  
de la Vierge et de saint Jean proposées. Bien qu'illustré dans le catalogue  
de la collection Ricart avec le lot précédent, il est très nettement d'une main  
différente. Ses côtes décharnées, son long périzonium et ses pieds croisés  
permettent une comparaison avec deux autres Christ crucifiés conservés au  
Museu Frederic Marès de Barcelone (voir Español i Bertran et Yuarza  
Luaces, *op. cit.*, n° 145 et 163, pp. 206 et 220).

*A POLYCHROME CARVED WOOD FIGURE OF THE CRUCIFIED CHRIST,  
SPANISH, POSSIBLY LEÓN, LATE 13TH CENTURY*



■ 124

**ESPAGNE, LEÓN, XIV<sup>e</sup> SIÈCLE**  
VIERGE ET SAINT JEAN DE CALVAIRE

deux figures en bois, traces de dorure et polychromie en partie postérieure  
La Vierge : H. 152 cm (59¾ in.) ; L. 40 cm (15¾ in.) ; P. 27 cm. (10½ in.)  
Saint Jean : H. 153 cm (60¼ in.) ; L. 41 cm (16 in.) ; P. 28 cm (11 in.) (2)

€60,000-90,000

US\$66,000-98,000  
£51,000-76,000

**PROVENANCE:**

Collection José Gudiol Ricart (1904-1985).  
Acquis du précédent par le père de l'actuel propriétaire, puis par descendance.

**BIBLIOGRAPHIE:**

L. Monreal y Tejada, *Imaginería Medieval en la Colección de Escultura Ricart*,  
Barcelone, 1955, n°33.

**BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE:**

F. Español i Bertran et J Yuarza Luaces, *Fons del Museu Frederic Marès*,  
*Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Barcelone, 1991.

Cette Vierge et ce saint Jean, issus de la collection de José Gudiol Ricart (1904-1985) comme les deux précédents lots, sont comparables à la paire de figures du lot 122. Cependant le plus grand naturalisme des visages suggère une datation légèrement plus tardive. Ils peuvent aussi être comparés à la paire conservée au Museu Frederic Marès de Barcelone, présentée comme provenant de Castille et datant du milieu du XIV<sup>e</sup> siècle (Español i Bertran et J Yuarza Luaces, *op. cit.*, n° 167, p. 223).

*TWO CARVED WOOD FIGURES OF THE VIRGIN AND ST. JOHN THE EVANGELIST, SPANISH, LEÓN, 14TH CENTURY*





125

ITALIE, XIV<sup>e</sup> SIÈCLE  
CHRIST

bois anciennement peint polychrome  
H. 43 cm (17 in.) ; L. 40,5 cm (16 in.)

€7,000-10,000

US\$7,700-11,000  
£5,900-8,400

PROVENANCE:  
Collection du marquis del Castillo, Sicile.  
Collection particulière.

A CARVED WOOD FIGURE OF CHRIST, ITALIAN, 14TH CENTURY



126

FRANCE, ÉPOQUE GOTHIQUE, XIV<sup>e</sup> SIÈCLE  
TÊTE D'ANGE

Pierre sculptée, la bouche esquissant un sourire, la chevelure retenue par  
un bandeau dessinant une auréole de boucles autour du front, sur un socle  
postérieur en marbre noir ; restaurations  
H. 31 cm (12¼ in.)

€30,000-50,000

US\$33,000-54,000  
£26,000-42,000

PROVENANCE:  
Galerie Sismann, Paris.

A FRENCH GOTHIC CARVED STONE HEAD OF AN ANGEL, 14TH CENTURY

## Vente judiciaire aux enchères publiques

En vertu de l'ordonnance du Tribunal judiciaire de Paris du 5 avril 2022  
Par le ministère de Maître Thierry de Maigret  
Commissaire-priseur judiciaire  
5 rue de Montholon  
75009 Paris  
Tél. : +33 (0)1 44 83 95 20  
mollier@tdemaigret.fr

Judicial auction, following Paris Judicial court order on 5th April 2022  
Judicial auctioneer: Me Thierry de Maigret, 5 rue de Montholon, 75009 Paris,  
Tel: + 33 (0)1 44 83 95 20. mollier@tdemaigret.fr

### Conditions de vente pour le lot 127

La vente sera faite au comptant. Les acquéreurs paieront en sus des enchères, selon les tarifs légaux (arrêté du 28 février 2020), les frais suivants : 11.90 % HT (soit 14.28 % TTC). Dès l'adjudication prononcée, les achats sont sous l'entière responsabilité de l'adjudicataire. Aucun lot ne sera remis aux acquéreurs avant acquittement de l'intégralité des sommes dues.

Seules les enchères en salle et au téléphone seront acceptées pour ce lot.

Judicial buyer's premium: 11,90% excluding VAT (14,28% including VAT).  
Full payment will be required before release of the lot.  
Only telephone bid and bidding in person in the sale room will be accepted for this lot.

### ■ 127

#### FRANS SNYDERS (ANVERS 1579-1657)

*Nature morte au gibier, aux fruits, aux légumes et aux fleurs, anciennement dit 'La table garnie'*

huile sur toile  
120,5 x 175 cm (47½ x 69 in.)

€200,000-300,000

US\$220,000-320,000  
£170,000-250,000

#### PROVENANCE:

Collection Adolphe Schloss (1842-1910), Paris, France, jusque 1910 ; puis par descendance à son épouse, Lucie Haas Schloss (1858-1938), Paris, France, 1911-1938 ; puis par descendance à ses enfants, Marguerite (1879-1959), Lucien (1881-1962), Henry (1882-1964), Juliette (1885-?) et Jacques (1891-?) Schloss successivement Paris, France, 1938-19/20 août 1939 et château de Chambon, Laguenne, France, 19/20 août 1939-16 avril 1943. Confisqué par trois fonctionnaires du régime de Vichy, dont Jean-François Lefranc, et la Gestapo, château de Chambon, Laguenne, France, 16 avril 1943 (inv. 198) (archives : B323/121) ; conservé à la Banque de France, Limoges, France, 24 avril-9 août 1943 ; puis transféré au Commissariat général aux questions juives, Paris, France, 10-11 août 1943. Inclus parmi les 262 tableaux sélectionnés pour le Führermuseum, Linz, Allemagne, 1er novembre 1943 ; puis transféré au Jeu de Paume, Paris, France, 2 novembre 1943 ; puis transféré au Führerbau, Munich, Allemagne, 24 novembre-2 décembre 1943. Récupéré au Führerbau, Munich, Allemagne, 29-30 avril 1945. Vente collection Schloss, galerie Charpentier, Paris, (Mes Rheims & Baudoin), 25 mai 1949, lot 55 (comme 'La table garnie'). Collection particulière, Paris, France.

#### BIBLIOGRAPHIE:

F. R., 'Les 70 tableaux de la collection Schloss ont produit 47 millions 600 000 francs (sic)', *Le Monde*, 27 mai 1949.  
E. Greindl, *Les peintres flamands de nature morte au XVII<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, 1983, p. 379, n°241.  
H. Robels, *Frans Snyders. Stilleben- und Tiermaler 1579-1657*, Munich, 1989, p. 235, n°81, reproduit en noir et blanc p. 235, n°81.

Thierry de MAIGRET

Commissaire-Priseur

Hella Robels (1922-2002), spécialiste du peintre, situe notre impressionnante composition dans l'œuvre de maturité de l'artiste anversois Frans Snyders (1579-1657), dont le nom est associé aux peintures de natures mortes et de scènes de chasse à l'aspect monumental (H. Robels, *op. cit.*, p. 239, n°81). Ses œuvres se caractérisent en effet par d'imposants formats dans lesquels se mêlent, se côtoient, s'amoncèlent et coexistent divers éléments – fruits, légumes, crustacés, poisson et gibier – aux couleurs vives et aux détails nombreux. En raison de sa maîtrise du sujet, Snyders fut appelé à diverses reprises par d'autres peintres, parmi lesquels Rubens (1577-1640), van Dyck (1599-1641) et Jordaens (1593-1678), pour apporter dans leurs compositions ses propres motifs. Il exerça également une influence conséquente sur la peinture de nature morte française, dont Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) et Alexandre François Desportes (1661-1743) sont les principaux représentants.

Notre œuvre s'inscrit dans les canons du genre de la nature morte 'à la Snyders'. Sont présentés sur une table un chevreuil et une oie, au retour de la chasse. Leurs deux têtes, pendant le long de la table nappée de rouge, attirent l'attention de deux lévriers dans le coin inférieur gauche. À gauche de ces deux pièces de gibier s'amoncèlent quelques petits oiseaux, probablement rapportés de la même partie de chasse. Nous y reconnaissons entre autres une mésange et un chardonneret.

Un festin semble se préparer : le gibier sera probablement accompagné d'artichauts et d'asperges, dont nous apercevons deux bottes aux pieds du cervidé, et le repas laissera peut-être place par la suite à quelques fruits en dessert. Raisins, abricots, pêches ont en effet été déposés dans une coupe, légèrement surélevée sur une planche posée sur une bassine en cuivre. Figure également sur notre tableau un vase où ont été mises quelques roses et une tulipe. Le tout est surplombé par un groupe de trois pigeons, dont deux semblent se disputer quelque chose.

La composition est ainsi : nous n'avons pas ici une nature morte mais un ensemble de natures mortes - nature morte au gibier, nature morte aux légumes, nature morte aux fruits et nature morte aux fleurs - qui rend notre composition caractéristiques de l'œuvre de Snyders.

Provenant de la prestigieuse collection d'Adolphe Schloss (1842-1910), notre œuvre figure au catalogue de la vente du 25 mai 1949. A ce moment, la collection constituée par Adolphe Schloss et son épouse, Lucie Haas (1858-1938), était déjà, selon F. R., journaliste au *Monde*, 'universellement connue' et sa dispersion fit ainsi grand bruit (F. R., *op. cit.*).

FRANS SNYDERS, STILL LIFE WITH GAME, FRUIT, VEGETABLES AND FLOWERS, FORMERLY KNOWN AS 'LA TABLE GARNIE', OIL ON CANVAS





128

**FRANCE, PROBABLEMENT BOURGOGNE, XV<sup>e</sup> SIÈCLE**  
BUSTE FRAGMENTAIRE DE MOINE, PROBABLEMENT  
SAINT ÉTIENNE

Pierre sculptée et peinte polychrome, le saint martyr représenté avec  
une pierre à l'arrière du crâne; la polychromie postérieure  
H. 17 cm (6¾ in.); L. 14 cm (5½ in.)

€2,000-3,000

US\$2,200-3,300  
£1,700-2,500

Cette œuvre peut être rapprochée de la statue de saint Étienne  
conservée au musée du Louvre (inv. RF 1371) qui fut longtemps attribuée  
à Antoine Le Moiturier.

*A FRENCH CARVED STONE BUST OF SAINT STEPHEN,  
PROBABLY BURGUNDY, 15TH CENTURY*



131

**ANGLETERRE, XV<sup>e</sup> SIÈCLE**  
DEUX GARGOUILLES FORMANT PAIRE

grès sculpté à décor d'une chauve-souris et d'un aigle  
H. 22,5 cm (9 in.); L. 76,5 cm (30 in.) et 83 cm (32¾ in.); P. 23 cm (9 in.)

€5,000-8,000

US\$5,500-8,700  
£4,200-6,700

*TWO CARVED SANDSTONE GARGOYLES, ENGLISH, 15TH CENTURY*



129

**FRANCE, SECONDE MOITIÉ DU XV<sup>e</sup> SIÈCLE**  
CORBEAU REPRÉSENTANT UN PERSONNAGE

Pierre, le personnage adossé à un phylactère et portant un blason  
centré d'un chiffre  
H. 39 cm (15¼ in.); L. 41 cm (16 in.); P. 33 cm (13 in.)

€4,000-6,000

US\$4,400-6,500  
£3,400-5,000

*A CARVED STONE CORBEL, FRENCH, SECOND HALF 15TH CENTURY*

130

**FRANCE, XV<sup>e</sup> SIÈCLE**  
SAINT SÉBASTIEN

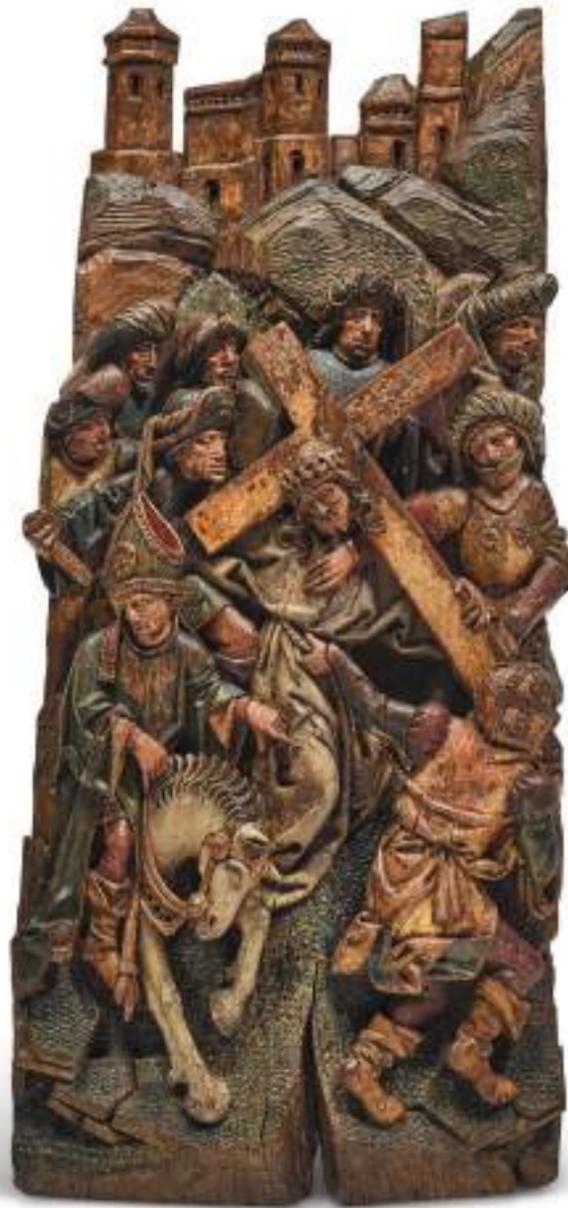
Pierre calcaire, traces d'une polychromie postérieure  
H. 59 cm (23¼ in.)

€4,000-6,000

US\$4,400-6,500  
£3,400-5,000

*A CARVED STONE FIGURE OF SAINT SEBASTIAN, FRENCH,  
15TH CENTURY*





PROVENANT D'UNE IMPORTANTE COLLECTION PRIVÉE EUROPÉENNE

■ 132

**FLANDRES, VERS 1500**  
LE PORTEMENT DE CROIX

bois sculpté en haut-relief, peint polychrome et partiellement doré  
H. 107 cm (42 in.) ; L. 47 cm (18½ in.) ; P. 14 cm (5½ in.)

€50,000-80,000

US\$55,000-87,000

£42,000-67,000

*A PARCEL-GILT POLYCHROME CARVED WOOD FIGURE OF CHRIST  
ON THE ROAD TO CALVARY, FLEMISH, CIRCA 1500*



PROVENANT D'UNE IMPORTANTE COLLECTION PRIVÉE EUROPÉENNE

■ 133

**MALINES, DÉBUT DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE**  
MARIE MADELEINE

bois peint polychrome et doré  
H. totale 41 cm (16 in.) ; L. 15,5 cm (6 in.) ; P. 8,5 cm (3¼ in.)

€15,000-25,000

US\$17,000-27,000

£13,000-21,000

*A PARCEL-GILT POLYCHROME CARVED WOOD FIGURE OF MARY  
MAGDALENE, MALINES, EARLY 16TH CENTURY*





PROVENANT D'UNE IMPORTANTE COLLECTION PRIVÉE EUROPÉENNE

■ 134

**ESPAGNE, CASTILLE OU VALLADOLID, DÉBUT DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE**  
PIETÀ

bois peint polychrome et doré, sculpté en haut-relief  
H. 115 cm (45¼ in.) ; L. 64 cm (25¼ in.) ; P. 30 cm (11¾ in.)

€40,000-60,000

US\$44,000-65,000  
£34,000-50,000

**PROVENANCE:**

Collection José Gudiol Ricart (1904-1985).  
Acquis du précédent par le père de l'actuel propriétaire, puis par descendance.

**BIBLIOGRAPHIE:**

L. Monreal y Tejada, *Imaginería Medieval en la Colección de Escultura Ricart*, Barcelone, 1955, n° 68.

**BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE:**

A. Durán Sanpere et J. Ainaud de Lasarte, *Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte Hispánico, VIII, Escultura Gótica*, Madrid, 1956.

J. I. Hernández Redondo, in *Museo Nacional Colegio de San Gregorio - Colección*, Torán, 2009, n° 12, pp. 68-69.

Comme plusieurs autres lots de la vente provenant de la même collection, le groupe de la Pietà faisait autrefois partie de la collection de José Gudiol Ricart (1904-1985), historien de l'art spécialisé dans la peinture romane catalane et les arts anciens espagnols (voir Monreal, *loc. cit.*). Il est le co-auteur de deux volumes de la série d'histoire de l'art espagnol *Ars Hispaniae - Las Pinturas Murales Románicas de Cataluña et Arquitectura y Escultura Románicas* (1948).

La forte caractérisation des visages et le traitement angulaire du drapé, particulièrement visible dans la manche gauche du manteau de la Vierge, suggèrent que l'auteur du groupe a pu être influencé par l'un des nombreux sculpteurs qui ont voyagé en Espagne depuis les Pays-Bas espagnols ou l'Allemagne au XVI<sup>e</sup> siècle. Stylistiquement, il peut être comparé à une figure en bois polychrome de saint Bonaventure attribuée à Alejo de Vahía et conservée au Museo Nacional Colegio de San Gregorio (*loc. cit.*). On pense que Vahía s'est d'abord formé dans la région du Bas-Rhin, et qu'il s'est rendu en Espagne où il a mené une carrière fructueuse jusqu'à sa mort vers 1515.

A PARCEL-GILT POLYCHROME CARVED WOOD GROUP OF THE PIETÀ,  
SPANISH, CASTILE OR VALLADOLID, EARLY 16TH CENTURY

■ 135

**FLANDRES, DÉBUT DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE**  
LE MARTYRE DE SAINT JEAN

bois sculpté, peint polychrome et doré  
H. 39 cm (15¼ in.) ; L. 27 cm (10½ in.) ; P. 10 cm (4 in.)

€5,000-8,000

US\$5,500-8,700  
£4,200-6,700

A POLYCHROME AND GILTWOOD GROUP REPRESENTING  
THE MARTYRDOM OF SAINT JOHN, FLEMISH, EARLY 16TH CENTURY





136

**LIMOGES, XVI<sup>e</sup> SIÈCLE**  
DEUX PLAQUES REPRÉSENTANT LE BAISER DE JUDAS  
ET LA DÉRISION DU CHRIST

émail peint polychrome à rehauts d'or, dans des cadres en bois sculptés et dorés postérieurs ; accidents et manques  
20,5 x 16,5 cm (8 x 6 1/2 in.)

€6,000-10,000

US\$6,600-11,000  
£5,100-8,400

*TWO LIMOGES ENAMEL PLAQUES DEPICTING THE BETRAYAL  
AND THE MOCKING OF CHRIST, 16TH CENTURY*

137

**ITALIE DU NORD, FIN DU XV<sup>e</sup> OU DÉBUT DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE**  
BAISER DE PAIX

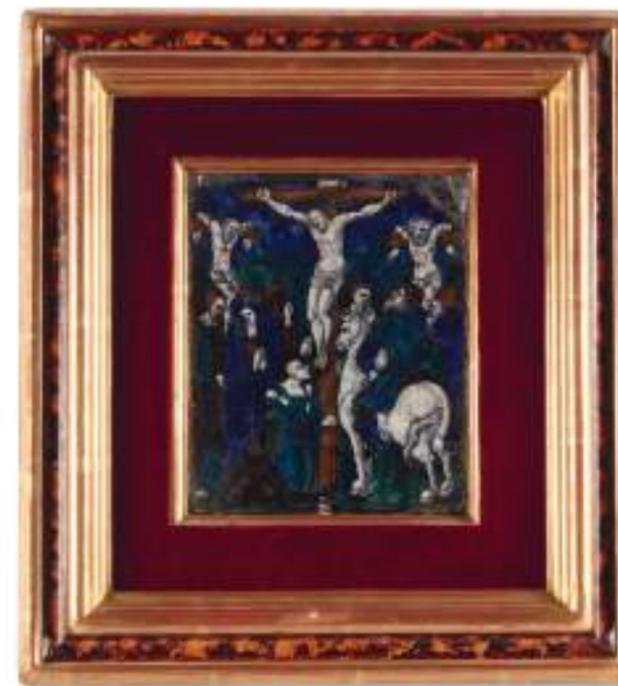
argent doré, représentant le Christ en Ecce Homo  
H. 11 cm (4 1/4 in.) ; L. 7,3 cm (3 in.)

€1,500-2,000

US\$1,700-2,200  
£1,300-1,700

**PROVENANCE:**  
Collection Larminet-Davioud, Lille ; vente Pierre Bergé et Associés, Drouot,  
Paris, 27 janvier 2021, lot 147.

*A SILVER-GILT PAX, NORTH ITALIAN, LATE 15TH OR  
EARLY 16TH CENTURY*



138

**ENTOURAGE DE COLIN NOUAILHER, LIMOGES,  
MILIEU DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE**  
PLAQUE REPRÉSENTANT LA CRUCIFIXION

émail peint polychrome à rehauts d'or, dans un cadre postérieur  
en bois doré et peint à l'imitation de l'écaillage  
18,5 x 15,5 cm (7 1/2 in. x 6 in.)

€1,000-2,000

US\$1,100-2,200  
£840-1,700

**PROVENANCE:**  
Vente Piasa, Paris, 28 novembre 2000, lot 312.

*A LIMOGES ENAMEL PLAQUE DEPICTING THE CRUCIFIXION,  
CIRCLE OF COLIN NOUAILHER, MID-16TH CENTURY*

139

**ATTRIBUÉE AU 'MAÎTRE  
AUX GRANDS FRONTS', LIMOGES,  
DÉBUT DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE**  
PLAQUE REPRÉSENTANT  
LA DÉPLORATION DU CHRIST

émail peint polychrome à rehauts d'or, la plaque  
cintrée dans un cadre en cuivre doré postérieur des  
ateliers André, sur un fond de velours rouge  
11 x 8 cm (4 1/2 x 3 in.)

€8,000-12,000

US\$8,800-13,000  
£6,800-10,000

**PROVENANCE:**  
Vente Fraysse et Associés, Drouot, Paris,  
5 mai 2010, lot 8.

Une iconographie similaire et un traitement  
comparable des colonnes torsées sont visibles  
sur le triptyque conservé au musée du Louvre  
(S. Baratte, *Les émaux peints de Limoges*, Paris,  
2000, p. 43, réf. LP 296 bis).

*A LIMOGES ENAMEL PLAQUE DEPICTING  
THE LAMENTATION, ATTRIBUTED TO  
'THE MASTER OF THE LARGE FOREHEADS',  
EARLY 16TH CENTURY*





**140**  
**LIMOGES, DEUXIÈME QUART DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE**  
 DEUX PLAQUES REPRÉSENTANT DEUX SCÈNES BIBLIQUES

émail peint polychrome à rehauts d'or, l'une représentant la Dormition de la Vierge, l'autre un épisode de l'histoire de Samuel : le prêtre Héli reçoit le veau offert par Elcana, dans des cadres postérieurs en bois doré  
 25 x 19 cm (10 x 7½ in.) (2)

€4,000-6,000 US\$4,400-6,500  
 £3,400-5,000

**PROVENANCE:**  
 Vente Me Massol, Drouot, Paris, 8 avril 2005, lot 133.

*TWO BIBLICAL LIMOGES ENAMEL PLAQUES,  
 SECOND QUARTER 16TH CENTURY*

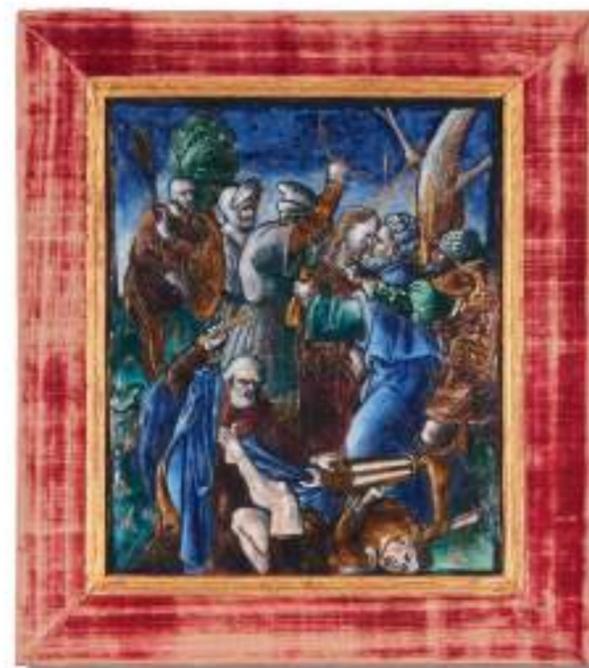
**141**  
**D'APRÈS UNE GRAVURE D'ALBRECHT DÜRER,**  
**LIMOGES, MILIEU DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE**  
 PLAQUE REPRÉSENTANT L'ARRESTATION DU CHRIST

émail peint polychrome à rehauts d'or, légèrement bombée, dans un cadre en métal doré postérieur, sur fond de velours rouge

19,5 x 15,5 cm (7½ x 6 in.)  
 €3,000-5,000 US\$3,300-5,400  
 £2,600-4,200

**PROVENANCE:**  
 Vente Me Fraysse et associés, Drouot, Paris, 5 mai 2010, lot 56.

*A LIMOGES ENAMEL PLAQUE DEPICTING THE BETRAYAL,  
 AFTER ALBRECHT DÜRER, MID-16TH CENTURY*



**142**  
**ENTOURAGE DE NARDON PÉNICAUD, LIMOGES,**  
**SECOND QUART DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE**  
 PLAQUE REPRÉSENTANT LA CRUCIFIXION

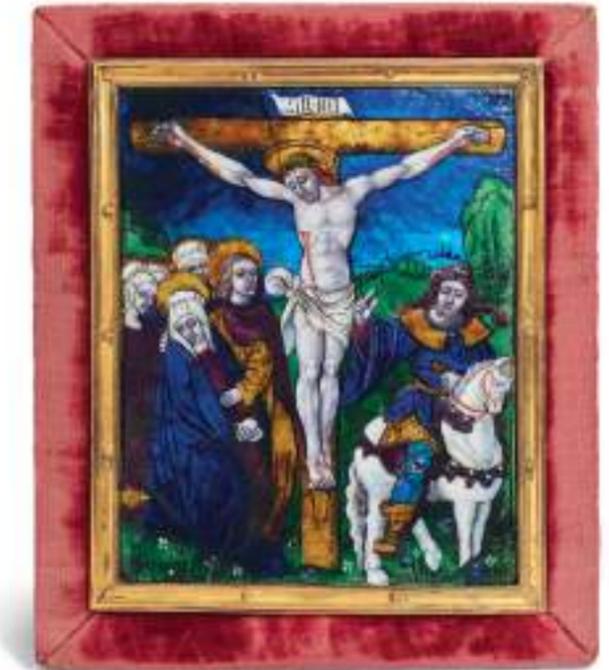
émail peint polychrome à rehauts d'or, dans un cadre de métal doré postérieur, sur fond de velours rouge  
 15 x 12,5 cm (6 x 5 in.)

€1,500-2,500 US\$1,700-2,700  
 £1,300-2,100

**PROVENANCE:**  
 Vente Piasa, Paris, 28 novembre 2000.

**BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE:**  
 P. Verdier, *The Walters Art Gallery - Catalogue of the Painted Enamels of the Renaissance*, Baltimore, 1967, n°141, pp. 42-45.

*A LIMOGES ENAMEL PLAQUE DEPICTING THE CRUCIFIXION,  
 CIRCLE OF NARDON PÉNICAUD, SECOND QUARTER 16TH CENTURY*

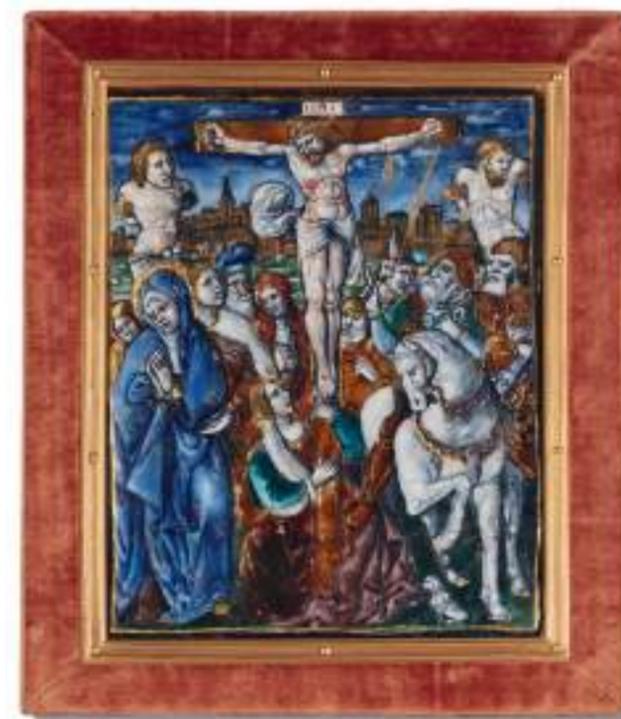


**143**  
**ATTRIBUÉES À COLIN NOUAILHER (VERS 1514 - VERS 1588),**  
**LIMOGES, MILIEU DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE**  
 DEUX PLAQUES REPRÉSENTANT LE GOLGOTHA  
 ET LA MISE AU TOMBEAU

émail peint polychrome à rehauts d'or, dans des cadres postérieurs, sur fonds de velours rouge  
 18,5 x 15,5 cm (7 x 6 in.)

€8,000-12,000 US\$8,800-13,000  
 £6,800-10,000

*TWO LIMOGES ENAMEL PLAQUES DEPICTING THE CRUCIFIXION  
 AND THE ENTOMBMENT, ATTRIBUTED TO COLIN NOUAILHER  
 (CIRCA 1514 - CIRCA 1588), MID-16TH CENTURY*





144

**ATTRIBUÉE AU MAÎTRE PSEUDO-MONVAERNI, LIMOGES, PROBABLEMENT DÉBUT DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE**  
PLAQUE REPRÉSENTANT LA MISE AU TOMBEAU

émail peint polychrome à rehauts d'or, dans un cadre postérieur en métal doré orné de cabochons de pierres de couleur et gravé au revers d'un Christ à la colonne et des *Arma Christi*  
12,5 x 9 cm (5 x 3½ in.)

€6,000-10,000

US\$6,600-11,000  
£5,100-8,400

**PROVENANCE:**

Vente Paris, 13 avril 1910, lot 71 (illustrée).  
Collection Dormeuil, vente Sotheby's, Paris, 19 novembre 2017, lot 25.

**EXPOSITION:**

Exposition d'objets d'art du Moyen Âge et de la Renaissance, Paris, Hôtel de Monaco ou de Sagan, chez Jacques Seligmann, 1913.

**BIBLIOGRAPHIE:**

S. Baratte, *Les émaux peints de Limoges, catalogue du Musée du Louvre*, Paris, 2000, pp. 47-48.  
V. Notin et al, *La Rencontre des Héros*, Limoges, 2002, p. 238.

Cette plaque est à rapprocher de celle conservée au musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg (inv. F277).

A LIMOGES ENAMEL PLAQUE DEPICTING THE ENTOMBMENT OF CHRIST, ATTRIBUTED TO THE PSEUDO MONVAERNI MASTER, PROBABLY EARLY 16TH CENTURY



145

**MAÎTRE IC, JEAN DE COURT OU JEAN COURTOIS, LIMOGES, SECONDE MOITIÉ DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE OU DÉBUT DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE**  
PLAQUE REPRÉSENTANT LA CRUCIFIXION

émail peint polychrome à rehauts d'or, en médaillon, monogrammé 'IC' en dessous d'un verset du livre d'Isaïe 'VERE LANGVORES NOSTROS IPSE TULIT / ET DOLORES NOSTROS IPSE PORTAVIT', dans un cadre postérieur en bois sculpté et redoré accidenté ; manques  
21,5 x 17 cm (8½ x 6½ in.)

€5,000-8,000

US\$5,500-8,700  
£4,200-6,700

**PROVENANCE:**

Très probablement ancienne collection A. Berthon ; sa vente, Drouot, Paris, 19 décembre 1867, lot 6.

A LIMOGES ENAMEL PLAQUE DEPICTING THE CRUCIFIXION, SIGNED IC, FOR JEAN DE COURT OF JEAN COURTOIS, SECOND HALF 16TH OR EARLY 17TH CENTURY



146

**ATTRIBUÉE À PIERRE VEYRIER II, LIMOGES, VERS 1550-1560**  
GRANDE PLAQUE REPRÉSENTANT L'ADORATION DES BERGERS

émail peint polychrome à rehauts d'or, le cadre postérieur en cuivre doré sur fond de velours de soie  
24 x 24 cm (9½ x 9½ in.)

€25,000-40,000

US\$28,000-44,000  
£21,000-34,000

**PROVENANCE:**

Vente Sotheby's, Londres, 7 décembre 1989, lot 262.  
Vente Sotheby's, Londres, 9 juillet 2015, lot 81.

**BIBLIOGRAPHIE:**

P. Verdier, *Catalogue of the painted enamels of the Renaissance*, cat. The Walters Art Gallery, Baltimore, 1967, pp. 202-212.  
V. Notin (éd.), *La rencontre des héros*, cat. Musée Municipal de l'Évêché, Limoges, 2002, pp. 244-245, n°84.

Cet émail particulièrement grand et bien conservé est caractéristique de l'œuvre de Pierre Veyrier II. La comparaison avec un ensemble de neuf plaques des *Scènes de la Passion du Christ* conservées au Walters Art Museum de Baltimore, dont l'une est monogrammée (inv. 44.364.), et deux autres plaques avec *La Déposition* et *La Résurrection* au St. Louis Art Museum (inv. 90 et 91.1988) est particulièrement éloquent.

Les tons sereins de chair bleutée, les plis des draperies distinctement délimités, l'application savante de la dorure, la technique d'émaillage en pois blancs utilisée pour accentuer les arbres à l'arrière-plan, et le travail élaboré de la brique sur l'architecture : toutes ces caractéristiques rapprochent notre plaque de celles citées. On notera en particulier l'exécution de l'herbe des plaques de *La Résurrection* à Baltimore et à Saint-Louis, la mise en valeur des colonnes de la présente plaque et celle de *La Flagellation* à Baltimore. Enfin le drap audacieux de 'saint Paul endormi dans le Christ au jardin de Gethsémani' à Baltimore rappelle celui du vêtement la Vierge de notre plaque.

Pour le dessin des plaques de la Passion, Veyrier s'est inspiré de la *Petite Passion* de Dürer, mais ici l'artiste réinterprète à merveille une œuvre maniériste plus moderne, la gravure de Giovanni Jacopo Caraglio d'après un dessin de Parmigianino qui se trouve aujourd'hui à la Graphische Sammlung de Weimar (inv. 7393).

Veyrier fait partie des émailleurs de Limoges les plus mystérieux et les plus talentueux du XVI<sup>e</sup> siècle. Outre les plaques mentionnées ci-dessus, Verdier lui attribue trois autres plaques. Il peut ainsi être intéressant de reconsidérer la plaque centrale du triptyque souvent contesté construit à partir de douze plaques au XIX<sup>e</sup> siècle conservé au Petit Palais à Paris (inv. ODUT01260).

A LARGE LIMOGES ENAMEL PLAQUE DEPICTING THE ADORATION OF THE SHEPHERDS, ATTRIBUTED TO PIERRE VEYRIER II, CIRCA 1550-1560



147

**ATTRIBUÉ À ANTOON SALLAERT (1580-1650)**

*Projet de frontispice avec mesures et allégories du temps*

porte une signature 'D. T... (?)' (en bas, à droite)  
huile sur panneau  
23,5 x 34 cm (9 1/8 x 13 1/8 in.)

€5,000-7,000

US\$5,500-7,600  
£4,200-5,900

**PROVENANCE:**

Collection particulière, Bruxelles, Belgique.

Nous remercions Prof. Dr. de Maere d'avoir suggéré une attribution à Antoon Sallaert (1580-1650) sur base d'un examen photographique de l'œuvre.

*ATTRIBUTED TO ANTOON SALLAERT, STUDY FOR A FRONTISPIECE WITH MEASUREMENTS AND ALLEGORIES OF THE TIME, OIL ON PANEL, BEARS A SIGNATURE*

148

**BERNARDINO MONALDI (DOCUMENTÉ À FLORENCE ENTRE 1588 ET 1619)**

*Henri IV (1553-1610) assiégeant la ville d'Amiens*

huile sur toile, grisaille  
36,5 x 42 cm (14 1/4 x 16 1/2 in.)

€6,000-8,000

US\$6,600-8,700  
£5,100-6,700

**PROVENANCE:**

Collection particulière européenne.

*BERNARDINO MONALDI, HENRI IV (1553-1610) BESIEGING THE TOWN OF AMIENS, OIL ON CANVAS, GRISAILLE*



149

**ATTRIBUÉS A JEAN III PÉNICAUD, LIMOGES, VERS 1550**

TAZZA ET SON COUVERCLE

émail peint en grisaille et rehauts d'or, décor sur le couvercle de scènes de la vie de Joseph, et à l'intérieur de la coupe du combat contre Amaleck et de quatre bustes de profil, porte une étiquette imprimée en rouge 'E.U. 1900' et la mention manuscrite 'Cottreau', deux étiquettes imprimées en noir 'COTTREAU / 1910 et 161'; restaurations au bord de la coupe et en son centre, et au bord du couvercle  
H. 20 cm (8 in.); D. 20 cm (8 in.)

€50,000-80,000

US\$55,000-87,000  
£42,000-67,000

**PROVENANCE:**

Collection Cottreau; sa vente, Galerie Georges Petit, Paris, 28 avril 1910, lot 62.  
Vente Piasa, Paris, 17 octobre 2007.

**EXPOSITION:**

Exposition universelle, Paris, 1900.

*A LIMOGES ENAMEL LIDDED TAZZA ATTRIBUTED TO JEAN III PÉNICAUD, MID-16TH CENTURY*



(dessus de la tazza)

150

**PAR JEAN II PÉNICAUD (VERS 1515-1588), LIMOGES, VERS 1540**  
PLAQUE REPRÉSENTANT JUNON ET ARGUS, ET MERCURE SECOURANT IO

émail peint en grisaille à rehauts d'or, dans un cadre postérieur en métal doré muni d'un anneau  
8 x 13 cm (3 in x 5 in.)

€5,000-8,000

US\$5,500-8,700  
£4,200-6,700

**PROVENANCE:**

Collection Alvar González-Palacios; vente Sotheby's, Paris, 29 mars 2007, lot 1.

*A MYTHOLOGICAL LIMOGES ENAMEL PLAQUE, BY JEAN II PÉNICAUD, CIRCA 1540*





■ 151

ITALIE DU NORD OU ALLEMAGNE DU SUD, XVII<sup>e</sup> SIÈCLE  
CHRIST À LA COLONNE

marbre, sur un socle moderne ; manques  
H. 70,5 cm (27¾ in.)

€10,000-15,000

US\$11,000-16,000  
£8,400-13,000

A CARVED MARBLE FIGURE OF THE CHRIST AT THE COLUMN, NORTH ITALIAN OR SOUTH GERMAN, 17TH CENTURY



152

ATTRIBUÉ À NICOLAS CHAPERON (1612-1656)

*Le serpent d'Airain*

huile sur toile  
46,1 x 63,3 cm (18¼ x 24¾ in.)

€10,000-15,000

US\$11,000-16,000  
£8,400-13,000

**PROVENANCE:**

Vente, hôtel Drouot, Paris, 15 juin 2001, lot 87 (comme 'attribué à Nicolas Chaperon').  
Galerie Éric Coatalem, Paris, France.  
Collection particulière, Paris, France.  
Vente Artcurial, Paris, 23 mars 2017, lot 134 (comme 'école française du XVII<sup>e</sup> siècle').  
Collection particulière, France.

ATTRIBUTED TO NICOLAS CHAPERON, THE BRAZEN SERPENT, OIL ON CANVAS



153

**ATTRIBUÉ AU 'MAÎTRE AUX GRANDS FRONTS',  
LIMOGES, DÉBUT DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE  
BAISER DE PAIX REPRÉSENTANT L'ANNONCIATION**

émail peint polychrome, dans un cadre postérieur en forme d'arche gothique à pinacles ; manques  
7 x 6,5 cm (2¾ in. x 2½ in.)  
H. totale 11 cm (4¼ in.)

€2,500-3,500

US\$2,800-3,800  
£2,100-2,900

A LIMOGES ENAMEL PLAQUE MOUNTED AS A PAX, ATTRIBUTED TO THE 'MASTER OF THE LARGE FOREHEADS'; EARLY 16TH CENTURY



154

**DANS LE STYLE DE JEAN PÉNICAUD, LIMOGES,  
PROBABLEMENT XIX<sup>e</sup> SIÈCLE  
PLAQUE REPRÉSENTANT L'ADORATION**

émail peint polychrome à rehauts d'or, la Vierge allaitant, entourée d'anges et bénie par Dieu le Père, différentes étiquettes dont une imprimée 'Ex. The Boy Collection / N° 194'  
13 x 10 cm (5 x 4 in.)

€1,000-2,000

US\$1,100-2,200  
£840-1,700

**PROVENANCE:**

Collection M. Boy ; sa vente, Paris, 1905.  
Vente Sotheby's, New York, 17 octobre 2000, lot 61.

A LIMOGES ENAMEL PLAQUE DEPICTING THE ADORATION, IN THE MANNER OF JEAN PÉNICAUD THE ELDER, PROBABLY 19TH CENTURY



155

**ENTOURAGE DE PIERRE REYMOND, LIMOGES,  
TROISIÈME QUART DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE  
GRAND MÉDAILLON REPRÉSENTANT LA VIERGE À L'ENFANT**

émail peint polychrome à rehauts d'or, avec sainte Anne et saint Jean-Baptiste, la plaque légèrement bombée, dans un cadre noir postérieur tendu de velours vert ; accidents et restaurations  
21,5 x 17 cm (8½ x 6½ in.)

€5,000-7,000

US\$5,500-7,600  
£4,200-5,900

**PROVENANCE:**

Vente Tajan, Paris, 17 juin 2015, lot 130.

A LIMOGES ENAMEL PLAQUE DEPICTING THE VIRGIN AND CHILD, CIRCLE OF PIERRE REYMOND, THIRD QUARTER 16TH CENTURY

156

**ÉCOLE ALLEMANDE DE LA SECONDE MOITIÉ DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE,  
SUIVEUR DE HANS HOLBEIN LE JEUNE**

Portrait en buste d'un homme coiffé d'une toque

huile sur panneau, sans cadre  
42 x 33,5 cm (16¼ x 13½ in.)

€4,000-6,000

US\$4,400-6,500  
£3,400-5,000

**PROVENANCE:**

Tchécoslovaquie, 1937 (selon F. Störi, *op. cit.*, *infra*).  
Collection Salzer, Vienne, Autriche, avril 1937 (selon F. Störi, *op. cit.*, *infra*).  
Londres, Grande-Bretagne, juillet 1938 (selon F. Störi, *op. cit.*, *infra*).  
Collection Salzer, New York, États-Unis, 1940 (selon F. Störi, *op. cit.*, *infra*).  
Acquavella Galleries, New York, États-Unis, 1942 (comme 'Hans Holbein le Jeune').  
Collection du Dr. Alejandro Pietri, Caracas, Vénézuéla, 1955.  
Vente Christie's, Londres, 24 novembre 1967, lot 20 (comme 'Holbein').  
Collection particulière, France.

**EXPOSITION:**

Montréal, Art Association of Montreal, *Exposition de chefs-d'œuvre de la peinture / Loan exhibition of masterpieces of painting*, 5 février-8 mars 1942, n°100.  
New York, Nicholas M. Acquavella Galleries, *Paintings by Old Masters*, 14 avril-14 mai 1945, n°9.

**BIBLIOGRAPHIE:**

Anonyme, 'Montreal Assembles Rare Old Masters to Aid War-Time Sailors', *Art Digest*, 15 février 1942, XVI, p. 10, reproduit en noir et blanc.  
P. Ganz, *The Paintings of Hans Holbein. First complete edition*, New York, 1950, p. 251, n°109 (comme 'Hans Holbein, circa 1540'), reproduit en noir et blanc fig. 32.  
F. Grossmann, 'Holbein Studies-II', *The Burlington Magazine*, avril 1951, XCIII, 577, p. 113 (comme 'hardly original').  
F. Störi, *Artis-Verlag, Zürich, Alte und Neue Kunst, Zeitschrift für den Kunsthandel, Sammler und Kunstfreund*, 1.1955, pp. 6-11 (comme 'Hans Holbein le Jeune'), reproduit en noir et blanc p. 7.  
J. Rowlands, *Holbein. The paintings of Hans Holbein the Younger. Complete edition*, Londres, 1985, p. 239, n°R. 50 (comme 'peinture rejetée').  
H. W. Grohn, *Tout l'œuvre peint de Holbein le Jeune*, Paris, 1987, p. 107, n°122 (comme 'émettant des réserves'), reproduit en noir et blanc.

GERMAN SCHOOL SECOND HALF 16TH CENTURY, FOLLOWER OF HANS HOLBEIN THE YOUNGER, HALF-LENGTH PORTRAIT OF A MAN WEARING A HAT, OIL ON PANEL, UNFRAMED



-157

**ENTOURAGE DE JEAN II PÉNICAUD, LIMOGES, MILIEU DU  
XVI<sup>e</sup> SIÈCLE, LE COFFRET DU DÉBUT DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE  
ENSEMBLE DE QUATRE PLAQUES MONTÉES SUR UN COFFRET**

les plaques en émail peint en grisaille, représentant des épisodes de la vie d'Orphée : Orphée charmant les animaux, Orphée tué par les Ménades, la descente aux enfers pour sauver Eurydice ; le coffret en placage de ronce de noyer et d'écaïlle de tortue caret ; quelques manques au filets d'argent de la monture  
Le coffret : H. 16 cm (6¼ in.) ; L. 27 cm (10½ in.) ; P. 20 cm (8 in.)

€10,000-15,000

US\$11,000-16,000  
£8,400-13,000

**PROVENANCE:**

Vente Sotheby's, Paris, 9 avril 2019, lot 1.

A SET OF FOUR LIMOGES ENAMEL PLAQUES, CIRCLE OF JEAN II PÉNICAUD, MID-16TH CENTURY, MOUNTED ON A 17TH CENTURY WALNUT AND TORTOISESHELL CASSET





158

**ATTRIBUÉ À WILLEM DANIELSZ. VAN TETRODE (1525-1588),  
SECONDE MOITIÉ DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE  
BUSTE DE L'EMPEREUR VESPASIEN**

bronze  
H. 24 cm (9½ in.)

€8,000-12,000

US\$8,800-13,000  
£6,800-10,000

**BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE:**

*Liebighaus Museum alter Plastik, Natur und Antike in der Renaissance*, (cat.exp.), Francfort, 1985, n°29.

A.-M. Massinelli, *Bronzetti e Anticaglie dalla Guardaroba di Cosimo I*, Florence, 1991, pp. 996-99, figs. 81-83.

Flavius Vespasianus ou Vespasien (9-79 ap. J.-C.) fut nommé empereur grâce à ses succès militaires et son règne marqua une ère de stabilité après la période de guerre connue sous Néron (mort en 68 après J.-C.). La représentation de l'empereur, avec son caractère puissant, transcende les représentations plus ternes que l'on trouve souvent sur les bustes en bronze de petite taille de cette période. Le modelé du visage soigneusement réalisé permet de véritablement le qualifier de portrait.

Du point de vue stylistique, le buste est extrêmement proche d'un buste documenté de Vespasien par Willem Danielsz. van Tetrode (1525-1588) qui faisait partie d'une série de douze empereurs créée à l'origine pour Gianfrancesco Orsini comte de Pitigliano. Cette série n'est finalement pas entrée dans la collection Orsini, et les bustes furent envoyés à Cosme 1<sup>er</sup> de Médicis. Ils se trouvent aujourd'hui au musée du Bargello à Florence (illustrés dans Massinelli, *loc. cit.*). Notons également un buste de Vespasien très proche de notre exemplaire vendu par Christie's à Londres (15 décembre 1998, lot 134).

A BRONZE BUST OF THE EMPEROR VESPASIAN, ATTRIBUTED TO WILLEM DANIELSZ. VAN TETRODE (1525-1588), SECOND HALF 16TH CENTURY



160

**JEAN DE COURT, LIMOGES, FIN DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE  
COUPE REPRÉSENTANT JASON ET LA TOISON D'OR**

émail peint polychrome, le décor inspiré des gravures de René Boyvin d'après les dessins de Léonard Thiry, signée 'C.' sur le pied et 'IC' sous la coupe ; restaurations  
H. 15,5 cm (6 in.) ; D. 25,5 cm (10 in.)

€20,000-40,000

US\$22,000-44,000  
£17,000-34,000

**PROVENANCE:**

Vente Mes Beaussant et Lefèvre, Drouot, Paris, 25 avril 2003, lot 100.

A LIMOGES ENAMEL TAZZA DEPICTING THE STORY OF JASON, SIGNED BY JEAN DE COURT, LATE 16TH CENTURY

159

**LIMOGES, SECONDE MOITIÉ DU  
XVI<sup>e</sup> SIÈCLE  
QUATRE MÉDAILLONS REPRÉSENTANT  
QUATRE DES DOUZE MOIS DE L'ANNÉE**

émail peint polychrome à rehauts d'or, d'après les gravures d'Étienne Delaune consacrées aux *Travaux des mois*, montés dans un cadre postérieur  
Une plaque 11 x 8,5 cm (4½ x 3½ in.)

€3,000-5,000

US\$3,300-5,400  
£2,600-4,200

A SET OF FOUR LIMOGES ENAMEL  
MEDALLIONS DEPICTING FOUR MONTHS OF  
THE YEAR, SECOND HALF 16TH CENTURY



161

**LÉONARD LIMOSIN (VERS 1505 - VERS 1577), VERS 1560**  
GRANDE PLAQUE REPRÉSENTANT LA CRUCIFIXION

émail peint polychrome à paillons d'argent et rehauts d'or, signée 'LEONARD . LIMOSIN' et monogrammée 'LL' et 'MA', dans un encadrement de bois et métal dorés ; accidents et restaurations  
27 x 20 cm (10½ x 8 in.)

€18,000-25,000

US\$20,000-27,000  
£16,000-21,000

**PROVENANCE:**

Vente Tajan, Drouot, Paris, 5 mars 2004, lot 236.

A LARGE LIMOGES ENAMEL PLAQUE DEPICTING THE CRUCIFIXION AND MONOGRAMMED AND SIGNED LEONARD LIMOSIN (CIRCA 1505 - CIRCA 1577), CIRCA 1560



163

**ATTRIBUÉ À COLIN NOUAILHER (NÉ VERS 1514), LIMOGES, MILIEU DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE**  
SUITE DE DOUZE PLAQUES REPRÉSENTANT LES DOUZE APÔTRES

émail peint polychrome, chaque plaque numérotée et légendée, l'ensemble constituant le *Notre Père*, montées dans un cadre postérieur ; accidents, restaurations et manques  
19 x 12 cm chaque plaque (7½ x 4¾ in.)

€30,000-50,000

US\$33,000-54,000  
£26,000-42,000

**PROVENANCE:**

Vente Me T. de Maigret, Drouot, Paris, 3 décembre 2008, lot 207.

A SET OF TWELVE ENAMEL PLAQUES DEPICTING THE APOSTLES, ATTRIBUTED TO COLIN NOUAILHER (BORN IN 1514), MID-16TH CENTURY

164

**ESPAGNE, XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE**  
GROUPE REPRÉSENTANT SAINT ANTOINE DE PADOUE ET L'ENFANT JÉSUS

bois sculpté, doré et peint polychrome, le saint moine tonsuré représenté debout portant l'Enfant Jésus, encastré dans un socle gravé sous la base 'ANO 1147' ; restaurations et reprises au décor  
H. totale 104 cm (41 in.)

€1,000-2,000

US\$1,100-2,200  
£840-1,700

A PARCEL-GILT POLYCHROME WOOD GROUP OF SAINT ANTHONY OF PADUA WITH THE CHRIST CHILD, SPANISH, 18TH CENTURY



162

**PAR PIERRE REYMOND (ACTIF 1537-1584), LIMOGES, SECONDE MOITIÉ DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE**  
DEUX PLAQUES À SUJETS MYTHOLOGIQUES

émail peint en grisaille et à rehauts d'or, l'une représentant représentant Didon et Enée, l'autre figurant Vénus, Enée et Ascagne, monogrammées PR, suspendues par un cadre postérieur en métal doré  
8,5 x 8 cm (3 x 3 in.) (2)

€8,000-10,000

US\$8,800-11,000  
£6,800-8,400

**PROVENANCE:**

Collection Frédéric Spitzer ; sa vente, Paris, avril-juin 1893, lots 525 et 526.  
Collection Lehmann ; sa vente, Paris, 1925.  
Collection Robert Schumann.  
Collection particulière parisienne.  
Vente Christie's, Paris, 23 juin 2005, lot 312.

TWO LIMOGES ENAMEL MYTHOLOGICAL PLAQUES BY PIERRE REYMOND, SECOND HALF 16TH CENTURY



**165**  
**D'APRÈS L'ANTIQUÉ, ITALIE, PROBABLEMENT FLORENCE, DÉBUT DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE**  
 MERCURE

bronze, le socle postérieur en jaspe  
 H. 17 cm (6 3/4 in.)

€6,000-8,000 US\$6,600-8,700  
 £5,100-6,700

**PROVENANCE:**  
 Collection Abbott Guggenheim, New York ;  
 Vente Sotheby's, New York, 27 janvier 2011, lot 415.

**BIBLIOGRAPHIE:**  
 M. H. Schwartz (éd.), *European Sculpture from the Abbott Guggenheim Collection*, New York, 2008, n°2, pp. 24-25.

*A BRONZE FIGURE OF MERCURY, ITALIAN, PROBABLY FLORENCE, EARLY 16TH CENTURY*

**167**  
**FRANCE, FIN DU XVI<sup>e</sup> OU DÉBUT DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE**  
 VIERGE À L'ENFANT

Pierre calcaire, trace d'une polychromie postérieure ; manques et restaurations  
 H. 100 cm (39 1/4 in.)

€5,000-8,000 US\$5,500-8,700  
 £4,200-6,700

*A CARVED STONE FIGURE OF THE VIRGIN AND CHILD, FRENCH, LATE 16TH OR EARLY 17TH CENTURY*



**168**  
**PROBABLEMENT ALLEMAGNE, XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE**  
 DEUX LIONS COUCHÉS EN PENDANT FORMANT FLACONS

buis ou bois de sainte Lucie sculpté, perles noires incrustées pour les yeux, l'un tenant des armoiries remplacées, les deux animaux en partie évidés et dotés d'un bouchon ; accidents, manques et modifications  
 L. 6 cm (2 1/8 in.)

€600-1,000 US\$660-1,100  
 £510-830

*TWO BOXWOOD CONTAINERS IN THE FORM OF RECUMBENT LIONS, PROBABLY GERMAN AND 18TH CENTURY*



**166**  
**D'APRÈS GALEAZZO MONDELLA DIT MODERNO, ITALIE, XVI<sup>e</sup> SIÈCLE**  
 HERCULE TERRASSANT LE LION DE NÉMÉE

bronze, le socle en marbre jaune de Siègne postérieur ; accidents et manque au pied droit  
 H. Hercule 10,2 cm (4 in.)

€2,000-3,000 US\$2,200-3,300  
 £1,700-2,500

**BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE:**  
 P. Cros, *Bronzes de la Renaissance italienne - Fondation Bemberg*, Paris, 1996, p. 15.

Ce bronze reprend la composition initiée par Galeazzo Mondella dit Moderno (1467-vers 1528) auquel on attribue une plaquette représentant Hercule dans une position similaire, étouffant le lion de Némée en pressant sa gueule contre son torse. Citons trois exemplaires de ce bronze : l'un en bronze doré conservé à la fondation Bemberg de Toulouse, l'un au Cleveland Museum of Art (inv. 1975.111) et un autre vendu à Deauville, Tradart, 10 octobre 2021, lot 97.

*A BRONZE GROUP OF HERCULES AND THE NEMEAN LION, AFTER MODERNO, ITALIAN, 16TH CENTURY*

**169**  
**ÉPOQUE BAROQUE, FRANCE, PREMIÈRE MOITIÉ DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE**  
 PAIRE DE CARYATIDES EN TERME

chêne mouluré, sculpté et teinté rouge, à décor de femme richement parée  
 H. 137 cm (54 in.) ; L. 37 cm (15 in.) (2)

€2,000-4,000 US\$2,200-4,400  
 £1,700-3,400

*A PAIR OF BAROQUE OAK ARCHITECTURAL CARYATIDES, FRENCH, FIRST HALF 17TH CENTURY*



170

**ENTOURAGE DE COLIN NOUAILHER (VERS 1514 - VERS 1588),  
D'APRÈS DES GRAVURES D'ALBRECHT DÜRER, LIMOGES,  
MILIEU DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE**

SUITE DE NEUF PLAQUES REPRÉSENTANT  
DES SCÈNES DE LA VIE DU CHRIST

émail peint polychrome à rehauts d'or, représentant différents épisodes de la Passion : l'entrée à Jérusalem, le baiser de Judas et l'arrestation du Christ, le Christ devant Hérode, sa comparution devant Caïphe, Pilate se lavant les mains et L'Ecce Homo, le couronnement d'épines, la Flagellation, la Crucifixion et sa Résurrection, dans des cadres postérieurs à pans coupés ; les angles des plaques coupés  
18 x 13 cm. (7 x 5 in.)

€30,000-40,000

US\$33,000-44,000  
£26,000-34,000

**PROVENANCE:**

Vente Nice Riviera, 1<sup>er</sup> décembre 2007.

*A SET OF NINE LIMOGES ENAMEL PLAQUES DEPICTING  
THE SCENES FROM THE PASSION OF CHRIST, CIRCLE OF COLIN  
NOUAILHER (CIRCA 1514 - CIRCA 1588), MID-16TH CENTURY*



**Provenant d'une collection  
particulière française**



■ 171  
**D'APRÈS GIAMBOLOGNA,  
FIN DU XVII<sup>e</sup> OU DÉBUT DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE**  
URANIE OU L'ASTRONOMIE

bronze, sur un socle en bois postérieur  
H. 40 cm (15¾ in.); H. totale 46,5 cm (18½ in.)

€7,000-10,000

US\$7,700-11,000  
£5,900-8,400

*A BRONZE ALLEGORICAL FIGURE OF URANIA OR ASTRONOMY,  
AFTER GIAMBOLOGNA, LATE 17TH OR EARLY 18TH CENTURY*



■ 172  
**D'APRÈS GIAMBOLOGNA,  
FIN DU XVII<sup>e</sup> OU DÉBUT DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE**  
L'ARCHITECTURE

bronze, sur un socle en bois postérieur  
H. 38 cm (15 in.); H. totale 45,5 cm (18 in.)

€7,000-10,000

US\$7,700-11,000  
£5,900-8,400

*A BRONZE ALLEGORICAL FIGURE OF ARCHITECTURE,  
AFTER GIAMBOLOGNA, LATE 17TH OR EARLY 18TH CENTURY*

■ 173

**VENISE, PREMIÈRE MOITIÉ DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE**  
TÊTE D'ENFANT

marbre blanc ; sur un socle postérieur en bois noirci  
H. 25,5 cm (10 in.) ; H. totale 43 cm (17 in.)

€10,000-15,000

US\$11,000-16,000  
£8,400-13,000

174

**VENISE, VERS 1600**  
HEURTOIR

bronze, le masque de lion retenant le heurtoir probablement postérieur,  
sur un présentoir postérieur tendu de velours rouge  
H. 21,5 cm (8½ in.) ; L. 15,5 cm (6 in.)

€8,000-12,000

US\$8,800-13,000  
£6,800-10,000

*A BRONZE DOOR KNOCKER, VENETIAN, CIRCA 1600*





■ 175

**ITALIE, SECONDE MOITIÉ DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE**  
DEUX BUSTES EN PENDANT D'UN FAUNE ET D'UNE BACCHANTE

marbre blanc, reposant sur un piédoche mouluré  
H. 57 cm (22½ in.)

€5,000-8,000

US\$5,500-8,700  
£4,200-6,700

TWO CARVED MARBLE BUSTS OF A FAUN AND A BACCHANTE,  
ITALIAN, SECOND HALF 18TH CENTURY



■ 176

**DANEMARK OU ALLEMAGNE DU NORD, FIN DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE**  
PAIRE DE LIONS COUCHÉS

grès gris, chacun maintenant une sphère sous sa patte  
H. 31 cm et 32 cm (12¼ et 12½ in.) ; L. 42,5 cm (16¾ in.) ; P. 15 cm (6 in.)

€2,000-3,000

US\$2,200-3,300  
£1,700-2,500

A PAIR OF SANDSTONE HERALDIC LIONS, DANISH OR NORTH GERMAN,  
LATE 17TH CENTURY



PROVENANT D'UNE COLLECTION PARTICULIÈRE FRANÇAISE

■ 177

**CERCLE DE JEAN RAON (1630-1707), VERS 1700**  
DEUX BUSTES EN HERMÈS REPRÉSENTANT PLUTON  
ET PROSERPINE

marbre blanc, chacun sur une base postérieure en marbre rouge veiné blanc  
mouluré

H. 25,5 cm (10 in.) et 26,5 cm (10½ in.)  
H.totales 39 cm (15¼ in.) et 40 cm (15¾ in.)

€8,000-12,000

US\$8,800-13,000  
£6,800-10,000

A PAIR OF MARBLE BUSTS REPRESENTING PLUTO AND PROSERPINA,  
CIRCLE OF JEAN RAON, CIRCA 1700





178

**ATTRIBUÉ À ONORIO MARINARI (1627-1715)**

*David tenant la tête de Goliath*

huile sur toile  
67 x 49,5 cm (26 3/8 x 19 1/2 in.)

€4,000-6,000

US\$4,400-6,500  
£3,400-5,000

**PROVENANCE:**

Collection particulière du sud de la France, France.

ATTRIBUTED TO ONORIO MARINARI, DAVID HOLDING GOLIATH'S HEAD, OIL ON CANVAS



179

**PROBABLEMENT LIENZ, 1820**

MEMENTO MORI

bois peint blanc et gris, signé, daté et localisé au crayon sous le livre  
H. 17 cm (6 3/8 in.)

€2,500-4,000

US\$2,800-4,400  
£2,100-3,400

**PROVENANCE:**

Collection Henri Klinger, Paris.

A WHITE AND GREY PAINTED CARVED WOOD MEMENTO MORI GROUP, PROBABLY LIENZ, 1820

PROVENANT D'UNE COLLECTION PARTICULIÈRE FRANÇAISE

180

**ITALIE, PROBABLEMENT VENISE, XVII<sup>e</sup> SIÈCLE**

MOÏSE

bronze, portant le numéro de collection '633 B 77.129' sur la base  
H. 46,5 cm (18 1/8 in.)

€10,000-15,000

US\$11,000-16,000  
£8,400-13,000

**PROVENANCE:**

Collection Emma Budge, Hambourg, jusqu'en 1937 ;  
Sa vente forcée, Peter Graupe, Berlin, *Die Sammlung Frau Emma Budge*,  
27-29 septembre 1937, lot 124.  
Collection Charles De Stuers.  
Musée de Fundatie, Zwolle, Pays-Bas (inv. 633).  
Restitué à la Succession Emma Budge en 2018.  
Vente Sotheby's, Londres, 4 décembre 2018, lot 75.

A BRONZE FIGURE OF MOSES, ITALIAN, PROBABLY VENETIAN, 17TH CENTURY



181

**VINCENT MALÒ (CAMBRAI VERS 1595-VERS 1649 ROME)**

*La continence de Scipion*

huile sur toile, sans cadre  
164 x 243 cm (64 1/2 x 95 1/2 in.)

€12,000-18,000

US\$14,000-20,000  
£11,000-15,000

**PROVENANCE:**

Éric Turquin, Paris, France, 15 avril 2001.  
Collection particulière, France.

Un certificat en date du 15 février 2001 rédigé par dott. Antonio Gesino confirme l'attribution du présent tableau au peintre Vincent Malò (vers 1595-vers 1649) et le situe dans la période de maturité du peintre autour de 1640-1645.

VINCENT MALÒ, THE CONTINENCE OF SCIPIO, OIL ON CANVAS, UNFRAMED



PROVENANT D'UNE COLLECTION PARTICULIÈRE FRANÇAISE

■ 182  
**D'APRÈS FRANÇOIS DUQUESNOY ET ALESSANDRO ALGARDI,  
 SECONDE MOITIÉ DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE**  
 LA FLAGELLATION DU CHRIST

trois figures en bronze, les socles en bois postérieurs  
 H. 24 cm (9½ in.), 20,5 cm (8 in.) et 21 cm (8¼ in.)  
 H. totales 30 cm (11¼ in.), 26,5 cm (10½ in.) et 27 cm (10¾ in.) (3)  
**€15,000-25,000** **US\$17,000-27,000**  
**£13,000-21,000**

THREE BRONZE FIGURES OF THE FLAGELLATION OF CHRIST,  
 AFTER FRANÇOIS DUQUESNOY AND ALESSANDRO ALGARDI,  
 SECOND HALF 17TH CENTURY

■ 183  
**ATTRIBUÉ À ALESSANDRO TIARINI (1577-1668)**  
 Sainte famille avec saint Jean-Baptiste

dans un cadre italien du XVII<sup>e</sup> siècle  
 huile sur toile  
 130,5 x 99 cm (51½ x 39 in.)  
**€20,000-30,000** **US\$22,000-33,000**  
**£17,000-25,000**

PROVENANCE:  
 Vente, hôtel des ventes, Toulon, 8 juin 2002, lot 91.  
 Collection particulière, France.

ATTRIBUTED TO ALESSANDRO TIARINI, HOLY FAMILY  
 WITH SAINT JOHN THE BAPTIST, OIL ON CANVAS



CE LOT A ÉTÉ CONSIGNÉ EN PARTENARIAT AVEC LA MAISON DE VENTES MARAMBAT-MALAFOSSE À TOULOUSE.

184

**GIOVANNI DOMENICO TIEPOLO (VENISE 1727-1804)**

*Saint Jean Gualbert*

huile sur toile, sur sa toile et son châssis d'origine  
63,4 x 42,2 cm (25 x 16½ in.)

€50,000-70,000

US\$55,000-76,000  
£42,000-58,000

**PROVENANCE:**

Collection particulière, région toulousaine, France.

Cette découverte est une très belle addition à l'œuvre de Giandomenico Tiepolo (1727-1804). Elle représente saint Jean Gualbert, fondateur de la congrégation des Vallombrosiens. Fils d'une riche famille florentine, la vie de Jean change le jour où il pardonne à l'assassin de son frère en méditant sur la Passion du Christ. Il entre alors au monastère de San Miniato al Monte où il prend l'habit bénédictin, profondément transformé par son acte de rémission. Jean y est toutefois choqué par la simonie de l'évêque de Florence et la dénonce, avant de se retirer pour mener une vie plus austère d'ermite. En 1015, il se retire sans cléricature à Vallombreuse. Il y prend la direction de la communauté comme prévôt, puis comme abbé, après avoir accueilli de nombreux moines de San Miniato. La confrérie à Vallombreuse se fonde ainsi sur la règle de saint Benoît, tout en s'inspirant des enseignements des anciens Pères, et insiste sur la charité et la vie commune.

Le tableau de Tiepolo retranscrit deux événements miraculeux de la vie du saint. Dans un premier temps, la croix qu'il tient se réfère à la vision qu'il reçoit en priant devant le grand crucifix de San Miniato – il vient tout juste de pardonner au bourreau de son frère, et la tête du Christ s'incline en signe d'absolution. Dans notre tableau, la tête du crucifix se tourne légèrement vers le saint, faisant écho à ce miracle. Plus subtilement, la maçonnerie derrière le saint renvoie probablement à l'histoire du monastère jugé trop luxueux par le saint, et qui s'effondra sur son ordre.

La remarquable conservation de ce tableau nous laisse admirer la luminosité subtile du coloris de Giandomenico, digne héritier de son père et maître, Giambattista Tiepolo (1696-1770). Dans l'atelier, fils et père œuvraient ensemble, en compagnie du frère de Domenico, Lorenzo (1736-1776), qui s'était pour sa part spécialisé dans la technique du pastel. Du fait de cette collaboration, aussi bien pour les tableaux que pour les fresques, le talent des fils resta longtemps dans l'obscurité.



Fig. 1 G. D. Tiepolo, *Étude de mains tenant un crucifix*, Venise, Fondazione Musei Civici di Venezia, Gabinetto dei disegni e delle Stampe.

Ce n'est qu'en 1971, avec le catalogue d'Adriano Mariuz (1938-2003) que l'œuvre de Domenico reçoit l'attention qu'elle méritait. Cet ouvrage nous apprend que les mécènes recherchaient particulièrement les œuvres de Giandomenico lorsqu'il s'agissait des tableaux de petit format voués à la dévotion privée. On connaît aujourd'hui de sa main plusieurs tableaux qui représentent des saints à mi-corps, à l'exemple du *Saint Louis de Gonzague* conservé à la Pinacoteca di Brera à Milan, du *Saint Joseph et l'Enfant Jésus* du Museo Civico de Padoue et du *Saint Dominique* conservé au Museo Civico d'Udine.

Dans ces tableaux de dévotion, tout comme dans le nôtre, la fascination de Giandomenico pour la vie quotidienne est apparente ; ce sont ces petits détails touchants voire anecdotiques qui rendent les sujets religieux si humains. Ici ce sont surtout le sourire de saint Jean, avec deux dents légèrement écartées, ses rides, exécutées avec de vifs coups de pinceau, et ses mains rougeaudes, qui donnent toute son humanité à la figure du saint. Cette personne connaît la pauvreté, le travail dur, la souffrance, mais elle est transformée en image radieuse, d'abord par la grâce de Dieu, puis par le talent du peintre. La sensibilité de Giandomenico pour les aspects poignants de la condition humaine résonne dans tout son œuvre. Bien qu'également présente dans les œuvres du père, ce n'est que dans les tableaux du fils qu'une place centrale leur est accordée.

Il existe différentes versions de cette composition, l'une se trouve au musée Rollins en Floride (inv. 1961.04), et une autre, seulement 'attribuée à Giandomenico' est récemment apparue sur le marché parisien (vente Drouot Estimations, hôtel Drouot, Paris, 16 avril 2022). Il est probable que la version du musée Rollins soit celle ayant figuré dans les collections du musée Martin von Wagner, à Würzburg, et qui avait été publiée dans le catalogue d'Adriano Mariuz en 1971 (A. Mariuz, *Giandomenico Tiepolo*, Venise, 1971, p. 152). Il la dait du début des années cinquante, période durant laquelle les Tiepolo travaillaient dans cette ville.

Un dessin préparatoire des mains et du crucifix (fig. 1) a été identifié par l'historien Giorgio Vigni parmi la collection du musée Correr à Venise (inv. Cl. III, n. 7084) (A. Mariuz, *op. cit.*, p. 152). Les traits du modèle de saint Jean Gualbert ont dû plaire à l'artiste puisqu'on les retrouve dans un tableau du même format conservé à l'Ambrosiana à Milan, représentant un évêque.

Nous remercions Adelheid M. Gealt de son aide apportée à la rédaction de cette notice.

GIOVANNI DOMENICO TIEPOLO, SAINT JOHN GUALBERTO,  
OIL ON CANVAS, UNLINED, ON ITS ORIGINAL STRETCHER





■ 185

**ITALIE, XVII<sup>e</sup> SIÈCLE**  
PAIRE DE MÉDAILLONS OVALES

marbres polychromes, à décor d'armoiries  
H. 70 cm (27½ in.) ; L. 64 cm (25¼ in.) ; P. 4 cm (1½ in.) (2)

€8,000-12,000 US\$8,800-13,000  
£6,800-10,000

A PAIR OF POLYCHROME MARBLE ARMORIAL MEDALLIONS, ITALIAN, 17TH CENTURY

■ 186

**D'APRÈS UN MODÈLE DE PIETRO TACCA,  
ITALIE, XVII<sup>e</sup> OU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE**  
ESCLAVE ENCHAÎNÉ

bronze patiné, l'homme représenté assis, les mains attachées dans le dos, la taille drapée, assis sur une colonne tronquée postérieure  
H. 38 cm (15 in.)  
H. totale 42 cm (16½ in.)

€15,000-25,000 US\$17,000-27,000  
£13,000-21,000

**PROVENANCE:**  
Collection Yves Saint Laurent et Pierre Bergé, vente Christie's, Paris, 25 février 2009, lot 496.

Le modèle de cette figure d'esclave revient à Pietro Tacca (1577-1640), sculpteur des Médicis, et successeur de Giambologna. Il fut créé en 1608 pour orner le socle du monument de Ferdinand de Médicis sur la piazza della Darsena à Livourne.

A BRONZE FIGURE OF A SEATED MOORISH SLAVE, AFTER PIETRO TACCA (1577-1640), ITALIAN, 17TH OR 18TH CENTURY



PROVENANT D'UNE COLLECTION PARTICULIÈRE FRANÇAISE

■ 187

**D'APRÈS TIZIANO ASPETTI,  
PROBABLEMENT VENISE, XVII<sup>e</sup> SIÈCLE**  
ALLÉGORIES DE LA GUERRE ET DE LA PAIX

deux figures en bronze, portant des étiquettes de collection inscrites 'collection J. E. Taylor n°25' sous les bases ; sur des bases postérieures en bois peint noir  
H. 57 cm (22½) et 57,5 cm (22½ in.) (2)

€20,000-30,000 US\$22,000-32,000  
£17,000-25,000

**PROVENANCE:**  
Collection J.-E. Taylor.

TWO BRONZE ALLEGORICAL FIGURES OF WAR AND PEACE, AFTER TIZIANO ASPETTI, PROBABLY VENETIAN, 17TH CENTURY

■ 188

**FRANÇOIS PERRIER  
(PONTARLIER VERS 1594-1650 PARIS)**

*Scène de sacrifice d'un roi, peut-être le châtiment de Lycurgue*

huile sur toile, réduit de son format d'origine  
142 x 132,5 cm (56 x 52½ in.)

€50,000-70,000

US\$55,000-76,000  
£42,000-59,000

**PROVENANCE:**

Peut-être collection G. Frick, Belgique, avant 1775 ; peut-être sa vente, Bruxelles, 14 juillet 1775, lot 11 (comme 'Un sacrifice païen (...) par un disciple de Simon Vouet').  
Collection particulière, New York, États-Unis.  
Vente Christie's, New York, 23 janvier 2004, lot 10 (comme 'François Perrier').  
Collection particulière, France.

**EXPOSITION:**

Paris, galerie Éric Coatalem, *François Perrier: Reflections on the Earlier Works from Lanfranco to Vouet / Les premières œuvres de Lanfranco à Vouet*, 2001, n°31.

**BIBLIOGRAPHIE:**

P. Rosenberg *et al.*, 'France in the Golden Age: A Postscript', *Metropolitan Museum Journal*, 1982, XVII, p. 32.  
E. Schleier, 'Review of the exhibition: La peinture française du XVII<sup>e</sup> siècle dans les collections américaines / France in the Golden Age', *Kunstchronik*, mai 1983, 36, p. 230 et p. 234, reproduit en noir et blanc fig. 2.  
B. Brejon de Lavergnée, 'New Attributions around Simon Vouet', *Master Drawings*, automne 1986, XXIII-XXIV, 3, reproduit p. 348.  
M. Hilaire, P. Ramade, *Grand siècle: peintures françaises du XVII<sup>e</sup> siècle dans les collections publiques françaises*, [cat. exp.], Montréal-Rennes, Montpellier, musée des beaux-arts-musée des beaux-arts-musée Fabre, 25 janvier-5 septembre 1993, p. 145, sous le n°38.  
A. L. Clark, *François Perrier: reflections on the Earlier Works from Lanfranco to Vouet / Les premières œuvres de Lanfranco à Vouet*, Paris, 2001, p. 107, n°31, reproduit en couleurs pl. VII et en noir et blanc sous le n°31.



Fig. 1 D'après F. Perrier, *Le sacrifice d'un roi*, localisation actuelle inconnue.

Situé par Alvin L. Clark dans les années 1632-1633, cet énigmatique tableau d'un sacrifice d'un roi est un très beau témoignage de la manière singulière de François Perrier (vers 1594-1650).

Peintre formé en Italie auprès du rayonnant artiste Giovanni Lanfranco (1582-1647), c'est sous l'influence de Simon Vouet (1590-1649) que Perrier va développer son style personnel inspiré de la flamboyance du peintre français mais dans une manière davantage sculpturale, monumentale. De retour de Rome en 1628 après au moins quatre ans dans la ville éternelle, Perrier va travailler directement pour Vouet et notamment au décor (aujourd'hui disparu) du château de Chilly. Notre tableau date de cette période d'émulation créative de l'artiste, précédant son second séjour romain à partir de 1634.

Cette scène mystérieuse illustrant le sacrifice d'un dieu ou d'un roi nous est parvenue aujourd'hui dans un format légèrement réduit de sa dimension originale. Heureusement, une copie contemporaine de l'œuvre (A. L. Clark, *op. cit.*, n°32) (fig. 1), ainsi qu'un dessin préparatoire découvert par Barbara Bréjon de Lavergnée a permis de prendre connaissance de la composition en son entier (dessin de la donation Mathias Polakovits, Paris, école nationale des beaux-arts). Un personnage habillé en prêtre antique entouré de trois femmes à la chevelure ornée de feuilles de vignes clos la composition originale sur la partie gauche de la peinture. Pourtant, malgré cette indication renforçant le caractère antiquisant de la scène, l'iconographie demeure hypothétique. Si un prêtre païen ordonne le martyr d'un chrétien, pourquoi aucun ange ne porte une palme et aucune allusion ne serait faite au divin ? Si c'est un roi que l'on sacrifie, quel est ce roi aux yeux bandés devant son sort ?

Eric Schleier relayait l'hypothèse de Luca Giuliani d'une représentation (avec quelques libertés iconographiques) du sacrifice de Lycurgue qui, ayant défié Bacchus (dont on devine une statue à gauche de la composition en son entier) sera, selon certaines versions, rendu aveugle puis mis à mort. Schleier abandonne dans son article l'ancienne hypothèse de la mort de Panthée, personnage mythologique également pourchassé pour avoir refusé le culte de Bacchus et mis à mort par des Bacchantes — au rang desquelles sa propre mère et ses deux tantes (E. Schleier, *op. cit.*, p. 348).

Si l'iconographie demeure complexe, la datation ne fait en revanche aucun doute par le rapprochement stylistique avec le *sacrifice d'Iphigénie* (Dijon, musée des beaux-arts) réalisée autour de 1631-1632 lorsque Perrier était encore dans l'atelier de Vouet. Le bourreau d'Iphigénie rappelle traits pour traits le supplicié de notre présent tableau et la figure féminine à droite rappelle son Iphigénie, simplement plus en mouvement dans ce tableau. Un même dynamisme composé de plan successifs en tensions les uns par rapport aux autres forme également sa marque de fabrique dans les peintures de cette décennie.

FRANÇOIS PERRIER, THE SACRIFICE OF A KING, MAYBE THE DEATH OF LYCURGUS, OIL ON CANVAS





■ 189

**ATTRIBUÉ À FRANÇOIS PERRIER (VERS 1594-1650)**

*La déification d'Énée*

dans un cadre en bois sculpté doré, travail français du XVII<sup>e</sup> siècle  
huile sur toile  
50 x 65 cm (19¾ x 25½ in.)

€15,000-25,000

US\$17,000-27,000  
£13,000-21,000

**PROVENANCE:**

Probablement vente Charles Seale Hayne (1833-1903), M.P., Christie's, Londres, 18 avril 1904, lot 264 (comme 'A. Carracci').  
Vente Neumeister Kunstauktionen, Munich, 30 novembre 2005, lot 770.  
Vente Espace Tajan, Paris, 22 juin 2006, lot 47 (comme 'attribué à François Perrier').  
Collection particulière, France.

Ce tableau est à rapprocher d'un tableau de plus grand format de même sujet aujourd'hui conservé dans la collection de Mrs et Mr Seward Johnson (P. Rosenberg, in *La peinture française du XVII<sup>e</sup> siècle dans les collections américaines*, [cat. exp.], Paris-New York-Chicago, galeries nationales du Grand Palais-Metropolitan Museum of Art-Institute of Chicago, 1982, n°82, p. 300 (comme 'Perrier')).

Pierre Rosenberg signalait également une plus petite version de ce même sujet (27 x 37 cm) dans une collection particulière parisienne, mais datant du XVIII<sup>e</sup> siècle (P. Rosenberg, 'France in the Golden Age', *Metropolitan Museum Journal*, 1982, 17 (1982), p. 32).

*ATTRIBUTED TO FRANCOIS PERRIER, THE DEIFICATION OF AENAS, OIL ON CANVAS*



■ 190

**JEAN-FRANÇOIS MILLET DIT FRANCISQUE MILLET (ANVERS 1642-1679 PARIS)**

*Bergers dans un paysage italien imaginaire*

huile sur toile  
97,5 x 130 cm (38½ x 51 in.)

€30,000-50,000

US\$33,000-54,000  
£26,000-42,000

**PROVENANCE:**

Collection particulière, Espagne.

L'œuvre de Francisque Millet (1642-1679) est à l'image du peintre : né à Anvers mais d'origine française, Millet est influencé par ces deux grands centres de production artistique, avec d'un côté les compositions du peintre paysagiste anversois Abraham Genoels (1640-1723), qui l'aurait accompagné lors d'un voyage aux Pays-Bas, et de l'autre celles du peintre français Nicolas Poussin (1641-1665), dont la maturité correspond à l'importance accordée au paysage classique.

Grâce aux gravures de Théodore (1660-?), nous pouvons nous faire une idée précise de l'œuvre de Millet. Celle-ci adopte généralement une composition en vue plongeante sur de vastes horizons, rappelant les paysages grandioses et héroïques de Poussin. Dans notre tableau, nous apercevons, au loin sur la gauche, une ville antique vers laquelle semblent se diriger, au deuxième plan, un vacher et son troupeau. Ces mêmes éléments sont retrouvés dans une composition passée en vente chez Christie's à Londres le 7 juillet 1995, lot 74, *Paysage classique avec des marchands romains sur un chemin*, ainsi que dans un tableau représentant la *Fuite en Égypte* aujourd'hui conservé dans une collection particulière.

*JEAN-FRANÇOIS MILLET CALLED FRANCISQUE MILLET, SHEPHERDS IN AN IMAGINARY ITALIAN LANDSCAPE, OIL ON CANVAS*

■ / 191

## LOUIS DE BOULLOGNE LE VIEUX (PARIS 1609-1674)

*Danaé et la pluie d'or*

huile sur toile  
109 x 210 cm (43 x 82½ in.)

€180,000-250,000

US\$200,000-270,000

£160,000-210,000

### PROVENANCE:

Collection particulière, Belgique.

### EXPOSITION:

Francfort, Museum für Angewandte Kunst Frankfurt, *André Charles Boulle, 1642-1732. Un nouveau style pour l'Europe*, 30 octobre 2009-31 janvier 2010, n°109 (comme 'Louis de Boullogne l'Ainé').

### BIBLIOGRAPHIE:

G. Kazerouni, B. Brejon de Lavergnée, J. Delaplanche, *L'idée et la ligne. Dessins français du musée de Grenoble XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 2011, p. 52 et p. 54, sous la note 7 (comme 'Louis de Boullogne le Vieux').

Cette composition monumentale, savamment composée, frappe par son ampleur et sa théâtralité. Un petit *putto*, en en haut à gauche, nous en dévoile la scène en levant gracieusement un lourd et soyeux pan de rideau rouge : Danaé, enfermée dans une tour de bronze par son père Acrisios, roi d'Argos, est allongée sur son matelas, un bras appuyé sur un imposant oreiller. Tirée de son sommeil par une mystérieuse pluie d'or, son regard est porté, tout comme celui de sa servante, sur cette étrange manifestation divine par le biais de laquelle le roi de l'Olympe, Zeus, parvint à s'unir à la belle Danaé et à lui engendrer un fils, Persée.

Il s'agit d'un des tableaux mythologiques les plus imposants de l'œuvre du peintre français Louis de Boullogne le Vieux (1609-1674), père de la célèbre fratrie de peintres – Bon (1649-1717), Louis (1654-1733), Geneviève (1645-1708) et Madeleine (1646-1710). Après des attributions successives à Jean-Baptiste de Champaigne (1631-1681) par Charles Sterling (1901-1991) – dont l'œuvre était alors mal connu – puis à Jacques Blanchard (1600-1638) – dont Boullogne le Vieux avait été l'élève –, notre tableau a été rendu à Boullogne le Vieux en 1994 (G. Kazerouni, B. Brejon de Lavergnée, J. Delaplanche, *op. cit.*, p. 54, sous la note 7), attribution qui lui fut également donnée lors de son exposition au Museum für Angewandte Kunst de Francfort en 2004.

Nous notons dans notre tableau la représentation particulièrement habile des drapés, avec une mention particulière pour le drapé mouillé recouvrant le corps de Danaé, le traitement de la pesanteur du rideau et des plis du traversin. Ce dernier élément nous rappelle la composition d'Eustache Le Sueur (1617-1655) dépeignant *Vénus endormie surprise par l'Amour* (San Francisco, palais californien de la Légion d'honneur) (A. Brejon de Lavergnée, *André Charles Boulle, 1642-1732. Un nouveau style pour l'Europe*, [cat. exp.], Francfort, Museum für Angewandte Kunst Frankfurt, 2009-2010, p. 414). Au sujet des drapés, on ne peut s'empêcher de

citer Louis de Boullogne le Vieux lui-même qui, dans le cadre d'une conférence de l'Académie royale sur la *Vierge au lapin* du Titien (vers 1488-1490-1576) : 'Le sculpteur craint que des draperies amples n'embarrassent ses figures et n'en cachent les proportions par de grosses masses de pierre ? Au contraire, le peintre affecte ordinairement que les plis de ses draperies soient larges, pour servir à l'union des couleurs et des groupes, pour donner plus ou moins de reliefs à ses figures, pour remplir des espaces vides et pour plusieurs autres utilités [...] ' (G. Guillet de Saint-Georges, *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, 1854, I, pp. 195-204).

Nous retrouvons les amours animant agréablement la scène, à droite de notre tableau, au pied du lit de Danaé, dans une autre composition du peintre, *Samson et Dalila*, vendue chez Christie's à Paris le 27 novembre 2002, lot 34. Tandis que l'un des *putti* semble jouer avec un bout de chaîne dorée, l'autre demande à son compagnon – ainsi qu'au spectateur du tableau – le silence. Pourquoi donc ? Afin de ne pas déranger la belle Danaé, étendue sur un matelas dans sa tour de bronze fermée et inaccessible, qui a soudainement été tirée de son sommeil ? Ou bien plutôt pour attirer l'attention sur l'intervention divine, énième subterfuge du dieu Zeus pour s'unir à une mortelle dont il s'était épris ?

Une autre question persiste : dans quelle contexte cette œuvre aurait-elle été peinte ? Pour répondre à la commande de quel commanditaire ? Dans la biographie très documentée du peintre par Guillet de Saint-Georges (1624-1705), premier historiographe de l'Académie royale de peinture et de sculpture, une remarque de l'auteur peut renvoyer, selon Brejon de Lavergnée (A. Brejon de Lavergnée, *op. cit.*, pp. 414-415), au fait que notre tableau ornait probablement un distingué cabinet d'amateur : 'Pendant ce travail [l'activité de copiste] un grand nombre de personnalités distinguées venaient visiter familièrement M. Boulogne entre autres M. le marquis de Liancourt, M. le marquis de Sourdis, M. le marquis de Mortemart, Monsieur l'évêque de Tarbes et M. de la Vrillière. Il n'y eut pas l'un d'eux qui ne le favorisât de son amitié et qui ne lui fit faire des tableaux de Cabinet qu'on regarde tous avec estime' (G. Guillet de Saint-Georges, *op. cit.*, pp. 195-204).

En raison des références à Blanchard (1600-1638) et à Le Sueur, Brejon de Lavergnée avance que notre œuvre peut être datée relativement tôt dans le corpus du peintre.

LOUIS DE BOULLOGNE THE ELDER, DANAË RECEIVING  
THE GOLDEN RAIN, OIL ON CANVAS







■ 192

**D'APRÈS L'ANTIQUE, XVII<sup>e</sup> OU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE**  
BUSTE DE JEUNE GARÇON

marbre blanc, le contre-socle carré en marbre gris veiné rouge  
H. totale 51 cm (20 in.)

€5,000-7,000

US\$5,500-7,600  
£4,200-5,900

A CARVED MARBLE HEAD OF A BOY, AFTER THE ANTIQUE,  
17TH OR 18TH CENTURY

■ f 193

**JUSTE D'EGMONT**  
(LEYDE 1601-1674 ANVERS)

Portrait présumé de Françoise-Marguerite de Sévigné,  
comtesse de Grignan (1646-1705), en buste (selon une inscription  
au revers du tableau)

huile sur toile  
101,5 x 71,5 cm (40 x 28 in.)

€30,000-50,000

US\$33,000-54,000  
£26,000-42,000

**PROVENANCE:**  
Collection particulière européenne.

Formé dans l'atelier de Kaspar Van den Hoecke (1585-1648), Juste d'Egmont (1601-1674) rentre ensuite dans l'atelier de Peter Paul Rubens (1577-1640) de 1625 à 1628, période durant laquelle il collabore à la production du décor du palais du Luxembourg représentant la vie de Marie de Médicis (1575-1542), actuellement conservée au Louvre. L'artiste déménage à Paris en 1628, où il participe à l'établissement de l'Académie royale de peinture et sculpture en 1648 avec, entre autres, Charles Le Brun (1619-1690), Philippe de Champaigne (1602-1674) et François Perrier (1590-1650). C'est durant son séjour parisien qu'il acquiert une certaine renommée en tant que portraitiste de l'aristocratie française et européenne. Parmi ses illustres modèles figurent Louis XIV (1638-1715), dont le portrait actuellement conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne (inv. 3208), ainsi que Marie-Louise Gonzague de Nevers (1611-1667) (Varsovie, musée national, inv. M. Ob.568).

Notre portrait offre un beau témoignage de l'influence de Rubens sur l'œuvre de Juste d'Egmont de par le traitement vif, presque esquissé, des carnations et des étoffes.

JUSTUS VAN EGMONT, PRESUMED PORTRAIT OF  
FRANÇOISE-MARGUERITE DE SÉVIGNÉ, COMTESSE DE GRIGNAN  
(1646-1705), HALF-LENGTH, OIL ON CANVAS



RESTITUÉ AUX AYANTS DROIT DE GABRIELLE PHILIPPSON (1880-1941)

■ 194

### ÉCOLE NAPOLITAINE DU MILIEU DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE

*Portrait de femme de trois-quarts, anciennement considéré comme le 'Portrait de Madame de Longueville' et 'Portrait prétendu de Madame de Longueville'*

huile sur toile, sans cadre  
127 x 87 cm (50 x 34¼ in.)

€25,000-40,000

US\$28,000-43,000

£21,000-33,000

#### PROVENANCE:

Collection Gabrielle Philippson (1880-1941), Paris, France.  
Acquis par Walter Bornheim (1888-1971) de la galerie munichoise 'Für Alte Kunst' pour le Reichsmarschall Hermann Göring (1893-1946), Paris, France, 10 septembre 1941 (pour 120 000 fr.) (archives : MAE carton 581 R 36 et BAK B 323 562) ; Hermann Göring (inv. RM 1065) (archives : BAK B 323 61), Allemagne.  
Mis à l'abri à Berchtesgaden, Bavière lors de la débâcle allemande (inv. 87) ; puis transporté au Munich Central Collecting Point (inv. 5125), Allemagne, 25 juillet 1945.  
Rapatrié vers la France par le sixième convoi en provenance de Munich à destination du siège de la commission de récupération artistique, 18 avril 1946 ; puis retenu lors de la quatrième commission de choix des œuvres de la récupération artistique, France, 21 décembre 1949.  
Attribué par l'Office des Biens et Intérêts Privés au musée du Louvre, Paris, France, 1950.  
Déposé au musée Granet, Aix-en-Provence, France, 1953 ; dépôt annulé, février 1956.  
Déposé au musée des beaux-arts de Bordeaux, France, novembre 1956 ; dépôt annulé, juillet 1957.  
Conservé au musée du Louvre (inv. MNR 32), France, jusqu'en 2022.  
Restitué aux ayants droit de Gabrielle Philippson, Paris, France, février 2022.

#### BIBLIOGRAPHIE:

A. Brejon de Lavergnée, D. Thiébaud, *Catalogue sommaire des peintures du musée du Louvre. Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers*, Paris, 1981, II, p. 262 (comme 'Naples, milieu du XVII<sup>e</sup> siècle'), reproduit en noir et blanc p. 262.  
C. Lesné, A. Roquebert, *Catalogue des peintures MNR*, Paris, 2004, p. 622, n°MNR 32 (comme 'Anonyme. Italie (Naples ?), milieu du XVII<sup>e</sup> siècle'), reproduit en noir et blanc p. 622.  
J.-M. Dreyfus, les Archives diplomatiques, *Le Catalogue Goering*, Paris, 2015, p. 472, n°RM1065 / F408 (comme 'Vouet, Simon (Paris 1590-1649), Portrait de la duchesse de Longueville'), reproduit p. 473 en noir et blanc.



Fig. 1 Stéphanie Goldschmidt.  
© Photo Courtesy of the family

Le présent portrait provient de la collection de Gabrielle Philippson (1880-1941). Gabrielle était l'héritière d'une famille de banquiers belges, membres éminents de la communauté juive de Bruxelles. Installée à Paris, au 62 de la rue Charon, au moment de l'occupation nazie et des troubles de la Seconde Guerre mondiale, son appartement abritait une collection d'arts décoratifs et de tableaux de maîtres anciens, dont des œuvres attribuées à Rubens (1577-1640), à Fragonard (1732-1806) et à d'autres artistes importants. Ce portrait de l'école napolitaine a cependant été soutiré à la collection lors d'une vente forcée quelques mois avant la mort de Gabrielle, pour la résidence de Hermann Göring (1893-1946) à Carinhall. Plus tard, la quasi-totalité de son appartement a été vidée en 1942 par l'Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR).

Au cours des années de guerre qui ont suivi, le portrait a été conservé à Berchtesgaden, ville proche du lieu de retraite d'Adolf Hitler (1889-1945), où de nombreux dirigeants nazis de haut rang avaient leur résidence. En juillet 1945, le portrait a été transporté au Munich Central Collecting Point, après avoir été récupéré par les Monuments Men. Le Munich Central Collecting Point, installé dans ce qui avait été le Führerbau d'Hitler, était le lieu où les hommes des monuments examinaient et inventoriaient les œuvres nouvellement récupérées, dans le but de les restituer aux pays dans lesquels elles avaient été pillées ou vendues sous la contrainte. Le portrait a été rapatrié en France en 1946, puis confié au musée du Louvre pour être conservé jusqu'à ce que son propriétaire puisse être identifié. Si, dans les années d'après-guerre, la famille de Gabrielle Philippson a réussi à se faire restituer certaines œuvres d'art et certains meubles qui avaient été pris à Gabrielle ou à sa succession, le portrait est quant à lui resté introuvable.

Grâce aux efforts du ministère de la Culture, du musée du Louvre et de la Commission pour l'indemnisation des victimes de spoliations (CIVS), le portrait de l'école napolitaine a été restitué en février 2022. Christie's a le privilège de proposer cette œuvre pour le compte des héritiers de la fille de Gabrielle Philippson, Stéphanie Goldschmidt (fig. 1).

NEAPOLITAN SCHOOL MID-17TH CENTURY, THREE-QUARTER LENGTH PORTRAIT OF A WOMAN, FORMERLY KNOWN AS THE 'PORTRAIT OF MADAME DE LONGUEVILLE' AND 'PRESUMED PORTRAIT OF MADAME DE LONGUEVILLE'; OIL ON CANVAS, UNFRAMED





195

**NICOLAS DE LARGILLIERRE (PARIS 1656-1746)**

*Saint Barthélemy*

huile sur toile  
92,5 x 74 cm (36½ x 29 in.)

€60,000-80,000

US\$65,000-87,000  
£51,000-67,000

**PROVENANCE:**

Probablement l'un des apôtres peints par Nicolas de Largillierre (1656-1746) pour sa maison de la rue Geoffroy-l'Angevin ; son inventaire après-décès du 26 mars 1745 (G. de Lastic, 'Nicolas de Largillierre, documents notariés inédits', *Gazette de Beaux-Arts*, juillet 1981, p. 25, n°71 (comme 'St Barthelemy')). Probablement vente Cabinet de M. Largillière (sic), Peintre du Roi, Recteur, Directeur & Chancelier de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture, Paris, rue Saint Honoré, au Roi des Indes, 14 janvier 1765, lot 12 (comme 'Cinq Tableaux du même représentant des Apôtres, de 2 pieds 9 pouces de haut sur 2 pieds 3 pouces de large, tant avec bordure, que sans bordure'). Collection Willy Kock, Amsterdam, Pays-Bas, 1968 (comme 'Greuze'). Vente Arcole, hôtel Drouot, Paris, 17 décembre 1990, lot 45 (comme 'attribué à Ubaldo Gandolfi'). Collection Pierro Corsini, Monte-Carlo, Monaco, 1996. Collection prince de la Tour d'Auvergne, France (selon le catalogue de vente de 2008, *op. cit. infra*). Collection particulière, Grande-Bretagne, 2003-2004. Vente Nèret-Minet & Tessier, Paris, 16 avril 2008, lot 8 (comme 'Nicolas de Largillierre', reproduit en couleurs en couverture). Collection particulière, France.

**EXPOSITION:**

Paris, musée Jacquemart-André, *Nicolas de Largillierre, Peintre du Grand Siècle*, 14 octobre 2003-30 janvier 2004, n°15.

**BIBLIOGRAPHIE:**

A.-J. Dézallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris, 1762, IV, p. 301 (comme 'huit têtes d'apôtres').  
G. Pascal, *Largillierre*, coll. 'L'art français', Paris, 1928, p. 48 et p. 78, n°213 (comme 'douze apôtres').  
T. W. Gaehtgens, J. Lugand, *Joseph-Marie Vien. Peintre du Roi (1716-1809)*, Paris, 1988, p. 143, sous le n°63.  
S. Perris-Delmas, 'À la Une', *La Gazette de l'Hôtel Drouot*, 11 avril 2008, 14, p. 5.  
Anonyme, 'Un Largillierre enlevé !', *La Gazette de l'Hôtel Drouot*, 25 avril 2008, 16, p. 43.

Nicolas de Largillierre (1656-1746) partage avec Hyacinthe Rigaud (1659-1743) le titre de 'portraitiste du Grand Siècle'.

Si ce dernier était davantage consacré à la clientèle royale, notre peintre répondait aux commandes fort lucratives de la grande bourgeoisie, des financiers et des parlementaires. Le caractère religieux de notre peinture détonne dans le corpus du peintre, mais cette représentation à mi-corps de l'apôtre Barthélemy – dont les attributs, le couteau et l'Évangile selon Matthieu évoque la prédication et le martyre du saint – s'approche de son genre de prédilection.

Cet homme aux traits réalistes, baigné dans une lumière au caractère divin, ne fut rendu à l'artiste par Dominique Brême qu'en 2003, à l'occasion de l'exposition au musée Jacquemart-André à Paris. Celui-ci reconnaît dans ce tableau l'un des apôtres ornant l'élégante demeure parisienne du peintre, rue Geoffroy-l'Angevin. Dans cette logique, le saint aurait été peint – comme probablement quatre autres portraits de saints repris dans l'inventaire après décès (G. de Lastic, *op. cit.*, p. 25) – par l'artiste pour son propre usage. Parmi les tableaux autographes avec lesquels il vivait, les tableaux religieux étaient les plus nombreux. Ceux-ci ornaient les cimaises de sa maison richement décorées : guéridons, consoles, boiseries, trumeaux de glace, tapisseries et instruments de musique sont repris dans la description faite par Dézallier d'Argenville (1680-1765).

Ce tableau, situé dans les années 1710-1715, témoigne des influences éclectiques du peintre. Formé à Anvers par les disciples de l'école rubénienne des coloristes, ses voyages et rencontres lui font également découvrir les portraits d'Antoon van Dyck (1599-1641) et l'école bolonaise autour d'Annibal Carrache (1560-1609). La difficulté des historiens d'art à attribuer et dater ce tableau témoigne de son originalité dans le contexte de l'esthétique classique de l'école française de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.

La reprise de cette composition à trois reprises suggère la célébrité du tableau à l'époque. Nous connaissons en effet une version de Joseph-Marie Vien (1716-1809), conservée au musée Francisque Mandet de Riom, une copie attribuée à Gaetano Gandolfi (1734-1802) exposée au musée d'Art et d'Histoire de Genève et enfin une troisième version probablement autographe au musée des beaux-arts d'Arras (autrefois connue sous le nom de Jean Jouvenet (1644-1717)).

NICOLAS DE LARGILLIERRE, SAINT BARTHOLOMEW, OIL ON CANVAS





■ 196  
**FRANCE, DÉBUT DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE,  
 D'APRÈS UN MODÈLE DE FRANÇOIS GIRARDON**  
 PORTRAIT DE LOUIS XIV

cuir bouilli en relief, dans un cadre en bois sculpté et anciennement doré ;  
 restaurations  
 H. 77 cm (30½ in.) ; L. 65 cm (25½ in.)

€5,000-8,000

US\$5,500-8,700  
 £4,200-6,700

Un exemplaire du même modèle est conservé au musée des beaux-arts de  
 Bordeaux (inv. Bx M 11228) ; un autre encore au château de Vaux-le-Vicomte.

*A LEATHER PORTRAIT RELIEF OF LOUIS XIV, AFTER FRANÇOIS  
 GIRARDON, EARLY 18TH CENTURY*



■ 197  
**FRANCE, SECONDE MOITIÉ DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE  
 DANS LE STYLE DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE**  
 PORTRAIT DE DAME

bas-relief en marbre blanc, dans un cadre en bois sculpté à vue ovale  
 H. 78 cm (30¾ in.) ; L. 62 cm (24½ in.)

€1,500-2,500

US\$1,700-2,700  
 £1,300-2,100

**PROVENANCE:**  
 Collection Jacques Bonjean (1899-1990) ; acquis auprès de ce dernier.

**BIBLIOGRAPHIE:**  
 S. Faniel (dir.), *Le XVII<sup>e</sup> siècle français*, Paris, 1958, couv. et p. 67 (ill.).

*A FRENCH WHITE MARBLE RELIEF PORTRAIT OF A LADY, SECOND HALF  
 19TH CENTURY IN THE STYLE OF THE 17TH CENTURY*



PROVENANT D'UNE COLLECTION PARTICULIÈRE FRANÇAISE

■ 198  
**D'APRÈS RENÉ FRÉMIN (1672-1744), XIX<sup>e</sup> SIÈCLE**  
 FLORE

terre cuite  
 H. 148,5 cm (58½ in.)

€7,000-10,000

US\$7,700-11,000  
 £5,900-8,400

*A TERRACOTTA FIGURE OF FLORA, AFTER RENÉ FRÉMIN, 19TH CENTURY*



PROVENANT D'UNE COLLECTION  
PARTICULIÈRE FRANÇAISE

■ 201

ITALIE, XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE  
ALLÉGORIE DE LA PRUDENCE

bronze  
H. 35 cm (13¾ in.)

€4,000-6,000

US\$4,400-6,600  
£3,400-5,000

A BRONZE ALLEGORICAL FIGURE OF  
PRUDENCE, ITALIAN, 18TH CENTURY

PROVENANT D'UNE COLLECTION  
PARTICULIÈRE FRANÇAISE

■ 202

D'APRÈS LES MODÈLES DE GABRIEL  
GRUPELLO (1644-1730), FRANCE,  
FIN DU XVII<sup>e</sup> OU DÉBUT DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE  
ATALANTE ET MÉLÉAGRE

deux figures en bronze patiné brun, chacune  
portant un poinçon au C couronné, sur des socles  
postérieurs en marbres blanc et rouge  
H. 23 cm (9 in.) ;  
H. totale 34 cm (13½ in.)

€4,000-6,000

US\$4,400-6,500  
£3,400-5,000

PROVENANCE:

Vente Me Blanchet et Associés, Drouot, Paris,  
18 novembre 2009, lot 194.

TWO FRENCH PATINATED BRONZE GROUPS  
OF ATALANTA AND MELEAGER, AFTER THE  
MODELS BY GABRIEL GRUPELLO, LATE 17TH  
OR EARLY 18TH CENTURY



PROVENANT D'UNE COLLECTION  
PARTICULIÈRE FRANÇAISE

■ 199

D'APRÈS PIERRE LEGROS I,  
DÉBUT DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE  
SUITE DE QUATRE FIGURES DONT  
LES PHILOSOPHES DIOGÈNE ET ÉSOPE

bronze, sur des bases postérieures en  
placage d'ébène, bois noirci et filets de laiton  
H. 16 à 17,5 cm (6½ à 6¾ in.) ;  
H. totale 23,5 cm (9¼ in.) (4)

€6,000-9,000

US\$6,600-9,800  
£5,100-7,600

A SET OF FOUR BRONZE FIGURES INCLUDING  
THE PHILOSOPHERS DIOGENES AND AESOP,  
AFTER PIERRE LEGROS I, EARLY 18TH CENTURY

PROVENANT D'UNE COLLECTION  
PARTICULIÈRE FRANÇAISE

■ 200

FRANCE, DÉBUT DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE  
PHILOSOPHE ET VESTALE

deux figures en bronze  
H. 22,5 cm (8¾ in.) ; H. totale 26 cm (10¼ in.) (2)

€5,000-8,000

US\$5,500-8,700  
£4,200-6,700

TWO BRONZE FIGURES OF A PHILOSOPHER  
AND A VESTAL, FRENCH, EARLY 18TH CENTURY



**HYACINTHE RIGAUD (PERPIGNAN 1659-1743 PARIS)  
ET CHARLES SEVIN DE LA PENAYE  
(FONTAINEBLEAU 1685-1740 PARIS)**

*Portrait présumé d'Alexis César Freslon,  
marquis d'Acigné (?-1748), de trois-quarts*

huile sur toile  
144 x 107 cm (56 x 42 in.)

**€60,000-100,000** **US\$66,000-110,000**  
**£51,000-84,000**

**PROVENANCE:**

Collection de la comtesse de Segouy, Bayonne, France.  
Collection Georges Wildenstein (1892-1963), Paris, France, 1934.  
Confisqué par l'Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg via Walter Andreas Hofer (1893-1971), château de Moyre, Coulombiers, France, 7 août 1940 (comme 'Portrait d'un officier').  
Acquis par le Reichsmarschall Hermann Göring (1893-1946), Berchtesgaden, Allemagne.  
Transféré au Central Collecting Point de Munich par les Forces Alliées (inv. 5097), Allemagne.  
Revenu à Paris grâce au Munich Central Collecting Point, France, 23 mai 1946.  
Restitué à la famille Wildenstein, Paris, France, 30 octobre 1947.  
Vente Christie's, New York, 27 janvier 2010, lot 297 (comme 'atelier de Rigaud').  
Collection particulière, France.

**EXPOSITION:**

Caracas, Museo de Bellas Artes, *Cinco siglos de arte francés*, 24 mai-24 juin 1977, n°15.

**BIBLIOGRAPHIE:**

Paris, Bibliothèque de l'Institut, ms. 624, fol. 40 verso et ms. 625, fol. 34.  
J. Roman, *Le livre de raison du peintre Hyacinthe Rigaud publié avec une introduction et des notes*, Paris, 1919, pp. 191-192.  
*Répertoire des biens spoliés en France pendant la guerre, 1939-1945*, Berlin, 1947, II, n°1328 (comme 'Portrait d'un officier'), reproduit.  
New York, Frick Collection, MS 2 / Series II Box 25/17-18, 1950-1987 (archives Gallenkamp).  
H. Frotier de La Messelière, *Filiations bretonnes*, Mayenne, 1976, II, p. 115.  
A. James-Sarazin, *Hyacinthe Rigaud (1659-1743)*, thèse de doctorat sous la direction de B. Jestaz, Paris, École pratique des hautes études, 2003, I, n°1080 (comme 'Officier général').  
C. Marcheteau de Quincay, *Portrait dit du comte de Gacé de Hyacinthe Rigaud*, Caen, 2006, p. 22, sous la note 95, p. 29.  
A. James-Sarazin, 'Nouvel éclairage sur Hyacinthe Rigaud dessinateur', *L'Estampille. L'Objet d'art*, février 2011, 465, p. 57.  
S. Perreau, *Hyacinthe Rigaud. Catalogue concis de l'œuvre*, Sète, 2013, pp. 228-229, n°\*P.1127 (comme 'Portrait de militaire').  
J.-M. Dreyfus, les Archives diplomatiques, *Le Catalogue Goering*, Paris, 2015, p. 458, n°RM1018 / F1149 (comme 'Rigaud, Hyacinthe (Perpignan 1659-1743 Paris), Jeune officier'), reproduit en noir et blanc p. 459.  
A. James-Sarazin, J.-Y. Sarazin, *Catalogue raisonné Hyacinthe Rigaud 1659-1743*, Dijon, 2016, II, pp. 469-470, n°P.1375, reproduit en couleurs.

Les années 1700 sont pour Hyacinthe Rigaud (1659-1743), qui domina jusqu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle la scène européenne du portrait avec ses amis François de Troy (1645-1730) et Nicolas de Largillière (1656-1746), celles de la consécration absolue par la double commande des effigies de Louis XIV (Paris, musée du Louvre) et de son petit-fils, Philippe V d'Espagne (Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon), et par sa double réception dans les genres du portrait et de l'histoire à l'Académie royale de peinture et de sculpture. Sur le plan formel, l'artiste est alors en pleine possession de ses moyens dont il a su imposer à tous l'écriture singulière, et continue à enrichir son répertoire de nouvelles attitudes, multipliant les agencements inédits à partir d'éléments anciens qui trouvent, au gré de sa fantaisie et des exigences de ses modèles, une sorte de second souffle. Tenant le haut du pavé de la clientèle, les nobles d'épée se voient proposer quatre ou cinq combinaisons génériques sur lesquelles broder, à même de traduire leurs exploits sur les théâtres d'opérations.

C'est ainsi que Rigaud crée en 1704-1705 pour l'une des gloires du Grand Siècle, le maréchal de Vauban (1633-1707), une 'attitude' et 'un habillement' entièrement 'originaux', pour reprendre le vocabulaire de ses livres de comptes : corps de trois quarts vers la droite vêtu d'un justaucorps fauve à larges revers de brocart sur lequel est enfilé un plastron métallique doublé de velours, l'écharpe blanche en bandoulière, visage de trois-quarts regardant le spectateur, les deux mains posées sur le bâton de commandement qui joute la bourguignotte tarée de front et dotée d'un nasal évidé en forme de lyre, le tout se détachant sur un paysage aux lointains montagneux et à la végétation faite d'arbres chétifs, le ciel étant obscurci, comme après la bataille, des nuées rousses de l'incendie... À peine adoptée pour Vauban (collection particulière ; Ariane James-Sarazin (ci-après 'AJS'), *Catalogue raisonné Hyacinthe Rigaud 1659-1743*, (ci-après 'cat.rais.'). II, n°P.895), cette composition connut un succès immédiat et prolongé auprès des officiers supérieurs français et étrangers, quitte à ce que Rigaud la plie à quelques variations de son cru : à l'inventeur du pré carré succèdent ainsi le maréchal Conrad de Rosen (1629-1715) peint seulement un an après (1705, collection particulière ; AJS, *cat.rais.*, II, n°P.914) et le maréchal de Montrevel (1645-1716), dont le portrait, inscrit en 1711 dans les livres de comptes de l'artiste, est aujourd'hui non localisé (AJS, *cat.rais.*, II, n°\*P.1202), avant que Rigaud ne troque le simple plastron contemporain pour une archaïque armure complète dans laquelle se coulent le marquis de Belle-Isle (1684-1761), au prix d'une inversion de la posture, en 1713-1714 (Manom, Château de La Grange ; AJS, *cat.rais.*, II, n°P.1259) et l'envoyé du roi d'Espagne, Patricio Laules Y Briaen (1676-1739) en 1721 (collection particulière ; AJS, *cat.rais.*, II, n°P.1372), l'un campé devant un champ de bataille, l'autre dans l'intérieur minéral d'un palais.

C'est également pour cette composition éprouvée qu'opta en 1721 pour 1 500 livres, selon le témoignage des livres de comptes ('M[onsieu]r le m[ar] q[ui]s d'Assigny jusqu'aux genoux ; l'habillement répété d'après celui du maréchal de Montrevel'), Alexis César Freslon, marquis d'Acigné (1691-1748), avec lequel nous avons proposé en 2011, avec les précautions d'usage, de rapprocher à titre d'hypothèse les traits de l'officier supérieur de l'ancienne collection de la comtesse de Segouy, dont il existe par ailleurs un très beau dessin en forme de *ricordo* dans les collections de l'Albertina de Vienne (AJS, *cat.rais.*, II, n°D.134), ainsi qu'une réduction peinte en collection particulière (cité par AJS, *cat.rais.*, II, sous le n°P.1375), l'une et l'autre répliques présentant le modèle sans la croix de l'ordre de Saint-Louis qui a pu être ajoutée à posteriori sur la toile.

Dans la mesure où il s'agissait de s'inspirer d'une composition antérieure, Rigaud confia l'habillement du marquis à l'un de ses plus proches collaborateurs, Charles Sevin de La Penaye (1685-1740), qui en perçut 120 livres. Issu d'une très vieille famille de l'aristocratie bretonne, Alexis César Freslon, qui mourut sans descendance, semble avoir passé commande à l'occasion de son union, effective dès 1719, avec Françoise Sophie Gouyon (1701-1765), puisque le portrait de celle-ci, 'jusqu'aux genoux' et en Cérès, figure également en l'année 1721 dans les livres de comptes. Les joies de l'hymen furent cependant de courte durée : une sentence du Châtelet de Paris prononça en effet le 25 juin 1728 la séparation de biens entre les époux, bientôt suivie d'une séparation d'habitation.

Les traits distinctifs de ce qui fonde la marque de fabrique de l'artiste sont bel et bien présents dans cette effigie bâtie avec clarté, altière sans être emphatique, dynamique sans être artificieuse, vraie sans être prosaïque, pleine d'une noblesse de bon aloi sans être intimidante, et qui, sous les codes de la représentation, ne fait jamais oublier pour autant l'homme que son pinceau consacre.

Nous remercions Madame Ariane James-Sarazin de la rédaction de la présente notice et d'avoir précisé que l'habillement du modèle de notre tableau avait été confié au proche collaborateur de Rigaud, Charles Sevin de La Penaye.

*HYACINTHE RIGAUD AND CHARLES SEVIN DE LA PENAYE, PRESUMED PORTRAIT OF ALEXIS CÉSAR FRESLON, MARQUIS D'ACIGNÉ (?-1748), THREE-QUARTER LENGTH, OIL ON CANVAS*





■ 204

**D'APRÈS UN MODÈLE DE BARTHÉLEMY PRIEUR,  
FRANCE OU ITALIE, XVII<sup>e</sup> SIÈCLE  
BACCHUS À LA PANTHÈRE**

bronze, sur un socle postérieur en blue john, albâtre et marbre noir  
H. bronze 22 cm (8 $\frac{3}{4}$  in.)

€5,000-8,000

US\$5,500-8,700  
£4,200-6,700

**PROVENANCE:**

Vente Christie's, Londres, 6 juillet 2012, lot 27.

**BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE:**

L. Planiscig, *Venezianische Bildhauer der Renaissance*, Vienne, 1921, fig.320 (sans la panthère).

H.R. Weihrauch, *Die Bildwerke in Bronze, Bayerisches Nationalmuseum*, Munich, 1956, n°266.

M. Buckling, *Die Nergervenus, Liebighaus Monographie, 14*, Francfort-sur-le Main, 1991, p. 44.

A. Radcliffe, *The Robert H. Smith Collection, Bronzes 1500-1650*, Londres, 1994, n°30.

Longtemps attribué à Francesco da Sant'Agata ou à un atelier florentin de la fin XVI<sup>e</sup> siècle influencé par Cellini, ce modèle fut redonné par Maraïke Bückling et Regina Seelig-Teuwen au corpus de Barthélémy Prieur. Le Metropolitan Museum of Art de New York, qui en conserve un exemplaire, le présente comme probablement Florentin du XVI<sup>e</sup> ou du XVII<sup>e</sup> siècle (inv. 1982.60.99). Ce modèle de bronze semble avoir été très apprécié, le tableau flamand de la National Gallery représentant le cabinet d'un amateur avec une silhouette identique encadrée des *Gladiateurs Borghèse* et d'une *Vénus au bain* en témoigne (inv. NG1287).

A BRONZE GROUP OF BACCHUS AND THE PANTHER,  
AFTER A MODEL ATTRIBUTED TO BARTHÉLEMY PRIEUR, ITALIAN OR  
FRENCH, 17TH CENTURY

PROVENANT DE LA COLLECTION DE CAROLINE GAYNOR, LADY LEGGATT (1938-2021)

f 205

**ALEXANDRE-FRANÇOIS DESPORTES  
(CHAMPIGNEULLE 1661-1743 PARIS)**

*Satyres et chèvre, à l'imitation de bas-relief d'après Gérard van Opstal  
(1594-1668)*

signé et daté 'Desportes / 1740' (en bas, à droite)

huile sur toile

41 x 63,8 cm (16 $\frac{1}{8}$  x 25 $\frac{1}{2}$  in.)

€40,000-60,000

US\$44,000-65,000  
£34,000-50,000

**PROVENANCE:**

Collection des comtes de Warwick, château de Warwick, Grande-Bretagne ; puis par descendance à Charles Guy Fulke Greville, 7<sup>e</sup> comte de Warwick, 7<sup>e</sup> comte Brooke (1911-1984), château de Warwick, Grande-Bretagne.

Vente Christie's [The Trustees of the Warwick Castle Resettlement], Londres, 21 juin 1968, lot 59 (comme 'Claude François Desportes' et incorrectement catalogué comme 'daté 1766').

Collection Sir Hugh Leggatt (1925-2014), Grande-Bretagne ; puis par descendance à son épouse, Caroline Gaynor, Lady Leggatt (1938-2021), Grande-Bretagne.

**EXPOSITION:**

Peut-être Paris, Grand Salon du Louvre, *Salon*, 22 août-12 septembre 1740, n°34 (comme 'Autre [tableau] plus petit, imitant un bas relief de marbre blanc, sali par le temps, qui représente des Enfants jouans ensemble').



**BIBLIOGRAPHIE:**

P. Jacky, *François Desportes, 1661-1743: monographie et catalogue raisonné*, thèse de doctorat, Paris, université de Paris-Sorbonne, 1999, IV, pp. 810-811, n°P 818.

G. de Lastic, P. Jacky, *Desportes*, Saint-Rémy-en-l'Eau, 2010, reproduit en couleurs p. 232.

G. de Lastic, P. Jacky, *Desportes. Catalogue raisonné*, Saint-Rémy-en-l'Eau, 2010, p. 228, n°P 818 et peut-être n°P 819, reproduit en couleurs p. 228.

Cette imitation de bas-relief semble détonner dans l'œuvre d'Alexandre-François Desportes (1661-1743), peintre traditionnellement associé aux natures mortes et aux scènes de chasse. Il n'en est pourtant pas ici à sa première tentative : le peintre s'est déjà illustré dans ce genre lors des *Salons* de 1725 et de 1737 (G. de Lastic, P. Jacky, *Desportes. Catalogue raisonné*, p. 228, n°P 681 et P 774) et son œuvre de nature morte reprend à diverses reprises des éléments de bas-relief, tels que *Nature morte au pot à oille, bas-relief, aiguière et violon* (Mulhouse, musée des beaux-arts, inv. D.73.1.19) et *Nature morte au gibier, fruits et instruments de musique* (Gien, musée international de la chasse, inv. D 53 23 29 ; S 2).

Le peintre s'adonne ici à la copie d'un bas-relief exécuté par Gérard van Opstal (1594-1668), sculpteur flamand dans l'influence de Duquesnoy (1597-1643) dont les sujets mythologiques, déjà très appréciés du temps de ses contemporains, continue de séduire au XVII<sup>e</sup> siècle. Provenant des collections royales, il donne à voir un satyre accompagné de trois enfants, dont deux jeunes satyres, s'amusant avec une chèvre. C'est d'ailleurs ce même relief que présentera Chardin (1699-1779), près de trente ans plus tard, au *Salon* de 1769 (P. Rosenberg, *Chardin*, [cat. exp.], Paris, Grand Palais, 1979, p. 357, n°132).

Il est possible que notre œuvre soit celle exposée au *Salon* de 1740 (G. de Lastic, P. Jacky, *Desportes. Catalogue raisonné*, p. 228, n°P 819). L'absence de dimensions précises dans le livret de *Salon*, ainsi que la description sommaire, ne permettent néanmoins pas aujourd'hui de l'affirmer.

ALEXANDRE-FRANÇOIS DESPORTES, SATYRS AND GOATS,  
IN IMITATION OF A BAS-RELIEF AFTER GERARD VAN OPSTAL (1594-1668),  
OIL ON CANVAS, SIGNED AND DATED

■ 206

**ATTRIBUÉE À ROBERT LE LORRAIN (1666-1743),  
PREMIERS TIERS DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE  
TÊTE DE FLORE**

marbre, le socle en pierre  
H. totale 54 cm (21¼ in.)

€10,000-15,000

US\$11,000-16,000  
£8,400-13,000

**BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE:**

L. Dussieux, E. Soulié, Ph. de Chennevières, P. Mantz, A. de Montaignon, *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture publiés d'après les manuscrits conservés à l'École Impériale des Beaux-Arts*, Paris, 1854, p. 226.

M. Beaulieu, 'Un grand sculpteur méconnu : Robert Le Lorrain', in *Jardin des Arts*, n°20, juin 1956, pp. 486-492.

F. Souchal, *French Sculptors of the 17th and 18th centuries. The reign of Louis XIV*, vol. 2, Londres, 1981, pp. 348, 353, 355.

Après une première formation auprès du peintre Pierre Monier, Le Lorrain entre au service de François Girardon, en tant que professeur de dessin de ses enfants, et participe entre 1683 et 1689 à son monument funéraire du cardinal Richelieu pour la chapelle de la Sorbonne. Premier prix de Sculpture en 1689, il séjourne à Rome de 1692 à 1694, accompagné de Pierre II Legros et Pierre Lepautre, où il fait un bref passage dans l'atelier de Théodon. Il envoie régulièrement à Paris des cires d'après l'Antique ou de ses propres compositions afin d'en faire le commerce des bronzes.

De retour à Paris après un périple entre Naples, Venise, Florence, Gênes et Marseille, Le Lorrain intègre d'abord l'Académie de Saint-Luc puis, en octobre 1701, l'Académie royale de peinture et de sculpture, sur présentation de son morceau de réception, la *Galatée* en marbre de la National Gallery of Art, Washington (inv. 1952.5.105). Nommé assistant professeur en 1710, il passe professeur en 1717, puis recteur en 1737. Parallèlement à son activité de sculpteur du roi, avec notamment aux châteaux de Marly et de Versailles, il travaille régulièrement pour de grands mécènes privés, dont les Rohan-Soubise à Paris, notamment le relief des *Serviteurs d'Apollon donnant à boire aux chevaux du char solaire* pour les écuries de l'hôtel de Rohan (vers 1737), au château de Saverne (vers 1728-1731) et au château du prince évêque Armand-Gaston-Maximilien de Rohan à Strasbourg (vers 1735-1738). Parmi ses élèves, citons Jean-Baptiste II Lemoyne et Jean-Baptiste Pigalle.

Recherché des amateurs pour ses petits bronzes aux sujets anacréontiques, Le Lorrain l'est également pour ses bustes ou têtes de divinités antiques, de nymphes et de jeunes femmes. L'ovale allongé du visage souriant de notre Flore, s'affinant vers un petit menton en pointe, ses yeux grand-ouverts et l'expression d'allégresse qu'elle dégage sont autant de caractéristiques propres au style gracieux de Le Lorrain. Ainsi, le "Catalogue des Sujets Profanes" tiré des *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, recense non moins de vingt "Têtes de Femmes" en marbre par Le Lorrain (*op. cit.*, p. 226).

De nombreuses mentions en sont faites dans les catalogues de vente du XVIII<sup>e</sup> siècle, pour l'essentiel en marbre, souvent en paire – le pendant pouvant être féminin ou masculin – et la plupart non localisées de nos jours. Citons, parmi d'autres, une tête en marbre de *Flore*, en pendant avec celle de *Cérès*, provenant de la collection de M. Massé, peintre du roi, dans la vente du marquis de Lassay (Paris, 17 mai 1775, lot 84), puis dans la vente de Meulan (Paris, 2 avril 1778, lot 62 ; F. Souchal, *op. cit.*, p. 355, n°93). Signalons également le buste en marbre de *Flore*, en paire avec celui de *Ganymède*, dans la vente Blondel de Gagny (Paris, 10-24 décembre 1776, lot 40 ; *ibidem*, p. 355, n°92) ; deux bustes de femmes en marbre dans la vente Blondel d'Azincourt (18 avril 1770 ; *ibidem*, p. 356, n°103-104) ; deux autres encore dans la vente Julienne (Paris, 30 mars 1767, lot 1265 ; *ibidem*, p. 357, n°118-119). Bien que les socles soient sujets à d'éventuels remplacements au cours du temps, notons toutefois qu'ils pouvaient être d'une autre matière que le marbre. Ainsi, la *Tête de Bacchante âgée* de Le Lorrain dans la vente Crozat de Thiers (Paris, février 1773, lot 965) est-elle décrite sur "une petite base en serfontaine" (F. Souchal, *op. cit.*, p. 348, n°51).

A CARVED MARBLE HEAD OF FLORA, ATTRIBUTED TO  
ROBERT LE LORRAIN (1666-1743), FIRST THIRD 18TH CENTURY



207

**NICOLAS DE LARGILLIERRE (PARIS 1656-1746)**

*Portrait de femme à mi-corps, dit 'portrait de la comtesse de Courcelles'*

huile sur toile  
81,5 x 65,5 cm (32 x 25¾ in.)

€80,000-120,000

US\$88,000-130,000

£68,000-100,000

**PROVENANCE:**

Collection Whitelaw Reid, New York, États-Unis, 1934.  
Collection Eleonora F. Carr, New York, États-Unis; sa vente, Parke-Bernet Galleries, New York, États-Unis, 4 mai 1950, lot 97.  
Collection particulière, États-Unis.  
Vente Mes Bailly-Pommery et Voutier, hôtel Drouot, Paris, 18 juin 2004, lot 35.  
Collection particulière, France.

**BIBLIOGRAPHIE:**

M. N. Rosenfeld, *Largillierre. Portraitiste du dix-huitième*, [cat. exp.], Montréal, musée des beaux-arts de Montréal, 1982, p. 392.

Le cartel de notre tableau identifie cette élégante comme étant la 'comtesse de Courcelles'. L'inventaire après-décès du peintre recense en effet un tableau représentant une Madame de Courcelles (folio 8 recto : 'teste original de madame la marquise de Courcelles') – parmi les biens dont le paiement sera d'ailleurs 'difficil (sic) à recouvrir'.

S'agissait-il de notre tableau et donc de la marquise de Courcelles, Anne-Thérèse de Marguenat de Courcelles (1647-1733), cette figure littéraire de l'Ancien Régime, proche de Montesquieu (1689-1755) qu'elle recevait avec d'autres personnalités éclairées dans son Salon à l'hôtel de Nevers ? A moins qu'il ne s'agisse de l'épouse du comte de Courcelles, ambassadeur à Madrid et Vienne comme le suggérait la notice du tableau lors de sa vente en 2004.

Si l'incertitude demeure quant à l'identité du modèle, notre peinture n'en demeure pas moins un merveilleux exemple du métier de Largillierre. Se détachant sur un fond sombre, notre modèle drapé d'élégantes soieries et velours témoigne de la virtuosité du peintre à représenter les étoffes, l'éclat des carnations. Le très bon état de conservation du tableau permet d'en apprécier toutes les nuances.

NICOLAS DE LARGILLIERRE, HALF-LENGTH PRESUMED PORTRAIT OF THE COUNTESS OF COURCELLES, OIL ON CANVAS



208

**RICHARD BRAKENBURG  
(HAARLEM 1650-1702)**

*Les réjouissances à l'auberge*

signé 'R. Brakenburg' (en bas, à droite)  
huile sur toile  
48,2 x 57 cm (19 x 22½ in.)

€7,000-10,000      US\$7,700-11,000  
£5,900-8,300

**PROVENANCE:**  
Vente Auktionshaus Stahl, Hambourg, 25 avril  
2009, lot 2.  
Vente Dorotheum, Vienne, 6 octobre 2009, lot 193.

Notice disponible sur notre site [www.christies.com](http://www.christies.com)

*RICHARD BRAKENBURG, CELEBRATIONS AT  
THE INN, OIL ON CANVAS, SIGNED*



CE LOT A ÉTÉ CONSIGNÉ EN PARTENARIAT AVEC LA MAISON DE VENTES  
MARAMBAT-MALAFOSSE À TOULOUSE.

PROVENANT D'UNE COLLECTION PARTICULIÈRE DU SUD DE LA FRANCE

209

**ATTRIBUÉ À MARTEN VAN CLEVE (1524-1581)**

*Le roi boit*

huile sur panneau transposé sur toile  
75,5 x 106 cm (29¾ x 41¾ in.)

€35,000-45,000      US\$39,000-493,000  
£30,000-37,000

**PROVENANCE:**  
Collection particulière du sud de la France, France.

Notice disponible sur notre site [www.christies.com](http://www.christies.com)

*ATTRIBUTED TO MARTEN VAN CLEVE, EPIPHANY,  
OIL ON PANEL LAID ON CANVAS*



PROVENANT D'UNE COLLECTION PARTICULIÈRE BELGE

210

**JOHANNES LEEMANS (LA HAYE 1633-1688)**

*Trompe-l'oeil sur le thème de la chasse*

signé 'J Leemans. F.' (au centre, sur la cage)  
huile sur toile  
121 x 172,5 cm (47½ x 68 in.)

€50,000-70,000      US\$55,000-76,000  
£42,000-59,000

**PROVENANCE:**  
Collection de la princesse Charles d'Arenberg, Belgique ; sa vente,  
galerie Georges Giroux, Bruxelles, 22 novembre 1926, lot 48  
(comme 'Johannes Leemans').  
Collection Charles van Hove, Bruxelles, Belgique, vers 1970.  
Collection particulière, Belgique.

L'œuvre du peintre hagueais Johannes Leemans (1633-1688) se  
caractérise par des natures mortes en trompe-l'œil à thème cynégétique.  
Ce genre était alors très en vogue parmi les collectionneurs et artistes,  
à l'image de l'œuvre de Cornelis Biltius (1653-vers 1686).

Dans notre tableau, c'est l'attirail d'un oiseleur qui est représenté :  
appeaux, filets, cages, besaces et cors de chasse sont savamment accrochés  
sur un mur en vue d'une prochaine sortie. La cage centrale renferme  
probablement une crécerelle, rapace utilisé pour la chasse d'oiseaux et  
de petits mammifères. Cette composition rappelle celle du tableau *L'attirail  
de l'oiseleur* du même artiste conservé aux musées royaux des beaux-arts  
de Belgique à Bruxelles (inv. 7002).

*JOHANNES LEEMANS, TROMPE-LOEIL ON THE THEME OF HUNTING,  
OIL ON CANVAS, SIGNED*

211

**BARENT PETERSZ. AVERCAMP  
(KAMPEN VERS 1612-1679)**

*Pêcheurs ramassant des filets au bord d'un lac*

signé 'Avercamp' (en bas, à gauche, sur le tronc)  
huile sur panneau  
33,5 x 52,5 cm (13 x 20½ in.)

€40,000-60,000

US\$44,000-65,000  
£34,000-50,000

**PROVENANCE:**

Probablement collection Nicolaas van Bremen, Amsterdam, Pays-Bas ; sa vente, Amsterdam, 15 décembre 1766, lot 30 (comme 'Een landschap met een Rivier doorsneden, en in dezelve eenige Roeisehuiten, en op de Voorgrond ziet men eenige Visschers die een Net ophaalen, en in het verschieft hoog Gebergte, alles zeer dun en uitvoerig, en natuurlijk op Paneel geschildert, door de Stomme van Kampen').  
Collection De Vries, Vinkeveen, Pays-Bas, vers 1972 (selon une étiquette au revers du tableau et le catalogue d'exposition de 1990, *op. cit. infra*).  
P. de Boer, Amsterdam, Pays-Bas, 1972.  
Collection Svelberg, Krefeld, Allemagne (selon le catalogue d'exposition de 1990, *op. cit. infra*).  
Vente Sotheby's, Monaco, 2 décembre 1994, lot 6 (comme 'Barent Avercamp').  
Collection particulière, Paris, France.

**EXPOSITION:**

Amsterdam, galerie P. de Boer, mai-juin 1963, n°1.  
Amsterdam, galerie P. de Boer, *Nederland water/land. De relatie tussen land en water in de Nederlandse schilderkunst van 1500 tot nu*, 13 janvier-19 février 1972, n°71.  
Delft, foire de Delft, octobre 1989.  
Paris, galerie Michel Ségoura, *Tableaux et dessins de Maîtres Anciens*, 1990, n°16, détail reproduit en couleurs sur la couverture du catalogue.

**BIBLIOGRAPHIE:**

C. J. Welcker, *Hendrick Avercamp 1585-1634 bijgenaamd 'De Stomme van Campen' en Barent Avercamp 1612-1679 'Schilders tot Campen'*, Doornspijk, 1979, p. 329, n°B.A. S 5.4.

Neveu et élève d'Hendrick Avercamp (1585-1634), l'un des principaux représentants de l'école hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle de la peinture de paysages d'hiver, le jeune Barent s'inscrit dans l'œuvre de son maître en reprenant ses fameuses scènes de pêche et de patinage des environs de Kampen et de la rivière IJssel, dans l'actuelle province de l'Overijssel.

Dans notre tableau, nous retrouvons les paysages vivants et colorés d'Avercamp, dont l'espace est souvent défini par des arbres et maisons qui enserrant la composition, ainsi que la ligne d'horizon assez basse caractéristique de la maturité de l'œuvre d'Hendrick Avercamp. Barent se distingue cependant des paysages de son oncle en se détachant des détails narratifs dans le goût de Pieter Brueghel l'Ancien (vers 1525-1569) et de l'évocation de la lumière hivernale.

Clara J. Welcker nous rappelle en effet qu'il s'agit dans notre tableau d'une *Zomerrivierlandschap* ('Paysage de rivière en été'). Barent actualise également les scènes de son oncle : lui survivant de près d'un siècle, nous voyons les fraises et chapeaux à plumes disparaître de son œuvre au profit de vêtements moins fantaisistes et chamarrés.

Barent Avercamp peignit différentes versions de notre composition. L'une d'entre elles, comportant plus de personnages, est passée en vente chez Christie's à Paris, le 21 juin 2011, lot 14 (C. J. Welcker, *op. cit.*, p. 3029, n°B.A. S 5.5.). Comme dans l'œuvre de son oncle, certains personnages de Barent Avercamp figurent dans différentes compositions du peintre. C'est le cas de la trayeuse, se tenant sur la gauche de notre tableau, que nous retrouvons dans un tableau passé en vente chez Sotheby's à Londres, le 8 juillet 1988, lot 13.

*BARENT PETERSZ. AVERCAMP, FISHERMEN COLLECTING NETS  
ON THE EDGE OF A LAKE, OIL ON PANEL, SIGNED*





212

**ABRAHAM VAN CALRAET  
(DORDRECHT 1642-1722)**

*Natures mortes aux pêches*

monogrammé 'AC.' (en bas, à droite) (chacun)  
huile sur panneau, une paire  
38 x 59 cm (15 x 23 in.) (chacun)

€30,000-50,000

US\$33,000-54,000  
£26,000-42,000

**PROVENANCE:**

Collection du chevalier Joseph Guillaume Camberlyn (1783-1861), La Haye et Bruxelles, Pays-Bas ; puis par descendance à Jean-Baptiste Camberlyn d'Amougies (1772-1834), Gand, Pays-Bas ; puis par descendance à Hyacinthe Camberlyn d'Amougies (1877-1931), Pepingen, Belgique ; puis par descendance aux actuels propriétaires, Belgique.

L'œuvre d'Abraham van Calraet (1642-1722) a longtemps été attribué, à tort, à Albert Cuyp (1620-1691), peintre du Siècle d'or hollandais dont notre peintre fut l'élève et avec qui il partageait le monogramme 'AC'. Ce n'est qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle que l'historien de l'art hollandais Abraham Bredius (1855-1946) retrouve la signature de van Calraet dans des actes notariaux et dissocie de l'œuvre de Cuyp certaines natures mortes portant le monogramme 'AC' (A. Bredius, 'Further light upon the painter Calraet (Kalraet)', *The Burlington Magazine*, septembre 1919, XXV, 198, p. 120). Il a cependant fallu attendre 2015 pour qu'une exposition soit consacrée au peintre nouvellement reconnu : celle-ci a lieu au musée Bredius, à La Haye, et s'intitule *Geen Cuyp, wel Calraet* ('Pas Cuyp mais bien Calraet').

Peintre et sculpteur sur bois originaire de Dordrecht, Abraham van Calraet s'est principalement imposé pour ses peintures de paysages et d'animaux – essentiellement de chevaux et de vaches. Nous lui connaissons néanmoins plusieurs natures mortes de fruits.

Celles-ci représentent la plupart du temps des pêches disposées dans des bols en porcelaine de Chine, souvent de type Wanli, ou posées à même la table, entourées de raisins et de papillons. On y aperçoit également de temps en temps des coquillages et des cerises. Ces différents éléments sont ingénieusement mis en valeur par un habile jeu de couleurs, lumières et ombres qui donnent à voir leur forme et texture (G. Koeltzsch, *Holländische*

*Stillebenmaler im 17. Jahrhundert*, Lingen, 1995, II, p. 212). L'aspect velouté des pêches est en effet tout à fait perceptible dans notre paire de tableaux dont la composition est typique de l'œuvre du peintre. Nous pouvons les rapprocher des *Pêches* et du *Bol de pêches* du musée Boijmans van Beuningen à Rotterdam (inv. 1394 et 1392). Nos peintures présentent néanmoins la particularité d'être les seules œuvres connues du peintre pouvant être considérées comme des paires.

Nous notons aussi que l'un de ces panneaux porte sur son revers le sceau du chevalier Joseph Guillaume Camberlyn d'Amougies (1783-1861), grand collectionneur de tableaux et d'estampes. Très en faveur du roi Guillaume I<sup>er</sup> (1772-1843), il avait embrassé la carrière militaire comme officier au service de l'armée néerlandaise. Après la révolution de 1830, il s'installa à Bruxelles et se consacra presque exclusivement à sa collection de tableaux et d'estampes qui comptait, entre autres, le *Chardonneret* de Carel Fabritius (1622-1654) aujourd'hui conservé à la Mauritshuis à La Haye (inv. 605). On lui connaît également diverses publications sur les primitifs, dont Memling (1430-1494).

Nous remercions Dr. Fred G. Meijer d'avoir suggéré une attribution à Abraham van Calraet et de son aide apportée à la rédaction de cette notice.

ABRAHAM VAN CALRAET, STILL LIVES WITH PEACHES, OIL ON PANEL, A PAIR, MONOGRAMMED



Fig. 1 A. van Calraet, *Nature morte aux pêches*, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen.



~ 213

**THOMAS COMPIGNÉ D'APRÈS JOSEPH VERNET, ÉPOQUE LOUIS XVI, DERNIER QUART DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE**  
DEUX MÉDAILLONS EN PENDANT

étain estampé, partiellement doré et peint polychrome, représentant la Fontaine Saint-Jean de Marseille et le port de Marseille, et portant les inscriptions « Vue de Marseille. Fontaine Saint-Jean. Exécutée sur le Tour par Compigné. Tourneur du Roi à Paris. D'après le tableau Original de Mr Vernet. Peintre de sa Majesté », et « Première vue de Marseille Exécutée sur le Tour par Compigné. Tourneur du Roi à Paris. D'après le tableau Original de Mr Vernet. Peintre de sa Majesté », sur fond d'écaille de tortue caret, dans un cadre probablement postérieur en bois noirci  
D. cadre : 10,4 cm (3½ in.)  
D. à vue : 8 cm (3 in.)

(2)

€1,000-2,000

US\$1,100-2,200  
£840-1,700

**PROVENANCE:**

Vente Auction Art, Me R. Le Fur, Drouot, 21 novembre 2018, lots 52 et 53.

*A PAIR OF LOUIS XVI GOUACHE, GILT AND SILVERED TIN MEDALLIONS SIGNED BY THOMAS COMPIGNÉ, LAST QUARTER 18TH CENTURY*

PROVENANT D'UNE COLLECTION PARTICULIÈRE FRANÇAISE

■ 214

**FRANCE, DÉBUT DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE**  
CÉRÈS ET BACCHUS OU ALLÉGORIES DE L'ÉTÉ ET DE L'AUTOMNE

deux figures en bronze, reposant sur des bases en marbre jaune postérieures  
H. 26 cm (10¼ in.) et 25 cm (9¾ in.) ;  
H. totales 36 cm (14¼ in.) et 35,5 cm (14 in.)

(2)

€7,000-10,000

US\$7,700-11,000  
£5,900-8,400

**PROVENANCE:**

Vente Tajan, Drouot, Paris, 25 avril 2005, lot 263.

*TWO BRONZE ALLEGORICAL FIGURES OF SUMMER AND AUTUMN OR CERES AND BACCHUS, FRENCH, EARLY 18TH CENTURY*



PROVENANT D'UNE COLLECTION PARTICULIÈRE FRANÇAISE

■ 215

**D'APRÈS PIERRE GARNIER ET MICHEL ANGUIER, XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE**  
BACCHUS ET AMPHITRITE

deux figures en bronze ; les bases en bronze doré postérieures  
H. 36 cm (14 in.) et 36,5 cm (14½ in.) ; H. totale 40,5 cm (16 in.) et 41 cm (16¼ in.)

(2)

€8,000-12,000

US\$8,800-13,000  
£6,700-10,000

*TWO BRONZE FIGURES REPRESENTING BACCHUS AND AMPHITRITE, AFTER PIERRE GARNIER AND MICHEL ANGUIER, 18TH CENTURY*

PROVENANT D'UNE COLLECTION PARTICULIÈRE FRANÇAISE

■ 216

**ITALIE, XVII<sup>e</sup> OU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE**  
CUPIDON

bronze patiné, le socle en bronze doré postérieur ; le carquois et la flèche manquants  
H. 35,5 cm (14 in.) ; H. totale 38 cm (15 in.)

€8,000-12,000

US\$8,800-13,000  
£6,800-10,000

*A BRONZE FIGURE OF CUPID, ITALIAN, 17TH OR 18TH CENTURY*





PROVENANT DE LA COLLECTION DU  
COMMANDANT PAUL-LOUIS WEILLER (1893-1993)

■ 217

#### BARTHOLOMEW DANDRIDGE (LONDRES 1691-1754)

*Portrait de trois-quarts d'un architecte, probablement William Kent (1685-1748), en manteau vert et turban rouge*

signé 'B Dandridge' (en bas, à droite)  
huile sur toile  
124,5 x 94 cm (49 x 37 in.)

€30,000-50,000

US\$33,000-54,000  
£26,000-42,000

#### PROVENANCE:

Probablement collection John Tylney, 2e comte Tylney (1712-1784), Wanstead House, Essex, Grande-Bretagne, 1771 ; puis par descendance dans la famille. Vente du contenu de Wanstead House, *in situ*, Essex, (Me Robins), 10 juin 1822, lot 365. Shepherd Brothers, Londres, Grande-Bretagne, 1909. Lenygon & Co., Londres, Grande-Bretagne, 1910. Collection du Commandant Paul-Louis Weiller (1893-1993), Paris, France. Confisqué par l'Allemagne pendant l'Occupation nazie, 1941. Entreposé au Kunsthalle Karlsruhe (inv. 366), Karlsruhe, Allemagne. Transféré au Upper Rhine Museum, Strasbourg, France, 23 novembre 1945. Restitué au Commandant Paul-Louis Weiller (1893-1993), Paris, France, 1946

#### EXPOSITION:

Karlsruhe, Badische Kunstalle, 1942, n°366.

#### BIBLIOGRAPHIE:

Probablement D. Lysons, *The Environs of London*, Londres, 1796, IV, p. 235. Probablement E. J. Climenson, *Passages from the Diaries of Mrs Philip Lybbe Powys*, Londres, 1899, p. 205. J. Kerslake, *Early Georgian Portraits*, Londres, 1977, I, p. 161, sous le n°1557. J. Kerslake, *Early Georgian Portraits*, Londres, 1977, II, n°444 (comme 'Perhaps William Kent; (...) comparison with authentic likenesses is plausible and the identification of NPG 1557 as Kent is now provisionally accepted').

Le sujet de ce portrait est probablement l'architecte, peintre et créateur de mobilier William Kent (1685-1748). Favori des grandes familles anglaises, Kent est à l'origine des plans de Holkham Hall, Stowe House et Badminton House. C'est d'ailleurs le dessin pour la villa de Chiswick House qui introduisit le style palladien au public anglais. Au vu de la taille du livre que Kent tient dans ce portrait, il est possible d'imaginer qu'il s'agit d'une copie du *Palladio* par Leoni (1686-1746), publié en quatre volumes entre 1715 et 1720. A l'arrière-plan à droite, on aperçoit une pyramide qui, selon John Harris (vers 1666-1719), est une version simplifiée du monument au scénariste William Congreve (1670-1729) qui se trouve à Stowe (Kerslake, *op. cit.*, p. 161, note 3). Ce monument, construit en 1736, nous aide à dater ce portrait, qui représenterait donc l'architecte au cours de la dernière décennie de sa vie.

Une autre version de plus petit format de notre tableau se trouve aujourd'hui dans les collections de la National Portrait Gallery de Londres (inv. NPG 1557).

*BARTHOLOMEW DANDRIDGE, THREE-QUARTER LENGTH PORTRAIT OF AN ARCHITECT, PROBABLY WILLIAM KENT (1685-1748), WEARING A GREEN COAT AND A RED TURBAN, OIL ON CANVAS, SIGNED*



■ A 218

#### RUNDELL BRIDGE & RUNDELL, LONDRES, VERS 1826-1830 BUSTE DU ROI GEORGE IV (1762-1830)

bronze doré, le roi George IV en empereur romain portant une toge; reposant sur un piédoche et une base cannelée, portant les armoiries royales de la couronne d'Angleterre avec la devise *HONI.SOIT.QUI.MAL.Y.PENSE*, flanquée d'un lion couronné et d'une licorne; et reposant sur un piédestal orné de quatre cartouches inscrits: *GEORGIUS IV / D.G. BRITT REX / PATER PATRIAE* sur la face, *CROWNED / JULY XIX / MDCCCXXI* à gauche, *ACCESSIT / XXIX IAN. / MDCCCXX* à droite et *HONI.SOIT.QUI.MAL.Y.PENSE* et *DIEU ET MON DROIT* au dos avec les armoiries de la couronne ; signé deux fois (au dos de la toge et sur le piédestal) *RUNDELL BRIDGE ET RUNDELL AURIFICES REGIS LONDINI*  
H. 35 cm (13¾ in.)

€8,000-12,000

US\$8,800-13,000  
£6,700-10,000

#### PROVENANCE:

Collection Boni de Castellane (1867-1932) et Anna Gould (1875-1961), Palais Rose, Paris.

#### INVENTAIRE:

Mes Laurin et Ader, *Etat descriptif et estimatif de meubles, sièges, objets d'art (...) garnissant le Palais Rose*, Paris, vers 1961: "n°327. Buste en bronze doré du Roi George IV d'Angleterre époque 1825. Prisé quatre cent nouveau francs".

#### BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE:

C. Hartop, *Royal Goldsmiths: The Art of Rundell & Bridge 1797-1843*, 2005, pp. w71-77, 89-97.

Le buste ici présenté s'inspire du portrait du roi George IV en marbre réalisé par Sir Francis Leggatt Chantrey (1781-1841) en 1827 et conservé au Yale Center for British Art (inv. B1977.14.37). La compagnie Rundell Bridge & Rundell est nommée orfèvres et joaillers de la Couronne en 1797, puis principaux orfèvres et joaillers royaux en 1804 et ce jusqu'en 1843. Ils ont réalisé de nombreuses pièces d'orfèvrerie et sculptures pour les rois George III, George IV, William IV et pour la reine Victoria. Grand collectionneur, George IV (1762-1830) y acquit de nombreuses pièces pour les palais de Carlton House et de Windsor.

Rundell Bridge & Rundell a également réalisé des portraits équestres de George IV, dont un avait été donné par le roi George IV lui-même à Henry, 1er marquis Conyngham (1766-1832) ou à son épouse Elizabeth (1768-1860) (vente Christie's Londres, 19 novembre 1992, lot 114). La composition de ce centre de table est semblable à celle de notre buste : le roi est représenté à l'antique sur une colonne devant laquelle prend place l'écusson royal encadré par un lion et une licorne. Les inscriptions en latin désignent le roi comme *Pater Patriae*.

Le buste fit partie de l'importante collection de Boni de Castellane (1867-1932) et d'Anna Gould (1875-1961) dans leur hôtel particulier parisien, le Palais Rose. Véritable monument de la Belle Époque, l'hôtel, aujourd'hui disparu, fut édifié par l'architecte Ernest Sanson avenue Foch.

*A GILT-BRONZE BUST OF KING GEORGE IV (1762-1830), RUNDELL BRIDGE & RUNDELL, LONDON, CIRCA 1826-1830*

■ 219

**JEAN-BAPTISTE OUDRY**  
**(PARIS 1686-1755 BEAUVAIS)**

*Chien à l'arrêt devant une perdrix*

signé et daté 'JB Oudry / 1725' (en bas, à droite)  
huile sur toile  
124 x 153 cm (49 x 60 in.)

€150,000-250,000

US\$170,000-270,000

£130,000-210,000

**PROVENANCE:**

Dans l'atelier de Jean-Baptiste Oudry (1686-1755), Paris, France, 1732.  
Vente Christie's, Londres, 29 février 1908, lot 95.  
Vente Christie's, Londres, 15 mai 1908, lot 57.  
Collection J. Bourdariat ; sa vente, hôtel Drouot, Paris, (Mes Rheims et Riquet), 7 juin 1950, lot 10.  
Vente Mes Laurin, Guilloux, Buffetaud et Tailleur, Nouveau Drouot, Paris, 13 décembre 1983, lot 114.  
Collection particulière, France.  
Vente Artcurial, Paris, 13 novembre 2018, lot 57.  
Collection particulière, France.

**EXPOSITION:**

Paris, place Dauphine, *Exposition de la jeunesse*, 1725 (comme 'Un chien en arrest sur une perdrix rouge, de 5 pieds sur 4').  
Paris, *Salon*, 1725.

**BIBLIOGRAPHIE:**

P. Seidel, 'Beiträge zur Lebensgeschichte Jean-Baptiste Oudry', in H. Janitschek, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1890, XIII, p. 91.  
J. Locquin, *Catalogue raisonné de l'œuvre de Jean-Baptiste Oudry, Peintre du Roi (1686-1755)*, Paris, 1912, p. 37, n°138 (avec une erreur dans les dimensions qui sont des pouces et non des centimètres).  
J. Vergnet-Ruiz, 'Oudry', in L. Dimier (dir.), *Les peintres français du XVIII<sup>e</sup> siècle, Histoires des vies et catalogue des œuvres*, 1928, II, p. 160, n°86 (avec une erreur dans les dimensions qui sont des pouces et non des centimètres).  
J. Locquin, 'Catalogue raisonné de l'œuvre de Jean-Baptiste Oudry, Peintre du Roi (1686-1755)', *Archives de l'Art français, Nouvelle Période*, 1968, VI, p. 27, n°138.  
H. Opperman, *Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) with a sketch for a Catalogue Raisonné of his paintings, drawings, and prints*, thèse de doctorat, Chicago, université de Chicago, 1972, I, p. 447, n°P 243 (comme 'non localisé'), et vol. II, reproduit p. 1182, fig. 407.

En 1724, le marquis Henri Camille de Beringhen (1693-1770) est nommé Premier Écuyer de la Petite Écurie du Roi et donc en charge des chasses du souverain. Oudry (1686-1755) l'avait peint deux ans auparavant dans un subtil portrait du personnage accompagné de son chien et de trophées de chasse (Washington, National Gallery of Arts, inv. 1994.14.1). Certainement très satisfait du talent d'Oudry dans le rendu vif des animaux, le marquis introduisit Oudry au Roi de France qui en fit le peintre privilégié de ses chasses, commandant même à l'artiste des portraits de ses chiens pour son château de Compiègne. C'est à Oudry que l'on doit les singuliers portraits canins de 'Lise', 'Turlu', 'Cadet' ou encore 'Hermine', chiens de Louis XV, dont les tableaux sont aujourd'hui conservés au château de Fontainebleau. Son talent dans la représentation des animaux fit de lui un peintre très réclamé par une clientèle aimant décorer pavillons de chasse et autres somptueuses demeures de portraits d'animaux. Notre tableau représentant cette chienne à l'arrêt devant un faisán faisait partie d'une série de quatre dont un des éléments se trouve aujourd'hui conservé au château de Wilhelmshöhe à Cassel, et deux autres au château royal de Stockholm (Opperman, *op. cit.*, n°P. 242 et P. 244). Conservé dans l'atelier d'Oudry et proposé par l'artiste à 400 livres chaque, ces tableaux servaient à Oudry à promouvoir son art en exposant aux amateurs de passage ce qu'il savait maîtriser le mieux.

Nous remercions Hal N. Opperman d'avoir confirmé l'attribution de notre tableau à Jean-Baptiste Oudry sur base d'un examen direct de l'œuvre (en 2017) et de l'aide apportée à la rédaction de cette notice.

*JEAN-BAPTISTE OUDRY, A DOG POINTING A RED PARTRIDGE,*  
*OIL ON CANVAS, SIGNED AND DATED*





220

**HUBERT ROBERT (PARIS 1733-1808)**

*Promenade au jet d'eau*

huile sur panneau  
32,5 x 25 cm (12¾ x 10 in.)

€25,000-35,000

US\$28,000-38,000  
£21,000-29,000

**PROVENANCE:**

Collection Albert Lehmann (1840-1922), Paris, France, 1921.  
Vente Sotheby's, Monaco, 16-17 juin 1989, lot 370 (comme 'Hubert Robert').  
Collection particulière, Paris, France.

**EXPOSITION:**

Paris, musée Arts décoratifs, pavillon de Marsan, palais du Louvre, *Exposition d'œuvres de J.-H. Fragonard*, 7 juin-10 juillet 1921, n°77.

Nous remercions Sarah Catala d'avoir confirmé l'attribution de ce tableau à Hubert Robert (1733-1808) sur base d'un examen direct de l'œuvre.

HUBERT ROBERT, WALK WITH WATER FOUNTAIN, OIL ON PANEL

221

**CLAUDE JOSEPH VERNET (AVIGNON 1714-1789 PARIS)**

*Les occupations du rivage; La source abondante*

signé et daté 'J. Vernet / f. 1766' (en bas, à droite, sur la roche) (chacun)

huile sur toile, dans un ovale peint, une paire  
49 x 39 cm (19 x 15¼ in.) (chacun)

€50,000-70,000

US\$55,000-76,000  
£42,000-59,000

**PROVENANCE:**

Peut-être commandé par Madame la présidente de Bandeville, janvier 1765 ; peut-être sa vente, en son hôtel, Paris, 3 décembre 1787, lot 65 (comme 'Deux Vues de rivières bordées de côtes, de montagnes, de fabriques & de beaux arbres ; dans l'un on remarque trois Blanchisseuses & deux Pêcheurs, dans l'autre, sur le premier plan, un Pêcheur retirant son filet de l'eau & une femme tenant un panier ; à droite, sur une élévation, un Pêcheur avec sa ligne & un autre homme ; dans l'éloignement un chariot').



Peut-être vente Lebrun, Paris, 11 janvier 1793, lot 9 (comme '(...)' Ces deux tableaux, du faire le plus ferme et le plus piquant, ne laissant rien à désirer. Ils sont de forme ovale').

Vente Arcole, Drouot-Richelieu, Paris, 11 mars 1988, lot 47 (comme 'Les occupations du rivage ; La source abondante').

Galerie Saint Suinty Matthiesen, New York, États-Unis.

Vente Neret-Minet Tessier, Drouot Richelieu, Paris, 21 novembre 2008, lot 21 (comme 'Les occupations du rivage ; La source abondante').

Collection particulière, Paris, France.

**EXPOSITION:**

Peut-être Paris, *Salon*, 1767, n°39 (comme 'Plusieurs tableau sous le même numéro').

**BIBLIOGRAPHIE:**

Peut-être L. Lagrange, *Les Vernet. Joseph Vernet et la peinture au XVIII<sup>e</sup> siècle. Avec le texte des Livres de Raison et un grand nombre de documents inédits*, Paris, 1864, p. 344, n°205 (comme 'Pour madame la présidente de Bandeville un tableau de deux pieds de large sur la hauteur a proportion a ma fantaisie et pour le temps que je voudray il a été ordonné les premiers jours d'octobre 1764').

Peut-être F. Ingersoll-Smouse, *Joseph Vernet. Peintre de marine. 1714-1789. Étude critique suivi d'un catalogue raisonné de son œuvre peint*, Paris, 1926, II, p.10, n°818-819 (comme 'Les occupations du rivage ; La source abondante'), reproduit pl. LXXXIV d'après les gravures exposées par J.-P. Lebas (1707-1783) au *Salon* de 1771, n°161-162.

Peut-être P. Conisbee, *Diderot & l'art de Boucher à David. Les Salons : 1759-1781*, [cat. exp.], Paris, hôtel de la Monnaie, 5 octobre 1984-6 janvier 1985, pp. 405-409 (comme 'Les occupations du rivage ; La source abondante'), reproduit par les gravures exposées par J.-P. Lebas (1707-1783) au *Salon* de 1771, pp. 405-409, n°161-162.

Peut-être D. Diderot, *Salon III. Ruines et paysages. Salons de 1767*, Paris, 1995, pp. 175-181 et pp. 191-202, la paire reproduite en noir et blanc fig. 18 et 19, 'La source abondante' reproduit en couleurs en couverture. Peut-être S. Lojkine, *L'Oeil révolté. Les Salons de Diderot*, Paris, 2007, pp. 407-416.

Peut-être D. Diderot, *Salon III. Ruines et paysages. Salons de 1767*, Paris, 1995, pp. 175-181 et pp. 191-202, la paire reproduite en noir et blanc fig. 18 et 19, 'La source abondante' reproduit en couleurs en couverture.

Peut-être S. Lojkine, *L'Oeil révolté. Les Salons de Diderot*, Paris, 2007, pp. 407-416.

**GRAVÉ:**

Gravé par Jacques-Philippe Lebas (1707-1783) et exposé au *Salon* de 1771.

En 1766, Claude Joseph Vernet (1714-1789) vient de terminer sa série de tableaux des *Vues des ports de France*, commencée en 1754. C'est l'occasion pour lui de s'adonner à des sujets plus pittoresques, à l'image de nos compositions.

On doit à Diderot (1713-1784) l'identification de cette paire de tableaux. En effet, en se référant au livret de *Salon* de 1767 seul, ceux-ci sont laconiquement repris sous la mention de 'Plusieurs Tableaux sous le même numéro'. Diderot, quant à lui, nous éclaire sur ces 'plusieurs tableaux' en décrivant dans *La Promenade Vernet* les sites qu'ils représentent, à savoir pour les nôtres les premier et quatrième sites.

Nous connaissons une autre version de ces compositions passée en vente en 2018 (vente Daguerre, hôtel Drouot, Paris, (Me Nouel), 17 mai 2018, lot 6), dont l'un des pendants, *Les occupations du rivage*, est perdu. A ceci s'ajoute une copie de cette paire de tableaux ayant figuré dans l'ancienne collection Youssouppoff à Saint-Petersbourg.

CLAUDE JOSEPH VERNET, THE OCCUPATIONS OF THE SHORE; THE ABUNDANT SPRING, OIL ON CANVAS, IN A PAINTED OVAL, A PAIR, SIGNED AND DATED, ENGRAVED

PROVENANT DES DESCENDANTS DU  
PEINTRE JACQUES-ANDRÉ-JOSEPH AVED (1702-1766)

222

**JACQUES-ANDRÉ-JOSEPH AVED  
(DOUAI 1702-1766 PARIS)**

*Jeune fille dessinant dit 'La dessineuse'*

huile sur toile, sur sa toile d'origine, sans cadre  
55,5 x 46 cm (22 x 18 in.)

€150,000-250,000

US\$170,000-270,000  
£130,000-210,000

**PROVENANCE:**

Collection du peintre Jacques-André-Joseph Aved (1702-1766) ; puis par descendance à Abel Cournault (1856-1939), arrière-petit-fils du peintre, Malzéville, France, 1922 ; puis par descendance aux actuels propriétaires.

**EXPOSITION:**

Nancy, hôtel de ville, *Catalogue des tableaux et objets d'art exposés au profit des Alsaciens-Lorrains émigrant en Algérie*, 1875, n°8 (comme 'Jeune fille dessinant').

La Tour-Maubourg, Fédération Française des Artistes, *Exposition de quatre portraitistes du XVIII<sup>e</sup> siècle*, 26 janvier- 13 février 1930, n°5 (comme 'La dessineuse').

**BIBLIOGRAPHIE:**

A. Darcel, 'Exposition rétrospective de Nancy', *Gazette des Beaux-Arts*, 1875, 2<sup>e</sup> période, 12, p. 274.

A. Bray, *La peinture à l'exposition rétrospective de Nancy*, Nancy, 1875, p. 191.

C. Cournault, 'Note sur J. A. J. Aved', *Réunion des sociétés savantes des beaux-arts des départements à la Sorbonne*, 1880, troisième session, p. 107.

G. Wildenstein, *Le peintre Aved. Sa vie et son œuvre. 1702-1766*, Paris, 1922, II, p. 120 et p. 172, n°169, reproduit en noir et blanc p. 173.



Fig. 1 J. S. Chardin, *L'Enfant au toton*, Paris, musée du Louvre.



Fig. 2 É. L. Vigée Le Brun, *Julie Le Brun se regardant dans un miroir*, France, collection particulière.

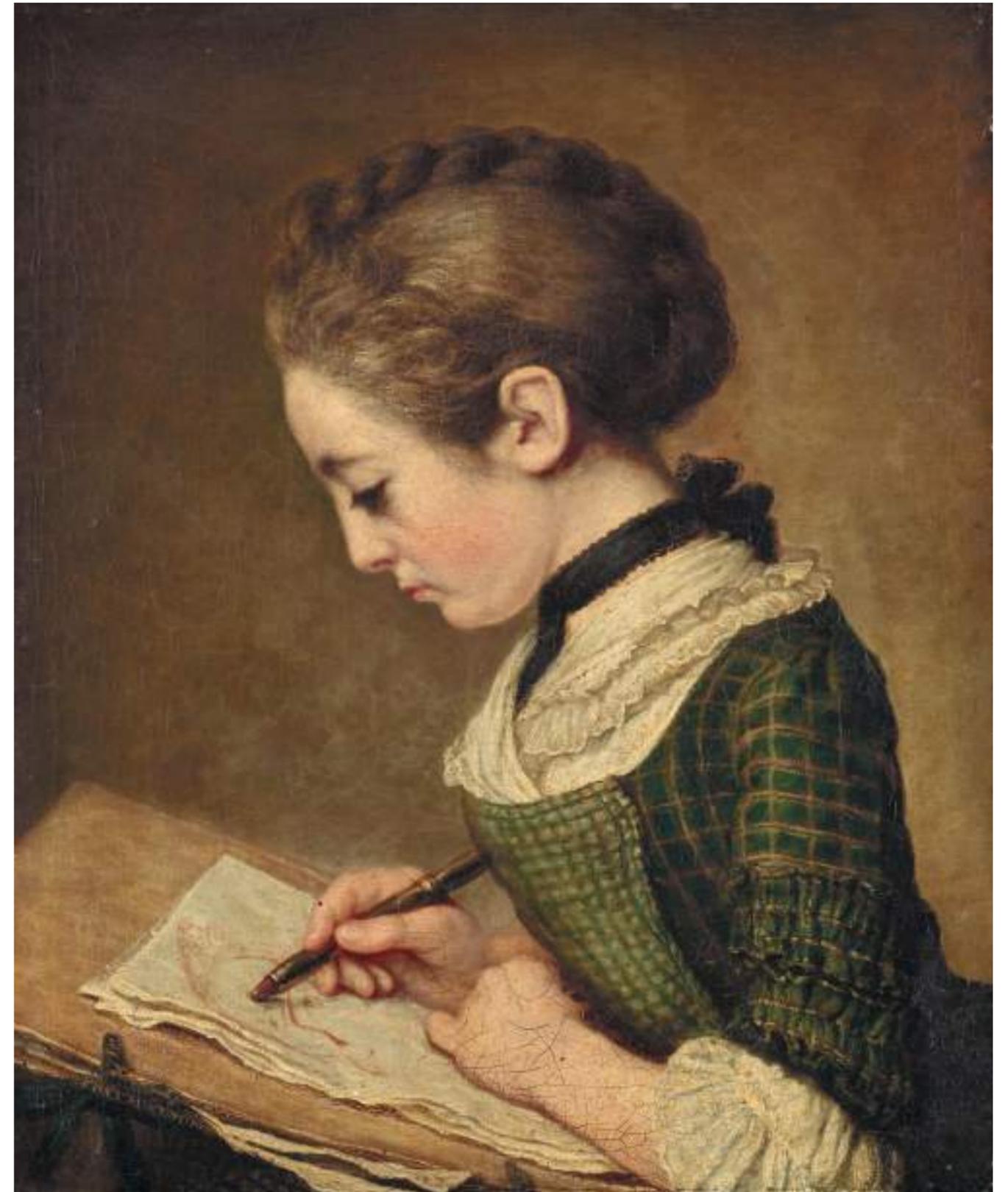
Aucune autre période sinon le XVIII<sup>e</sup> siècle ne s'est autant intéressé à l'âge de l'Enfance. Cessant d'être un laborieux passage entre la naissance et l'âge adulte, l'enfant, au XVIII<sup>e</sup> siècle, regroupe toutes les théories et les espérances d'une époque. L'enfance décrite par Rousseau (1712-1778) dans *l'Émile* ou *La Nouvelle Héloïse* est un âge d'éveil à la sensibilité, à l'esthétique avant que l'adolescence ne le soit à l'amour, à la sensualité, comme chez Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814).

S'articulent alors différents moments des jeunes années, auparavant opaques, avec de nouveaux codes de représentations. Les genres se précisent en cette période, les garçons et les filles renferment des ambitions différentes.

Sage et concentrée, notre jeune enfant répond aux exigences qui reposent alors sur les petites filles. Elle est appliquée à sa tâche et imperturbable, elle semble en oublier le peintre. L'enfance devient également pour les artistes l'excuse à la représentation de l'intime, de plus en plus dévoilé en cette période de changements des mœurs. Elle est un mystérieux moment pendant lequel des adultes en devenir possèdent déjà des traits des grandes personnes : une robe à carreaux dont le tablier évoque un corsage, un de ces colliers ras du cou de velours ou taffetas noir en vogue autour des années 1750, tout en conservant une merveilleuse part d'innocence. Sa coiffure également évoque l'enfance du siècle et rappelle la *Fillette aux nattes*, sculpture de l'artiste Jacques François Joseph Saly (1717-1776) ayant lancé une véritable vogue dans les chevelures de petites filles des années 1750. Les portraits d'enfants apparaissent en cette moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle comme des vanités incarnées d'une époque passée. Les enfants chez Chardin (1699-1779) contemplent bien attentivement les toupies (fig. 1) qu'ils devront bientôt quitter, déjà revêtus d'habits à veste de soie, catogan tirés et poudrés, et notre jeune modèle dessine à la sanguine un casque de dragons à cimier évoquant de loin la violence du monde des adultes. Comme la fille d'Élisabeth Louise Vigée Le Brun (1755-1842), Julie (1780-1819), tendant son reflet naïf au miroir qui lui renverra bientôt une image de femme, la nièce présumée du peintre profite encore un peu de ce temps précieux (fig. 2).

L'émulation artistique entre les deux amis, Chardin et Aved (1702-1766), est extrêmement perceptible dans cette peinture. Aved possédait des Chardin dans sa collection, *La nature morte au canard* et *à l'orange bigarade* en forme un exemple (Paris, musée de la chasse et la nature) et Chardin aurait commencé à peindre des scènes de genre avec sa composition représentant une femme tirant de l'eau à une fontaine en cuivre (*La Fontaine*, Stockholm, Nationalmuseum) suite à une réflexion d'Aved taquinant sa préférence pour les natures mortes, plus faciles selon ce dernier à réaliser que des portraits. Et pourtant le talent d'Aved comme portraitiste sera par la suite éclipsé par l'art de son ami puisque de superbes peintures de sa main passaient jusque tard dans le XIX<sup>e</sup> siècle pour des Chardin. L'exemple le plus célèbre étant *le Portrait de Madame Crozat* (Montpellier, musée Fabre) par Aved, considéré comme un Chardin jusqu'en 1896 ! Les artistes s'apportaient tant l'un et l'autre que les frères Goncourt avaient émis l'hypothèse qu'Aved exécutait les portraits des scènes de genre de Chardin. L'hypothèse absolument fantasque aujourd'hui témoigne pourtant de l'influence mutuelle de ces deux peintres. Tandis qu'Aved piochait chez Chardin son ineffable recueillement calme et élégant, Chardin s'inspirait de la précision des expressions de ses figures.

JACQUES-ANDRÉ-JOSEPH AVED, A YOUNG GIRL DRAWING,  
KNOWN AS 'LA DESSINEUSE', OIL ON CANVAS, UNLINED, UNFRAMED



PROVENANT DES DESCENDANTS DU  
PEINTRE JACQUES-ANDRÉ-JOSEPH AVED (1702-1766)

223

**JACQUES-ANDRÉ-JOSEPH AVED  
(DOUAI 1702-1766 PARIS)**

*Portrait en buste de Mehemet Saïd Pacha, bey de Roumélie (?-1761),  
Ambassadeur extraordinaire du Sultan ottoman Mahmoud I<sup>er</sup> (1696-1754)*

huile sur toile, sur sa toile d'origine, sans cadre  
64,5 x 53 cm (25¼ x 21 in.)

€80,000-120,000

US\$88,000-130,000

£68,000-100,000

**PROVENANCE:**

Collection du peintre Jacques-André-Joseph Aved (1702-1766) ; puis  
par descendance à Abel Cournault (1856-1939), arrière-petit-fils du peintre,  
Malzéville, France, 1922 ; puis par descendance aux actuels propriétaires.

**BIBLIOGRAPHIE:**

C. Cournault, 'Note sur J. A. J. Aved', *Réunion des sociétés savantes des  
beaux-arts des départements à la Sorbonne*, 1880, troisième session, p. 108.  
G. Wildenstein, *Le peintre Aved. Sa vie et son œuvre. 1702-1766*, Paris, 1922, II,  
p. 121, n°93, reproduit en noir et blanc p. 121.



Fig. 1 Portrait de Mehemet Saïd Pacha,  
bey de Roumélie, localisation actuelle inconnue.

Le jeune Aved (1702-1766) est élevé à Amsterdam. Il y est formé au  
métier de peintre par les Français François Boitard (1670-1715) et Bernard  
Picart (1673-1733). De retour à Paris, vers l'âge de vingt ans, il est accepté  
à l'Académie royale de peinture et de sculpture et se spécialise dans l'art  
du portrait. Nous comptons parmi ses modèles le compositeur Jean-Philippe  
Rameau (1683-1764) et le poète et dramaturge Jean-Baptiste Rousseau  
(1671-1731).

La peinture, Aved ne se limite pas à la produire. Peintre des grands de  
son époque, il s'illustre également comme marchand d'art et collectionneur.  
Parmi sa collection figuraient des œuvres de ses contemporains – pas moins  
de neuf Chardin (1699-1779) – ainsi que de maîtres flamands et italiens.

C'est néanmoins principalement comme portraitiste qu'Aved est connu  
lorsque, en janvier 1642, Mehemet Saïd Pacha (?-1761) (fig. 1), Ambassadeur  
extraordinaire du Sultan ottoman Mahmoud I<sup>er</sup> (1696-1754), est reçu par  
Louis XV (1710-1774) à Versailles. La visite de l'ambassade de la Sublime  
Porte est alors un enjeu de taille car la guerre de succession d'Autriche a  
commencé et la France compte sur le soutien de l'Empire ottoman, ainsi que  
sur l'aide complémentaire de la Russie et de la Prusse, pour en venir à bout.

C'est à cette occasion qu'est commandé à Aved un impressionnant portrait en  
pied de l'ambassadeur Saïd Pacha, bey de Roumélie, est aujourd'hui conservé  
au musée national des châteaux de Versailles et de Trianon (inv. 3716).  
Le caractère abouti de notre tableau indique que celui-ci a probablement  
servi d'étude à un stade finale de la réalisation de l'œuvre par l'artiste.

JACQUES-ANDRÉ-JOSEPH AVED, HALF-LENGTH PORTRAIT OF  
MEHEMET SAÏD PACHA, BEY OF RUMELIA (?-1761), AMBASSADOR  
EXTRAORDINARY OF THE OTTOMAN SULTAN MAHMUD I (1696-1754),  
OIL ON CANVAS, UNLINED, UNFRAMED



PROVENANT DES DESCENDANTS DU  
PEINTRE JACQUES-ANDRÉ-JOSEPH AVED (1702-1766)

■ 224

**JEAN-BAPTISTE OUDRY  
(PARIS 1686-1755 BEAUVAIS) ET ATELIER**

*Chien barbet attrapant un butor*

signé et daté 'JB Oudry. 1725' (en bas, à droite)  
huile sur toile  
130 x 98 cm (51 x 38½ in.)

€120,000-180,000

US\$130,000-190,000

£110,000-150,000

**PROVENANCE:**

Très probablement dans la collection du peintre Jacques-André-Joseph Aved (1702-1766) ; puis par descendance aux actuels propriétaires.

Lors de son apprentissage dans l'atelier de Nicolas de Largillierre (1656-1746), Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) côtoie les hautes personnalités de l'époque qui deviendront, quelques années plus tard, ses principaux commanditaires. Nous comptons parmi ceux-ci le roi Louis XV (1710-1774) qui commande au peintre une série de portraits de la meute royale en 1725, réputée pour le grand soin apporté à la vraisemblance des modèles animaliers – Petite fille, Polydore, Turlu ou encore Mignonne. Il est par la suite, en 1726, nommé Peintre ordinaire de la vénerie et il lui est ainsi permis de suivre les chasses royales.

La représentation du chien dans la peinture française à la fin du XVII<sup>e</sup> au début du XVIII<sup>e</sup> siècle peut en effet partiellement être expliquée par la passion des souverains français pour la chasse et, conjointement, pour leurs chiens. Bien que le genre existe déjà aux Pays-Bas, popularisé notamment par Paul de Vos (1591-1678) et Paul Potter (1625-1654), le chien comme sujet à part entière est rarement traité en France avant le XVIII<sup>e</sup> siècle, outre quelques exemples notoires tels que *Deux chiens dans un paysage* de Laurent de La Hyre (1606-1656), conservé au musée des beaux-arts d'Arras (inv. 964.2.1).

Oudry joue un rôle important dans le renouveau du genre, et nos tableaux illustrent parfaitement la façon dont les artistes français du XVIII<sup>e</sup> réinventent et redéfinissent les genres picturaux.

*Chien barbet attrapant un butor* reprend des motifs fréquents dans l'œuvre de l'artiste. Nous pouvons en particulier rapprocher notre tableau d'une composition actuellement conservée au musée national de Stockholm (inv. NM 861) qui traite du même sujet et qui est, comme le nôtre, signé et daté de 1725 (H. Opperman, *Jean-Baptiste Oudry*, thèse de doctorat, Chicago, université de Chicago, 1972, I, p. 433, n°P209). L'exclusion de toute présence humaine dans cette représentation des scènes de capture de l'animal sauvage rappelle la tradition flamande du genre telle qu'elle fut diffusée par Frans Snyders (1579-1657) et son atelier. Le jeu de lumière dramatique et le rendu minutieux du visage du chien focalisent l'attention du spectateur sur l'expression de l'épagneul, faisant de notre tableau à la fois une scène de chasse et un portrait canin.

*Pointer anglais et trophée de chasse* (lot suivant) marie également le portrait canin au thème cynégétique, ici évoqué par la nature morte composée d'un lapin et d'un faisan mort accrochés à un fusil. Le motif du chien gardant les trophées de chasse nous permet de symboliquement considérer ce tableau comme le dénouement thématique du tableau précédent. Notre tableau peut être rapproché d'une composition conservée au château de Beloeil, en Belgique, elle aussi signée et datée 1725 (H. Opperman, *op. cit.*, p. 505, n°P393).

JEAN-BAPTISTE OUDRY AND WORKSHOP, BARBET DOG CATCHING  
A BITTERN, OIL ON CANVAS, SIGNED AND DATED





PROVENANT DES DESCENDANTS DU  
PEINTRE JACQUES-ANDRÉ-JOSEPH AVED (1702-1766)

■ 225

**JEAN-BAPTISTE OUDRY  
(PARIS 1686-1755 BEAUVAIS) ET ATELIER**

*Pointer anglais et trophée de chasse*

signé et daté 'JB. Oudry / 1725' (en bas, à droite)  
huile sur toile  
130,5 x 97 cm (51¼ x 38 in.)

€80,000-120,000

US\$87,000-130,000  
£67,000-100,000

**PROVENANCE:**

Très probablement dans la collection du peintre Jacques-André-Joseph Aved (1702-1766) ; puis par descendance aux actuels propriétaires.

*JEAN-BAPTISTE OUDRY AND WORKSHOP, ENGLISH POINTER AND HUNTING TROPHY, OIL ON CANVAS, SIGNED AND DATED*



Taille réelle

226

**ANNE VALLAYER-COSTER  
(PARIS 1744-1818)**

*Bouquet de roses, pavots et oeillets dans un vase sur un entablement*

signé 'V. Coster' (en bas, à droite, sur l'entablement)  
huile sur papier marouflé sur carton  
D. : 8 cm (3 in.)

€4,000-6,000

US\$4,400-6,500  
£3,400-5,000

**PROVENANCE:**

Collection particulière, région bordelaise, France.

Marianne Roland Michel (1936-2004) recense dix-sept miniatures de la main de Vallayer-Coster (1744-1818) dans son catalogue raisonné de 1970 (M. Roland Michel, *Anne Vallayer-Coster 1744-1818*, Paris, 1970, pp. 79-80), la plupart d'entre elles datant de la fin la vie de l'artiste. Notre petit bouquet au vase en grès, dont la minutie et la préciosité sont caractéristiques du genre, vient s'ajouter à ce corpus.

Nous remercions Fabrice Faré d'avoir confirmé l'attribution de ce tableau à Anne Vallayer-Coster sur base d'un examen photographique de l'œuvre.

*ANNE VALLAYER-COSTER, BOUQUET OF ROSES, POPPIES AND CARNATIONS IN A VASE ON A LEDGE, OIL ON PAPER LAID ON CARDBOARD, SIGNED*



■ 227

**D'APRÈS LES MODÈLES DE LOUIS GARNIER (1635-1715)  
ET MICHEL ANGUIER (1612-1686), FRANCE, XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE  
BACCHUS ET AMPHITRITE**

deux figures en bronze patiné, debout sur une base naturaliste ; percées  
H. 37,5 cm (14¾ in.)

(2)

€10,000-15,000

US\$11,000-16,000  
£8,400-13,000

**PROVENANCE:**

Vente Sotheby's, Paris, 5 novembre 2014, lot 238.

*TWO BRONZE FIGURES OF BACCHUS AND AMPHITRITE, AFTER  
THE MODELS BY LOUIS GARNIER (1635-1715) AND MICHEL ANGUIER  
(1612-1686), FRENCH, 18TH CENTURY*

■ 228

**FRANÇOIS BOUCHER (PARIS 1703-1770)**

*L'oiseleur*

huile sur toile  
54,5 x 46 cm (21½ x 18 in.)

€30,000-50,000

US\$33,000-54,000  
£25,000-42,000

**PROVENANCE:**

Collection Madame R. M..., 1945 (selon le catalogue d'exposition de 1945,  
*op. cit. infra*).  
Galerie Cailleux, Paris, France.  
Collection aristocratique française, Paris, France, 1957 ; puis par descendance  
aux actuels propriétaires, Paris, France.

**EXPOSITION:**

Paris, galerie Cailleux, *Peintures de la réalité au 18<sup>e</sup> siècle*, 1945, n°4.  
Paris, galerie Charpentier, *L'enfance*, 1949, n°31.  
Paris, galerie Cailleux, *François Boucher. Premier Peintre du Roi*, 1964, n°6.

**BIBLIOGRAPHIE:**

H. Voss, 'François Boucher's Early Development', *The Burlington Magazine*,  
mars 1953, XCV, 600, p. 90, reproduit en noir et blanc fig. 72.



Ce jeune oiseleur tenant un moineau dans sa main gauche compte parmi les œuvres de jeunesse de François Boucher (1703-1770). Avant d'être le peintre de la rocaille ayant incarné l'Art français et sensuel du siècle de Louis XV (1710-1774), Boucher eut une production influencée par les peintres flamands, le pittoresque et la scène de genre.

Alastair Laing rappelait dans une communication écrite du 29 mars 2009 que lors de son séjour en Italie de 1727 à 1731, Boucher était connu comme un artiste peignant 'à la manière flamande'. A son retour dans les années 1732-1734, deux commandes alimentèrent en lui cette sensibilité. Il réalisa une série de dessins drolatiques amenés à être gravés pour illustrer des ouvrages de Molière (1622-1673), ainsi qu'un *Livre d'étude* de compositions d'après Abraham Bloemaert (1566-1651), que Boucher grava lui-même (H. Voss, *op. cit.*, p. 82).

L'emprunte des peintres nordiques du siècle précédent était alors visible dans ses œuvres de la décennie. Mais Boucher restait un artiste de son temps et les thèmes triviaux chez les artistes du Nord prenaient une tournure plus galante sous son pinceau. Le thème de l'oiseleur notamment, renvoie assez directement à la séduction et la sexualité comme le souligne plus clairement une autre version du thème dans laquelle un jeune oiseleur tend l'animal à une jeune fille qui le glisse dans sa cage (*The birds nesters*, vente Christie's, New York, 23 octobre 2012, lot 89). Alastair Laing émettait d'ailleurs l'hypothèse que notre oiseleur eut un pendant représentant possiblement une jeune fille (peut-être tenant une cage ?).

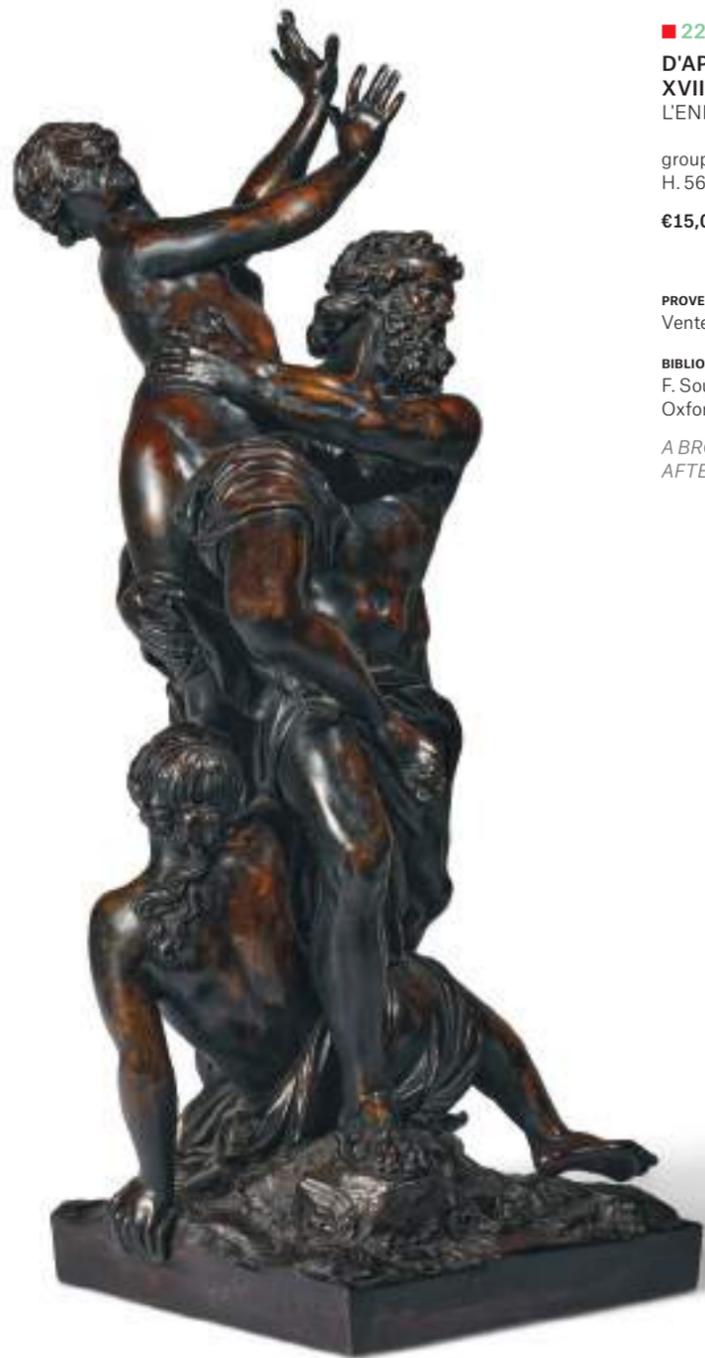
La manière très enlevée de notre peinture (qui évoquait celle de Frans Hals (1582-1666) selon Hermann Voss (1884-1969)) se retrouvait également dans une peinture récemment passée en vente chez Christie's, *Le peintre de paysage* (vente Christie's, New York, 19 avril 2018, lot 35) partageant avec notre oiseleur ce même trait cerné prompt à représenter un certain rustique.

Enfin, Hermann Voss pensait retrouver le modèle de notre oiseleur dans la composition *La cuisinière et le jeune garçon*, de l'ancienne collection C. E. Riche reprenant notre jeune garçon habillé en manches et coiffé d'un large feutre brun.

Intéressante trace des jeunes années de Boucher, notre peinture témoigne de la forte influence qu'exercèrent les Flamands sur les peintres de la rocaille, de Boucher à Fragonard (1732-1806) et de l'interprétation toute française qu'en firent ces derniers.

Nous remercions Alastair Laing et Françoise Joulie d'avoir confirmé l'attribution de ce tableau à François Boucher sur base d'un examen direct de l'œuvre.

*FRANÇOIS BOUCHER, THE BIRDCATCHER, OIL ON CANVAS*



■ 230  
D'APRÈS UN MODÈLE ATTRIBUÉ À LOUIS GARNIER,  
XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE  
BACCHUS

plomb  
H. 39 cm (15 1/8 in.)

€2,000-3,000

US\$2,200-3,300  
£1,700-2,500

A LEAD FIGURE OF BACCHUS, AFTER A MODEL ATTRIBUTED TO LOUIS GARNIER, 18TH CENTURY

■ 229

D'APRÈS UN MODÈLE DE FRANÇOIS GIRARDON (1628-1715),  
XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE  
L'ENLÈVEMENT DE PROSERPINE PAR PLUTON

groupe en bronze patiné, sur une terrasse naturaliste fondue séparément  
H. 56,5 cm (22 1/4 in.)

€15,000-25,000

US\$17,000-27,000  
£13,000-21,000

**PROVENANCE:**

Vente Sotheby's, Paris, 5 novembre 2014, lot 240.

**BIBLIOGRAPHIE:**

F. Souchal, *French Sculptors of the 17th and 18th century: The reign of Louis XIV*, Oxford, 1981, tome 2, pp. 41-43.

A BRONZE FIGURAL GROUP OF THE ABDUCTION OF PROSERPINA,  
AFTER FRANÇOIS GIRARDON, 18TH CENTURY



231

ATTRIBUÉE À ANTOINE GÉRARD (1760-1843),  
D'APRÈS UN DESSIN DE JEAN-GUILLAUME MOITTE (1722-1780),  
ÉPOQUE NÉOCLASSIQUE, FIN DU XVIII<sup>e</sup> OU  
DÉBUT DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

PAIRE DE BAS-RELIEFS REPRÉSENTANT 'LE SAUTE-MOUTON'  
ET 'LE CERCEAU'

cire sculptée, dans des encadrements sous-verre postérieurs  
18 x 40 cm (7 x 15 3/4 in.)

€10,000-15,000

US\$11,000-16,000  
£8,400-13,000

**PROVENANCE:**

Vente Mes Daussy et de Ricqlès, Drouot, 18 décembre 1989, lot 128.

Cette paire de bas-reliefs en cire d'une extrême délicatesse est le témoignage du renouveau classique qui débuta durant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. La composition en frise, les couleurs, les personnages mythologiques célébrant une fête de façon insouciant et sensuelle, les termes, le mobilier et la vaisselle sont directement inspirés par l'Antiquité. Le traitement de la matière et les jeux de transparence rendus par le très fin modelé et la très fine sculpture de la cire reprennent les dessins du talentueux Jean-Guillaume Moitte. Fils de graveur, il se forma dans les ateliers de J.-B. Pigalle et de J.-B. Lemoyne. Il voyagea en Italie suite à l'obtention du Prix de Rome où il put puiser parmi de nombreuses sources d'inspiration. Il travailla par la suite à plusieurs sculptures importantes pour Versailles ou encore le Panthéon et l'hôtel de Salm.

La notice complète est disponible sur notre site [www.christies.com](http://www.christies.com)

A PAIR OF NEOCLASSICAL WAX RELIEFS, ATTRIBUTED TO ANTOINE GÉRARD, AFTER A DRAWING BY JEAN-GUILLAUME MOITTE, LATE 18TH OR EARLY 19TH CENTURY

■ 232

### ÉLISABETH LOUISE VIGÉE LE BRUN (PARIS 1755-1842)

Portrait de Joseph Hyacinthe François-de-Paule de Rigaud, comte de Vaudreuil (1740-1817), assis dans un fauteuil

huile sur toile  
129,5 x 96,5 cm (51 x 38 in.)

€250,000-350,000

US\$280,000-380,000  
£210,000-290,000

#### PROVENANCE:

Vraisemblablement collection Elisabeth Louise Vigée Le Brun (1755-1842), hôtel du Coq, 99 rue Saint-Lazare, Paris, France ; son inventaire après-décès, 1842 (comme 'accroché dans le salon principal donnant sur le jardin : « Un portrait peint à l'huile, à mi-Jambe de Mr le comte de Vaudreuil, en habit de cour, placé dans un cadre de Bois doré... ») ; puis par héritage à sa nièce, Charlotte-Élisabeth-Louise 'Caroline' Vigée (1791-1864), épouse dès 1809 de son oncle maternel Jean Nicolas 'Louis' de Rivière (1778-1861), Paris, Louveciennes et Versailles, France.

Vraisemblablement acquis de cette dernière par Charles-Maurice de Talleyrand Périgord, prince de Bénévent (1754-1838), Paris, France ; sa vente posthume, hôtel des ventes mobilières, rue des Jeûneurs, Paris, (Me Ridet), 9-10 mars 1847, lot 73 (comme 'Portrait de M. le comte de Vaudreuil, costumé en habit français, assis et vu jusqu'aux genoux').

Peut-être acquis lors de cette dernière vente par un membre de la famille de Clermont-Tonnerre ; puis par descendance aux actuels propriétaires, Paris, France.

#### BIBLIOGRAPHIE:

É. L. Vigée Le Brun, *Souvenirs de Madame Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun, de l'Académie royale de Paris, de Rouen, de Saint-Luc de Rome et d'Arcadie, de Parme et de Bologne, de Saint-Petersbourg, de Berlin, de Genève et Avignon*, Paris, 1835, I, p. 332.

Cette œuvre sera incluse au catalogue raisonné des peintures, pastels et dessins de Vigée Le Brun que prépare Joseph Baillio.



Fig. 2 É. L. Vigée Le Brun, *Portrait de Charles-Alexandre de Calonne*, Grande-Bretagne, collections royales.

Le fringant Joseph Hyacinthe François-de-Paule de Rigaud, comte de Vaudreuil, naquit aux Caraïbes dans la partie française de l'île de Saint-Domingue le 2 mars 1740. L'événement eut sans doute lieu dans l'habitation d'une exploitation agricole, essentiellement sucrière, située sur un canton de la paroisse de Torbec. Dans l'arrondissement des Cayes, l'endroit était situé au Cap-Haïtien à près de 40 lieues de Port-au-Prince. (Cf. Médéric Louis Élie Moreau de Saint-Méry, *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'île de Saint-Domingue*, nlle éd. par Blanche Maurel et Étienne Taillemite, t. III, Paris, Société de l'Histoire des Colonies Françaises et Librairie Larose, Paris, 1958, pp. 1326-1334.) Ses parents étaient Joseph Hyacinthe, marquis de Vaudreuil (1706-1764), commandant-général et gouverneur militaire de la colonie [consulter *La famille de Rigaud de Vaudreuil* par l'historien et archiviste québécois, Pierre-Georges Roy, ouvrage publié en 1938], et de son épouse, née Marie Claire Françoise Guyot de la Mirande (1709-1778), la veuve d'un riche planteur et marchand, Dominique Charles Hérard (\* 1727). Son grand-père paternel, originaire du Languedoc, avait été gouverneur de la Nouvelle France en Amérique septentrionale qui à l'époque comprenait le Canada, l'Acadie et le Labrador français et tout le vaste territoire de la Louisiane.

Le jeune comte vivait à Paris avant d'entrer dans l'armée de Louis XV. Il avait dix-huit ans quand Drouais le peignit (fig. 2) devant une grande carte des Îles-sous-le-vent (Voir Humphrey Wine, *The Eighteenth Century French Paintings (The National Gallery Catalogues)*, Londres, 2018, pp. 178-186, repro. en coul.). Il servit durant la guerre de Sept Ans dans l'état-major du maréchal prince de Soubise comme sous-lieutenant des gendarmes écossais. En 1770 on le nomma brigadier de dragons dans le régiment du Dauphin, et la même année il fut décoré de l'ordre royal et militaire de Saint-Louis. En 1780 il fut promu maréchal de camp.

Sorti de l'armée, l'ambitieux gentilhomme créole s'empressa de fréquenter la société mondaine parisienne et versaillaise. (Dans ce contexte, consulter Benedetta Craveri, *Les derniers libertins*, (trad. de l'italien par Dominique Vittoz), Flammarion, Paris, 2016, pp. 347-398.) Précédemment, Vaudreuil avait eu une relation avec une femme qui lui donna en 1766 une fille naturelle baptisée à Chartres sous le nom de Marie Hyacinthe Albertine de Fierval, laquelle en 1784 épousa un protégé de son père, Pierre Charles d'Avrange de Noiseville, secrétaire général de la Grande Fauconnerie de France. Mme de Noiseville tiendra pendant et après la Restauration des Bourbons une place importante dans la vie de Vigée Le Brun.

Il eut tôt fait d'entamer une liaison amoureuse durable avec une ravissante cousine à la mode de Bretagne, la comtesse (plus tard duchesse) de Polignac, née Yolande Martine Gabrielle de Polastron, dont le mari était un capitaine de Royal-Dragons, le comte (futur duc) Armand 'Jules' François de Polignac, propriétaire du château de Claye en Brie. En 1775, cette femme aimable de vieille noblesse mais sans grande fortune attira l'attention de la jeune reine Marie-Antoinette, que les règles de l'étiquette de la cour assommaient, et Gabrielle devint son amie la plus gâtée. En 1780 Vaudreuil fut fait Grand Fauconnier de France dans la Maison du Roi. Il était de surcroît l'ami le plus proche du jeune frère du roi, le comte d'Artois, dont on ne peut détailler les frasques et les folies libertines qui étaient si coûteuses à l'État.



En 1782 Vaudreuil accompagna « son » prince en Espagne et au grand siège de Gibraltar. (Voir le *Journal politique, ou Gazette des Gazettes*, avril 1782, pp. 36-37 et la relation rédigée par Alexandre Ballet, le premier valet de chambre de Vaudreuil : « Voyage du comte d'Artois à Gibraltar. 1782 », *Revue rétrospective ou Bibliothèque Historique contenant des mémoires et des documents authentiques inédits et originaux*, 3ème sér., vol. I, Imprimerie de H. Fournier, Paris, 1838, vol. I, pp. 193-220 et 289-323, vol. II, pp. 41-87 et 97-153.) Pendant la Révolution, Vigée Le Brun demandera à son frère, l'écrivain Étienne Vigée, de brûler les lettres que le comte lui avait envoyées d'Espagne.

Malgré un tempérament vif et parfois emporté, le comte fut l'âme de la coterie Polignac, et la reine eut du mal à tolérer son comportement autoritaire. Ayant cumulé toutes sortes de faveurs, dont la charge en 1782 de gouvernante des enfants royaux, Gabrielle de Polignac obtint pour son amant par son ascendant sur la souveraine des postes bien rémunérés. Il put bénéficier d'importantes rentrées d'argent tirées des coffres de l'état, opérations facilitées avec la connivance du Contrôleur général des Finances, Charles Alexandre de Calonne (fig. 1), qui avait accédé à cette charge grâce à ses habiles intrigues. (Deux autres ministres du roi - les maréchaux marquis de Castres pour le département de la Marine et de Ségur pour le département de la Guerre - lui devaient leurs places dans le Conseil du roi.) Selon l'auteur des *Mémoires Secrets* : « Outre les grandes qualités du ministre, M. de Calonne a celles du courtisan et de l'homme de société. Il est très bien avec les Polignac, les Vaudreuil qui le tutoient familièrement. » (*Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des lettres en France...*, ou *Journal d'un Observateur*, vol. XXV, Londres, John Adamson, 1786, p. 217 [article en date du 7 avril 1784].) Ces abus feront perdre à la reine ce qui restait de sa popularité, et ceux de son cercle qui représentaient la partie la plus opposée aux réformes prônées par les philosophes des Lumières.

Les artistes et écrivains qu'il protégeait l'appelaient « Vaudreuil-Mécène ». (L'étude la plus complète et la mieux documentée sur Vaudreuil en tant que collectionneur se trouve dans le remarquable ouvrage de Colin Bailey, *Patriotic Taste: Collecting Modern Art in Pre-Revolutionary Paris*, Yale University Press, New Haven et Londres, 2002, pp. 170-194.) Au cours des années 1780, il fut le client privé le plus important de l'artiste et de son mari, le marchand d'art Jean-Baptiste Pierre Le Brun. Entre autres chefs-d'œuvre de la femme peintre, il pouvait se vanter de posséder l'*Autoportrait au chapeau de paille* (1782, collection privée), le portrait au pastel d'Aglaé de Polignac, duchesse de Guiche (1784, collection privée), la *Bacchante* et le portrait de la comédienne, chanteuse et danseuse *Mme Dugazon dans le rôle de Nina* (1787, collection privée).

C'est en grande partie grâce à Vaudreuil que le salon de Mme Le Brun, qui était suprêmement belle, devint à la mode. Selon le chroniqueur Moufle d'Angerville : « Dernièrement [l'artiste] avoit un concert où chantait M. Garat ; MM. de Vaudreuil, de Galifet, de Polignac, grand nombre des agréables de la cour y étoient ; c'étoit le jour du bal de la Reine. Ces messieurs convinrent qu'on s'amusoit infiniment plus chez Mad.



Fig. 2 F.-H. Drouais, *Le comte de Vaudreuil*, Londres, The National Gallery.



Fig. 3 G. Jacob, Fauteuil d'une paire, Fontainebleau, musée national du château. Photo © RMN-Grand Palais (Château de Fontainebleau) / Jean-Pierre Lagiewski

Le Brun qu'à Versailles, qu'ils resteroient chez elle tant qu'elle voudroit ; et en effet ils ne se rendirent chez S.M. qu'à deux ou trois heures du matin ; ce qui avoit formé pour ce jour-là un vide dans la fête. » (*Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours*, le 24 février 1783, vol. XXII, pp. 103-104.) Ce fut en son honneur et celui du financier Simon Boutin qu'elle organisa en 1788, après le retour du comte d'un voyage en Italie, son célèbre *souper grec* dans l'appartement qu'elle occupait à l'étage noble de l'Hôtel de Lubert dans la rue de Cléry, l'un des événements mondains les plus marquants de la décennie à Paris.

D'après certains contemporains, entre autres la baronne de Staël et le jardinier-paysagiste écossais Thomas Blaikie, lequel l'a vue au château de chasse de Gennevilliers que Vaudreuil avait acquis du duc de Fronsac, lui et la portraitiste auraient été amants. En mars 1783, Blaikie, qui avait dessiné une grande partie du parc du château de Bagatelle pour le comte d'Artois, nota dans son journal qu'en visitant Gennevilliers il rencontra l'artiste : *Went one day with the Compt de Vaudreulle to see his Gardins at Genvillier those Gardins having been changed by one Labryer [Alexandre Louis Étable de la Brière] Architect but in such a way that there was no observations of Any perspective ; the Compt is grand Fauconnier of France so that he came to Bagatelle with the Queens carriage and Six to take me to Genvillier ; those Gardens I had allready seen ; here I met with the fameuse painteresse Mme Labrun who creticised very much upon the works done by Labruryer ; this woman has a great taste and is really esteemed one of the first painters in France ; I was exceedingly glade to have the oppertunity of explaining myself before so knowing a person ; we examined the Gardins explaining all the differant Landscaps which I showed might be done this pleased Mme Lebrun exceedingly as she is the Mistress of the Compt de Vaudreull. (Thomas Blaikie. *Diary of a Scotch Gardener, at the French Court at the End of the Eighteenth Century*, éd. Francis Birelle, Londres, George Routledge, 1931, pp. 179-180.)*

Le jour de l'an 1784, l'année où son portrait fut réalisé par Mme Le Brun pour commémorer l'événement, le comte de Vaudreuil fut reçu par Louis XVI chevalier de l'ordre du Saint-Esprit. Vaudreuil, qui donna des séances de pose à son amie alors qu'il avait quarante-quatre ans, est vêtu d'un habit doublé de soie blanche et d'un gilet bruns à la française chamarrés de galons, de passementeries et de perles d'or, costume assorti d'un pantalon de soie noire. Cette élégante tenue est complétée par des accessoires tels que le tour de cou de mousseline blanche, un jabot et des poignets en fines dentelles et des bas blancs. Le grand cordon bleu du Saint-Esprit traverse en diagonale son torse et sur la poitrine est cousue la plaque en fils d'argent du même ordre de chevalerie. En outre sur son costume sont attachés la rosette et le petit ruban de soie rouge l'ordre royal et militaire de Saint-Louis. Sous le bras gauche il a enfoncé un tricorne garni de plumes blanches et il tient la poignée d'une épée de cérémonie dont la lame est enfoncée dans un fourreau d'ivoire. Il est assis dans un beau fauteuil de Georges Jacob (fig. 3).



Vaudreuil fut un acteur amateur accompli, et l’artiste semble avoir saisi sa ressemblance en situation ; il pose son bras droit sur une table recouverte d’un tapis de velours vert et semble raconter une anecdote plaisante en gesticulant de la main comme un personnage dans une des comédies légères qu’il interprétait avec tant d’esprit. (Se pourrait-il que la pose et l’habillement élégants ainsi que le bel ameublement dans ce portrait aient pu inspirer François Gérard quand il peignit en 1808 le ministre des Affaires Étrangères de Napoléon, *Charles Maurice de Talleyrand Périgord* [Metropolitan Museum of Art, New York, Mrs Charles Wrightsman Gift, n° d’acq. 2012.348], qui connaissait bien Vaudreuil et Vigée Le Brun.)

Deux protégés littéraires de Vaudreuil ont célébré, chacun à sa façon, l’amitié entre l’aristocrate et son artiste préférée. Le premier, Ponce Denis Écouchard Lebrun, dit ‘Lebrun-Pindare’, Lebrun encensait le courtisan et l’artiste dans des vers éphémères intitulés « L’Enchanteur et la Fée » :

***Le Ciel, pour comble de faveur,  
Lui donna pour Amie une charmante Fée,  
Bien digne de mon Enchanteur.  
Elle avait tout, esprit, talents, grâces, candeur :  
Magique Dèité, de qui la main savante  
Peignait l’âme, et rendait une toile vivante.  
Il n’est plus, direz-vous, de ces prodiges-là ;  
La Fée et l’Enchanteur ont passé l’Onde noire.  
Non, mes Amis ; V\*\*\* et Le Brun que voilà,  
Ont changé mon Conte en Histoire.***

Et le moraliste Chamfort, que Vaudreuil logeait souvent chez lui dans son hôtel de la rue de la Chaise et qui montrera son ingratitude en devenant l’un des chantres de la Révolution avant qu’il ne se donne la mort, composa une facétie publiée dans la *Correspondance Littéraire* qui a dû faire ricaner bien des gens malveillants :

Bouts-rimés remplis à Gennevilliers, chez M. le comte de Vaudreuil, par M. de Chamfort, de l’Académie française, pour Mme Le Brun.

***Sur le trône ou sur la — fougère,  
À la cour ou dans un — hameau,  
Le Brun, souveraine ou — bergère,  
Animerait mon luth ou bien mon — chalumeau.***

(Friedrich Melchior, Freiherr von Grimm et al., *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.*, éd. Maurice Tourneux, t. XIV, Paris, 1880, octobre 1785, pp. 222-223.)

Dans ses célèbres *Souvenirs*, l’artiste ne tarit pas d’éloges sur « l’Enchanteur », ce qui trahit une véritable tendresse de sa part. (Sur Vigée Le Brun et ses liens avec le comte de Vaudreuil, consulter Geneviève Haroche-Bouzinac, *Louise Vigée Le Brun, histoire d’un regard*, Paris, Flammarion (Grandes Biographies), 2011, surtout pp. 119-125.) En fait, si elle eut un amant ce fut sûrement Vaudreuil qui était grand et bien fait, avec une physionomie qui n’était gâtée que par des traces de lapetite vérole, imperfection qu’elle sut décrire parfaitement la même année dans son magnifique portrait du ministre Calonne.

*Né dans un rang élevé, le comte de Vaudreuil devait encore plus à la nature qu’à la fortune, quoique celle-ci l’eût comblé de tous ses dons. Aux avantages que donne une haute position dans le monde il joignait toutes les qualités, toutes les grâces qui rendent un homme aimable… son maintien avait une noblesse et une élégance remarquables ; son regard était doux et fin, sa physionomie*

*extrêmement mobile comme ses idées, et son sourire obligeant prévenait pour lui au premier abord. Le comte de Vaudreuil avait beaucoup d’esprit, mais on était tenté de croire qu’il n’ouvrait la bouche que pour faire valoir le vôtre, tant il vous écoutait d’une manière aimable et gracieuse ; soit que la conversation fût sérieuse ou plaisante, il en savait prendre tous les tons, toutes les nuances, car il avait autant d’instruction que de gaieté ; il contait admirablement, et je connais des vers de lui que les gens les plus difficiles citeraient avec éloge ; mais ces vers n’ont été lus que par ses amis ; il désirait d’autant moins les répandre, qu’il s’est permis d’employer dans quelques-uns l’esprit et la forme de l’épigramme ; il fallait à la vérité, pour qu’il agit ainsi, qu’une mauvaise action eût révolté son âme noble et pure, et l’on peut dire que s’il montrait peu de pitié pour tout ce qui était mal, il s’exaltait vivement pour tout ce qui était bien. Personne ne servait aussi chaudement ceux qui possédaient son estime ; si l’on attaquait ses amis, il les défendait avec tant d’énergie que les gens froids l’accusaient d’exagération. - ‘Vous devez me juger ainsi, répondit-il une fois à un égoïste de notre connaissance ; car je prends à tout ce qui est bon, et vous ne prenez à rien.’*

*La société qu’il recherchait de préférence était celle des artistes et des gens de lettres les plus distingués ; il y comptait des amis, qu’il a toujours conservés, même parmi ceux dont les opinions politiques n’étaient point les siennes.*

*Il aimait tous les arts avec passion, et ses connaissances en peinture étaient très remarquables. Comme sa fortune lui permettait de satisfaire des goûts fort dispendieux, il avait une galerie de tableaux des plus grands maîtres de diverses écoles ; son salon était enrichi de meubles précieux et d’ornemens du meilleur goût. Il donnait fréquemment des fêtes magnifiques et qui tenaient de la féerie, au point qu’on l’appelait l’enchanteur ; mais sa plus grande jouissance pourtant était de soulager les malheureux ; aussi, combien a-t-il fait d’ingrats ! (Vigée Le Brun, *Souvenirs*, ouvrage cité dans la Bibliographie, vol. I, pp. 210-212.)*

La vieille comtesse de Boigne le décrivait Vaudreuil comme un homme insensible et superficiel : *J’ai beaucoup vu le comte de Vaudreuil à Londres, sans avoir jamais découvert la distinction dont ses contemporains lui ont fait honneur. […] Chez Mme Lebrun, il se pâmait devant un tableau et protégeait les artistes. Il vivait familièrement avec eux et gardait ses grands airs pour le salon de Mme de Polignac, et son ingratitude pour la Reine dont je l’ai entendu parler avec la dernière inconvenance. En émigration et devenu vieux, il ne lui restait plus que le ridicule de toutes ses prétentions et l’inconsidération de voir les amants de sa femme fournir à l’entretien de sa maison par des cadeaux qu’elle était censée gagner à la loterie. (Récits d’une tante : Mémoires de la comtesse de Boigne, née [Éléonore Adèle] d’Osmond, publiés par Charles Nicoullaud, 3ème éd., vol. I, Paris, Librairie Plon, 1907, pp. 144-145.)*



Fig. 4 É. L. Vigée Le Brun, Portrait du comte de Vaudreuil, Richmond, Virginia Museum of Fine Arts.



Fig. 5 É. L. Vigée Le Brun, Portrait du comte de Vaudreuil, Paris, musée Jacquemart-André.

Avant la Révolution, les dépenses de Vaudreuil excédaient de beaucoup ses énormes revenus personnels et, lorsque Calonne tomba en disgrâce en avril 1787, son crédit s’épuisa totalement. Dans la nuit du 16 au 17 juillet 1789, il quitta Paris pour la Suisse en compagnie du comte d’Artois, des Polignac et d’autres membre de leur société qu’un large secteur de la population français exérait. Il abandonnait toutes ses possessions, y compris sa collection, dont une petite partie lui sera envoyée plus tard à Londres par l’intermédiaire de son cousin, l’aquaafortiste Jean Philippe Le Gentil, comte de Paroy (1750-1824) et un confrère créole, le colonel Pierre François Venault de Charmilly (?-1815), qui la mettra en vente.

Vaudreuil et ses amis émigrés errèrent d’un pays à l’autre pendant toute la durée de la Révolution, du Consulat et de l’Empire napoléonien. Gabrielle de Polignac étant décédée en Autriche décembre 1793 deux mois après l’exécution de Marie Antoinette, en 1795 à Londres, il épousa une jeune parente, Victoire Joséphine Marie Hyacinthe de Rigaud de Vaudreuil, dont il eut deux fils prénommés l’un, Charles-Philippe-Joseph-Alfred (1796-1880), et l’autre Victor-Louis-Alfred (1799-1834). La mère et les deux fils furent peints au pastel en 1804 par Vigée Le Brun. (Cf. Neil Jeffares, *Dictionary of pastelists before 1800*, édition en ligne - http://www.pastellists.com/Articles/VigeeLeBrun.pdf - pp. 15-16, nos J.76.39, J.76.391 et J.76.392 ; deux de ces pastels sont reproduits en couleurs.) Avec sa conjointe Anne-Louise Collot, Victor-Louis eut une fille, Marie-Charlotte de Rigaud de Vaudreuil (1830-1900) qui épousera le comte Gédéon de Clermont-Tonnerre. Sa vente après-décès contenait une grande partie des portraits de famille de son grand-père paternel.

Après son retour définitif à Paris de ses pérégrinations avec les Bourbons, Louis XVIII le nomma à la Chambre des pairs et à l’Institut et lui attribua le titre de gouverneur du Palais du Louvre, où il mourut le 17 janvier 1817 à l’âge de soixante-dix-sept ans. Ses restes furent ensevelis au Cimetière de Saint-Pierre-du-Calvaire dans la rue du Mont-Cenis où ils furent rejoints dans cette sépulture par ceux d’autres membres de sa famille.

Dans les listes de ses productions artistiques qui se trouvent à la fin de chacun des trois volumes de l’édition original de ses fameux *Souvenirs* publiés par le libraire Hippolyte Fournier entre 1835 et 1837, Louise Vigée Le Brun fait état d’un original et cinq « copies » (c’est-à-dire *répliques*) de son portrait de Vaudreuil sous l’année 1784 et de « deux bustes » réalisés après son retour d’émigration à Paris. (Vigée Le Brun, *Souvenirs*, vol. I, 1835, p. 332 et vol. III, 1837, p. 331.) Une des répétitions tardives est un ovale que représente le modèle vêtu d’un costume noir et d’un gilet jaune ; elle est conservée dans une collection privée.

Le tableau généralement considéré comme étant la première version du portrait à mi-jambes de Vaudreuil, œuvre qui descendit directement de Vaudreuil par sa petite-fille, la précitée comtesse Gédéon de Clermont-Tonnerre (elle est reproduite en héliogravure en frontispice des deux tomes de *La Correspondance intime du comte de Vaudreuil et du comte d’Artois pendant l’Émigration (1789-1815)* publiés en 1889 par Léonce Pingaud), se trouve au Virginia Museum of Fine Arts à Richmond (fig. 4). Le comte y est assis à côté d’une table de forme probablement octogonale et à pieds torsadés dont le bord est gravé en relief. (Cf. Joseph Baillio, *Élisabeth-Louise Vigée Le Brun (1755-1842)*, Fort Worth, Kimbell Museum of Art, 1982, pp. 51-54, n° 14 ; Paris, Galeries nationales du Grand Palais, *Élisabeth Louise Vigée Le Brun*, 23 septembre 2015-11 janvier 2016, pp. 166-167 et 350, n° 50 ; New York, The Metropolitan Museum of Art, *Élisabeth Louise Vigée Le Brun*, 9 février-15 mai 2016 et Ottawa, National Gallery of Canada (Musée des Beaux-Arts du Canada), 10 juin-11 septembre 2016, pp. 96-97 et n° 21.)

De loin le plus bel exemplaire du portrait de Vaudreuil en buste appartient au Musée Jacquemart-André (fig. 5) ; le modèle porte une veste de velours bleu à grand collet doublée de soie blanche, vêtement agrémenté d’un jabot de linon, d’un gilet rayé noir et ocre, et ses décorations de chevalerie comprennent sur sa poitrine un simple petit ruban rouge de l’ordre de Saint-Louis sans la croix en émail et le cordon bleu et la plaque du Saint-Esprit. Cette image, dont modelé est exquis et le rendu des traits comme les yeux, la bouche mi-ouverte et les cheveux poudrés, est d’une ressemblance tellement vivante qu’on est en droit de croire que Vigée Le Brun l’aurait faite d’après nature comme étude préparatoire qui lui permettrait d’exécuter les deux portraits où le sujet est représenté à mi-jambes. Le buste ovale exposé dans la ville de Versailles - Musée Lambinet, *De la cour à la ville sous les règnes de Louis XV et Louis XVI : Cent portraits pour un siècle*, 6 novembre 2019-1<sup>er</sup> mars 2020, pp. 93-95, n° 42 - manque de vivacité, et le rendu des cheveux a quelque chose de dur, voire de métallique.

Nous remercions Joseph Baillio d’avoir rédigé la notice ci-dessus.

*ÉLISABETH LOUISE VIGÉE LE BRUN, PORTRAIT OF JOSEPH HYACINTHE FRANÇOIS-DE-PAULE DE RIGAUD, COMTE DE VAUDREUIL (1740-1817), SITTING IN AN ARMCHAIR, OIL ON CANVAS*

PROVENANT D'UNE COLLECTION PARTICULIÈRE BELGE

■ 233

**JAN FRANS VAN DAEL (ANVERS 1764-1840 PARIS)**

*Nature morte aux bouquets dans un niche*

signé et daté 'Van dael 1810' (en bas, à gauche)  
huile sur toile  
150 x 118 cm (59 x 46½ in.)

€100,000-150,000

US\$110,000-160,000  
£84,000-130,000

**PROVENANCE:**

Collection Jan Frans van Dael (1764-1840), Paris, France ; sa vente, Paris, (Mes. Lecomte & Fournel), 19 et 20 mai 1840, lot 1.  
Collection Jean-Ferdinand van Becelaere (1787-1859), Bruxelles, Belgique ; sa vente, Bruxelles, (Me. Le Roy), 11, 12 et 15 avril 1860, lot 53 (comme 'Fleurs et fruits').  
Collection Louis Joseph Victor Frésart (1821-1900), Belgique (selon une étiquette au revers du tableau).  
Légué à sa fille Marie-Charlotte, baronne de Favereau de Jeneret (1864-1947), Belgique (selon une étiquette au revers du tableau) ; puis par descendance aux actuels propriétaires, Belgique.

**EXPOSITION:**

Paris, musée Napoléon, *Salon de 1810*, n°803 (comme 'Une croisée sur laquelle on voit un vase de fleurs, un bocal de cristal rempli de roses, avec un groupe de pêches et raisins'), Grande médaille d'or.

**BIBLIOGRAPHIE:**

U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, VIII, Leipzig, 1913, p. 257 (précisant à tort que 'La Croisée' a été rachetée par Jan Frans van Dael de la succession de l'impératrice Joséphine de Beauharnais et ainsi passé en Belgique).  
Peut-être G. Adriaens, 'Kunst- en letternieuws.', *De Vlaemsche School. Tijdschrift voor kunsten, letteren, wetenschappen en nijverheid*, 1860, sixième année, p. 72.  
B. Lossky, 'Le peintre fleuriste Jean-François Van Dael et ses œuvres au château de Fontainebleau', *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1968, p. 126, sous la note n°1.  
J. Foucart, *De David à Delacroix : La peinture française de 1774 à 1830*, [cat. exp.], Paris, Grand Palais, 1974-1975, p. 635.



Peintre autodidacte, le jeune Anversois Jan Frans van Dael (1764-1840) s'installe à Paris à 23 ans pour se consacrer à la peinture de natures mortes de fleurs et de fruits. Il bénéficie rapidement d'une large reconnaissance institutionnelle : il est admis pour la première fois au *Salon* en 1793 et se voit confié d'importants travaux de décoration aux châteaux de Chantilly, de Saint-Cloud et de Bellevue, où il pratique 'l'imitation parfaite des bois de tous genres, la peinture des ornements et des arabesques' (D. Coeckelberghs, P. Loze, 1770-1830. *Autour du néo-classicisme en Belgique*, [cat. exp.], Bruxelles, musée communal des beaux-arts d'Ixelles, 1985-1986, p. 278). Un autre château, celui de Malmaison, témoigne de l'engouement pour le peintre : l'impératrice Joséphine (1763-1814) possédait cinq œuvres du peintre, dont *Le tombeau de Julie* qui y est aujourd'hui exposé au musée national des châteaux de Malmaison et Bois-Préau (inv. MI 104).

Thieme (1865-1922) et Becker (1864-1928) ont affirmé, à tort, que notre tableau faisait partie de la collection de l'impératrice (U. Thieme, F. Becker, *op. cit.*, p. 257). Si la provenance impériale a depuis été démentie, l'histoire de ce tableau témoigne tout de même de la reconnaissance de sa qualité d'exécution : présenté lors du *Salon* de 1810, cette composition vaut à van Dael la Grande médaille d'or, récompense qu'il obtient à nouveau neuf ans plus tard lors du *Salon* de 1819. L'œuvre rentre par la suite dans la collection personnelle du peintre.

Cette *Nature morte aux bouquets dans une niche* donne en effet à voir la quintessence de l'œuvre de Jan Frans van Dael. La minutie d'exécution des détails, la variété des éléments représentés – fleurs, fruits, insectes, nid – ainsi que la présence d'éléments en trompe-l'œil rappellent l'influence nordique du peintre.

JAN FRANS VAN DAEL, *STILL LIFE WITH BOUQUETS IN A NICHE*,  
OIL ON CANVAS, SIGNED AND DATED





■ 234  
**IOANNIS KOSSOS (1822 - 1875),  
 TROISIÈME QUART DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE**  
 BUSTE DE TYCHÉ OU FORTUNA

marbre, la déesse drapée, sa tête anciennement coiffée des remparts d'une ville, au revers la signature de l'artiste en grec ; accident au chignon, usures volontaires  
 H. totale : 69 cm (27 in.)

€3,000-5,000 US\$3,300-5,400  
 £2,600-4,200

A CARVED MARBLE BUST OF TYCHE BY IOANNIS KOSSOS (1822 - 1875), THIRD QUARTER 19TH CENTURY

PROVENANT D'UNE COLLECTION PARTICULIÈRE FRANÇAISE

■ 235  
**ANGLETERRE, FIN DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE**  
 VASE CAMPANA

blue-john, marbres blanc et noir, portant l'inscription 'Brown & Mawe.149'  
 H. totale 31 cm (12¼ in.)

€7,000-10,000 US\$7,700-11,000  
 £5,900-8,400

A BLUE-JOHN, WHITE AND BLACK MARBLE CAMPANA VASE, ENGLISH, LATE 18TH CENTURY

PROVENANT D'UNE COLLECTION PARTICULIÈRE FRANÇAISE

■ 236  
**ANGLETERRE, FIN DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE**  
 VASE

blue-john et marbres ; monté en lampe  
 H. totale 42 cm (sans monture électrique)

€6,000-9,000 US\$6,600-9,800  
 £5,100-7,600

A BLUE-JOHN AND MARBLE VASE, ENGLISH, LATE 18TH CENTURY, MOUNTED AS A LAMP



PROVENANT D'UNE COLLECTION PARTICULIÈRE FRANÇAISE

■ 237  
**D'APRÈS L'ANTIQUE,  
 ITALIE, FIN DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE**  
 DEUX BUSTES D'EMPEREURS  
 FORMANT PAIRE

bronze patiné, sur des piédouches en bronze doré et des bases en porphyre  
 H. totale 32 cm (12½ in.) et 32,5 cm (12¾ in.) (2)

€3,000-5,000 US\$3,300-5,400  
 £2,600-4,200

A PAIR OF BRONZE AND PORPHYRY BUSTS OF EMPERORS, AFTER THE ANTIQUE, ITALIAN, LATE 18TH CENTURY

PROVENANT D'UNE COLLECTION PARTICULIÈRE FRANÇAISE

■ 238  
**D'APRÈS L'ANTIQUE,  
 FIN DU XVIII<sup>e</sup> OU DÉBUT DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE**  
 PORTRAIT ÉQUESTRE DE L'EMPEREUR  
 MARC AURÈLE

bronze patiné vert, sur une importante base en marbre blanc  
 H. totale 59 cm (23¼ in.) ; L. totale 34,5 cm (13½ in.)

€7,000-10,000 US\$7,700-11,000  
 £5,900-8,300

A BRONZE EQUESTRIAN GROUP OF MARCUS AURELIUS, AFTER THE ANTIQUE, ITALIAN, LATE 18TH OR EARLY 19TH CENTURY





239

FRANCE OU ITALIE, XIX<sup>e</sup> SIÈCLE  
TÊTE DE FEMME À L'ANTIQUE

bronze et bronze doré ; petits manques  
H. 28 cm (11 in.)

€3,000-5,000 US\$3,300-5,400  
£2,600-4,200

**PROVENANCE:**  
Collection du baron Alexis de Redé (1922-2004),  
hôtel Lambert, Paris.  
Sa vente, Sotheby Parke Bernet, Monaco, 25-  
26 mai 1975, lot 190.  
Collection Hélène Rochas (1921-2011),  
rue Barbet-de-Jouy, Paris, puis par descendance.

*A PARCEL-GILT BRONZE HEAD OF A WOMAN,  
FRENCH OR ITALIAN, 19TH CENTURY*



240

FIN DU XVIII<sup>e</sup> OU DÉBUT DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE  
TÊTE MASCULINE DE MANNEQUIN

terre cuite  
H. 24 cm (9½ in.)

€3,000-5,000 US\$3,300-5,400  
£2,600-4,200

**PROVENANCE:**  
Galerie Otto von Mitzlaff, Allemagne.

**EXPOSITION:**  
Galerie Otto von Mitzlaff, TEFAF de Maastricht,  
2001.

*A TERRACOTTA HEAD OF A MAN, LATE 18TH  
OR EARLY 19TH CENTURY*

241

D'APRÈS LE MODÈLE  
D'ANTONIO CANOVA (1757-1822),  
ITALIE, FIN DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE  
LES TROIS GRÂCES

groupe en marbre blanc, portant une signature  
apocryphe CANOVA  
H. 156,5 cm (61½ in.) ; L. 103 cm (40½ in.) ;  
P. 50 cm (19½ in.)

€40,000-60,000 US\$44,000-65,000  
£34,000-50,000

**PROVENANCE:**  
Collection particulière française.

**EXPOSITION:**  
Musée des beaux-arts de Nice, ces dernières  
décennies.

Notice disponible sur [www.christies.com](http://www.christies.com)

*AN ITALIAN WHITE MARBLE GROUP OF  
THE THREE GRACES, AFTER THE MODEL BY  
ANTONIO CANOVA, LATE 19TH CENTURY*



242

**JEAN-LOUIS ANDRÉ THÉODORE GERICAULT  
(ROUEN 1791-1824 PARIS)**

*Lancier du 1<sup>er</sup> régiment de cheveu-légers-lanciers de la Garde, dits polonais*

huile sur toile  
46 x 38 cm (18 x 16 in.)

€80,000-100,000

US\$88,000-110,000  
£67,000-83,000

**PROVENANCE:**

Collection Eugène Delacroix (1798-1863), Paris, France ; son inventaire après-décès, 11 septembre 1863, n°232 (comme 'l tableau représentant un lancier rouge et son cheval par Géricault') ; sa vente, hôtel Drouot, Paris, (Mes Pillet & Lainné), 17-19 février 1864, lot 222 (comme 'Lancier hollandais de la garde de l'Empereur, debout près de son cheval').  
Collection Wyat (selon le catalogue d'exposition de 1991-1992, *op. cit. infra*).  
Collection du prince Louis-Napoléon Bonaparte (1856-1879), France.  
Collection M. Laurent-Richard (1811-1886), France ; sa vente, hôtel Drouot, Paris, (Me Pillet), 7 avril 1873, lot 33 (comme 'Lancier rouge de la garde impériale').  
Collection Pierre-Eugène Secrétan (1836-1899), France ; sa vente, galerie Charles Sedelmeyer, Paris, (M<sup>es</sup> Chevallier & Aulard), 1er-4 juillet 1889, lot 36 (comme 'Un lancier').  
Collection Paul-Arthur Chéramy (1840-1914), France ; sa vente, galerie Georges Petit, Paris, (M<sup>e</sup> Lair-Dubreuil), 5-7 mai 1908, lot 55 (comme 'Officier de lanciers (le Lancier rouge)').  
Collection Schoeller (selon le catalogue d'exposition de 1991-1992).  
Collection du comte Jean André Hubert Pastre (1888-1960), France.  
Collection du baron Robert Philippe Gustave de Rothschild (1880-1946), Paris, France.  
Collection du baron Élie Robert de Rothschild (1917-2007), Paris, France ; puis par descendance à l'actuel propriétaire.

**EXPOSITION:**

Rouen, musée des beaux-arts de Rouen, *Millénaire Normand*, 3 juin-11 juin 1911, n°29 (selon le catalogue d'exposition de 1991-1992, *op. cit. infra*).  
Rouen, 1924, sans catalogue (selon le catalogue d'exposition de 1991-1992, *op. cit. infra*).  
Paris, galerie Charpentier, *Chevaux et cavaliers*, 1948, n°61 (comme 'Le lancier rouge').  
Winterthur, Kunstmuseum Winterthur, *Théodore Géricault 1791-1824*, 30 août-8 novembre 1953, n°59 (comme 'Lancier à cheval de la garde impériale debout près de son cheval'), reproduit en noir et blanc sur la brochure de l'exposition. Paris, galerie Claude Aubry, *Géricault dans les collections privées françaises*, 6 novembre-7 décembre 1964, n°15 (comme 'Lancier rouge de la garde impériale, près de son cheval').  
Rome, Villa Médicis, *Géricault*, novembre 1979-janvier 1980, n°8 (comme 'Lancier rouge de la garde impériale').  
Paris, galeries nationales du Grand Palais, *Géricault*, 10 octobre 1991-6 janvier 1992, n°40 (comme 'Lancier du 1<sup>er</sup> régiment de cheveu-légers-lanciers de la Garde, dits polonais').



Fig. 1 E. Delacroix, *Autoportrait*, New York, The Metropolitan Museum of Art.

**BIBLIOGRAPHIE:**

Anonyme, 'Vente à l'hôtel Drouot', *Revue universelle des arts*, 1864, XIX, p. 137, n°222 (comme 'Lancier hollandais de la garde de l'Empereur, par Géricault').  
C. Clément, 'Catalogue de l'œuvre de Géricault', *Gazette des beaux-arts*, 1867, XXIII, p. 280, n°55 (comme 'Lancier rouge de la garde impériale, debout près de son cheval').  
Anonyme, 'Revue des ventes', *Journal des Arts*, 5 juillet 1889, onzième année, 49, p. 3, n°36 (comme 'Géricault. Un lancier').  
A. Michel, *Les chefs-d'œuvre de l'art au XIX<sup>e</sup> siècle. L'École française de David à Delacroix*, Paris, 1891 (comme 'Le Lancier rouge, par Géricault'), reproduit en noir et blanc p. 63.  
Anonyme, 'Revue rétrospective des ventes', *Journal des Arts*, 13 février 1897, dix-neuvième année, 10, p. 3, n°33 (comme 'Géricault. Lancier rouge de la garde impériale').  
L. Rouart, 'La collection de M. Chéramy', *Les Arts*, avril 1907, 64, p. 20 (comme 'Géricault - La lancier rouge'), reproduit en noir et blanc p. 27.  
J. Meier-Graefe, E. Klossowski, *La collection Chéramy. Catalogue raisonné précédé d'études sur les maîtres principaux de la collection*, Munich, 1908, p. 76, n°98 (comme 'Géricault (Jean-Louis-André-Théodore). Le lancier rouge de la garde impériale').  
Anonyme, 'Art in France', *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1908, XIII, 63, p. 180 (comme 'Lancier rouge').  
Anonyme, 'Nos gravures hors texte, deux Géricault', *L'illustration*, 26 juin 1909, soixante-septième année, 3461 (comme 'Géricault. Officier de lanciers'), reproduit en couleurs hors texte.  
R. Bouyer, 'Théodore Géricault, d'après l'exposition du centenaire de sa mort', *Le Figaro artistique*, 8 mai 1924, 34, p. 4 (comme 'Lancier rouge de la Garde impériale, debout près de son cheval').  
Anonyme, 'Die Gericault-Ausstellung in Paris', *La revue rhénane*, juillet 1924, quatrième année, 10, p. 597.  
Peut-être P. Adry, 'L'exposition Géricault', *L'Amour de l'art*, mai 1937, dix-huitième année, V, p. 41 (comme 'Mousquetaire rouge') (selon le catalogue d'exposition de 1991-1992, *op. cit. infra*).  
L. Eitner, 'Géricault at Winterthur', *The Burlington Magazine*, août 1954, XCVI, 617, p. 258 (comme 'Lancer of the Guards').  
R. Lebel, 'Géricault, ses ambitions monumentales et l'inspiration italienne', *L'Arte. Rivista di storia dell'arte*, octobre-décembre 1960, cinquante-neuvième année, XXV, p. 338 (comme 'Le lancier rouge').  
J. Leymarie, *La peinture française. Le Dix-Neuvième Siècle*, Genève, 1962, p. 62 (comme 'Lancier rouge').  
R. Rey, 'Géricault ou l'archange aboli', *Les nouvelles littéraires*, 12 novembre 1964, quarante-deuxième année, 1441 (?), p. 8 (comme 'Lancier rouge').  
J. Fischer, 'Géricault in French private collections', *The Connoisseur*, janvier 1965, CLVIII, 635, p. 52 (comme 'Red Lancer').  
H. Bessis, 'L'inventaire après décès d'Eugène Delacroix', *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1969, p. 216, n°232 (comme 'l tableau représentant un lancier rouge et son cheval par Géricault').  
C. Clément, *Géricault. Étude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître*, Paris, 1973, p. 292, n°62 (comme 'Lancier rouge de la garde impériale, debout près de son cheval'), p. 426, p. 450, n°62.  
P. Grunchev, *Tout l'œuvre peint de Géricault*, Paris, 1978, p. 96, n°64 (comme 'Lancier du 1<sup>er</sup> régiment de cheveu-légers-lanciers de la garde, dit aussi Lancier rouge de la garde impériale'), reproduit en noir et blanc p. 95, n°64.  
E. L. Bucquoy, *Les Uniformes du Premier Empire. La Garde impériale*, Paris, 1977, reproduit en couleurs d'après l'original p. 141.  
L. Eitner, *Géricault. His life and work*, Londres, 1983, p. 327-328, sous la note n°10 (comme 'Lancer of the Imperial Guard Standing beside his Horse').  
G. Bazin, *Théodore Géricault. Étude critique, documents et catalogue raisonné*, Paris, 1989, III, pp. 43-44, 46 et 168-169, n°782 (comme 'lancier du 1<sup>er</sup> régiment de cheveu-légers-lanciers de la garde, dits Polonais'), reproduit en noir et blanc p. 168.





Revers du tableau



Fig. 2 Photographie du prince Louis-Napoléon Bonaparte.

Passionné de chevaux dès son plus jeune âge, Théodore Géricault (1791-1824) entre dans l'atelier de Carle Vernet (1758-1836) en 1808, le talent du maître dans les représentations équestres et les scènes militaires étant alors bien établi. Carle Vernet avait en effet reçu la légion d'honneur de Napoléon 1er (1769-1821) pour son tableau *Le matin de la bataille d'Austerlitz* exposé au Salon de 1808 (Versailles, musées des châteaux de Versailles et du Trianon, inv. MV 1550).

Pendant son apprentissage, Géricault pratique assidûment la copie des tableaux de maîtres rassemblés par l'empereur au musée Napoléon. Il y découvre la peinture italienne et flamande, notamment les œuvres de Rubens (1577-1640) et de van Dyck (1599-1641). C'est ainsi que son goût pour la matière et les étoffes se manifeste, affinité donnée à voir dans notre tableau, et qui lui vaut d'être surnommé le 'cuisinier de Rubens' par ses camarades d'atelier.

Talent précoce, Géricault est rapidement reconnu par la critique et le public pour ses tableaux à sujet militaire. Il reçoit, en 1812, à l'âge de 21 ans, la médaille d'or au Salon pour son *Officier de chasseurs à cheval de la garde impériale chargeant*, conservé au musée du Louvre (inv. INV 4885). Deux ans plus tard, il présente au Salon le *Cuirassier blessé quittant le feu* (Paris, musée du Louvre, inv. INV 4886).

Germain Bazin (1901-1990) date notre tableau de la même période que ces deux œuvres. Nous pouvons ainsi rapprocher stylistiquement, thématiquement et chronologiquement *Lancier du 1er régiment de cheval-légers-lanciers de la Garde, dits polonais* d'une série de tableaux du début des années 1810, dont la *Trompette du 2<sup>e</sup> régiment de cheval-léger-lanciers en tenue de gala* (Glasgow, Glasgow Art Gallery and Museum, inv. 35/270) et l'esquisse pour l'*Officier de chasseurs à cheval de la garde impériale chargeant* (Paris, musée du Louvre, inv. RF 210) (G. Bazin, *op. cit.*, p. 44). Ces tableaux résistent à toute tentative de classification : ce ne sont ni des portraits, ni des scènes de genre, ni des tableaux d'histoire. Si Géricault les considéraient comme indignes d'être exposés, Eitner nous rappelle que ces compositions sont néanmoins trop abouties en termes de finesse d'exécution pour être considérées comme de simples études (L. Eitner, *Géricault. His life and work*, p. 43).

La rigueur et le souci de précision que Géricault accorde aux uniformes caractérise en effet son œuvre, et témoigne de l'influence de son maître, Vernet, qui avait activement participé à la réforme des uniformes de la Grande Armée en 1812. Il avait alors été sollicité par la commission Bourcier afin de réaliser 'un officier et un soldat de toutes les armes de l'armée de la ligne', projet pour lequel nous comptons une série 244 gouaches (F. Lacaille, *Uniformes Napoléoniens*, Paris, 2001, p. 6). Tout comme dans notre tableau, c'est l'uniforme qui est mis en avant, au-delà de la mise en valeur du modèle ou de la représentation de détails symboliques ou anecdotiques.

Ceci nous permet d'identifier notre soldat comme appartenant au 1<sup>er</sup> régiment de cheval-léger-lanciers de la garde, dits polonais. D'après Bazin, sa *kurtka*, veste au boutonnage croisé et ornée d'une aiguillette sur l'épaule gauche et d'une épaulette sur l'épaule droite, attributs des cheval-légers de la Garde, est bleu roi, mais paraît écarlate dû au revers rabattu et boutonné à gauche (Bazin, *op. cit.*, p. 168). C'est cette confusion quant à la couleur de la *kurtka* qui valut à notre militaire le titre de lancier rouge, erroné car réservé au 2<sup>e</sup> régiment de cheval-léger-lanciers, dits hollandais, dont la *kurtka* est entièrement rouge. Notre soldat, qui n'est pas un officier comme il est parfois décrit, est en tenue de campagne, portant un pantalon bleu foncé au passepoil rouge (Bazin, *op. cit.*, p. 46).

Témoignage historique des armées de Napoléon 1er, la provenance distinguée de notre tableau atteste également de sa valeur artistique : repris dans l'inventaire après-décès du peintre Eugène Delacroix (1798-1863) (fig. 1), il passe ensuite entre les mains du prince Louis-Napoléon Bonaparte (1856-1879) (fig. 2), fils de l'empereur (1808-1873) avant d'intégrer la prestigieuse collection Rothschild.

JEAN-LOUIS ANDRÉ THÉODORE GERICAULT, LANCIER FROM THE 1ER RÉGIMENT DE CHEVAL-LÉGERS-LANCIERS DE LA GARDE, CALLED POLONAIS, OIL ON CANVAS

■ 243

**FRANCE, SECONDE MOITIÉ  
DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE**  
DOUBLE PORTRAIT DE  
L'EMPEREUR NAPOLEÓN III ET  
DE L'IMPÉRATRICE EUGÉNIE

marbre blanc, médaillon en bas-relief,  
dans un cadre postérieur en bois peint à  
l'imitation du marbre  
H. totale 61 cm (24 in.) ; L. 52 cm (20 in.)

€3,000-5,000      US\$3,300-5,400  
£2,600-4,200

A WHITE MARBLE PORTRAIT OF  
NAPOLEÓN III AND THE EMPRESS EUGÉNIE,  
FRENCH, SECOND HALF 19TH CENTURY



■ 244

**D'APRÈS JEAN-BAPTISTE CARPEAUX  
(1827-1875), FONTE SUSSE FRÈRES,  
PARIS, VERS 1920**  
UGOLIN

épreuve en bronze à patine verte numérotée 5/10,  
signée sur la terrasse 'JB. Carpeaux et Susse  
Fes Edts Paris', estampillée 'BRONZE', portant  
le cachet de fondeur Susse et l'inscription 'cire  
perdue'  
H. 46 cm (18 in.) ; L. 37 cm (14½ in.)

€5,000-8,000      US\$5,500-8,700  
£4,200-6,700

A FIGURAL BRONZE GROUP OF UGOLIN AND  
HIS SONS AFTER JEAN-BAPTISTE CARPEAUX  
AND CAST BY SUSSE FRÈRES, PARIS,  
CIRCA 1920



■ 245

**FRANCE, XIX<sup>e</sup> SIÈCLE**  
LA MORT DE L'ÉLÈVE DANS LES BRAS DE SON MAÎTRE,  
D'APRÈS LA BALLADE DE LUDWIG UHLAND (1787-1862)

terre cuite patinée, portant l'inscription incisée sur la base 'La mort de l'élève  
dans les bras de son maître'; manques et restaurations  
H. 57 cm (22½ in.)

€5,000-7,000      US\$5,500-7,600  
£4,200-5,800

Cette grande terre cuite illustre un sujet peu représenté en sculpture issu de  
*La malédiction du barde* (*Des Sängers Fluch*), ballade dramatique écrite par  
Ludwig Uhland (1787-1862). Le vieux barde et un jeune chanteur se rendent  
devant le roi et son épouse entourés de courtisans. Là "le vieillard fit vibrer sa  
harpe (...) alors raisonna la voix pure du jeune homme" envoûtant l'assemblée  
jusqu'à ce que le roi pense que les paroles du plus jeune séduisent la reine et

"irrité (...) il tire son épée et la plonge dans le cœur du jeune homme". La base  
de la terre cuite reprend les mots utilisés par le poète : "La mort de l'élève  
dans les bras de son maître". Rare sont les sculptures s'étant emparées de ce  
sujet. On trouve cependant quelques tableaux dont celui de Philipp von Foltz  
(1837, musée Thorvaldsen, Copenhague).

Uhland écrivit cette nouvelle en 1814 et beaucoup virent dans les traits du  
roi tyrannique la figure de Napoléon. Certains imaginèrent également dans  
le vieux barde et le jeune homme des personifications de la presse ou du  
Corps législatif opprimés. Grand poète romantique, Uhland fit partie du  
*Cercle Souabe* de Stuttgart et s'investit en politique pour la cause de l'unité  
allemande.

A TERRACOTTA DEPICTING THE DEATH OF THE STUDENT  
IN THE ARMS OF HIS MASTER, 19TH CENTURY, AFTER THE BALLAD  
BY LUDWIG UHLAND

■ 246

**EUGÈNE-FRANÇOIS DE BLOCK  
(GRAMONT 1812-1893 ANVERS)**

*Portrait de trois-quarts de Giuseppe Garibaldi (1807-1882)*

localisé, daté et signé 'Peint d'après nature / à Caprera, mars 1868 / Eug. de Block' (en bas, à gauche)  
inscrit 'Sans prêtres la / fraternité des peuples / Sera possible - Avec les prêtres / jamais ! / Caprera, 25 Mars 1868 / G. Garibaldi' (en haut, à droite)  
huile sur toile, dans son cadre d'origine  
141 x 93,5 cm (55½ x 36¾ in.)

€15,000-25,000

US\$17,000-27,000

£13,000-21,000



**PROVENANCE:**

Commandé à Eugène-François de Block (1812-1893) par la société 'La libre pensée', Bruxelles, Belgique.  
Collection particulière, Belgique.

**EXPOSITION:**

Bruxelles, *Exposition générale des beaux-arts*, 1868, n°291.  
Gand, casino de Gand, *XXVIIe Exposition nationale et triennale de Gand. Salon de 1868*, n°220.  
Bruxelles, *Exposition triennale*, 1869, n°226.

**BIBLIOGRAPHIE:**

J. Rousseau, 'Belgique - (Correspondance particulière) Bruxelles', *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature*, 15 décembre 1867, neuvième année, 23, p. 187.  
H. H. '(Correspondance particulière) Bruxelles', *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature*, 15 juin 1868, dixième année, 11, p. 83-84.  
*L'Écho du Parlement Belge*, 15 septembre 1868, 259 (selon l'article de 1931, *op. cit. infra*).  
*L'Écho du Parlement Belge*, 6 octobre 1868, 277 (selon l'article de 1931, *op. cit. infra*).  
*Le Nouvelliste de Gand*, 14 septembre 1868, 258 (selon l'article de 1931, *op. cit. infra*).  
*Les Nouvelles du Jour*, 22 septembre 1868, 266 (selon l'article de 1931, *op. cit. infra*).  
*Le Précurseur*, 20 octobre 1868, 294 (selon l'article de 1931, *op. cit. infra*).  
*L'Etoile belge*, 8 août 1869, 220 (selon l'article de 1931, *op. cit. infra*).  
*Jjournal des Beaux-Arts et de la Littérature*, 31 août 1869, 16 (selon l'article de 1931, *op. cit. infra*).  
*Chronique belge des arts et de la curiosité*, 20 août 1869, 23 (selon l'article de 1931, *op. cit. infra*).  
M. Battistini, 'Documenti italiani all'estero. Lettere inedite di G. Garibaldi', *Giornale storico e letterario della Liguria*, janvier-juin 1929, cinquième année, fasc. I-II, p. 47.  
M. Battistini, 'Due ignorati ritratti di Mazzini e di Garibaldi nel Belgio', *Giornale storico e letterario della Liguria*, 1931, 2, pp. 311-324.  
A. Estermann, *Deutsche Roman-Zeitung (1864-1880 [-1925])*, Berlin, 1995, VI, p. 56.

Personnage fondamental du *Risorgimento* italien avec Camillo Cavour (1810-1861), Victor-Emmanuel II (1820-1878) et Giuseppe Mazzini (1805-1872), dont le grand nombre de campagnes militaires ont permis l'unification de l'Italie, Giuseppe Garibaldi (1807-1882) s'est également engagé politiquement en Amérique du Sud et en Europe, lui valant le surnom de 'Héros des Deux Mondes'. Sa notoriété à l'époque est alors considérable, tant dans les états de la péninsule italienne que sur la scène internationale. Les grands écrivains romantiques de l'époque - George Sand (1804-1876) ou Victor Hugo (1802-1885) - lui montrent leur admiration et il bénéficie d'une importante couverture médiatique.

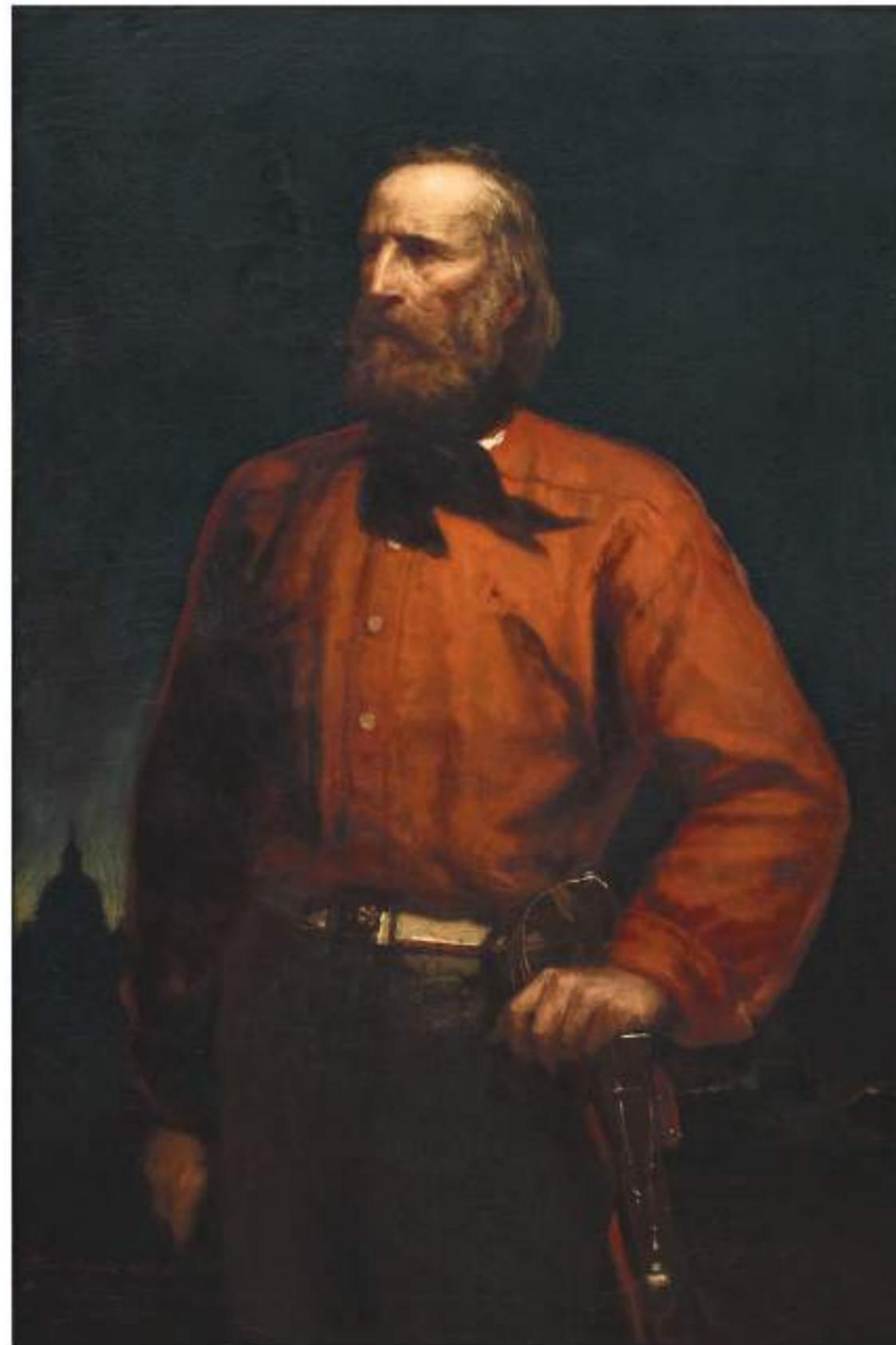
C'est dans ce contexte que les membres de la société bruxelloise 'La libre pensée' commande au peintre Eugène-François de Block (1812-1893) un portrait d'après nature du héros de l'unification italienne en signe de soutien à la question romaine (M. Battistini, 1929, *op. cit.*, p. 47). À ses amis francophones, le Général adresse le message retranscrit sur notre tableau, en haut à droite : 'Sans prêtres la fraternité des peuples sera possible. Avec les prêtres, jamais !'.

Afin de satisfaire les exigences de ses commanditaires, l'artiste se rendit pendant deux mois sur l'île sarde de Caprera, ultime demeure de Garibaldi, pour peindre ses traits (J. Rousseau, *op. cit.*, p. 187).

Peu avant, le peintre belge avait réalisé à Londres le portrait d'une autre figure de l'indépendance italienne, Giuseppe Mazzini.

Ces deux portraits sont ensuite exposés ensemble à plusieurs reprises en Belgique, à Bruxelles et à Gand. Les articles de presse de l'époque témoignent de l'engouement de la critique et du public à leur égard, et reconnaissent même l'inscription comme de la main de Garibaldi (*L'Écho du Parlement Belge*, 15 septembre 1868) : 'L'inscription garibaldienne, écrite tout au long en français, et de la plus belle écriture du héros, est conçue en ces termes menaçants [...]'.  
Près de quarante ans plus tard, l'historien Mario Battistini (1885-1953) s'intéresse à ces deux portraits en leur consacrant plusieurs articles. Sur base des coupures de presse, il retrace leur historique et affirme les avoir localisés dans la salle de réunion de la Société des libres penseurs d'Anvers. Il constate cependant quelques différences de composition et l'absence d'inscription sur le portrait de Garibaldi, lui faisant penser à un repeint. La redécouverte de notre tableau laisse aujourd'hui supposer que le tableau retrouvé par Battistini est une copie édulcorée d'après notre tableau.

EUGÈNE-FRANÇOIS DE BLOCK, THREE-QUARTER LENGTH PORTRAIT OF GIUSEPPE GARIBALDI (1807-1882), OIL ON CANVAS, IN ITS ORIGINAL FRAME, LOCATED, SIGNED AND DATED





■ 247

**CHARLES FRANCIS FULLER (1830-1875)**  
LE NAUFRAGÉ

marbre blanc, signé 'C.F.FULLER. St. / 1858' sur un côté  
H. 129,5 cm (51 in.) ; L. 164 cm (64½ in.) ; P. 77 cm (30¼ in.)

€40,000-60,000

US\$44,000-65,000  
£34,000-50,000

**EXPOSITION:**

Acquis par César de La Panouse (1809-1879), château de Tiregand, Dordogne, puis par descendance jusqu'à nos jours.

**EXPOSITION:**

*Exhibition of the Royal Academy of Arts, Londres, 1861, n°1019.*

**BIBLIOGRAPHIE:**

*The Exhibition of the Royal Academy of Arts. The ninety-third, Londres, 1861, p. 44, n°1019.*

A CARVED MARBLE FIGURE OF THE CASTAWAY, SIGNED BY CHARLES FRANCIS FULLER AND DATED 1858

Cette œuvre impressionnante, réalisée à l'échelle réelle, réapparaît après 150 années passées à l'abri des regards dans le même lieu.

### Le « capitaine » sculpteur, Charles Francis Fuller (1830-1875)

Charles F. Fuller ne fut pas prédestiné à réaliser des œuvres sculptées. Son père, le général Francis Fuller, souhaita qu'il suive une carrière militaire, mais après s'être engagé dans l'armée en 1847, d'abord dans le *14th Foots* puis dans le *12th Lancers*, Charles la quitta à sa majorité en 1853 pour poursuivre ses études d'art. Il se rendit à Florence où il étudia sous la direction du sculpteur américain Hiram Powers (1805-1873), le seul élève que Powers consentit à accepter. Ils restèrent des amis proches, Powers lui attribuant le surnom de "Capitaine". Avec entre autres le sculpteur américain Thomas Ball, ils formèrent une petite communauté d'expatriés à Florence. Le domicile de Fuller se trouvait dans la Casa Frescobaldi, Via Santo Spirito, et son atelier dans ce qui est aujourd'hui la Via della Chiesa, à l'arrière de l'église du Carmine. Avec Ball et Powers, Fuller acheta en 1869 un terrain triangulaire d'environ un acre entre la Via Dante da Castiglione et la Via Farinata degli Uberti, où ils construisirent des villas autour d'un parc paysager (voir C. L. Dentler, *Famous Foreigners in Florence 1400-1900*, Florence, 1964, p. 90). L'épouse de Fuller fut une excellente pianiste et chanteuse et leur maison fut un lieu de rassemblement pour les musiciens et les artistes. À la mort de Fuller, en 1875, le *Times* écrivit un article précisant que 'l'atelier de l'ancien officier de cavalerie devint en peu de temps bien connu des visiteurs anglais à Florence'.

Sa clientèle était donc majoritairement anglaise, comme le prouvent les œuvres de Fuller qui font toujours partie des collections royales anglaises notamment *Ondine*, un buste offert par la reine Victoria au prince consort en 1859 (inv. RCIN 41013), et un *Centurion*, acheté par la princesse Louise et son mari, le marquis de Lorne (plus tard 9<sup>e</sup> duc d'Argyll), lors de leur voyage de noces à Florence dans les années 1870. Autre exemple, son importante statue de *Rhodopis* fut commandée par le marquis de Sligo pour Westport House en Irlande (vente Christie's, Exceptional Sale, Londres, 9 juillet 2015, lot 144).



Détail de la signature et de la date.



Fig. 1 Atelier de Charles Francis Fuller, Florence. © DR



Fig. 2 Château de Tiregand, Dordogne. © DR

### Le Naufragé

Exposant régulier lors de manifestations à Londres et à Paris, Fuller proposa notamment un buste lors du Salon de 1859 au Palais de l'Industrie des Champs-Élysées et deux marbres la même année à la Royal Academy of Arts de Londres. Il exposa également lors de l'Exposition universelle de Londres en 1862 dont deux des sujets précités (*Ondine* et *Rhodopis*).

Les publications régulières de la Royal Academy of Arts permettent de retracer une partie de son œuvre dès 1859 jusqu'à sa mort puisqu'en 1875, année de son décès, l'ouvrage décrivant les œuvres exposées précise que 'le défunt C.F. Fuller' est tout de même représenté avec un portrait de Mademoiselle de Breton. Lors de l'exposition à la Royal Academy de 1861, on découvre sous le numéro 1019, 'The Castaway', *Le Naufragé*.

Le sujet, éminemment romantique depuis le célèbre *Radeau de la Méduse* (1818-1819) de Théodore Géricault, est peut-être tiré d'un des grands naufrages contemporains tel que le *Charlotte* en 1854 qui transportait des troupes de Queenstown en Afrique du Sud à Calcutta et qui perdit une centaine de ses passagers, ou encore la *Sémillante* en 1855 ou le *Spartan*, bateau britannique qui s'échoua en 1856 avec à son bord des soldats. La vérité des traits et de l'expression de ce jeune homme appelant à l'aide est saisissante, inscrivant Fuller dans la lignée directe du Romantisme.

On sait que Fuller passa quelque temps à Paris à l'Institut de France en 1856-1857, période correspondant probablement au commencement, du moins à la réflexion, de la sculpture du *Naufragé* puisqu'elle porte la date de 1858. Il s'agit donc peut-être d'une commande qu'on lui passa dans ces années si l'on considère le fait que la sculpture est entrée au château de Tiregand en Dordogne très probablement lors de ses aménagements pour le comte de La Panouse. Ce qui est certain, c'est que Fuller travailla au naufragé dans son atelier florentin. En effet, une photographie anonyme de son atelier permet de rendre compte, outre de l'espace dont il bénéficiait à Florence baigné par une lumière zénithale, de notre groupe sur la droite, au premier plan (fig. 1).

Le château de Tiregand est construit au XVIII<sup>e</sup> siècle pour le parlementaire Jean Charles d'Augéard (fig. 2). Le domaine est cédé à Alexandre de La Panouse en 1826. C'est très certainement à son fils, le comte César de La Panouse (1809-1879), que l'on doit d'importants travaux durant le XIX<sup>e</sup> siècle et donc l'achat du marbre auprès de Fuller. Ce groupe resta jusqu'à nos jours dans le hall de la propriété.





■ 248

**ROBERT CHARLES LAURENS GUSTAVE MOLS  
(ANVERS 1848-1903)**

*Le quai du Louvre, vu de la galerie d'Apollon*

signé 'Robert Mols.' (en bas, à droite)  
huile sur toile, sur sa toile d'origine  
185 x 415 cm (72 $\frac{7}{8}$  x 163 $\frac{3}{8}$  in.)

€120,000-180,000

US\$140,000-200,000  
£110,000-150,000

**PROVENANCE:**

Vente Me Briest, Nouveau Drouot, Paris, 10 décembre 1985, lot 29.  
Vente Me Aguttes, Drouot-Montaigne, Paris, 19 décembre 2002, lot 82.  
Collection particulière, Paris, France.

**EXPOSITION:**

Paris, palais des Champs-Élysées, *Salon*, 1877, n°1526.

Peintre précoce, Robert Mols (1848-1903) avait été formé à l'académie d'Anvers où il avait remporté plusieurs prix à l'âge de 13 ans. Arrivé à Paris en 1886, il fut l'élève de Jean-François Millet (1814-1875) et Jules Dupré (1811-1889). Fin observateur, il réalisa de nombreuses peintures de panoramas rendant avec précision la topographie d'un lieu à grande échelle.

Certains de ses grands horizons furent d'ailleurs achetés par le gouvernement français, comme sa vue du vieux Port de Marseille (1879), et d'autres ont depuis rejoint nos institutions, à l'instar de sa vue du port de Sète réalisée par l'artiste en 1891 (Sète, musée Paul Valéry). À l'Exposition universelle d'Anvers en 1894, il réalisa un large panorama de l'actuelle Stanleyville au Congo, dévoilant aux visiteurs des paysages lointain du Congo belge.

Notre vue de Paris, quant à elle, est un merveilleux témoignage de la vie à la Belle Époque. Fourmillant de détails pittoresques du Paris d'hier, on y redécouvre les bateaux-lavoirs pompant l'eau de la Seine au pied du square du Vert Gallant ou les bains de la Samaritaine, détruits lors de la crue de 1920, reconnaissables à l'horloge surmontant son enseigne. Mobiliers parisiens parfois inchangés comme les colonnes Morris ou bancs aux couleurs de Paris côtoient les omnibus à deux étages et calèches ayant depuis quitté le paysage de la capitale.

*ROBERT CHARLES LAURENS GUSTAVE MOLS, THE QUAY OF THE LOUVRE, SEEN FROM THE GALERIE D'APOLLON, OIL ON CANVAS, UNLINED, SIGNED*

■ 249

**VICTOR GABRIEL GILBERT (PARIS 1847-1933)**

*Le pavillon de la Marée aux Halles-Centrales de Paris*

signé et daté 'Victor Gilbert / 1881' (en bas, à gauche)  
huile sur toile  
86 x 122,5 cm (34 x 48 in.)

€20,000-30,000

US\$22,000-33,000  
£17,000-25,000

**PROVENANCE:**

Collection particulière, Newcastle, Grande-Bretagne.  
Vente Christie's, Londres, 24 novembre 1989, lot 32.  
Collection particulière, Paris, France.

**EXPOSITION:**

Probablement Paris, palais des Champs-Élysées, *Salon des Artistes français*, 1881, n°989.

**BIBLIOGRAPHIE:**

Probablement E. Montrosier, 'Victor Gilbert', *Les Artistes modernes*, Paris, 1884, quatrième partie, p. 27.

Dans *Le ventre de Paris*, paru en 1873, Émile Zola (1840-1902) imagine le personnage d'un peintre, Claude Lantier, artiste naturaliste comme l'était l'auteur du roman. Le peintre fictif se rend presque quotidiennement au – alors 'nouveau' – marché des Halles, bâti à partir de 1852. Il est fasciné par la modernité de cette ' [...] Babylone de métal, d'une légèreté hindoue, traversée par des terrasses suspendues, des couloirs aériens, des ponts volants jetés sur le vide [...] ' (É. Zola, *Le ventre de Paris*, Paris, 1873, p. 270). Le lieu concentrant tant d'effervescence exige du peintre Lantier l'observation fidèle de ce 'débordement de nourriture, qui monte au beau milieu de Paris' (É. Zola, *op. cit.*, p. 58) et que l'auteur compare à une 'mer' de légumes, ou à un 'fleuve de verdure' (É. Zola, *op. cit.*, p. 62).

Hors de la fiction, l'édifice répondant aux volontés hygiénistes de l'Empereur Napoléon III (1808-1873) avait en effet fasciné les premiers artistes photographes. Ce lieu si moderne en plein cœur d'un Paris encore médiéval avait accompagné la naissance de ce médium (voir notamment Célestin Thévénat, 'Les Halles en 1896', *Paris Moderne*, janvier 1897, 4) mais peu de peintres s'étaient encore 'confrontés' au bâtiment. Le peintre Victor Gabriel Gilbert (1847-1933) en releva le défi au point d'être surnommé le 'peintre des marchés' ou le 'peintre des Halles' (E. Montrosier, 'Victor Gilbert', *Les artistes modernes*, Paris, 1884, p. 26).

Aux salons de 1878, 1879, 1880 et 1881, Gilbert présenta au moins un tableau décrivant les halles de Paris. Voulant peut-être rendre hommage à Lantier, artiste dont le lecteur ne fera qu'imaginer les œuvres, il illustrera le roman de Zola en élevant des scènes naturalistes au grand Genre comme Zola avait élevé la description d'un marché en métaphore d'une époque et de la lutte des classes. Une autre composition du pavillon des poissons, pavillon, jadis au nord du marché, au croisement des rues Lescot et Rambuteau, avait d'ailleurs remporté une médaille à l'artiste au *Salon* de 1880.

Ce lieu si emblématique de Paris prenant déjà place à l'endroit-même où existait un marché au XII<sup>e</sup> siècle devait déménager en 1969 (fig. 1). Les douze pavillons, répartis en groupe de six et séparés par une allée centrale, fermèrent les uns à la suite des autres. Fin février 1969, le premier marché à fermer est celui des fleurs, le lendemain c'est au tour de celui des fruits et légumes, ensuite celui des produits laitiers et enfin le 29 février, celui des produits de la mer, représenté dans notre peinture. Tous furent détruits à partir de 1971 à l'exception du pavillon n°8, pavillon des oeufs et de la volaille, qui fut reconstruit en banlieue parisienne, à Nogent-sur-Marne.

Nous remercions M. Noé Willer de nous avoir confirmé l'authenticité de cette œuvre, celle-ci prend place dans les archives de l'artiste. Un certificat pourra être remis à la charge de l'acquéreur.

VICTOR GABRIEL GILBERT, THE FISH PAVILION AT LES HALLES-CENTRALES OF PARIS, OIL ON CANVAS, SIGNED AND DATED



Fig. 1 Photographie des Halles de Paris





250

**ÉMILE-AUGUSTE HUBLIN  
(ANGERS 1830-1891 ?)**

*Le chemin du marché (Finistère)*

signé et daté 'E. Hublin / 1881' (en bas, à droite)  
huile sur toile, sur sa toile d'origine, dans son cadre d'origine  
97,3 x 56 cm (38¼ x 22 in.)

€30,000-40,000

US\$33,000-43,000  
£26,000-33,000

**PROVENANCE:**

Collection particulière européenne.

Élève du peintre néo-classique François-Édouard Picot (1786-1868), Hublin (1830-1891) expose au *Salon* entre 1861 et 1880. C'est d'ailleurs à l'occasion du *Salon* de 1878 qu'il présente la composition d'après laquelle est peinte notre tableau trois ans plus tard.

ÉMILE-AUGUSTE HUBLIN, ON THE MARKET ROAD (FINISTÈRE), OIL ON CANVAS, UNLINED, ON ITS ORIGINAL STRETCHER, SIGNED AND DATED



251

**STANISLAS VICTOR ÉDOUARD LÉPINE  
(CAEN 1835-1892 PARIS)**

*Paris: les bords de Seine vers Pont Marie*

signé 'S. Lépine -' (en bas, à droite)  
huile sur toile, sur sa toile d'origine  
33 x 46,5 cm (13½ x 18½ in.)

€20,000-30,000

US\$22,000-33,000  
£17,000-25,000

**PROVENANCE:**

Collection Pierre-Firmin Martin (1817-1891), Paris, France, vers 1878 (selon le catalogue d'exposition de 1878, *op. cit. infra*).  
Vente Tajan, hôtel George V, Paris, 10 décembre 1996, lot 6.  
Vente, hôtel Drouot, Paris, 11 décembre 2000, lot 6.  
Vente Christie's, Paris, 26 juin 2002, lot 161.  
Vente Sotheby's, Paris, 13 décembre 2007, lot 124.  
Collection particulière, France.

**EXPOSITION:**

Bordeaux, Société des amis des Arts, *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, 1878, n°330. Paris, galerie Schmit, *Stanislas Lépine*, 5 mai-21 juillet 1993, n°8.

**BIBLIOGRAPHIE:**

R. Schmit, M. Schmit, *Stanislas Lépine. Catalogue Raisonné de l'œuvre peint*, Paris, 1996, p. 26, n°61, reproduit en noir et blanc p. 26.

STANISLAS VICTOR ÉDOUARD LÉPINE, PARIS: THE BANKS OF THE SEINE TOWARDS PONT MARIE, OIL ON CANVAS, UNLINED, SIGNED



PROVENANT D'UNE COLLECTION PARTICULIÈRE HOLLANDAISE

252

**CHARLES EUPHRASIE KUWASSEG  
(DRAVEIL 1838-1904 PARIS)**

*Vue de la ville du Mans*

signé et daté 'C. Kuwasseg. fils. 1871' (en bas, à gauche)  
huile sur toile  
57 x 101 cm (22½ x 39¾ in.)

€20,000-30,000

US\$22,000-33,000  
£17,000-25,000

**PROVENANCE:**

Galerie Berko, Knokke-Heist, Belgique.  
Acquis de cette dernière par les parents de l'actuel propriétaire, Pays-Bas.

Élève d'Eugène Isabey (1803-1886) et de Jean-Baptiste Henri Durand-Brager (1814-1879), Charles Euphrasie Kussaweg (1833-1904) se spécialise dans la peinture de paysages sous l'influence de l'école de Barbizon. Un temps marin au long-cours, son œuvre se caractérise par la représentation de ports et de cours d'eau, à l'image de notre tableau où coule la Sarthe, irriguant les berges du Mans.

CHARLES EUPHRASIE KUWASSEG, VIEW OF THE CITY OF LE MANS, OIL ON CANVAS, SIGNED AND DATED



PROVENANT D'UNE COLLECTION PARTICULIÈRE ESPAGNOLE

■ 253

**SANTIAGO RUSIÑOL Y PRATS  
(BARCELONE 1861-1931 ARANJUEZ)**

*Campanars: Lumière du soir, Gérone*

signé 'S Rusiñol' (en bas, à gauche) et numéro d'inventaire '59109'  
(en bas, à droite)  
huile sur sa toile, sur sa toile d'origine  
97,5 x 123,5 cm (38 $\frac{3}{8}$  x 48 $\frac{5}{8}$  in.)

€30,000-50,000

US\$33,000-54,000  
£26,000-42,000

**PROVENANCE:**

Acquis par les grands-parents des actuels propriétaires, Espagne.

**EXPOSITION:**

Gérone, Casa Estruch (Arte Moderno), décembre 1916.  
Barcelone, Sala Parés, *Exposició Rusiñol*, janvier 1917, n°5  
(comme 'Campanars').

**BIBLIOGRAPHIE:**

S. Rusiñol, *Diario de Gerona*, 3 décembre 1916 (A28 N343), p. 7.  
F. Galfre Oller, *Las Noticias*, 10 janvier 1917, p. 2.  
Anonyme, 'Barcelona: Exposición Santiago Rusiñol en el Salón Parés', *Revista Mercurio*, 18 janvier 1917 (A17 N272), p. 30 (comme 'Campanarios de Gerona'), reproduit.  
Anonyme, *Ilustració Catalana*, 21 janvier 1917, 711, p. 38 (comme 'Campanars'), reproduit.  
X. Monsalvatje-Joaquim, J. Pla Gerona, *Terres i gestes i de beutat*, Gérone, 1918 (comme 'Girona').  
Anonyme, 'Gerona vista a través de las opiniones de los escritores españoles', *La Ilustración Ibero-Americana*, novembre 1930, 5 (comme 'La Gerona poética, con sus jardines, vista por el pintor Santiago Rusiñol'), reproduit.  
M. Oliva Prat, 'Gerona a Santiago Rusiñol', *Los Sitios de Gerona*, 28 octobre 1956 (A14 N4224), p. 36 (comme 'Panorama de San Daniel-Santiago Rusiñol'), reproduit.  
J. de C. Laplana, M. Palau-Ribes O'Callaghan, *La pintura de Santiago Rusiñol, obra completa*, Barcelone, 2004, III, p. 116, n°14.1.16.

Né à Barcelone en 1861, Santiago Rusiñol (1861-1931) grandit dans une famille de riches industriels. Renonçant aux obligations familiales et à une carrière dans la fabrique de tissus, Rusiñol opta pour la voie artistique et entreprit des études en ce sens.

Son style poétique tire son origine de l'époque où il habitait à Paris au début des années 1890. Vivant alors à Montmartre dans une communauté d'artistes



254

**GASTON LA TOUCHE  
(SAINT-CLOUD 1854-1913 PARIS)**

*Vue du port de Saint-Tropez et du clocher de Notre-Dame de l'Assomption*

signé et localisé 'G. LATOUCHE / S: TROPEZ' (en bas, à droite)  
huile sur panneau  
50 x 67 cm (19 $\frac{3}{4}$  x 26 in.)

€20,000-30,000

US\$22,000-33,000  
£17,000-25,000

**PROVENANCE:**

Collection particulière, France.

GASTON LA TOUCHE, VIEW OF THE PORT OF SAINT-TROPEZ AND THE BELL TOWER OF NOTRE-DAME DE L'ASSOMPTION, OIL ON PANEL, SIGNED AND LOCATED

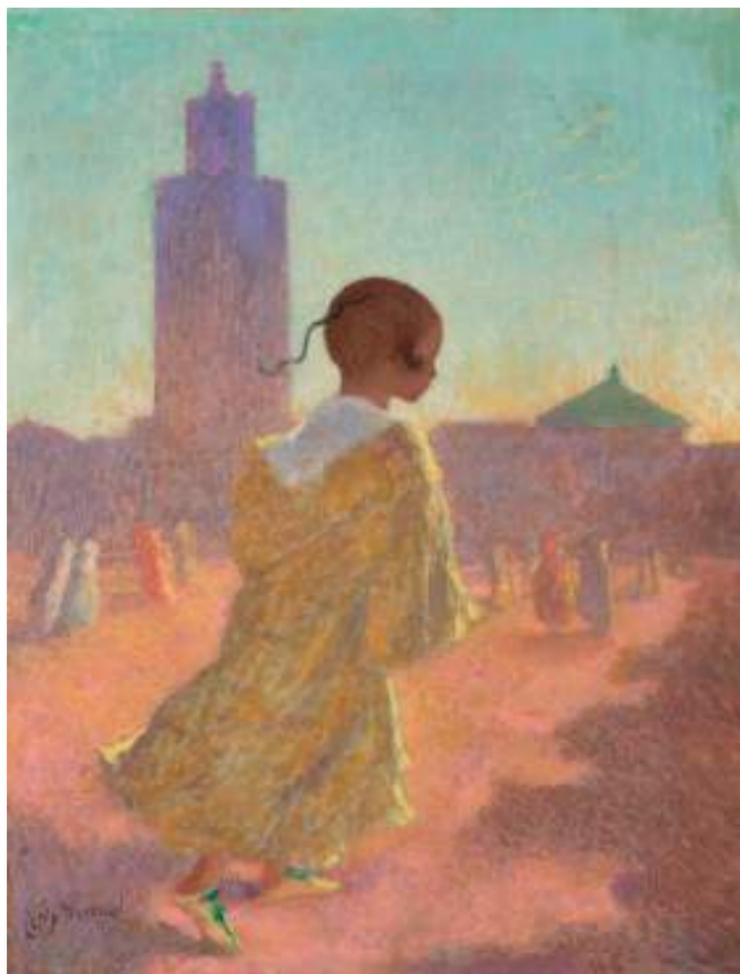
espagnols avec Ramon Casas (1866-1932) et Ignacio Zuloaga y Zabaleta (1870-1945), il se tourna rapidement vers le mouvement moderniste. Il s'y rapprocha d'un groupe d'artistes bruxellois d'avant-garde connu sous le nom des 'XX' incluant entre autres Fernand Khnopff (1858-1921) et James Ensor (1860-1949). Le groupe devint progressivement un point de convergence pour les artistes, poètes et écrivains modernistes et symbolistes, parmi lesquels James Abbott McNeill Whistler (1834-1903), dont l'influence sur l'artiste espagnol fut particulièrement notable.

À son retour en Espagne, Rusiñol développa son style unique qu'il traduisit dans des peintures poétiques de paysages et de jardins, rendues dans des tons exacerbés et vibrants.

Rusiñol s'est inspiré à multiples reprises du paysage urbain de Gérone au cours de divers séjours effectués entre 1908 et 1929. Il y peignait avec son ami Pepet Gitano, attendant le moment idéal pour capturer la lumière à travers l'architecture de la ville, comme c'est le cas avec la lumière du soir qui illumine ici de manière poignante la cathédrale romane et la Tour de Charlemagne, située au point culminant de la ville. L'absence de population au premier plan apporte un calme et une tranquillité à la ville ici représentée.

Nous remercions Mercedes Palau-Ribes de son aide apportée à la rédaction de cette notice.

SANTIAGO RUSIÑOL Y PRATS, CAMPANARS: EVENING LIGHT, GIRONA, OIL ON CANVAS, UNLINED, SIGNED



255

**LUCIEN LÉVY-DHURMER  
(ALGER 1865-1963 LE VÉSINET)**

*Petit enfant dans la cour d'une mosquée*

signé 'L. Lévy Dhurmer' (en bas, à gauche)  
huile sur toile  
65,5 x 50 cm (25¾ x 19¾ in.)

€7,000-10,000

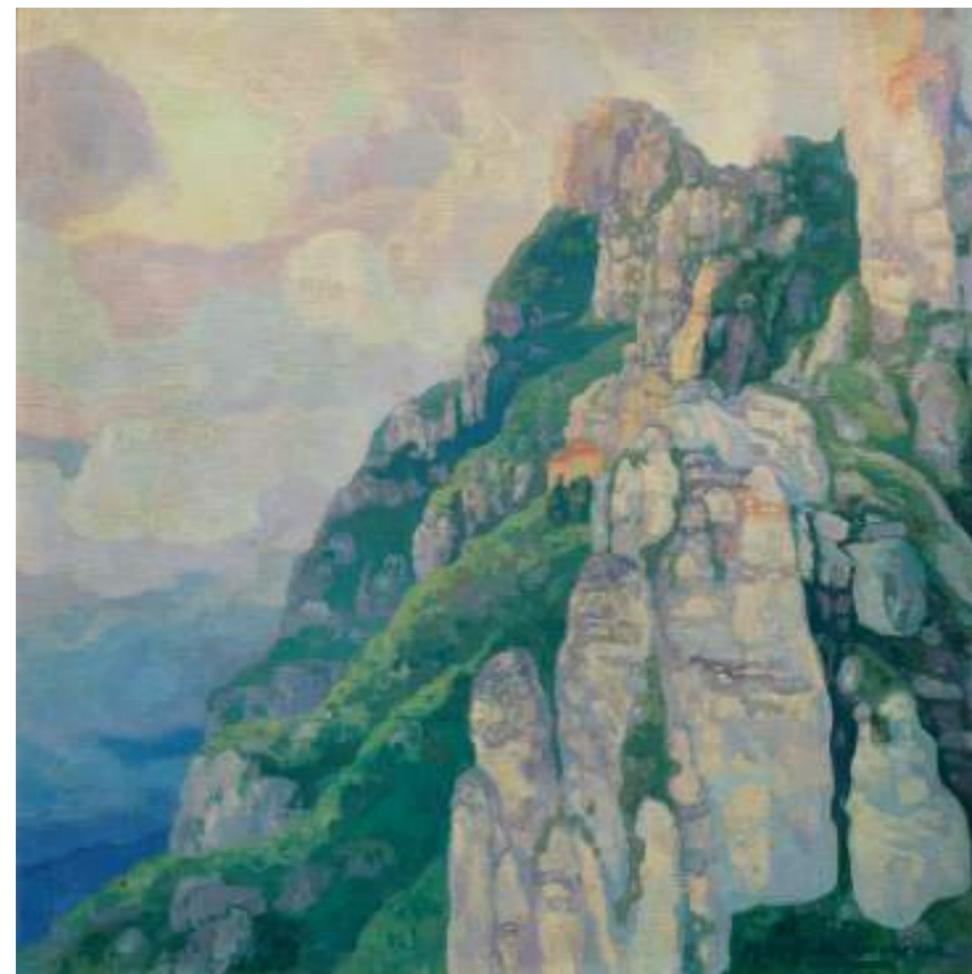
US\$7,700-11,000  
£5,900-8,400

**PROVENANCE:**

Vente Me Briest, Paris, 23 juin 1989, lot 168.  
Collection particulière, Paris, France.

Né à Alger, Lucien Lévy-Dhurmer (1865-1953) marque son œuvre, à la croisée de l'académisme et du symbolisme, des visions et impressions de son enfance, puis des voyages qu'il effectue en Afrique du Nord. Sur notre tableau, le petit garçon porte la traditionnelle tresse berbère, héritée des peuples de la Numidie.

LUCIEN LÉVY-DHURMER, *SMALL CHILD IN THE COURTYARD OF A MOSQUE*, OIL ON CANVAS, SIGNED



PROVENANT D'UNE COLLECTION PARTICULIÈRE ESPAGNOLE

■ 256

**HERMENEGILDO ANGLADA CAMARASA  
(BARCELONE 1871-1959 POLLENÇA)**

*Montserrat*

signé 'H. Anglada-Camarasa' (en bas, à droite)  
huile sur toile, sur sa toile d'origine  
83 x 83 cm (32¾ x 32¾ in.)

€40,000-60,000

US\$44,000-65,000  
£34,000-50,000

**PROVENANCE:**

Acquis par les grands-parents des actuels propriétaires, Espagne.

**BIBLIOGRAPHIE:**

F. Fontbona, F. Miralles, *Anglada-Camarasa*, Barcelone, 1981, p. 288, n°E14, reproduit.

Le peintre catalan Hermenegildo Anglada-Camarasa (1871-1959) a commencé sa carrière à l'Escola de Belles Arts de Barcelone, où il étudia avec Modest Urgell (1839-1919). En 1888, à l'âge de dix-sept ans, il participe à l'*Exposició Universal* et tient sa première exposition personnelle six ans plus tard, à la Sala Parés de Barcelone, où il présente des paysages réalistes.

Après s'être formé à Barcelone, il s'installe à Paris en 1894 où il fréquente l'Académie Julian. Durant cette période de sa vie, il peint de nombreux tableaux de la vie nocturne parisienne en se concentrant sur la palette et les effets de lumière. Sa technique a été visiblement influencée par des artistes tels que Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), Gustav Klimt (1862-1918) et Kees van Dongen (1877-1968). Son influence atteint également de jeunes artistes comme Pablo Picasso (1881-1973), de dix ans son cadet, avec qui il est en contact lors de son séjour à Montmartre.

En 1914, l'artiste s'installe à Pollença, à Majorque, où il consacre la majeure partie de son temps à peindre dans un style cru, spontané, aux larges touches de pinceaux, réduisant les arbres et les montagnes à des formes anguleuses et rythmées. Pendant la guerre civile espagnole, Anglada-Camarasa partit pour la région de Monsterrat, qu'il représente dans ce tableau tout à fait caractéristique de sa manière vive et spontanée.

HERMENEGILDO ANGLADA CAMARASA, *MONTSERRAT*, OIL ON CANVAS, UNLINED, SIGNED



# LE • PREMIER • NU DE MICHEL-ANGE REDÉCOUVERTE D'UN • DESSIN

PARIS, 18 MAI 2022, 14H30

LA VENTE DU LOT CI-DESSOUS PRÉCÉDERA CELLE DE  
MAÎTRES ANCIENS : DESSINS, TABLEAUX, SCULPTURES.

## MICHELANGELO BUONARROTI, DIT MICHEL-ANGE (CAPRESE 1475-1564 ROME)

*Homme nu (d'après Masaccio), deux figures derrière lui*

Avec inscriptions 'Pietro Faccini' (deux fois sur le montage, certainement par Genevosio); avec inscriptions 'Pietro Facini/Collection Borghèse' et '86' (verso du montage)  
Plume et encre brune de deux couleurs, lavis brun foncé, filigrane indistinct (?)

33 × 20 cm (13 × 7 7/8 in.)

Estimation sur demande

### PROVENANCE:

Modesto Ignazio Bonaventura Luigi Genevosio (1719-1795), Turin (L. 545, collé en plein sur son montage, inscription 'Pietro Faccini' et un chiffre ?); probablement vendu en 1794 avec les autres dessins de sa collection et quelques tableaux à Giovanni Antonio Turinetti, marchese di Priero (1762-1801), Turin; probablement vendu par ses descendants en 1803.

Collection Borghèse (selon une inscription au dos du deuxième montage). Vente anonyme; Hôtel Drouot, Paris, 24 avril 1907, n° 34 (comme 'Michel-Ange (École de). Figures nues et drapées. Plume. Cachet de collection. Haut., 33 cent.; larg. 20 cent.').

Vente Hôtel Drouot, Paris, 24 avril 1907, n° 34 (comme 'Michel-Ange (École de). Figures nues et drapées. Plume. Cachet de collection. Haut., 33 cent.; larg. 20 cent. '); certainement acheté par Alfred Cortot (1877-1962), Paris et Lausanne (sa marque, 'CA' dans une octogone, imprimée en noir, pas dans Lugt, suivie d'une inscription manuscrite 'no 16' à la plume et encre noire). Collection particulière, France.



Cette feuille inédite est une des découvertes les plus passionnantes dans le monde du dessin ancien des dernières décennies. Il s'agit d'un nouvel ajout au petit groupe de copies dessinées au cours des années 1490 par Michel-Ange d'après des œuvres de maîtres florentins des générations précédentes. «Pendant plusieurs mois il fit des dessins au Carmine d'après les fresques de Masaccio» écrivait Giorgio Vasari dans sa vie de Michel-Ange publiée en 1568, faisant référence aux fresques exécutées par le peintre Masaccio (1401-1428) à l'église de Santa Maria del Carmine dans le quartier Oltrarno de Florence, en continuant: «Ces relevés étaient faits si judicieusement qu'ils faisaient l'admiration des praticiens, des gens de métier, et que la jalousie se développait de pair avec sa renommée.» L'affirmation de Vasari est confirmée par deux autres études – d'un format monumental similaire – d'après des fresques de Masaccio conservées dans cette église. Il s'agit d'une copie, conservée au Staatliche Graphische Sammlung de Munich (inv. 2191), d'après la composition, aujourd'hui perdue, représentant la consécration du monastère, et une autre feuille, double face, aujourd'hui à l'Albertina de Vienne (inv. 116; **fig. 1**) qui reprend des détails des fresques toujours visibles dans la chapelle Brancacci, exécutées entre 1425 et 1427 et surnommée par Bernard Berenson la «chapelle sixtine de la première Renaissance». Les dessins de Michel-Ange peuvent être datées de la période pendant laquelle il bénéficiait de la protection de Laurent de Médicis, puis de celle de Pierre de Médicis, le fils de ce dernier. Tous les deux encouragèrent l'étude par le jeune artiste de la sculpture antique et de l'art de la première Renaissance. C'était peu avant l'exécution par Michel-Ange de certaines de ses œuvres les plus célèbres, notamment la *Pietà* de Saint-



Fig. 1. Michel-Ange, *Trois hommes debout portant des manteaux (d'après Masaccio?)*, vers 1496. Plume et encre brune, 29.2 x 20 cm. Albertina, Vienne, inv. 116.

Pierre de Rome (1498-1499) ou la sculpture monumentale en marbre de *David* conservée à la Galleria dell'Accademia de Florence (1501-1504). Un dessin plus précoce du maître, achevé sans doute au début des années 1490, conservé aujourd'hui au Louvre (inv. 706), est une copie d'après une fresque de l'église Santa Croce de Florence, peinte par un autre maître fondateur de la peinture italienne de la première Renaissance, Giotto (1266/1276-1337). La technique à la plume utilisée par Michel-Ange pour l'ensemble de ces feuilles est influencée par la manière de son premier maître, Domenico Ghirlandaio (1449-1494), auprès duquel le jeune artiste se forma autour de 1490.

Au centre de la nouvelle feuille, l'homme frissonnant se retrouve placé sur la droite du *Baptême des néophytes* (Actes des apôtres, 241), une des fresques de Masaccio illustrant la vie de saint Pierre à la chapelle Brancacci (**fig. 2**). Utilisant une plume et de l'encre brune claire, Michel-Ange a représenté le volume du corps nu de la figure à l'aide d'un système de hachures denses et croisées. Plus tard, il a repris cette copie en la retravaillant largement à la plume et au pinceau, utilisant une encre plus foncée. Il a ainsi modifié la position des jambes et des pieds, reprenant l'arrière de la tête, et a mis en valeur la musculature de l'homme, notamment au niveau du dos et des fesses. Le développement d'un style puissant et robuste pour représenter les figures deviendra par la suite caractéristique de la manière de Michel-Ange et des innombrables artistes dans son sillage à partir du XVI<sup>e</sup> siècle. Adoptant un style très différent, plus animé, notre artiste a ajouté les figures



Fig. 2. Masaccio, *Le Baptême des néophytes*, 1425-1427. Fresque. Chapelle Brancacci, Santa Maria del Carmine, Florence.



Fig. 3. Michel-Ange, *Trois figures habillées*, vers 1500. Plume et encre brune, 26,9 x 19,4 cm. Teylers Museum, Haarlem, inv. A 022.

placées derrière l'homme nu, qui sont sans rapport avec la composition de Masaccio, et qui semblent avoir été exécutées plus tardivement. Elles rappellent notamment les personnages d'une feuille double face conservée au Teylers Museum de Haarlem (inv. A 022; **fig. 3**), datée généralement aux alentours de 1500.

Le dessin présenté ici est certainement la première étude de nu connue aujourd'hui d'un artiste qui, plus qu'aucun autre de toutes les époques, consacra sa production artistique à la représentation de la puissance expressive de l'être humain, notamment du corps masculin. Michel-Ange fut le premier à utiliser le nu pour transmettre le drame et la beauté à travers des figures musclées de proportions monumentales, tant dans la sculpture – par exemple le gigantesque *David* de Florence ou les *Esclaves* du musée du Louvre – que dans les fresques de la chapelle Sixtine. Il créa ainsi un modèle essentiel pour d'innombrables artistes des générations et des siècles qui ont suivi. Ce dessin se place au début de cette démarche moderne et fut exécuté, comme nous l'avons déjà dit, à un moment où Michel-Ange copiait les œuvres d'artistes des temps passés, de l'antiquité, ou de la tradition florentine plus récente. De plus, selon des témoignages contemporains, il étudiait l'anatomie avec des cadavres mis à sa disposition au couvent du Santo Spirito. Avec la reprise de la figure centrale, comme l'ajout des deux personnages supplémentaires, cette feuille incarne l'intérêt porté par Michel-Ange à la fois vers le passé et vers l'avenir à un moment précis de son évolution artistique. La feuille semble être restée dans son atelier tout au long de sa vie. La figure copiée d'après la fresque Brancacci inspira l'artiste pour ses dessins tardifs de la *Crucifixion* conservés à la Royal Collection de

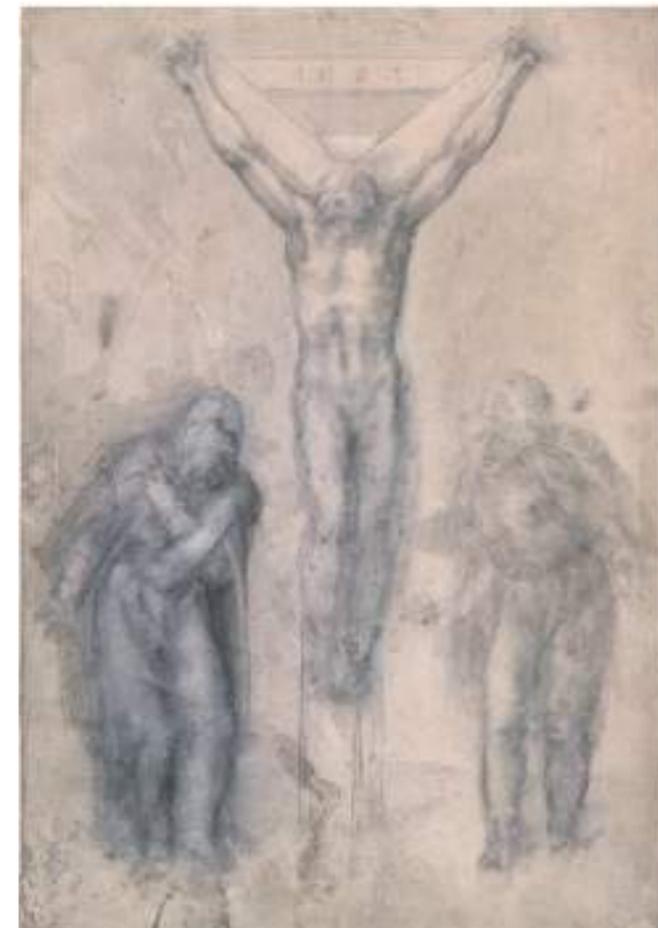


Fig. 4. Michel-Ange, *Christ en croix entre la Vierge et saint Jean l'Évangéliste*, vers 1555-1564. Pierre noire, gouache blanche, 41,2 x 28,5 cm. British Museum, Londres, inv. 1895,0915.509.

Windsor Castle (inv. RCIN 912761, RCIN 912775) ainsi qu'au British Museum (inv. 1895,0915.509; **fig. 4**), où il réutilisa la pose de l'homme frissonnant pour les figures de la Vierge désespérée et pour Saint Jean l'Évangéliste. Une étude conservée au Louvre (inv. 698), proche de celles-ci, montre Jean de la même façon.

Avant d'être reconnu pour la première fois comme une œuvre de Michel-Ange en 2019 par Furio Rinaldi, alors spécialiste du département des dessins anciens chez Christies, cette feuille avait échappé à l'attention des spécialistes. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le dessin appartenait au *Commendatore* Modesto Genevoso, un collectionneur turinois illustre qui, selon les inscriptions sur son montage, l'attribuait à un peintre bolonais de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, Pietro Faccini, dont le style excentrique montre peu de caractères en commun avec la manière de Michel-Ange. En 1907, la feuille fit son dernier passage sur le marché à l'occasion d'une vente à l'hôtel Drouot à Paris. Elle y fut proposée comme l'œuvre d'un membre de l'entourage de Michel-Ange.

*Nous remercions Paul Joannides d'avoir confirmé l'attribution à Michel-Ange après avoir étudié l'œuvre de visu au printemps 2018, et d'avoir rédigé une étude détaillée de la feuille.*

À l'occasion de cette vente, un catalogue dédié au dessin est publié. Il est également disponible sur [www.christies.com](http://www.christies.com).



**29 PAULUS POTTER, A COW, BLACK CHALK**

Although his drawings are now rare on the market, numerous similar studies of animals, made from life by Potter in black chalk and with great economy, can be found in museums (for an example, see B. Broos in *Paulus Potter. Schilderijen, Tekeningen en etsen* , exh. cat., The Hague, Mauritshuis, 1994-1995, nos. 39, 44, ill.). A striking comparison for the head of the cow is a signed study at the Metropolitan Museum of Art (inv. 2013.606).

**30 GOVERT FLINCK, MINERVA, BLACK, WHITE AND RED CHALK ON BLUE PAPER, COUNTER-PROOF, INSCRIBED**

This drawing is a counterproof after a lost drawing by Flinck, which he later heightened with white chalk and signed. Other examples of this practice exist, including an unsigned original and signed counterproof of the drawing at the Albertina (inv. 10211, 26220; see W. Sumowski, *Drawings of the Rembrandt School*, New York, 1981, no. 885, ill.). Recently rediscovered, the drawing does not seem to be related to any painting by Flinck, and was conceivably made in the context of joint drawing sessions with Jacob Backer, as suggested by Annemarie Stefes (see Literature). Indeed, a drawing of the same subject and in the same technique by Backer has recently come to light at the Kunsthalle, Bremen (inv. 73 Z; see Stefes, *op. cit.*, passim, fig. 1).

**31 FLEMISH OR FRENCH SCHOOL, EARLY 18TH CENTURY, AN OWL HUNT, BLACK CHALK, PEN AND BLACK INK, BODYCOLOUR ON VELLUM**

This curious composition is drawn from an engraving by the Venetian artist Giacomo Franco (1550-1620) dated around 1590 and titled, The Devil’s Bait or the Lover’s Trap. An anonymous painted version from a private collection was exhibited in 2016, wherein the catalogue notice, Jean-Hubert counts a half-dozen identified copies (*Carambolages*, exh. cat., Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 2016, no. 157). The depicted owl hunt consists of tying one foot of the bird to a platform, and pulling the other foot with a string to make the bird fly and turn into bait. Other curious little birds, believing it to be a prisoner, arrive to peck at the owl to set if free. However, the branches upon which they land are covered in glue, leaving them immobilized. The owl has been manipulated by a diabolical satyr, who attracts numerous suitors with its shimmering plumage. On the right, the spectator winks at the audience, who are not fooled by the dubious nature of the owl.

**32 GERRIT LAMBERTS, A WINTER LANDSCAPE, PEN AND BROWN INK, WATERCOLOUR, A FRAGMENTARY WATERMARK** Despite the inscription on this drawing’s *verso*, this winterscape does not seem to represent the town of Lexmond, south of Utrecht, but is probably an imaginary view. It is a characteristic example of Lambert’s landscapes, many of them topographically accurate, and inspired by paintings and drawings of Dutch seventeenth-century artists. An example of a cityscape of similar format is at the Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brussels, inv. 4060/2153 (M. Ram in *Cabinet des plus merveilleux dessins. Dessins néerlandais du XVIII<sup>e</sup> siècle issus des collections des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, exhib. cat., Brussels, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2019-2021, no 80, ill.). In 1824, Lambert became curator (‘opzichter’) of the Rijksmuseum, then housed in the Trippenhuis in Amsterdam.

**33 ROMEYN DE HOOGHE, ARRIVAL OF A PROCESSION IN CHINA, BLACK CHALK, PEN AND BROWN INK, BROWN AND GREY WASH, PARTLY INCISED, PEN AND BROWN INK, FRAMING LINE**

This impressive drawing, rich in details and representing the meeting of processions of Chinese and Western (probably Dutch) dignitaries, must be a design for a print, although none have been identified. De Hooghe produced a great number of etchings; some depicting scenes in Asia, such as those illustrating Simon de Vries’s *Curieuse aemerkingen der bysondertse Oost e West-Indische verwonderenswaardige dingen*, published in Utrecht in 1682 (M. van Groesen in *Romeyn de Hooghe. De verbeelding van de late Gouden Eeuw*, exh. cat., Amsterdam, Universiteit van Amsterdam, 2008, pp.61-62).

**34 HENDRICK MEIJER, TWO LANDSCAPES: THE STORM AND THE BEAUTIFUL WEATHER, PEN AND BROWN INK, BODYCOLOUR, EACH ONE SIGNED AND DATED**

The neat execution and vaguely Italian atmosphere of these refined pendants can be compared to other similar works by Meijer, including a gouache at the Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brussels, inv. 4060/2507 (L. Geurts in *Cabinet des plus merveilleux dessins. Dessins néerlandais du XVIIIe siècle issus des collections des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, exhib. cat., Brussels, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2019-2021, no. 49, ill.). A pair of gouaches depicting idyllic landscapes at sunrise and sunset, dated 1780, were sold at Christie’s London, 5 July 2011, lot 63. In 1789, Meijer definitely settled in London, where he would remain until the end of his life.

**35 ATTRIBUTED TO PIERRE REYMOND, SET OF THREE DRAWINGS OF OCCUPATIONS AND ANIMALS (RECTO AND VERSO), PEN AND BROWN AND BLACK INK, HEIGHTENED WITH WHITE, ON BLUE GREY WASHED PAPER**

Originally from Limoges, Pierre Reymond managed an important studio of painted enamels during the 16th century (E. Rupin, ‘Pierre Reymond, émailleur à Limoges’, in *Bulletin de la Société Scientifique, Historique et Archéologique de la Corrèze*, VII, 1885, pp. 5-13). Even though he used color, Reymond specialised in grisaille for his enamels, as the present three double-sided drawings show. Each is made on a sheet of blue-grey paper: on the *recto* of the sheets we can see a miniaturist, a squirrel and a tavern-keeper, while the *verso* depicts a squirrel, a peacock and a portrait of a man in profile, respectively. Each sheet is numbered, suggesting they are pages from a dismantled album. Three drawings from the same series, attributed to Pierre Reymond and conserved at the Princetn University Art Museum, confirm this idea (inv. x1953-13, x1953-12, x1944-301). Did these drawings constitute a repertoire of models for this renowned enameller? In the same manner, the Musée du Louvre hold a round saltcellar in painted enamel and grisaille attributed to Pierre Reymond, on which one can identify the same figure of the peacock.

**36 CIRCLE OF FRANCESCO PRIMATICCIO, THE TROJANS BRINGING THE HORSE INSIDE THE WALLS, PEN AND BROWN INK, BROWN WASH HEIGHTENED WITH WHITE**

This composition, with some differences, is comparable to an engraving by Giulio Bonasone after a drawing by Primaticcio in Windsor Castle (inv. RCIN 905139; A.E Popham and J. Wilde, The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle, London, 1949, no. 755). The wider framing in this drawing allows for a boat to show to the foreground on the left and the town in the background is more detailed. The historical frieze that frames the central scene is flanked on either side by statues of Mars and Venus. It is reproduced alone in a drawing kept at the Mobilier National (inv GMTB/409Bis; *op. cit.*, no. 17) and was probably used in the stucco decorations to frame Primaticcio’s painted compositions at the Château de Fontainebleau, in particular the cycle of frescoes on the History of Troy(s) produced in the years 1537-1539 (*op. cit.*, pp. 107-109).

**37 MARTIN FRÉMINET, DESIGN OF A CEILING WITH ALLEGORICAL FIGURE OF THE FAITH INSERTED IN A MEDALLION WITH ARCHITECTURAL DESIGN, BLACK CHALK, PEN AND BROWN INK, TWO DIFFERENT COLOURS OF BROWN WASH**

A notable rediscovery, these unpublished sheets by Martin Fréminet, artist of the second school of Fontainebleau amongst Ambroise Dubois (1543-1614) and Toussaint Dubreuil (c. 1561-1602), are his preparatory studies for the ambitious decor of the Trinity Chapel of the Fontainebleau Castle. Martin Fréminet arrived in France in 1602 upon the death of Toussaint Dubreuil. As Dubreuil’s successor, Fréminet was named painter and valet de chambre to King Henri IV. When Fréminet began to develop his decorative vision for the Chapel, the existing layout was about half a century old. King Henri IV decided to build a new vault, for which construction begin in 1608 (D. Cordellier, ‘Le décor religieux. La chapelle de la Trinité’, in *Henri IV à Fontainebleau. Un temps de Splendeur*, exh. cat., Château de Fontainebleau, 2010-2011, p. 132). When Fréminet died in 1619, the vault was finished, although the rest of the decoration, in particular the walls, was not completed until 1633, the year when Florentine artist Francesco Bordoni (1580-1654) consecrated the chapel’s high altar. *An ambitious iconographic programme*

The central piece of the vault represents the Christ triumphant on the last judgment day, surrounded by the seven intelligences and the (paragon of) Justice. The six virtues encircle the cradle of the vault, while the kings of Israel and Judah populate the ceiling alongside the patriarchs and prophets, all depicted nude, lying down and painted in monochrome. The first drawing of the set (lot 37) features a woman depicted in grisaille at the side of Faith, described by sources as a woman “to be clothed in white holding the cross in one hand and a chalice in the other, with the sacramental bread on top” (London, British Museum, Harleiam, 4543). However, in this preparatory drawing the allegorical figure inserted into the oval is not shown with three attributes, but two: the chalice and the bread.

The second drawing (lot 38), depicts one of the biblical kings situated in a poly-lobed medallion, surrounded by four corners, each surmounted by of a mask of a woman’s head. In each of these two drawings, the historical scenes are framed by decorative friezes with scrolls and geometric shapes sprinkled with the embracing royal figures of Marie de Médici and Henri IV. In the third sheet of this ensemble (lot 39), heightened with gold and white, Fréminet highlights one of the ornamental decorations that encase the historical scenes. This frame here was likely for a painting of the windows situated at the side facades of the decor, adjacent to the garden. It bears witness to a disappeared decoration, redesigned during the reign of Louis XVI.

Fréminet’s designs for the Trinity Chapel

The known graphic body of Fréminet’s work is equally limited. For the Chapel project, only two projects for the high altar, finally executed by the sculptor Barthélémy Bordoni, are referenced: one in the Louvre (inv. FR 2361bis; *op. cit.*, 2020-2011, no. 85), in a very similar style to the two present ceiling studies in brown wash (lots 37 and 38), and the other, less accomplished, in the Hessisches Landdesmuseum in Darmstadt (inv. HZ 1743).

The Metropolitan Museum of Art also conserves a large study in pen of The King Judas of Israel, a preparatory study for one of the lateral figures depicted on the vault (inv. 2011.319). According to Dominique Cordellier, the study is rather a ‘clearing up of an earlier idea, perhaps carried over here by transfer’ (*op. cit.*, 2010-2011, no. 84) of which the style differs from the present set. In addition, a study for another king of this set is conserved at the Museum of Decorative Arts in Dijon (inv. Th. Sup. D. 36).

The three present designs, carried out before work on the Chapel began, were probably completed between 1603 and 1608. Considered rare evidence of the design work for an important religious décor in Fontainebleau under Henry IV, these three recently rediscovered drawings also bear witness to the finesse of the graphite style of one of the main actors of the second Fontainebleau school, of which Félibien wrote: ‘the part in which he excelled was that of drawing’ (Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Amsterdam, 1706, III, p. 208). We would like to thank Maxime Georges Métraux for his help in writing this note. The three drawings, identified by Bénédicte Gady, will be included by Antonin Liatard in his book on the artist currently in preparation.

**38 MARTIN FRÉMINET, STUDY OF CROWNED KING IN AN ARCHITECTURAL MEDALLION, PEN AND BROWN INK, TWO COLOURS OF BROWN WASH**

**39 MARTIN FRÉMINET, A MEDALLION WITH DESIGN OF HARPIES, GARLANDS AND ROSES, BLACK CHALK, PEN AND BROWN INK, GREY AND BROWN WASH, HEIGHTENED WITH WHITE AND GOLD ON BROWN PAPER**

**40 CHARLES DE LA FOSSE; THE CHRIST IN FRONT OF CAIPHE, BLACK AND RED CHALK, SQUARED, SIGNED AND INSCRIBED**

**41 FRENCH SCHOOL, 17TH CENTURY, PORTRAIT OF A MAN WEARING A RED COAT, PASTEL ON PAPER**

This portrait is stylistically reminiscent of the only known pastel, also a Portrait of a Man, by Robert Moreau, a French pastellist who worked for the House of Condé in Chantilly in the 1690’s. The portrait, housed at the Musée Condé in Chantilly (inv. PE 344), is formerly attributed to Robert Nanteuil (N. Jeffares, *Dictionary of Pastelists*, online version, J.5442.101, accessed 28 March 2022). We are grateful to Neil Jeffares for his help in writing this entry.

**42 CHARLES DE LA FOSSE, CHRIST WALKING ON THE WATERS, PEN AND BROWN INK, RED CHALK, GREY WASH, SQUARED**

This unpublished drawing, on squared paper, is a preparatory to the painting of the same subject, with some differences in the position of the figures, kept in the Hermitage Museum in Saint Petersburg (inv. GE 6787; C. Gustin Gomez, *Charles de La Fosse 1636-1716. Catalogue raisonné*, Paris, 2006, II, no. P108). The outrage shown in the facial expressions, which is even more visible in the present drawing than in the painting, is typical of works from the second half of the 1670s. We thank Clémentine Gustin Gomez for having confirmed the attribution after visual examination of the work.

**43 JEAN-ANTOINE WATTEAU, A COUPLE WALKING IN AN EXTENSIVE LANDSCAPE (RECTO); AN ARCHITECTURAL STUDY WITH A RAMPART (VERSO), RED CHALK (TWO TONES), STUMP** Rediscovered in the last 20 years after the publication of the catalogue raisonné of drawings of the artist by Louis Antoine Prat and Pierre Rosenberg, where it is referenced as ‘known after the engraving’, this sanguine by Antoine Watteau is related to the painting, La promenade sur les ramparts, conserved in a private collection and recently exhibited (*Réveries italiennes. Watteau et les paysagistes français au XVIII<sup>e</sup> siècle*, exh. cat., Valenciennes, 2016, no. 21).

Through this exhibition, Martin Eidelberg reiterates his hypothesis that this may be a view of the Camp Vaccino and the Farnese Gardens on Mount Palatine, a familiar setting to daily Roman life at the time when the livestock market was set up there. This couple is depicted in a barely sketched background, drawn in red chalk and only visible in the background of the painting, to the left of the seated figures. According to scholars, the couple is also found in another later painting by Watteau, dated between 1713 and 1715, on the far left of the Paysage lacustre, kept in the Hermitage museum (inv. ГЭ-7766; *Watteau 1684-1721*, exh. cat., National Gallery of Art, Washington, Galeries nationales du Grand Palais, Charlottenburg Palace,

Berlin, 1984-1985, no. 33). In addition, the two figures are part of a larger print by Jean-Charles François in which the couple is placed next to a woman with a fan sitting next to her dog (Rosenberg, Prat, *op. cit.*). Both drawings were in the collection of Dezallier d’Argenville (see provenance).

The *verso* of the sanguine features an architectural study with a succession of blind arcades similar to the building in the painting, with one of the pavilions on the Farnese garden on the left. Various differences between the painting and the drawing must be noted. For example, the drawing features two blind arcades on the tower versus the painting’s four, as well as the façade of the temple on the far right of the composition, wherein the drawing we see an architectural element that is absent from the painting.

There is another architectural study by Watteau in the Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam – drawn by nature according to Meg Grasselli - similar to the background of the painting, where the very quickly sketched building lines, sometimes with a lack of perspective, are similar to the graphic treatment of the present sketch (inv. F.1. 152 *verso*; exh. cat., 2016, no. 26). Of a prestigious provenance, the drawing belonged to the Dezallier d’Argenville collection, as indicated by the initials at the bottom left of the sheet numbered ‘3296’. He owned no less than 35 drawings by Antoine Watteau according to the catalogue of his death sale. Labbé and Bicart Sée referenced twenty-two of these in their monograph on the collector published in 1996 (*La collection de dessins d’Antoine-Joseph Dezallier d’Argenville*, Paris, 1996, p. 356). The drawing later passed into the hands of Count Jan-Pieter van Suchtelen, who probably acquired it after 1810 during his stay in Sweden as Russian ambassador.

**44 FRENCH SCHOOL, 18TH CENTURY, STUDY OF HANDS AND FEET, RED, BLACK AND WHITE CHALK ON BROWN LIGHT PAPER**

**45 NICOLAS LANCRET, STUDY OF TWO HEADS, BLACK, RED AND WHITE CHALK ON LIGHT BROWN PAPER**

We are grateful to Mary Tavener Holmes for having confirmed the attribution after photographic examination of the work.

**46 CARLE VAN LOO, A NYMPH NEAR THE RIVER, BLACK AND WHITE CHALK**

This study is a preparation for A Naiad, a painting of the same composition commissioned by the architect of the royal gardens, Carl Hårleman, (1700-1753) for the Stockholm palace, which served as a counterpart to a painting of the same size depicting A River. Both paintings appeared at the Salon of 1741 (no. 12 and 13) (Nationalmuseum, Stockholm, inv. NM 848; NM847; *Carle Van Loo. Premier peintre du roi*, exh. cat., Nice, Musée Chéret, Clermont-Ferrand, Musée Bargoin, Nancy, Musée des beaux-arts, 1977, no. 83).

**47 CHARLES-JOSEPH NATOIRE, A NACKED WOMAN HOLDING A FOOT, RED AND WHITE CHALK ON LIGHT BROWN PAPER, WATERMARK COAT OF ARM SURMOUNTED BY A CROWN**

This study, probably a preparatory for a nonidentified painting on the theme of Venus’ Washroom, represents a young nude woman with one foot in the water and holding another woman’s foot in her hands.

Suzanna Caviglia Brunel dates the drawing to around 1735-1740.

**48 CHARLES-JOSEPH NATOIRE, LANDSCAPE WITH ANTIC COLUMNS AND FIGURES WITH COWS, GRAPHITE, PEN AND BROWN INK, GREY AND BLUE WASH, HEIGHTENED WITH WHITE**

Like the present drawing, Charles Natoire produced his Roman landscapes at the end of his career during his tenure as Director of the French Academy in Rome at the Mancini Palace (1751-1775). This view of the Roman Forum, as is often the case with figures and animals, is based on another watercolour from the same point of view, more detailed than the present drawing, conserved at the British Museum (inv. 1962-4-14-8; S. Caviglia- Brunel, *Charles-Joseph Natoire 1700-1777*, Paris, 2012, D. 626).

**49 JEAN-ROBERT ANGO, RUINS, TRACES OF BLACK CHALK, RED CHALK, ON TWO SHEETS OF PAPER IN A FEIGNED OVAL, WATERMARKED WITH INSCRIPTIONS**

An active draftsman in Rome during the third quarter of the 18th century, Jean-Robert Ango’s career remains mysterious. While Ango copied works from antiquity and the old masters, he most notably studied his contemporaries, including Hubert Robert and Jean- Honoré Fragonard. Ango affixes Hubert Robert’s signature to this drawing as he does with two other sanguines: *Women Making an Offering* (Bibliothèque municipale de Rouen) and The Temple of the Sybil at Tivoli (Musée des Tissus et des Arts Décoratifs, AD 506) (Sarah Boyer, ‘Quelques propositions autour de Jean-Robert Ango’, *Les Cahiers d’Histoire de l’Art*, 2008, no. 6, pp. 89-103).

**50 FRANÇOIS BOUCHER, TWO PUTTI, RED AND WHITE CHALK** The theme of putti is a recurrent one for François Boucher, especially amongst his collections of etchings of *Groupes d’enfants*. These two nude putti, depicted warming themselves around a fire, are part of this collection and related to a lost painting, *L’hiver*, dated 1744. *L’hiver* is part of a series of the four seasons and was described in the sale of the Roland collection on April 13, 1780 as ‘some children warming themselves in the countryside where the trees are stripped of their leaves’ (Ananoff, *op. cit.*, 1976, I, nos 275-278). This composition is known from an engraving by Antoine Jean Duclos (1742-1795) in reverse (P. Jean-Richard, *L’Œuvre gravé de François Boucher dans la Collection Edmond de Rothschild*, Paris, 1978, no. 907).

We thank Françoise Joulie and Alastair Laing for confirming the attribution after visual examination of the work.

**51 JEAN-BAPTISTE GREUZE, THE MARCH OF SILENUS, GRAPHITE, PEN AND BROWN AND BLACK INK, GREY WASH**

Unpublished, this large sheet by Jean-Baptiste Greuze in a graphic technique is common to the artist’s oeuvre, having probably kept its original blue-green wash mounting. The drawing constitutes an interesting rediscovery in more than one respect, particularly in terms of iconography. The painter of emotions, who excelled in genre painting, completed a limited amount of works on mythological subjects. Apart from the present March of Silenus and a few Venuses, Psyches and groups of Lovers, we should note *Le Délire de Silène* mentioned by Martin and Masson in their catalogue raisonné published in 1908 under number 50, is listed as a ‘composition de concours’. In this sheet, Greuze’s typical graphic style combines brown and black ink with grey wash to skilfully place light and shade over a light black stone sketch. The drawing can be compared to The Departure of the Young Savoyard, a drawing in the Historisch Museum in Amsterdam dated 1750-1760 (*Greuze the Draftsman*, by E. Munhall, cat. exp., New York, The Frick Collection, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2002, no. 56)

The rediscovery of this large, accomplished composition completes the graphic body of Greuze’s work, and its importance is further justified by its prestigious provenance. The work belonged to the painter, engraver and collector, Baron Charles de Vèze, and later to François Hippolyte Waferdin, great amateur d’art, who bequeathed his collection of 80 paintings to the Louvre Museum. His 1860 sale in which the March of Silenus was presented at auction included no less than fourteen drawings by Greuze.

**52 JEAN-HONORÉ FRAGONARD, THE ENTOMBMENT OF CHRIST, BLACK CHALK**

The original drawing, having served as the counter-proof, is conserved at the British Museum (inv. 1936.0509.4). The drawing is a copy of the painting by Domenico Feti, Cristo portato al sepolcro, conserved at the Poldi Pezzoli Museum in Milan (inv. 0331).

**53 JEAN-HONORÉ FRAGONARD, THREE STUDIES AFTER OLD MASTERS, THE ECSTASY OF A SAINT AFTER LANFRANCO, A WINGED ANGEL AFTER RIMALINDI AND THE VIRGIN MARY WITH JESUS AND SAINT JOHN THE BAPTIST AFTER RUBENS, BLACK CHALK**

These two studies of which a large part are copies after Giovanni Lanfranco, Estasi di. S. Margherita di Cortona and Orazio Riminaldi, L’Anno Vincitore, are both conserved at the Pitti Palace in Florence (inv. 318 et inv. 1912, no. 422).

The third study of the present drawing on the lower right is a copy after Rubens, Madonna col Bambino, S. Elisabetta e S. Giovanni conserved at the Thyssen-Bornemisza museum in Madrid (inv. 349). The original drawing, having served as a counter-proof, was sold at Christie’s London on March 24, 1961, lot 21.

**54 JEAN-BAPTISTE GREUZE, STUDY OF TWO ARMS AND HANDS, RED CHALK**

This study of hands with spread figures on the present sheet is in keeping with the left hand of the Young Girl with the Broken Jug, holding an armful of roses in one side of her apron, a painting by Jean-Baptiste Greuze conserved at the Louvre museum (inv. 50336). It was exhibited by Greuze in his atelier at the Louvre after the closing of the Salon in October 1777 and engraved by Jean Massard (1740-1822) in 1773. Such studies of hands are very common in Greuze’s repertoire.

**55 ÉLISABETH LOUISE VIGÉE LE BRUN, PORTRAIT OF ALEXIS-FÉRÉOL PERRIN DE SANSON (1733-1820), PASTEL ON PAPER**

Unpublished and kept in the family of the model since its realization in 1772, this youthful pastel of Elisabeth Louise Vigée Lebrun was made when she was only seventeen years old. Considering few of the artist’s early pastels are known, this portrait of a man in a blue suit is a rare marvel.

A precocious talent, Louise entered the studio of her father Louis Vigée (1715-1767), a renowned pastel artist, at the age of eleven. Showing great aptitude, Louise then enrolled at a drawing academy

directed by Marie Rosalie Hallé, wife of the painter Noël Hallé, received occasional mentorship from Gabriel-François Doyen and Joseph Vernet, and thereafter joined the Académie de Saint-Luc in 1774. A process Joseph Baillio considers largely self-taught, Louise kept a ‘livre de raison’ listing the names of her models. The sitter of the present model, Alexis-Féréol Perrin de Sanson, is included in the listing (J. Baillio, *Élisabeth-Louise Vigée Le Brun*, exh. cat., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, New York, The Metropolitan Museum of Art, Ottawa, National Gallery of Canada, 2016, p. 15; and É.-L. Vigée Le Brun, *op. cit.*, 1984).

Alexis-Féréol Perrin de Sanson (1733-1820), a lawyer at the Parliament and alternate comptroller general of the bailiff’s office in Provence, is depicted in bust form, smiling, at the age of thirty-nine, unmarried, and without descendants. De Sanson was also an avid bibliophile and his collection was dispersed in 1836 in Paris (M.A. Dumont and M.H. Lavigne, ‘Documents nouveaux sur les Coypel et les Boullogne peintres et sur les Dumont sculpteurs 1712-1788’, *Nouvelles archives de l’art français. Recueil de documents inédits*, Paris, 1887, p. 219 and 223).

The works painted and drawn by mademoiselle Vigée during her adolescence are often portraits of her entourage, like that of her brother painted in 1773, one year after the present pastel (Saint Louis Art Museum, inv. 3:1940; *ibid.*, no. 19). Although few youthful pastels have surfaced, drawings in black stone or red chalk are more frequent, completed on the spot in front of the model as a first draft. Examples include A Woman Study called ‘My Maid’ in the Carnavalet Museum in Paris (inv. D. 6447), and A Young Woman with a Veil and A Young Woman with a Wreath of Flowers, both in the Louvre Museum (inv. 33 269 and RF 2783). In a style similar to these sketches, the spontaneity of the line, capturing the expression of faces, is clearly evident in the present pastel.

We thank Joseph Baillio and Neil Jeffares for their assistance in writing this entry. The pastel will be included by Joseph Baillio in the catalogue raisonné of the artist in preparation.

**56 ATTRIBUTED TO FRANÇOIS-ANDRÉ VINCENT, TWO EPISODES FROM GIL BLAS BY ALAIN-RENÉ LESAGE: EXPEDITION ON THE MAIN ROAD AND CAPTURE OF THE STOLEN LADY; AND TWO WOMEN TAKEN BY THIEVES, BLACK AND BROWN CHALK, PEN, BROWN WASH, HEIGHTENED WITH WHITE**

‘Fragonardesque’ in inspiration, these two drawings are related to two oil paintings in a private collection of the same subject and similar in composition, which Jean-Pierre Cuzin includes in the catalogue raisonné of François-André Vincent, dating them to the end of the 1770s, despite ‘a few drawing oversights that may make one hesitate about an attribution to the artist’ (J.-P. Cuzin, *François-André Vincent (1746-1816). Entre Fragonard et David*, Paris, 2013, p. 426, no. P346). The subject is taken from an episode of Alain-René Lesage’s Gil Blas de Santillane, a picaresque novel first published between 1715 and 1735, which recounts the adventures of a squire who becomes a companion and accomplice of highwaymen.

**57 CLAUDE-JOSEPH VERNET, TWO SEASCAPES WITH FISHERMEN, BLACK CHALK, GREY WASH**

These two drawings are comparable to a pair of signed drawings by Claude-Joseph Vernet, in a similar style, sold online at Christie’s New York January 14-28, 2022, lot 50.

**58 ANTOINE-PIERRE MONGIN, THE CASTLE AND THE PARK OF SAINT-CLOUD, GRAPHITE, WATERCOLOUR AND BODYCOLOUR ON PAPER**

**59 ANTOINE-PIERRE MONGIN, THE ‘FOSSÉS’ OF THE BASTILLE, GRAPHITE, WATERCOLOUR AND GOUACHE**

At the 18th Century, the *Fossés Saint Antoine* in Paris, depicted here, were a defensive mechanism for the Bastille prison and were used as a preventive barrier before becoming, after the revolution, places of promenade for the people, as can be seen in the present drawing: a washerwoman hangs out her washing while elegant couples stroll along. A gouache with the same subject representing the southern end of the Arsenal gardens, the watchtower of the corner bastion and the wooden bridge spanning the Saint-Antoine ditch (now the Morland bridge), is preserved in the Musée Carnavalet (inv. D. 6072; *Paris & the Revolution*, exh. cat., Paris, Musée Carnavalet, March-May 1931, no. 225).

**60 ATTRIBUTED TO JOHANN JULIUS HEINSIUS, PORTRAIT OF MARIE-JEANNE BERTIN (1747-1813), CALLED MISS BERTIN, RED CHALK**

Few drawings are known by German portraitist, Heinsus, who was active around Weimar during the 18th century. The drawing, Femme en buste, similar in format and composition was recently acquired by the Nationalmuseum in Stockholm (NMH 8/2018). Here, the model most likely represents Marie-Jeanne Rose Bertin, called Mademoiselle Rose Bertin, who was the milliner and friend of Marie Antoi-

nette. She possessed a clothing store called Le Grand Mogol, situated at rue du Faubourg-Saint-Honoré in Paris and was known for attracting a large aristocratic clientele. Her portrait by Jean-Honoré Fragonard was disseminated by the engraver Jean-François Janinet and is conserved at the Metropolitan Museum in New York (inv. 24.80.141).

**61 CHARLES-DOMINIQUE-JOSEPH EISEN, FOUR STUDIES ABOUT THE ÉTAT DES TROUPES ET DES ÉTATS MAJORS DES PLACES, TWO OF THEM SIGNED AND DATED**

An enthusiast draftsman of the illustrative vignette in which, according to the Goncourt, 'he conveys in small print the charm of his time' (L.-A. Prat, *Le Dessin français au XVIIIe siècle*, Paris, 2017, p.409), Charles Eisen made numerous preparatory drawings for military-themed engravings. These four drawings serve as studies for the frontispiece of the *État des troupes et des Etats-Majors des Places*. The two vignettes, dated 1760 and 1766, feature the arms of France, and those of the years 1777 and 1778 showcase the arms of Alexandre Marie Eléonor de Saint-Mauris-Montbarrey (1732-1795), Secretary of State for War under Louis XVI. During the 18<sup>th</sup> Century, Jean-Laurent Legeay and Alexandre Vigneux also illustrated certain years of military morborabilia in a similar style.

**62 JEAN-CLAUDE NAIGEON, TEMPLE OF MINERVA AT THE NERVA FORUM, GRAPHITE, PEN AND BLACK INK**

Originally from Dijon, the pupil of François Devosge, Nicolas-Guy Brenet and then Gabriel-François Doyen, Jean-Claude Naigeon developed his artistic skills at the Royal Academy and in his native city, where he exhibited between 1770 and 1780. Naigeon completed this study during his four educational years in Rome, from 1780 to 1784. For other antiquity studies by Naigeon, see N. Motte Masselink, *Jean-Claude Naigeon. Les dessins d'un artiste du siècle des Lumières*, 2012, nos 8, 9, 11-16. The National Gallery of Art of Washington has one of the forty-six studies, of which the present drawing is also a part of, cited as 'studio of' the artist until their rediscovery in 2012: Timoléon and the Residents of Syracuse (inv. 2012.62.1).

**63 FRENCH SCHOOL, CASTLE OF FONTAINEBLEAU: 'BASSIN AUX CARPES', PEN AND BROWN INK, WATERCOLOUR AND BODYCOLOUR**

**64 CHARLES-LOUIS CLÉRISSEAU, TWO ARCHITECTURAL CAPRICCO WITH FIGURES, BODYCOLOUR, A PAIR, THE FIRST ONE SIGNED AND DATED**

Clérisseau works from a repertoire of architectural models which he reuses, each time in a new context, sometimes in reverse. Here, in the first gouache, the topos of the amphora in a stone niche above the woman and her child, and then the vaults that end in an pendant with a capital and a Corinthian column, are found in reverse in a gouache dated 1764 or 1765 in the Brinsley Ford Collection in London (T. J. McCormick, *Charles Louis Clérisseau and the Genesis of Neo-Classicism*, London, 1990, p. 122, fig. 98). This pair of architectural caprices was probably produced at the same time when the artist was working in Rome with his friends Piranesi and especially Johann Joachim Winckelman, whose theory inspired him greatly.

Another version of this pair of gouaches from the collection of Christian B. Peper was sold at Christie's. Peper was sold at Christie's in New York on 26 January 2012, lot 115.

**65 COSTANTIN D'AIX, SOLDIER TALKING WITH MOTHER AND CHILD ("THE "RIBAUDE"), BLACK CHALK, PEN AND BLACK INK, GREY WASH, WATERCOLOUR**

**66 JEAN-PIERRE LAURENT HOUEL, REST ON THE EDGE OF A FOREST, PEN AND INK, BROWN INK, GREY AND BROWN WASH, WHITE GOUACHE, SIGNED**

Houel, an artist from Rouen, returned to his hometown around 1799-1800 after his trip to Italy and a career in Paris. As the autograph inscription on the present drawing indicates, he executed this representation of the Caumont caves on the banks of the Seine, an open-air quarry famous for its stalactites and stalagmites.

**67 PHILIPPE-AUGUSTE HENNEQUIN, THE MARTYRS OF PRAIRAL, PEN AND BLACK INK, GREY WASH ON SIX JOINED SHEETS OF PAPER**

This drawing is a study for a painted composition, lost or left finished, documented by further four drawings in the collections of the University Library of Liège (inv. 2145 & inv. 2199; J. Benoit, *Philippe-Auguste Hennequin*, Paris, 1994, D. 306 et 308), the Decorative Arts Museum of Lyon (inv. 3075; *op. cit.*, D. 307), and the Carnavalet Museum, Paris (inv. D.14900). The present drawing is identical in composition to the latter, which stands as the most finished version.

In 1831, Hennequin participated in a competition organised by Louis-Philippe with a view to celebrate the act of bravery showed by Boissy d'Anglas, made 'Pair de France' during the Restauration period. In fact, a pen and ink study by Hennequin records the moment when

Boissy d'Anglas greets Feraud's head after he was killed by the Sans-Culottes on 20 May 1795 (private collection, New York, *op. cit.*, D. 305). Hennequin, proud Republican, might have intended to conceive a pendant more aligned with his ideals and chose to depict the Martyrs of Prairial, a large painting that would have measured 5.2 x 3.2 m according to his inscriptions.

**68 PIERRE-PAUL PRUD'HON, CUPID REMOVING HIS QUIVER, PASTEL**

According to Chennevières, this drawing in pastel, a technique that Prud'hon rarely employed, 'looks like a real Corregio' (*op. cit.*, 1890, p. 304). It is a preparatory drawing for a painting by Constance Mayer (1775-1821), a student of Prud'hon who eventually became his life companion: Innocence Preferring Love to Riches, exhibited in the Salon of 1804 (St. Petersburg, Hermitage Museum, inv. 5673). In the Prud'hon sketch, Riches, personified by an elegant woman in profile clothed in a red dress, offers her treasures to Love and Innocence (Art Institute of Chicago, inv. 1933. 1090). There is also a drawing of the group of figures (Chantilly, Musée Condé, inv. 502; N. Garnier-Pelle, S. Laveissière, *Pierre-Paul Prud'hon dans les collections du musée Condé*, Chantilly, Paris, 1997, pp. 18-19). The dancing, smiling cupid, for which this pastel is a study, appears next to Love. The Louvre has two of Prud'hon's pastels similar to the current composition in its collection: the image of Riches in profile, almost identical to the one shown in the painting by Mayer (inv. 32 587; Laveissière, *op. cit.*, 1997-1998, no. 120), and the bust of Innocence (inv. RF 416).

**69 ANTONIO CAVALLUCCI, HEAD OF A CHILD, BLACK CHALK, STUMPING, HEIGHTENED WITH WHITE, ON LIGHT BROWN PAPER**

This drawing can be stylistically related to *Two angels and studies of hands* (*ibid.*, p. 487, fig. 1), which, like the present sheet, bears witness to the strong influence of the art of Anton Raphael Mengs' art on the Roman artist.

**70 JULES-LÉOPOLD BOILLY, SMOKERS AND THE EXIT OF GLAMBLING HOUSE, BLACK CHALK, STUMP; HEIGHTENED WITH WHITE**

**71 PIERRE-PAUL PRUD'HON, MARK OF NAPOLEON, BLACK CHALK, STUMP, HEIGHTENED WITH WHITE, OVAL**

Pierre-Paul Prud'hon painted the portraits of several members of the imperial family, starting with Napoleon. Laurent Dabos reused the present drawing in a larger composition, which was subsequently engraved by Tardieu and Aubert. The engraving differs slightly from the drawing, notably the presence of a crown of laurels and stars surrounding Napoleon's head, from which rays of light emanate. In the lower part of the engraving, two eagles hold a standard with 'Napoléon le grand' [Napoleon the Great] with a geographic map in the background, an allegory signifying the important position of Napoleon's France in the world (De Goncourt, *op. cit.*, p. 66, no. 23). A second version of this engraving from 1823, entitled 'Hélas! je ne viens point célébrer sa mémoire/ La voix du monde entier parle assez de sa gloire' [Alas! I do not come to celebrate his memory / The whole world speaks enough of is glory] illustrates in the lower part of the composition the dead Emperor draped in a sheet, his body replacing several countries on the globe. The head of Napoleon, with its halo of shining rays of light, also figures in the composition (Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes, cote DC37. T.5/ E 027959 et E027960).

A replica of this portrait previously in the Walferdin collection, whose current whereabouts are unknown, was offered in a Paris sale on 18 May 1860, lot 112. It would have been created to decorate the furniture made for the King of Rome. Another copy is in the collection of the Petit Palais in Paris, given to the museum by Pierre-Amédée Pichot in 1921 (inv. PPD 1294).

Upon his return to France, Thibault participated in various architectural projects including the decoration of the château de Neuilly, the Palais de l'Élysée or the 'Salon doré' du château de Malmaison, where the influence of his Roman period is evident.

**72 MARIE-ALEXANDRINE-OLYMPE ARSON, A BASKET OF FLOWERS ON A STONE ENTABLATURE, GRAPHITE, WATERCOLOR HEIGHTENED WITH ARABIC GUM, SIGNED**

This unpublished calfskin, of an exceptionally large size for an animal skin and in an excellent state of conservation, was exhibited at the 1839 Salon and described in complimentary terms: 'The Basket of Flowers on a Stone Bench (48), by Miss Arson, is a beautiful, well-composed watercolour, well-modeled and harmonious in aspect. This young artist is one of the most distinguished in this gracious, and equally difficult genre, whatever one may say' (Exposition de 1839, *op cit.*).

Olympe Arson, the youngest artist to ever have received a medal at the prestigious Salon des Beaux-Arts of 1834 at only 21 years old, shattered the expectations of what it meant to be a woman artist during the Restoration period in 19<sup>th</sup> Century France. Training under

the master Pierre-Joseph Redouté, Arson honed a skilful precocity for flower painting and became his best student and closest collaborator. (S. Sofio, 'Petite histoire de la féminisation de la peinture des fleurs', *Les Pouvoirs des Fleur : Pierre Joseph Redouté (1759-1840)*, exh. cat., Paris, musée de la vie romantique, 2017, p.125). She notably participated in the illustration of a text published in Paris and London in 1837, *The Birth of Flowers or the 365 Days of the Year in Florals* (lithographs by Dumas and Roulliet) by executing 16 drawings. One of the emblematic drawings, Cactus, as well as Vase of Flowers on a Table, comparable to the present watercolour, belonged to the Castille collection, a couple of collectors whose works were sold at auction in Versailles on March 17, 1991, lots 134-141 (*op. cit.*, 2017, no. 60).

The Fitzwilliam Museum of Cambridge holds a small Bouquet of Roses on calfskin (inv. PD. 162-1973), however Arson's work remains relatively unknown, as she entered the convent of Neuilly-sur-Indre after the death of her master in 1840 at the young age of twenty-six. Here, according to Hardouin-Fugier, she taught drawing and ended her days (*The pupils of Redouté*, Leigh-on-Sea, F. Lewis, 1981, pp. 31-32). Considering her short career, this watercolour is all the more precious as it appears to be one of the rare works by Pierre-Joseph's best pupil on the market today.

**73 JEAN-THOMAS THIBAUT, THE FALLS OF TIVOLI, GRAPHITE, PEN AND BLACK INK, WATERCOLOUR HEIGHTENED WITH WHITE, MONOGRAMED**

Thibault likely painted this view of Tivoli's waterfalls after 1792, upon his return to France, where he exhibited his Roman views in the Paris Salons of 1795 and 1796. A pair of similar watercolours, signed and depicting the Villa d'Este in Tivoli, are in the collection of the Museum of Fine Arts, Boston and dated 1793 (inv. 1982.448; inv. 1982.449). Thibault's Roman period between 1786 and 1792 was determinant for his oeuvre, both as a painter and as an architect. A set of 130 studies in the collection of the Musée du Louvre, Paris (inv. 14228-14467; A; Ottani Cavina, 'Jean-Thomas Thibault, paysages d'Italie (1786-1792)', in *De David à Delacroix. Du tableau au dessin*, Actes des 11e rencontres internationales du Salon du Dessin, Mars 2016, dir. P. Rosenberg and L.-A. Prat, p. 67-68 )

– drawings and watercolours, sometimes signed and dated - document the artist's intense period of stylistic research and fascination for the Roman countryside.

In her paper discussing the graphic production of the artist during the Roman period, A. Ottani Cavino included Thibault into the Roman circle of David (op. cit., p. 66) and to its associated genre of 'rational landscape', where the image of the natural landscape is organized into pure and abstract geometrical shapes. Influenced by Thibault's, architect and scenographer himself, close relationships with architects including Charles Percier or Etienne-Louis Boullée, this view of Tivoli's waterfalls introduces a new projection of Rome which contrasts with the romantic and sepulchral representation spread out in Europe by Piranesi etchings. Upon his return to France, Thibault participated in various architectural projects including the decoration of the château de Neuilly, the Palais de l'Élysée or the 'Salon doré' du château de Malmaison, where the influence of his Roman period is evident.

**74 PANCRACE BESSA, A BRANCH OF BLUE PLATYCHILUM CELSIANUM, GRAPHITE, WATERCOLOUR AND BODYCOLOUR, HEIGHTENED WITH ARABIC GUM, GOLD FRAMING LINES, SIGNED**

A pupil of the famous Redouté, Pancrace Bessa produced vellum prints for the Museum of Natural History: 572 watercolours, including the present sheet to illustrate the *Herbier général de l'Amateur*, published between 1816 and 1827 under the patronage of Charles X. In this work, this branch with blue flowers is described as 'cultivated for thirteen to fourteen years by Mr Cels', the seeds came from New Holland.

**75 PANCRACE BESSA, A BRANCH OF A WHITE MALPIGHA COCCIFERA, GRAPHITE, WATERCOLOUR AND BODYCOLOUR, HEIGHTENED WITH ARABIC GUM, GOLD FRAMING LINES, SIGNED**

According to the description in the *Herbier général de l'Amateur*, published between 1816 and 1827, this plant, Malpighia,native to Cayenne and Martinique and introduced to Europe around 1733, was named by Charles Plumier in homage to the physician Marcello Malpighi. This vellum is a preparatory work for the corresponding engraving featured in the book by Jean-Claude Michel Mordant de Launay.

**76 FRENCH SCHOOL, 19TH CENTURY, PEARS, PEACHES AND PLUMS (1); AND APRICOTS, PLUMS AND PEACHES (2), GRAPHITE, WATERCOLOUR AND BODYCOLOUR, INSCRIBED AND DATED**

**77 FERDINAND-VICTOR-EUGÈNE DELACROIX, CARDINAL RICHELIEU, GRAPHITE, INSCRIBED**

This study is preparatory for the central figure in a painting Cardinal Richelieu saying mass in his chapel in the Palais Royal, commissioned in 1828 by the Duc d'Orléans (the future Louis-Philippe) to decorate his 'Galerie historique' of the Palais Royal. Exhibited at the Salon of 1831 (no. 522), the picture but destroyed in the fire at the Palais Royal during the revolutionary riots of 1848 (L. Johnson, *The Paintings of Eugène Delacroix. A Critical Catalogue, 1816-1831*, I, Oxford, 1981, no. 131, II, pl. 115). The composition is known from prints (see Johnson, *op. cit.*, I, p. 127, under no. 130, II, pl. 115); from a replica on canvas dated 1842, which recently entered the collection of the Musée Eugène Delacroix in Paris (inv. MD 2015-7; see *ibid.*, no. 132, ill.); and from a more rapidly executed painted sketch on canvas recorded in the collection of Mme D. David Weil, which Delacroix presented to his patron for approval of the composition (*ibid.*, I, no. 130, II, pl. 114).

A rapidly drawn version of the composition worked up with watercolour, connected to the replica in the Musée Delacroix, is at the Musée Condé in Chantilly (inv. M5052; see N. Garnier-Pelle, *Trésors du cabinet des dessins du musée Condé à Chantilly. Histoire de la collections du duc d'Amale*, exh. cat., Chantilly, Musée Condé, 2005, no. 69, ill.). A graphite sketch for the kneeling priest is recorded in the collection of Edward M.M. Warburg, New York (Sérullaz, *op. cit.*, no. 132, ill.). Other related drawings are recorded in the sale of Delacroix' estate (lot 321; see also Johnson, *op. cit.*, I, p. 128, under no. 130). In an undated letter from 1828, Delacroix asked his friend Louis-Auguste de Schwiter to make a copy of the head of the cardinal in Philippe de Champaigne's painted portrait Roi Charles V, was in the collection of Pierre Dubaut (Eitner, *op. cit.*).

At first considered a double-sided drawing, notably by Charles Clément, Germain Bazin proposed in 1987 that the present drawing was actually two sheets adhered to one another, back to back. However, the first hypothesis seems the most probable. The reverse drawing, in a composition which does not seem to be a copy after another artist, illustrates a man on horseback in a wooded landscape and uses a palette typical of the artist's watercolours.

We would like to thank Philippe Grunchech for confirming the attribution to Gericault based on a photographic examination of the work.

**78 ANNE-LOUIS GIRODET DE ROUCY-TRIOSON, AENEAS AND THE BODY OF LAUSUS, BLACK CHALK**

This sheet belongs to a series of drawings in black chalk that Girodet completed for an illustration of l'*Enéide*. Commenced in 1811, the collection remained unfinished at his death at age 57 in 1824, despite the existence of numerous lithographs completed by his students, including Marie-Philippe Coupin de la Couperie (1773-1851), Joseph Dassy (1796-1865) and Ferdinand Lancrenon (1794-1874).

**79 JEAN-LOUIS-ANDRÉ-THÉODORE GERICAULT, HORSEMAN IN A LANDSCAPE (RECTO); ATTACK OF LANDSHUT AFTER LOUIS HERSENT (VERSO), BLACK CHALK, PEN AND BROWN INK, WATERCOLOUR AND BODYCOLOUR**

The Battle of Landshut (Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, inv. MV 1739) is an early work by Gericault created after the painting by Louis Hersent (1777-1860) that was shown at the Salon of 1810. It is possible that Gericault copied the work directly, with a few modifications, while at the Salon, or, as Eitner has suggested, after an engraving (*op. cit.*, 1983, p. 325, note 50). At the time, the young man was frequently at the studio of Carle Vernet and then was the student of Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833) where, as in all studios of the time, artistic training began by copying the works of masters.

Also copied at the Salon of 1810, Gericault made another drawing after the Capitulation of Madrid by Baron Gros, a painting how in the collection of Versailles (inv. MV 1560). This drawing, conserved at the Musée Bonnat-Helleu in Bayonne, is similar to the current drawing: the composition is characterized by a strong contrast of light and shadow, as well as a certain frenetic energy and economy of line (Eitner, *op. cit.*, 1983, p. 22, fig. 10). Four other copies of masterworks are conserved at the Musée Bonnat: The Siege of Madrid (inv. 701) et The Battle of the Pyramids (inv. 693) by Baron Gros, The Revolt at Cairo (inv. 702) by Anne-Louis Girodet (1767-1824), and The Battle of Austerlitz (inv. 756) by François Gérard (1770-1837). These copies were all previously in the collection of Coutan- Hauguet, which was sold at Hôtel Drouot on 16 December 1889. The sale included a number of lots sold as groups. It is possible that the present drawing of the Battle of Landshut came from the same collection. A copy of a work by Pierre Revoil (1776-1842), Le Roi Charles V, was in the collection of Pierre Dubaut (Eitner, *op. cit.*).

At first considered a double-sided drawing, notably by Charles Clément, Germain Bazin proposed in 1987 that the present drawing was actually two sheets adhered to one another, back to back. However, the first hypothesis seems the most probable. The reverse drawing, in a composition which does not seem to be a copy after another artist,

illustrates a man on horseback in a wooded landscape and uses a palette typical of the artist's watercolours.

We would like to thank Philippe Grunchech for confirming the attribution to Gericault based on a photographic examination of the work.

**80 JEAN-LOUIS-ANDRÉ-THÉODORE GERICAULT, THE ATTACKED CUIRASSIER, RED CHALK, PEN AND BROWN INK**

Attacked by a band of infantrymen, the cuirassier, probably Russian, is depicted on his prancing horse as he grabs the rifle of one of the two French infantrymen (Bazin, *op. cit.*). According to Bazin, these battles are mostly the fruit of Gericault's imagination, with the French party fighting in turn against Asians, Russians or other Europeans. The pen and brown ink treatment is softened by a light and skilful underlying red chalk sketch which allows Gericault to place the composition in a few quick strokes of chalk. Alexandre Colin also made a pen-and-ink tracing of this composition, which was included in his sale after his death at the Hôtel Drouot on 8-9 February 1876, part of lot 30 (Bazin, *op. cit.*, III, p. 211). We thank Philippe Grunchech for confirming the attribution after visual examination of the work.

**81 JEAN-BAPTISTE-CAMILLE COROT, VIEW TAKEN FROM THE HEIGHTS OF CHÂTILLON LOOKING TOWARDS PARIS, OIL ON PAPER, SIGNED**

**82 JEAN-FRANÇOIS MILLET, STUDY OF TWO BATHERS, BLACK CHALK ON LIGHT BROWN PAPER**

Typical of Millet's early work, these bathers are part of the iconographic register of nudes dear to the artist in the years 1845-1849, and characteristic of his manière fleurie reminiscent of an academic education (L. Lepoittevin, *Jean-François Millet. Images et symboles*, Cherbourg, 1990, p. 27). The scenes are described by Robert L. Herbert in the catalogue of the 1975 exhibition at the Grand Palais as "a large number of nudes to which he adds only a few vague notations of trees or ponds, but without any precise literary reference, and detached from any anecdote", as in the present drawing (*Millet*, exh. cat., Paris, Grand Palais, 1975-1976, p. 46). Also typical of these pierre noire nude studies, are the sketchy extremities of the bodies (feet and hands), which appear almost unfinished, as in two studies of nude couples dated 1846-1848, entitled Confidences, in the National Gallery of Canada in Ottawa and in the Musée du Louvre (*op. cit.*, 1975-1976, nos. 24-25). Alexandra Murphy relates the present drawing to another Nymph standing among the reeds, also in pierre noire, in the Szepmüvészeti Museum in Budapest (inv. 1935-2743). A copy of Alexandra Murphy's certificate dated 18 June 2003 will be given to the buyer. She dates the drawing to 1847-1848.

**83 JEAN-FRANÇOIS MILLET, HOLY CROSS AT THE ENTRANCE OF THE VILLAGE OF GRÉVILLE, CHARCOAL, STUMPING**

Gréville, the village where Millet was born, is situated not far from the sea, and remained an important place for the artist, who depicted it in several painted and drawn views, especially of Gruchy, the hamlet where the family house stood. Millet returned to Gréville throughout his career, but especially in the last years of his life spent a lot of time there. A similar composition, in which the rooftops of the houses are barely visible above the trees can also seen in a canvas from 1854 at the Smith College Museum of Art, Northampton (inv. SC 1931:10; *Jean-François Millet*, exhib. cat., Paris, Grand Palais, 1975-1976, no. 189, ill.).

**84 AURORE AMANDINE LUCILE DUPIN, DIT GEORGE SAND, AN OBLONG ALBUM WITH 59 DRAWINGS (10 DENTRITES), A PHOTOGRAPHY AND A LITHOGRAPHY, GRAPHITE, PEN AND BROWN INK, WATERCOLOUR**

Going by the pen name George Sand, Amandine Aurore Dupin, the eldest daughter of Maurice Dupin de Francueil (1778-1808) and Sophie-Victoire Delaborde (1773-1837), experienced a troubled youth overshadowed by the premature death of her father when she was only four. She was brought up in part by her grandmother Marie-Aurore Dupin de Francueil, née de Saxe, who had been living in the Château de Nohant in the Indre since 1793. From this period of her youth date many nature drawings (country landscapes, portraits, still lifes with flowers and animals). Sand would remain attached to the Chateau Nohan and to the nature surrounding the castle throughout her life, even when she left to Paris to live with her mother in 1822. Two portraits of girls dated 1829 and 1830, monogrammed 'AD', show some stylistic similarities with Petite fille au rocher, a drawing in black stone and charcoal dated 1840 and kept in the Musée de la Vie Romantique (inv. JC 95.19; *George Sand. Une nature d'artiste*, exh. cat., Paris, Musée de la Vie Romantique, 2004, no. 140). George Sand describes in her autobiography, *Histoire de ma vie* (IV, 12), published in 1854, how she wanted to earn a living around 1830 by painting "flowers and ornamental birds, in microscopic compositions on snuff boxes and cigar cases". She adds that she liked to make "portraits in pencil or watercolour in a few hours: I was able to capture the likeness very well, I drew my little heads well". The album includes seven watercolour landscapes in which George

Sand uses a technique of her own, dendrite, which she also called 'crushing watercolour', in which a patch of colour is pressed against another sheet to create random shapes with branches and trees. The artist wrote: "This crushing sometimes produces curious veins. My imagination helps me see woods, forests or lakes, and I accentuate the vague shapes produced by chance" (N. Savy, 'La découverte des dendrites', in *op. cit.*, 2004, p. 161). The most accomplished dendrites in this album represent two seascapes where the bright blue waves strike the cliffs and a mountain landscape in a subtle gradation of blue and grey.

Several landscape drawings from the 1860s depict, amongst other subjects, the *Charmettes*, a property located on the heights of Chambéry in Savoy where Jean-Jacques Rousseau stayed in the 18th century. This house then became a place of pilgrimage, visited in particular by George Sand, who produced a drawing dated June 1861, accompanied in the present album by a photograph and a lithograph of the place.

Finally, a drawing representative of the end of his career in graphite and brown ink entitled 'Lolo going alone with her dog to see the waterfall' refers to George Sand's granddaughter, Aurore Laut, born Dudevant (1866-1961), nicknamed Lolo, with whom she enjoyed drawing.

A detailed list of each drawing in the album can be found on *www.christies.com*

**85 VICTOR-MARIE HUGO, CHURCH ON A ROCK, GRAPHITE, STUMP, DEDICATED AND SIGNED**

In the present drawing, the use of graphite, blurred in the background and reworked by gumming effects, appears more seldom than the brown ink technique common to Victor Hugo's landscapes. Nevertheless, two comparable drawings are preserved in the Maison Victor Hugo: *Château fort et Souvenir d'Anvers: ville au bord de l'eau*, dated 1854. The same misty atmosphere, a dark and grey mass accentuated with graphite in the background, surrounds the structures (inv. 914, inv. 156; *Du Chaos dans le pinceau... Victor Hugo. Dessins*, exh. cat., Paris, Maison Victor Hugo, 2000, no. 63; G. Audinet, *Victor Hugo. Dessins. Collection des Maisons de Victor Hugo. Paris/Guernesey*, Paris, 2021, no. 126).

We thank Pierre Georgel for confirming the attribution. The drawing will be included in the catalogue raisonné of the artist's drawings currently in preparation.

**86 VICTOR-MARIE HUGO, A COTTAGE IN A MOUTAINOUS LANDSCAPE, BRUSH, BROWN WASH**

In this drawing, the uncommon usage of a large brush to apply a brown wash contrasts the miniscule details some *Châteaux fantastiques* feature, thanks to the use of a fine pen. Gerard Audinet insists on the plurality of techniques and the diversity of drawings created during the travels of Hugo's exile. How better to open our eyes to the incredible fruitfulness and full freedom of Hugo's graphic work ? (G. Audinet, *Victor Hugo. Dessins. Collection des Maisons de Victor Hugo. Paris/Guernesey*, Paris, 2021, p. 313).

We thank Pierre Georgel for confirming the attribution. The drawing will be included in the catalogue raisonné of the artist's drawings currently in preparation.

**87 VICTOR-MARIE HUGO, A FANTASTIC CASTLE, PEN AND BROWN INK, SIGNED AND DATED**

In 1840, the year Victor Hugo created this fantastic castle, he travelled throughout the Rhine Valley with the actress Juliette Drouet. His landscapes alternate between dream-like reveries and topographical surveys. During this period, the use of wash in his drawings is still rare, as our drawing attests. From this journey will arise, Le Rhin : un guide de voyage published in 1842. A drawing of a very similar format and technique dated April 1st, 1839, entitled *The Manor House with a Gothic Tower in an Ariid Landscape*, is kept at the Maison Victor Hugo in Paris (inv. 954; G. Audinet, *Victor Hugo. Dessins. Collection des Maisons de Victor Hugo. Paris/Guernesey*, Paris, 2021, no. 61).

We thank Pierre Georgel for confirming the attribution. The drawing will be included in the catalogue raisonné of the artist's drawings currently in preparation.

**88 JEAN-FRANÇOIS MILLET, A GLEANER, BLACK CHALK, MONOGRAMED**

Unpublished, this drawing is to be compared to the renowned painting, *The Gleaners*, dated 1857 (Paris, Musée d'Orsay, inv. FR 592). Even if the basket carried by the peasant woman is not seen in the painting, it is likely one of many studies completed in preparation for the painting. As Chantal Georgel explains, for each painting, Millet began "a long process of elaboration, which would see the multiplication of studies and sketches and would often lead to the evolution of the painter's initial thoughts" (*Millet*, Paris, 2014, p. 240). Alexandra Murphy describes Millet's creative process for his painting The Gleaners as "a long road of dozens of preparatory drawings' (*Uean-François Millet. Drawn into the light*, exh. cat., Williamstown, Clark Art

Institute, Pittsburgh, The Frick Art & Historical Center, New Haven, Yale University Press, 1999, p. 75). Here, the emphasis is more on the modelling of the peasant woman's body rather than on the overall composition or position of the figure. The strong contours of the body, defined by a multitude of vibrant strokes, are similar to the stylistic treatment of the pierre noire drawing of The Gleaners in the Baltimore Museum of Art (inv. 1996.48.18686; exhib.cat., 1999, no. 41), although the present drawing is even more of a rough sketch, with the hands and face barely outlined. The drawing belonged to Louis de Launay, a great friend of Moreau Nélaton, the famous biographer of Jean-François Millet. This collector wrote a biography of Moreau Nélaton at the time of his death in 1927 ('Étienne Moreau-Nélaton', *La Revue des deux Mondes*, 1 June 1927, pp.683-686).

**89 JOHAN BARTHOLD JONGKIND, THREE LANDSCAPES: BLONDIN, VIRIEUX AND THE CASTLE OF VIRIEUX, BLACK CHALK, WATERCOLOUR, LOCATED AND DATED**

**90 JOHAN BARTHOLD JONGKIND, FOUR LANDSCAPES: BLONDIN, PUPETIERE AND THE CASTLE OF VALLIN AT SAINT VICTOR, BLACK CHALK, WATERCOLOUR, DATED AND LOCATED FOR THREE OF THEM**

**91 JOHAN BARTHOLD JONGKIND, FOUR LANDSCAPES OF THE DAUPHINE, BLACK CHALK, WATERCOLOUR, SIGNED AND DATED**

**92 CARL FRIEDRICH VON RUMOHR, A ROCKY LANDSCAPE, PEN AND BLACK INK, INSCRIBED**

An art historian and cookbook author, Rumohr was also a gifted draughtsman, who distinguished himself in particular as a landscapist. His drawings of this type are all executed in pen and brown ink and in the same refined style evident in the present sheet (H. Sievek- ing, "Der launige Rumohr hat's hingekritzelt". Skizzierende Beobachtungen zu Carl Friedrich von Rumohr als bildendem Künstler', *Aspekte deutscher Zeichenkunst*, Munich, 2007, pp. 129-140).

**93 FÉLIX ZIEM, A MEDITERRANEAN PORT, BLACK CHALK, PEN AND BROWN INK, WATERCOLOUR, SIGNED**

**94 JAMES JACQUES JOSEPH TISSOT, A STANDING MAN IN RENAISSANCE COSTUME, PENCIL, HEIGHTENED WITH WHITE ON LIGHT PINK PAPER**

The present drawing is a study for a monumental painting, The Departure of the Prodigal Son, that James Tissot executed upon his return from Italy, paying homage to the Florentine Renaissance and the colours of Venice, in particular to the master Carpaccio. The painting was exhibited at the Salon in 1863 (Petit Palais, inv. PPP04856; *James Tissot et ses Maîtres*, exh. cat., Nantes, Musée des beaux-arts, 2005, cat. 6).

**95 GEORGES PAUL LEROUX, MARCEL LEGAY AT THE CABARET 'LES NOCTAMBULES', CHARCOAL, STUMPED, HEIGHTENED WITH WHITE**

This drawing, made in 1906, the year in which Georges Leroux was awarded the Prix de Rome, depicts the chansonnier Marcel Legay (1851-1915) performing in the famous cabaret *'Les Noctambules'* in Paris.

**96 LUC-OLIVIER MERSON, A WOMAN SINGING, BLACK, RED AND WHITE CHALK, STUMPING, ON LIGHT BROWN PAPER, TITLED AND SIGNED**

This large study is a preparation for La Musique au Moyen-Age, an ambitious composition produced in 1898 which adorns the wall of the Marivaux staircase of the Opéra Comique in Paris. Built by Louis Bernier (1845-1919), the composition serves as a counterpart to the composition of the opposite wall, La Poésie dans l'Antiquité. There are many other figure studies related to this painting, notably The Music Master sitting in an armchair and playing the violin conserved at the Musée Picardie in Amiens, which was completed in the same technique as the present drawing (inv. MP922-A ; *L'Étrange Monsieur Merson*, exh. cat., Rennes, Musée des beaux-arts, 2009). A preparatory cartoon of the set, dated 1897, was auctioned at Christie's in Paris on 22 March 2007, lot 139.

**97 WILLIAM-ADOLPHE BOUGUEREAU, STUDY OF A TIRED WOMAN CARRYING A SAC, BLACK CHALK, RED CRAYON ON GRAY-BLUE PAPER**

Preparatory for a painting dated around 1900-1905 representing *The Grasshoppers and the Ants*, the iconographic subject of La Fontaine's Fables, which is part of a private collection in La Rochelle and was exhibited during an exhibition of monographs in 1984 (*op. cit.*, p. 253).

**98 LUC-OLIVIER MERSON, FAUST AND MARGUERITE, GRAPHITE, PEN AND BLACK INK, WATERMARK**

**99 HENRI LEHMANN, AN ACADEMY OF A SEATED MAN, GRAPHITE, BLACK AND WHITE CHALK**

**100 GUSTAVE MOREAU, THE GOOD FAIRY, GRAPHITE, PEN AND BROWN INK, WATERCOLOUR AND BODYCOLOUR WITH HEIGHTENED OF GOLD AND ARABIC GUM, SIGNED, TITLED AND DATED**

Does the title given by Gustave Moreau to this work refer to the mythical character in French literature where a fairy, sometimes with a wand as in the present drawing, puts her benevolence and supernatural powers at the service of her protégé, as a godmother? Here she mounts a mythical animal with a snake's tail, typical of the artist's dreamlike and symbolist universe. Gustave Moreau gives myths all their intensity without reducing them to predefined periods or styles (*Gustave Moreau 1826-1898*, exh. cat., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Chicago, The Art Institute, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1999, p. 38). The artist usually worked in series, and two drawings on the same subject and of similar composition are preserved in the Musée Gustave Moreau: the first being a draft sketched in graphite, and the second being a working drawing on tracing paper (S. Mandin, A. Pey-lhard, *Gustave Moreau: catalogue sommaire des dessins. Musée Gustave Moreau*, Paris, 2009, nos. 1877, 2018). The present watercolour is dedicated anonymously 'To Marie Louise. Bonté - Beauté - Bonheur' and dated May 1881.

There are two versions of this drawing, the first being done in graph-ite and the other being a drawing on tracing paper, with the same subject and similar composition, kept at the Musée Gustave Moreau (S. Mandin, A. Peylhard, *Gustave Moreau: catalogue sommaire des dessins. Musée Gustave Moreau*, Paris, 2009, nos. 1877, 2018).

**101 LIONELLO BALESTRIERI, STUDY FOR BEETHOVEN, CHARCOAL**

This drawing is related to Beethoven, the masterpiece by the Tuscan artist who obtained the first prize at the 1900 exhibition in Paris (Tri-este, Civico Museo Revoltella). There are less than ten identified painted versions (oil on canvas, painted sketches and individual stud-ies of characters principally on canvas) and a number of preparatory drawings referenced by A. Marabottini in the retrospective catalogue on the artist in 2000 (Lionello Balestrieri (Cetona 172-1958), exh. cat., Cetone, Florence, 2000, nos 1-8). The present drawing seems to be a ricordo of this composition. On the left, the artist and his compan- ion, accompanied by a few friends, focus on the performance by the violinist Giuseppe Vannicola and an anonymous pianist playing Lud- wig van Beethoven's sonata for violin and piano, op. 47, known as the 'Kreutzer Sonata'.

**102 LÉON-AUGUSTIN LHERMITTE, THE REST, PASTEL ON PAPER**

This pastel is a preparatory study for an oil on canvas, In Harvest, (M. Le Pelley Fonteny, *Léon-Augustin Lhermitte Catalogue Raisonné*, Paris, 1991, no. 22, p. 147), in which we find the same peasants in the middle of a wheat field near a farm in Wissant.

**103 A CARVED STONE CAPITAL, FRENCH, 12TH CENTURY**

This capital with its astonishing iconography of confronting chime- ras was part of the collection of Adolphe Stoclet (1871-1949). The son of Victor, director of the *Société générale de Belgique*, he inherited a colossal fortune built on finance and railways. He was himself an en- gineer and took over his father's functions. A lover of the arts, hus- band of the daughter of Arthur Stevens, art dealer and critic, he com- missioned the Stoclet Palace, a famous house in Brussels built by the architect Josef Hoffmann from 1905 to 1911. The couple inherited and acquired a rich and eclectic collection of works of art.

**104 A CARVED WALNUT GROUP OF THE VIRGIN AND CHILD, FRENCH, PROBABLY BURGONDY, EARLY 13TH CENTURY**

**105-109 MARQUET DE VASSELOT COLLECTION - INTRODUCTION**

The Collection Marquet de Vasselot was the creation of two men, over two generations. Jean-Joseph Marquet de Vasselot had been preceded by his father-in-law Victor Prosper Martin Le Roy (1842-1918) who put together an exceptional collection at the end of the 19th and the beginning of the 20th centuries in France which fo- cused on the Fine and Decorative Arts of the Middle Ages. Married to the daughter of the industrial and politician Gustave Lebaudy (1827-1889), Martin Le Roy was Magistrate at the *Cour des Comptes*, mem- ber of the Central union of the Decorative Arts and Vice-President of the Friends of the Louvre. He began his collection with paintings from the Romantic Period before turning toward medieval and Re- naissance objects, enriching his collection with tapestries, ivories, silverware, sculptures, enamels and manuscripts acquired from the most eminent collections of the 19th century, among them Frédéric Spitzer, Michel Boy and Eugène Piot. This collection was then aug-

mented further through purchases made by his son-in-law, husband of his daughter Jeanne, one of the most eminent art historians of his day. French art historian, curator of the Musée du Louvre and then director of the Musée de Cluny, Jean-Joseph Marquet de Vasselot (1871-1946) was a great scholar who dedicated his life and his career to the National Museums of France. He was one of the most respect- ed and powerful figures in the medieval art world, simultaneously advising collectors, collecting for himself and expanding the collec- tions of the Louvre and Cluny museums.Both Martin Le Roy and Marquet de Vasselot were amongst the foremost collectors in medi- eval works of art and much of their original collections is today housed in French national museums.

**105 AN ENGRAVED GILT-COPPER PYXIS REPRESENTING THE VIRGIN AND CHILD, LIMOGES, SECOND HALF 13TH CENTURY**

Rare in its form, the pyxis from the Marquet de Vasselot collection is both an important witness to 13th-century Limoges art and part of three of the most interesting collections of medieval and Renais- sance art of the 19th and 20th centuries. *A masterpiece from Limoges* The pyxis is a liturgical object used to contain the Eucharist, that is, the consecrated host, in particular to transport it to the sick. We also speak of a Eucharistic repository (M.-M. Gauthier, 1993, *loc. cit.*, p. 98). Its shape is usually simple, normally square, rectangular or cylin- drical, with a lid that is either flat or tapered, sometimes topped by a cross or a dove. Limoges developed in the 12th century a produc- tion of these objects, which were often enameled; this production, of varying quality, was greatly intensified in the 13th and 14th centuries. Our example stands out from this existing corpus through its pro- nounced three-dimensional quality. The object is no longer just a pyxis, it is primarily a statuette of the Virgin and Child; this seated Virgin is holding the precious box on her knees - and more precisely actually contains in her body the cavity that houses the body of Christ. The cult of the Virgin experienced a revival from the end of the 12th century in Limoges and remained almost unchanged during the following century. She is traditionally represented in Majesty, seated, with her Son on her left knee or seated frontally and is then called the *Throne of Wisdom (Sedes Sapientiae)*. However, the Virgin's static position, which characterizes the first years of the 13th century, will gradually change.

The production of our object is deceptively complex; the Virgin is made up of two hammered sheets of copper, which are worked in *repoussé*, engraved, assembled and gilded. The Child is made sepa- rately and attached by a visible rivet in the lower part of his belly. The crowns, pyxis lid and dove are also fabricated independently and then attached to the Virgin. The enameled decoration is simple and very localised as only the eyes and the cabochons of the crowns are in pearls or half-pearls of turquoise blue, dark blue and black enamel. The flared foot with a flattened knob in its centre is probably later and may come from a chalice (E. Rupin, 1890, *loc. cit.*, pp. 217-219), but the flare of a few centimeters between the terrace and the feet of the Virgin and the central knob of the foot seem to be contemporary with the upper group, indicating that our pyxis may have originally rested on a central foot similar to the arrangement seen today.

This technique of *repoussé* construction can be seen on earlier ob- jects, but often on a smaller scale (Virgin and Child, second third of the 13th century, Musée de Cluny, Paris, inv. CL940, M.-M. Gauthier, 1950, *loc. cit.*, pp. 147-148, pl. 47), as it can be seen used by Meroving- ians, Byzantines, Carolingians, Ottonians and Mosan goldsmiths. Li- moges follows in this tradition and certain applique figures, some- times enameled and often gilded, could reach large dimensions. There are few works of art in the round like our pyxis. However, we can mention the Virgin and Child, Limoges, circa 1200, from the former collections of the Marquess de Castriello and later of J. Pierpont Morgan, now in the Metropolitan Museum of Art in New York (inv. 17.190.125, see É. Taburet-Delahaye, *loc. cit.*, pp. 190-192). The latter reflects the evolution of forms during the course of the century and perfectly introduces our pyxis, even if it is a Virgin-tabernacle. An- other group that can be used to announce the Marquet de Vasselot pyxis, is the set of *Grandmont* apostles, which were produced around 1231 and are now dispersed across several museums (including the Louvre and the Petit Palais in Paris, the Metropolitan, the Hermitage and the Bargello); they illustrate the same technique perfectly and have strong similarities with our pyxis.

The Virgin's drapery with its drawn folds is particularly arresting; it is still very marked by the 1200s and the beginning of the century, but here has deep furrows accentuated by vertical incisions (see *Le Mira- cle de l'enfant d'Ambazac*, c. 1250-1270, Musée Jacquemart-André, Chaalis, inv. 1020, É. Taburet-Delahaye, *op. cit.*, pp. 228-229). Her oval face is soft, she is wearing a veil and a cloak lined with vair, which can be seen on its edges. Christ blesses with his right hand and holds the Book against his chest. Crowned like the Virgin, his hairstyle is typical of the second half of the 13th century, around the reign of Saint Louis. Pyxes with a figure of the Virgin are therefore extremely rare and only one fragmentary example from the former Durand Collection (E. Rupin, *op. cit.*, p. 219), can be linked to ours, as well as the one noted by M.-M. Gauthier in the Bargello Museum (M.-M. Gauthier, 1968,

*loc. cit.*, p. 71, note 1). *Spitzer, Martin Le Roy and Marquet de Vasselot, three outstanding collections* The pyxis is listed in the Spitzer sale as '265 - Virgin and Child. - Cast copper group, chased and gilded. French work. Limoges. 13th century'. Its function is not defined, but a picture allows us to identify it (*La collection Spitzer (...), loc. cit.*, pl. XII). This important collection was assembled by Frederic Spitzer (1815-1890). A scholar, dealer and collector, he was one of the first to bring the Middle Ages back into fashion and to trade in medieval objects. Based at 33 rue de Villejust in Paris, he welcomed anyone who wished to visit his *hôtel*. Following the war of 1870, he sent his collection to London and to Vienna where certain items were bought by Richard Wallace and by Baron A. Von Rothschild. Following his death, his masterpieces were sold in a celebrated sale over several days in 1893. It was during that sale that Victor Martin Le Roy (1842-1918) bought the pyxis. A magistrate, he was very involved in various Parisian societies, including the *Conseil de l'Union centrale des Arts décoratifs* and the *Société des Amis du Louvre*, for which he served as vice-president. His collection began with Romantic paintings, but he enriched it with objects from the Middle Ages and the Renaissance by buying at major sales such as the aforementioned Spitzer, Michel Boy and Eugène Piot sales. In 1906, under the direction of his son-in- law Jean-Joseph Marquet de Vasselot, he published a catalogue of his collection in which the pyxis appears (J.-J. Marquet de Vasselot, *loc. cit.*, no. 36) and was generous throughout his life, lending numer- ous objects to exhibitions. The most important of these was the Uni- versal Exhibition of 1900 in Paris, where a section of ancient art re- traced the history of art. There, Martin Le Roy exhibited the pyxis, one of his masterpieces. In 1913, he also donated a number of objects to the Louvre Museum, which were added to the collection following his death in 1918.

In 1906, Jean-Joseph Marquet de Vasselot (1871-1946), married Jeanne (1883-1956), the daughter of V. Martin Le Roy. The son of a chemical industrialist, Marquet de Vasselot was an art historian, cu- rator at the Louvre Museum and then director of the Cluny Museum. He devoted his life to these national museums and, as a collector and advisor, helped to enrich their collections. The pyxis has remained in his family since then and is being brought to auction for the first time since its purchase in 1893.

**106 A TAPESTRY FRAGMENT DEPICTING 'DIANA OF BRABANT STOPPING THE ARDENNES BOAR', LATE 15TH CENTURY, ARRAS OR TOURNAI**

This rare subject shows Diana of Brabant, wearing the Lion of Flan- ders on her dress, in front of a princess of the Netherlands, recogniz- able by the arms on the fold of her tunic. On the left is Guillaume de La Marck (c. 1446-1485), called *The Boar of the Ardennes* and sym- bolised by this animal. He was a powerful lord of the Principality of Liège, and the son of Jean, Sire of Arenberg and Sedan, and Anne of Virnembourg. Around 1477, the Prince-Bishop of Liège, Louis de Bourbon, who hoped to win his friendship and strengthen his author- ity with his help, elevated him to the rank of Grand Mayor and grant- ed him the impregnable fortress of Franchimont, near Theux. As a result of this personal ambition, Guillaume de La Marck was later banished. He took refuge in France and solicited King Louis XI to ensure free passage for the French through the country of Liège to conquer Brabant. The king accepted the proposal and provided a company of one hundred lances. La Marck returned to the principal- ity of Liège with part of his troops, who wore a red suit with a boar's head embroidered on the sleeve. He marched on Liège and murdered the prince-bishop on 30 August 1482; he then took control of almost the entire country, pillaging and burning where there was resistance. He had himself appointed Mambour of the Principality and then had his son John elected to the episcopate on 14 September, while the members of the Chapter elected John de Hornes in Leuven, who was recognised as the legitimate bishop by the Pope and the Emperor. A bloody war ensued between Maximilian I of the Holy Roman Empire, who ruled the Netherlands, and the Chamberlain of Liège, who had the support of Louis XI. Guillaume finally agreed on the 21<sup>st</sup> of May 1484 to recognise John of Hornes. The following year, he was am- bushed, arrested, and taken to Maastricht where he was beheaded on the 18<sup>th</sup> of June 1485.

Until the middle of the 15th century, the Arras workshops, which had supplanted those in Paris, were very active and set up mills in the wool-producing cities, which were then very prosperous, such as Bruges, Douai, Ghent, Courtrai and especially Tournai and Brussels. The latter two soon eclipsed Arras in the production of masterpieces in which the influence of the great painters of the French-Flemish school can be seen. The dukes of Burgundy continued to play the role of patrons, continuing Philip the Bold's patronage of the previous century. From 1423 to 1467, fifty-nine master upholsterers were es- tablished in the capital of Artois. The siege of 1477 by the soldiers of Louis XI did not destroy production, as it continued until 1528. Syn- chronous to Arras' decline, Tournai in Hainaut grew in importance as a centre of production for tapestries in the States of Burgundy. The identification of tapestries woven in Arras or Tournai is very difficult, as there are very few written sources. Some names have remained

famous, such as those of the members of the Walois family in Arras or Pasquier Grenier in Tournai later in the century. Tournai was home to one hundred and twenty upholsterers during the first half of the 15th century; this number grew to two hundred and forty at the city's height of production.

**107 FRENCH-FLEMISH SCHOOL AROUND 1480-1500, SAINT JEROME, SAINT AUGUSTINE, SAINT GREGORY, SAINT AMBROSE; THE ANGEL AND THE VIRGIN OF THE ANNUNCIATION, OIL ON DOUBLE-SIDED PANELS, GRISAILLE, A PAIR FORMING SIDE PANELS OF AN ALTARPIECE**

As a result of their history, their prestigious collectors, their pre- vance and exhibitions, the altarpiece wings we are presenting today have been an important preoccupation of art historians since the beginning of the 20th century. From Hulin de Loo to Friedländer, from Bouchot to Sterling, our pan- els have been recognized and lauded for both their pictorial qualites as well as for their rare and erudite iconography. The picture remains mysterious, and both its attribution and the locus of its production have yet to reach unanimity amongst scholars. These two wings presume the existence of a central panel, upon which they would have folded. The Annunciation scene, in grisaille, testifies to this. The subject on the other side of our panels, depicting the four fathers of the Western Church, is fairly rare. The four father depicted are Saint Jerome, in the top left (wearing a cardinal's robe), Saint Augustine in the bottom left (donning a bishop's mitre and holding a crozier and a heart), Saint Gregory in the top right (dressed as a pope), and Saint Ambrose (next to his attribute, a bee's hive). The four fathers of the church are here represented sat in full ecclesiastic dress, composing the patristic writings which have helped shape Christian doctrine. This learned subject allows us to postulate that our panels were part of a prestigious and scholarly commission, cer- tainly a convent or monastery. As for the central panel, we can imag- ine a scene relating to one of the core themes of Christianity, such as a representation of the Holy Trinity. Our pair of triptych's wings was exhibited in 1904 at the Louvre's Marsan pavilion in Paris, during the prestigious and ground-breaking exhibition dedicated to French primitives. At the time, our panels were attributed to the French school, specifically the school of Artois around 1450, which opened the door for the study of more northern influences. Subsequently, Charles Sterling (1901-1991) proposed a link with the works of Simon Marmion (1485-1489, active in the duchy of Burgundy and member of the guild of Tournai, then active in Amiens and Valenciennes) (Sterling, *op. cit.*, p. 63, n°46). From an artistically divided France, one which is also undergoing major political and geographic mutations, French painting will begin to gradually define itself in the 15th century. In an environment of artistic emulation, one fuelled by rapid developments, it will build it- self a clear and defined identity. In this context, the arrival of Flemish and Italian masters will be key. Whilst paintings from this period are still largely thought of as belonging to regional schools (the Avignon school, the Amien school, the Artois school) they also need to be un- derstood within a broader, European context. Cultural exchanges between countries was considerable in the 15th century, and our paintings are a perfect illustration of that. We would like to thank all the art historians and curators that have helped in the writing of the above catalogue entry.

**108 A BLUE AND WHITE-GLAZED TERRACOTTA TONDO OF THE VIRGIN AND CHILD, AFTER ANDREA DELLA ROBBIA, 19TH CENTURY**

Andrea Della Robbia was particularly well-known for his tender and intimate depictions of the Virgin with the Christ Child. In the present relief the Virgin is enthroned and Christ stands on her lap, his right hand raised in blessing; with her right hand the Virgin protects her son from falling, and with her left she absently plays with his toes as she looks past him in meditation. The simple scene transforms the story of the son of God into a portrait of a mother's love for her child. The present composition adorns the predella of Andrea's monumen- tal altarpiece in the Duomo at Arezzo, showing the Holy Trinity bet- ween Saints Bernardo and Donato (Gentilini, *op. cit.*, p. 203). This depiction of the Virgin and Child was one of Andrea's most success- ful compositions and evidently encouraged recommissions, as well as some copies in the 19th century. Marquand listed seven original versions in rectangular, oval and the present form, including exam- ples in the Bode Museum, Berlin and in the collection of the Prince of Liechtenstein (Marquand, *loc. cit.*). However, he forgot to mention the Virgin and Child sold by Christie's in 2018, similar in composition with the only difference being that it fits into a curved rectangle at the top (Christie's sale, London, 4 December 2018, lot 24, fig. 1). Although the most obvious explanation for the creation of this model was for the predella at Arezzo, which was made between 1485-6, Gentilini cites an example of the composition from the Luzzetti col- lection in Florence which he dates as early as circa 1480 (*ibid.*, pp. 186 and 221). This composition must have been quite successful, since a Florentine relief in *pietra Serena* from the former Bruno Perrier Col-

lection with the same iconography can be found (Sale Ader Tajan, Paris, 7 December 1993, lot 110). The details of the edges of the Madonna's drapery, its subtle folds, the attitude of the figures and the modest scale indicate that this relief was meant to be viewed from close proximity and therefore made for private devotion. Such works were often acquired to mark significant family events such as marriages and births, and these objects became part of the lives of their owners. Giovanni Dominici, a Dominican monk who preached in Florence at the beginning of the fifteenth century believed that works of art could play a role in raising children to become devout Christians and good Florentine citizens (Cambareri, *loc. cit.*, pp. 89-91). He advised parents to allow children to interact with such objects by kneeling in front of them or decorat- ing them with flowers, with the aim to instil a sense of familiarity and reverence towards Mary, Jesus and other holy figures. Andrea was himself particularly influenced by the moral teachings of Girolamo Savanorola (1452-1498); two of his sons, also important sculptors, became Dominican friars. The present sculpture is an example of how Andrea's work was often simpler in design than that of his uncle, Luca Della Robbia (1399-1482), so as to arouse greater reverence in the viewer. The blue glaze represents the heavens and the luminous white exemplifies innocence and piety. Such images became sym- bolic to Florence, seen throughout the city from street corners to the cathedral, emphasizing the role that works of art held in the public imagination of day-to-day life. Before joining the Martin Le Roy Collection (fig. 2) and then the Mar- quet de Vasselot Collection, this relief was part of the Emile Gavet Collection, where it was then described as dating from the early 16th century. Housed in a grand townhouse, the collection focused mainly on medieval art and especially on the Italian Renaissance. A very large section of the catalogue, illustrated with interior views, shows the collector's passion for enameled terracotta and the achievements of members of the Della Robbia family (É. Molinier, 1889, *loc. cit.*). A thermoluminescence test carried out by CIRAM, Martillac, France, on 6 April 2022, states that the date of the last firing of the relief is compatible with the proposed dating.

**109 A MAIOLICA TONDO INSCRIBED 'IHS', ITALY, PROBABLY 17TH OR 18TH CENTURY**

**110 A CARVED BONE AND MARQUETRY FRAME, EMBRIACHI WORKSHOP, VENETIAN OR FLORENTINE, CIRCA 1400, WITH AN ITALIAN MEDALLION REPRESENTING SAINT CATHERINE OF ALEXANDRIA, 15TH CENTURY**

As one of the founders of the Philips electronics company, Anton Philips (1874 - 1951) was one of Europe's foremost entrepreneurs of his time. Anton Philips first trained as a banker in Amsterdam and London, but in 1895, at the age of 20, he joined his elder brother Gerard Philips to further develop the Philips lamp company, which had been founded in 1891 in the local town of Eindhoven. By 1933 Philips was the world's largest radio manufacturer. In 1939, Anton Philips resigned as managing director and fled from the war in Eu- rope, living in the United States until 1945. When Anton died in 1951, the Philips company had become one of the leading electronic indus- tries with some 100.000 employees worldwide.

Anton Philips had a very keen interest in art in the widest sense, as- sembling one of the most important private collections of his time in The Netherlands. He remained well informed about upcoming im- portant international auctions, and close to international museums. In 1928, an inventory of his house *De Laak* in Eindhoven was drawn up by the art dealer and collector Frits Lugt. This included paintings by great Dutch 17th Century masters such as Adriaen Brouwer, Jan van Goyen, Frans Hals, Adriaen van Ostade, Rembrandt, Jacob van Ruysdael, until Vincent van Gogh, and later other painters as Hans Holbein, Giovanni Bellini or Jean Baptiste Greuze. With his wife Anna de Jongh, he assembled his collection with passion, from Egyptian art to contemporary art.

**111-121 THE COLLECTION OF DOCTOR ANDRÉ CONVERT - A SECRET PASSION**

Doctor André Convert was a secretive man from a simple family. In order to preserve his mother's savings, which she needed to survive, he spent his weekends maintaining his father's wood-work shop whilst his week was dedicated to his studies. This is how, whilst making pitchforks and rakes, he became a renowned urologist in Grenoble. He had two passions: cooking and old master paintings. Like the lat- ter, the former was an art to Doctor Convert; he cooked with preci- sion and attention, explaining that he would have rather been a maître d'hôtel than a cook, as he wanted to see the pleasure on his guest's faces. A tireless worker, he began to collect old master paint- ings towards the end of the 1980's. Over thirty years, he built, with the help of a single dealer with whom he established ties of friendship and trust, a remarkable collection of works spanning from 1250 until 1500. A cultured and sensitive man, he started buying many books, learning about his recent acquisitions and preparing his next. He studied and annotated Robert Longhi's texts in Italian – a lan-

guage he spoke well, which may have contributed to this love for early European painting. When he did allow himself a few days off, he would run to Italy or New York to visit museums and churches with Nicole, his life's partner.

Whilst André Convert had been trained as a scientist, he had all the qualities of a literary man. He understood painting's development and had a rare interest for pictures dating to before 1300, a period where the search for a new visual language is particularly visible. He knew how to explain his choices; not only in terms of the importance of the artist or the painting he had chosen, but also in terms of the emotions he felt before the picture. Lastly, his interests escaped the monopoly of the time's big artistic centres, such as Florence, and his insatiable curiosity led him to turn his interest to less-studied regions like Abruzzo. His unique and personal collection is of great interest as it draws together masterpieces from household names of the 13<sup>th</sup> until the 15<sup>th</sup> century with works by remarkable artists who are yet to be discovered.

**111 MARTINO DI BARTOLOMEO DA SIENA, SALVATOR MUNDI, OIL ON PANEL, A FRAGMENT**

This Salvator Mundi, the upper part of a polyptych, is a powerful example of the work of Martino di Bartolomeo da Siena (active between 1398 and 1434), the last of the painters of the great Sienese school of the 14th century. Long attributed to his contemporary Taddeo di Bartolo (circa 1363-1422), it differs from the latter's works in the elongated shape of the face, the eyes with their oval irises, the fluidity of the drapery and the liveliness of the colouring. Another version of the subject, which does share the impressive presence of the present painting, is in the collection of the Yale University Museum, New Haven.

One of the most remarkable features of this panel is the majestic halo, with bands of flowers and small leaves, all in exceptional condition. Among Sienese artists of the 14th century, punch marks often played the role of a signature, so it is interesting to note that the same leaves that adorn this halo are found on the upper edge of a panel preserved in the Musée National d'Histoire et d'Art in Luxembourg, which depicts saint Bartholomev (inv. 1942/74/5). The Luxembourg panel, previously attributed to Lippo Vanni (active in the 14th century), was later recognised as the work of Martino di Bartolomeo by Federico Zerri (1921-1998).

**112 CECCHINO DI FRANCESCO DA VERONA, THE VIRGIN ON A THRONE NURSING CHRIST WITH TWO ANGELS, TEMPERA ON PANEL CONTREPLAQUÉ AND GOLD GROUND, UNFRAMED**

**113 LELLO DA VELLETRI, VIRGIN AND CHILD ON A THRONE AND THE TRINITY, TEMPERA ON PANEL AND GOLD GROUND, IN AN ENGAGED FRAME**

**114 VENITIAN SCHOOL AROUND 1320, VIRGIN AND CHILD WITH TWO ANGELS, TEMPERA AND OIL ON PANEL AND GOLD GROUND, IN AN INTEGRAL FRAME**

The Madonna tenderly embracing the Christ Child is an iconographic theme often referred to as the Glykophilousa, 'Madonna of loving-kindness'. It was very popular in the Byzantine world of the 13th century. In the present panel, the child's movements are more passionate than one would usually expect; he throws himself against his mother to embrace her, his arms open, standing on tiptoes. In comparison the Madonna is all tenderness, gazing into the distance as if to indicate the tragic presentiment of her son's death.

The Byzantine influence is immediately evident in this work. Various famous Marian icons may serve as models for the composition, such as *The Mellon Madonna* and *The Kahn Madonna*, both in the collection of the National Gallery in Washington. These examples, which date from the thirteenth century, have similar discs in the corners of the panel, but they are both more strictly Byzantine than our panel. Here the draperies of the two main figures and the angels are lighter, quivering from the movement of Christ. The latter's red cloak and transparent shirt fall in small flowing folds very different to the geometric folds of the Washington panels. The influence of Venetian artists such as Paolo Veneziano (1300-1365) or the Master of the Coronation of 1324 (active around 1324) can also be found in the slender shape of the Madonna's fingers.

Venice experienced a rapid development in painting during the first two decades of the 14th century, which saw a renewal of the Byzantine models. The image of the standing Child, of which our painting is an important example, enjoyed a fleeting fashion in the Serenissima at this time; we find other examples in Paolo Veneziano's work, such as the one now in the Norton Simon Museum, California, though the iconography of the seated Christ remained more popular. One of the names associated with this period is that of the Master of the Triptych of St. Clare, whose name comes from an altarpiece from the convent of the Poor Clares in Trieste, now in the Civico Museo Sartorio in Trieste. A comparison of our panel with the central part of this altarpiece places the artist of the *Madonna and Child with two angels* in the orbit of the Master of the Triptych of Saint Clare. In both

instances we find an attempt at fluidity and a speed of execution, which is the logical extension of the style of Venetian paintings from around 1290, and which lends a certain grace to the composition that is not always found in strictly Byzantine models. An important aspect of our painting is the incision of the gold ground. The two angels have nimbus with scrolls and clusters of three points introduced by the Master of the Coronation of 1324, perhaps identifiable with Marco Veneziano (active in the first third of the 14th century). Paolo's father, which would indicate a date of execution of circa 1320. In the nimbus of the Virgin, on the other hand, there is a type of incision that was widespread in central Italy before Cimabue's revival, namely graining (dot-shaped incisions) from the background of which emerge in reserve (in negative) a series of alternating three-lobed arcades with rich foliage. A similar nimbus decorates the background of a *Virgin and Child* in the centre of a triptych in the Thyssen-Bornemisza museum in Madrid that is attributed to the Master of the Triptych of St. Clare.

**115 ANDREA DI BARTOLO, CRUCIFIXION, TEMPERA ON PANEL**
Andrea di Bartolo's (1360-1428) *Crucifixion*, a predella panel, dates from circa 1400, a period in which the artist's style was still close to that of his father, Bartolo di Fredi (circa 1330-1410). Nevertheless, the expressive faces depicted in this Crucifixion are characteristic of the artist's later works, such as the palpable tenderness of St. John leaning towards the Virgin and the confusion visible on the faces of the soldiers. The scene follows the traditional iconography of the crucifixion, with the group of Roman soldiers on the right and the holy women and the faithful on the left. The present version is similar to the *Crucifixion* in the Toledo Museum of Art, Ohio (inv. 1952.103), although less complex in the arrangement of the figures. The two compositions share striking details such as the pointed halo of St. Longinus, a Roman centurion touched by grace to the right of Christ, and the vivid colouring of the soldiers' yellow tunics with their blue, tasselled belts and red shields edged in blue (this colour scheme is also found in the *Road to Calvary* in the Thyssen-Bornemisza Collection). Comparing our panel with the Toledo Crucifixion, which dates to a later period in Andrea's career, allows us to follow the evolution of his style, which is became more sophisticated while still retaining the bold dynamism of the present painting.

**116 PIETRO PAOLO AGABITI, THE MARTYRDOM OF SAINT SEBASTIAN, TEMPERA AND OIL ON PANEL**

With its carefully constructed landscape scattered with Roman ruins, its figures with rounded faces, and its vivid colouring, this predella panel bears witness to the Venetian apprenticeship of the young Pietro Paolo Agabiti (1470-1540) - probably in the workshop of Cima of Conegliano (circa 1459-circa 1517). Although no archival evidence remains, Cima's influence is palpable in works such as our *Saint Sebastian*, the *Virgin and Child on a Throne* between *Saint Peter and Saint Sebastian*, signed and dated 1497 (Padua, Municipal Museum of Padua), and the lunette depicting *The Deposition of Christ with the Virgin and Saint John the Evangelist* (Milan, Pinacoteca di Brera). It is likely that *Saint Sebastian* dates from between 1497, the year of the Padua altarpiece, and 1511, the date of the *Nativity* painted for Santa Maria del Piano in Sassoferrato, Agabiti's birthplace. In 1502 the Brotherhood of St. Roch in Jesi commissioned the construction of an altarpiece from a carpenter which was meant to have been painted by Agabiti, the subject of which was the Virgin between St. Sebastian and St. Roch. It is not impossible that the present painting originally formed part of this predella.

**117 ATTRIBUTED TO COSIMO ROSSELLI, CRUCIFIXION, TEMPERA ON PANEL, IN AN ENGAGED FRAME**

**118 GHERARDO STARNINA, SAINT CATHERINE OF ALEXANDRIA AND SAINT JOHN THE BAPTIST, TEMPERA ON PANEL AND GOLD, A FRAGMENT**
In his masterpiece *The Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors and Architects*, Giorgio Vasari (1511-1574) placed Gherardo Starnina (1351-1413) amongst the greatest artists, for him Starnina was the equal of Agnolo Gaddi (circa 1350-1396) and Lorenzo Monaco (1370-1425). According to Vasari, the Florentine painter spent almost a decade in Spain between 1378 and 1387, and on his return to his native city he introduced the International Gothic style to his fellow artists, paving the way for artists such as Masaccio (1401-1428), Fra Angelico (1395-1455) and Masolino da Panicale (1383-1447). However, until 1974 the artist remained an enigma for modern art historians. Starnina's work was divided in two, with the lion's share attributed to the 'Maestro del Bambino Vispo'. Thanks to the remarkable work of Jeanne van Waardenoijen (J. van Waardenoijen, 'A Proposal for Starnina: Exit the Maestro del Bambino Vispo?', *Burlington Magazine*, 1974, CCXVI, pp. 82-91) we now understand that these two painters were one and the same, and can appreciate the importance of Starnina's contribution to the evolution of the Florentine school. This small panel, with its vivid colours, rich punchwork and delicate brushstrokes, is replete with the humanity and charm that mark all of

Starnina's paintings. The elegant figure of St. Catherine wears sumptuous clothes, in her hand she holds a martyr's palm and on her head she has a magnificent crown. The crown reappeared after the panel was cleaned, and does not appear in old images of the panel. This explains why the great collector Alexis François Artaud de Mon- tor (1772-1849) was unable to identify the saint when the panel was part of his famous collection of gold grounds in the early 19th century. In the same collection there was also a panel depicting Saint Benedict and Saint Lucy that may have originated from same altarpiece as ours.

**119 WORKSHOP OF FILIPPINO LIPPI, THE ANNUNCIATION, OIL ON PANEL**

This detailed depiction of the *Annunciation* closely follows the prototype, now in the Hermitage in St. Petersburg (inv. ГЗ-4079), executed by the Florentine Filippino Lippi (1457-1504) late in his career. The complexity of the composition is belied by the calm that pervades the scene. The attitude of the angel Gabriel, humbly kneeling, reflects the importance of his message, while Mary sits serenely, ready to receive the Holy Spirit. The genius of the composition lies in the comparison between these two beings. The one coming from heaven is almost impossibly light, barely touching the ground, his draperies floating in a heavenly breeze; the other, human, is more sculptural, part of the world represented here in such detail. The various books play a double symbolic role: they suggest the presence of Christ, the Word made Flesh, but also the consent of the Virgin, whose destiny was predicted in the Old Testament. The inscription at the top of the bed (which may have been added at a later date) underlines the latter symbolism; Ecce ancilla Domini fiat mihi secundum verbum tu[um] - 'Behold the handmaid of the Lord; let all things happen to me according to thy word'. Once attributed to Raffaellino del Garbo (1466-1527), who trained in Lippi's workshop, the prime version of the present painting is now universally accepted as the work of Lippi himself. It is possible that the painting in the Hermitage, which is smaller than our version, was conceived as part of a predella. We are not in a position to say whether the same applies to our *Annunciation*, but its larger format suggests that it was intended as a stand-alone painting for private devotion. For our painting, attributions to Lorenzo di Credi (1459-1537) and to the Master of Memphis (active in Florence around 1500-1510), a late collaborator of Lippi, have also been suggested.

**120 EASTERN EUROPEAN SCHOOL AROUND 1480, CHRIST BEFORE PILATE, OIL ON PANEL, UNFRAMED**

**121 MASTER OF SAN FELICE DI GIANO, THE MARTYRDOM OF SAINT LUCY, TEMPERA ON PANEL, A FRAGMENT**

This scene from the life of Saint Lucy is a rare example of the work of the Master of San Felice di Giano (active in the second half of the 13th century). Filippo Todini grouped a number of works together under the name of this Master, including our *Saint Lucy*, taking as his reference point the altarpiece of the Abbey of San Felice di Giano, *Christ in glory with the symbols of the Evangelists*. The Master of San Felice belonged to the school of Spoleto, the main centre of painting in southern Umbria in the 12th and 13th centuries. The influence of Giunta di Capinto da Pisa (circa 1202-circa 1250), known as Giunta Pisano, can be seen in his style. A native of Colle in Pisanò, Giunta Pisano was the most important Italian artist before Coppo di Marcovaldo (circa 1225-circa 1576) and Cimabue (1240-1302), and his influence was felt not only in Pisa, but also in the broader regions of Umbria and Emilia. In the altarpiece of *Christ in Glory* and in our panel, there is a dynamism that the Master of San Felice di Giano took from the work of Giunta Pisano, although the more constrained Byzantine style is still very noticeable in his work.

Our panel was once part of a horizontal altarpiece, with a *Virgin and Child on a throne* with two angels in the centre. Edward B. Garrison (1900-1981) in his 1949 book, reproduced this altarpiece in its entirety, which allows us to understand its structure before it was later taken apart due to the poor condition of the lower parts (E. B. Garrison, *op. cit.*, 143). Our *Martyr of St. Lucy* was in the upper right-hand section. Here we see the moment of her death. To thank St. Agatha for healing her mother, Lucy gave away her entire fortune to the poor. Her avaricious fiancé denounced her as a Christian to the Romans, who tried in vain to kill her, until a soldier stabbed her in the neck.

**122 PAIR OF CARVED WOOD FIGURES OF THE VIRGIN AND ST. JOHN THE EVANGELIST, SPANISH, PROBABLY BURGOS, LATE 13TH CENTURY**

The present pair of figures once formed part of the collection of José Gudiol Ricart (1904-1985), an art historian who specialised in Catalan romanesque painting and other forms of Spanish art (see Monreal, *loc. cit.*). He co-authored two volumes of the Spanish art history series *Ars Hispaniae - Las Pinturas Murales Románicas de Cataluña* and *Arquitectura y Escultura Románicas* (both 1948). These figures would originally have flanked a figure of Christ on the cross in a large

scene of the Crucifixion, following a long-standing tradition in art history. It stems from the fact that John the Evangelist is said to have been the only one of the male disciples to remain with Christ in his final moments. It is at this point that Christ entrusts the care of his mother to John (John: chapter 19, verses 26-27). The present figures are notable for their impressive scale and expressive faces, and can be compared to a similar pair in the Museu Frederic Marès in Barcelona, catalogued as 'Castile, late 13th century' (Español i Bertran and J Yuarza Luaces, *op. cit.*, no. 144, p. 205).

**123 A POLYCHROME CARVED WOOD FIGURE OF THE CRUCIFIED CHRIST, SPANISH, PROBABLY LEÓN, LATE 13TH CENTURY**

As with the preceding lot, the present Corpus figure once formed part of the collection of José Gudiol Ricart (1904-1985). This corpus would have formed part of a large Crucifixion scene and, despite being illustrated together with the preceding lot in the Ricart collection catalogue, it is clearly from a different hand. With its emaciated ribs, the long perizonium and the distinctively crossed feet, it can be compared to two other corpus figures in the Museu Frederic Marès in Barcelona (see Español i Bertran and Yuarza Luaces, *op. cit.*, nos. 145 and 163, pp. 206 and 220).

**124 TWO CARVED WOOD FIGURES OF THE VIRGIN AND ST. JOHN THE EVANGELIST, SPANISH, LEÓN, 14TH CENTURY**

As with the preceding two lots, the present pair of figures once formed part of the collection of José Gudiol Ricart (1904-1985). The present figures are therefore comparable to the pair of figures of lot 122, however the greater naturalism of the faces suggests a slightly later date. They may be also compared to a similar pair in the Museu Frederic Marès in Barcelona, catalogued as 'Castile, mid-14th century' (Español i Bertran and J Yuarza Luaces, *op. cit.*, no. 167, p. 223).

**125 A CARVED WOOD FIGURE OF CHRIST, ITALIAN, 14TH CENTURY**

**126 A FRENCH GOTHIC CARVED STONE HEAD OF AN ANGEL, 14TH CENTURY**

**127 FRANS SNYDERS, STILL LIFE WITH GAME, FRUIT, VEGETABLES AND FLOWERS, FORMERLY KNOWN AS 'LA TABLE GARNIE', OIL ON CANVAS**

Hella Robels (1922-2002), expert on the artist, dates our impressive composition to the mature period of the Flemish painter Frans Snyders (1579-1657), who was active in Antwerp and whose name is associated with monumental still lifes and hunting scenes (H. Robels, *op. cit.*, p. 239, n°81). His works are characterized by large scale compositions in which are amassed and piled up a large number of different elements – fruits, vegetables, crustaceans, fish and game – which are rendered using a vivid colour palette and with a profusion of details. His mastery of such subjects meant that Snyders was often called by other painter, such as Rubens (1577-1640), van Dyck (1599-1641) and Jordaens (1593-1678), to execute the still life elements of their compositions. He also had a strong influence on later French painters of still lifes, such as Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) and Alexandre François Desportes (1661-1743). Our painting is a typical example of Snyder's approach to still life. Presented on a table are a roe deer and a goose, presumably the trophies of a hunt. Their two heads, hanging off the table, which is covered in a red tablecloth, draw the viewer's eye towards the two sighthounds in the lower left corner. To the left of the aforementioned game are piled up several small birds, probably from the same hunt. Amongst them we can recognise a goldfinch and a blue tit. It appears that a feast is being prepared : the game will probably be served with artichokes and asparagus, which we can discern below the roe. Perhaps this will be followed by fruit for dessert, as grapes, apricots and peaches can be seen in a bowl, itself placed on a board atop a copper basin. Our picture also features a vase which contains roses and a tulip. Above it all can be seen a group of three pigeons, two of which are fighting. Here, we do not have a single still life, but rather an agglomeration of several – still life with game, still life with vegetables, still life with fruit, still life with flowers – an assembly which is particularly characteristic of Snyder's oeuvre. Coming from the prestigious collection of Adolphe Schloss (1842-1910), our painting is in the catalogue of its sale, which took place on the 25th of May 1949. At the time, the collection built by Adolphe Schloss and his wife, Lucie Haas (1858-1938) was already, according to F. R., reporter at the *Monde* newspaper, universally known; as a result its dispersion was highly mediated (F. R., *op. cit.*).

**128 A FRENCH CARVED STONE BUST OF SAINT STEPHEN, PROBABLY BURGUNDY, 15TH CENTURY**

This work can be compared with the statue of Saint Stephen in the Musée du Louvre (inv. RF 1371), which was long attributed to Antoine Le Moiturier.

**129 A CARVED STONE CORBEL, FRENCH, SECOND HALF 15TH CENTURY**

**130 A CARVED STONE FIGURE OF SAINT SEBASTIAN, FRENCH, 15TH CENTURY**

**131 TWO CARVED SANDSTONE GARGOYLES, ENGLISH, 15TH CENTURY**

**132 A PARCEL-GILT POLYCHROME CARVED WOOD FIGURE OF CHRIST ON THE ROAD TO CALVARY, FLEMISH, CIRCA 1500**

**133 A PARCEL-GILT POLYCHROME CARVED WOOD FIGURE OF MARY MAGDALENE, MALINES, EARLY 16TH CENTURY**

**134 A PARCEL-GILT POLYCHROME CARVED WOOD GROUP OF THE PIETÀ, SPANISH, CASTILE OR VALLADOLID, EARLY 16TH CENTURY**

As with several other lots in the sale coming from the same collection, the present group of the Pietà once formed part of the collection of José Gudiol Ricart (1904-1985), an art historian who specialised in Catalan romanesque painting and other forms of Spanish art (see Monreal, *loc. cit.*). He co-authored two volumes of the Spanish art history series *Ars Hispaniae - Las Pinturas Murales Románicas de Cataluña* and *Arquitectura y Escultura Románicas* (both 1948). The strong characterisation of the faces and the angular treatment of the drapery - particularly noticeable in the proper left sleeve of the Virgin's cloak - suggest that the author of the group offered here may have been influenced by one of the numerous sculptors who travelled to Spain from the Spanish Netherlands or Germany in the 16th century. It can be compared on stylistic grounds to a polychrome wood figure of Saint Bonaventura attributed to Alejo de Vahía in the Museo Nacional Colegio de San Gregorio (*loc. cit.*). Vahía is thought to have initially trained in the Lower Rhine region but travelled to Spain and had a successful career there until his probable death around 1515.

**135 A POLYCHROME AND GILTWOOD GROUP REPRESENTING THE MARTYRDOM OF SAINT JOHN, FLEMISH, EARLY 16TH CENTURY**

**136 TWO LIMOGES ENAMEL PLAQUES DEPICTING THE BETRAYAL AND THE MOCKING OF CHRIST, 16TH CENTURY**

**137 A SILVER-GILT PAX, NORTH ITALIAN, LATE 15TH OR EARLY 16TH CENTURY**

**138 A LIMOGES ENAMEL PLAQUE DEPICTING THE CRUCIFIXION, CIRCLE OF COLIN NOUAILHER, MID-16TH CENTURY**

**139 A LIMOGES ENAMEL PLAQUE DEPICTING THE LAMENTATION, ATTRIBUTED TO 'THE MASTER OF THE LARGE FOREHEADS', EARLY 16TH CENTURY**
For a similar iconography and a comparable treatment of the twisted columns, see the triptych in the Musée du Louvre (reproduced on S. Baratte, *Les émaux peints de Limoges*, Paris, 2000, p. 43, réf. LP 296 bis).

**140 TWO BIBLICAL LIMOGES ENAMEL PLAQUES, SECOND QUARTER 16TH CENTURY**

**141 A LIMOGES ENAMEL PLAQUE DEPICTING THE BETRAYAL, AFTER ALBRECHT DÜRER, MID-16TH CENTURY**

**142 A LIMOGES ENAMEL PLAQUE DEPICTING THE CRUCIFIXION, CIRCLE OF NARDON PÉNICAUD, SECOND QUARTER 16TH CENTURY**

**143 TWO LIMOGES ENAMEL PLAQUES DEPICTING THE CRUCIFIXION AND THE ENTOMBMENT, ATTRIBUTED TO COLIN NOUAILHER (CIRCA 1514 - CIRCA 1588), MID-16TH CENTURY**

**144 A LIMOGES ENAMEL PLAQUE DEPICTING THE ENTOMBMENT OF CHRIST, ATTRIBUTED TO THE PSEUDO MONVAERNI MASTER, PROBABLY EARLY 16TH CENTURY**
This plaque can be compared to the one in the Hermitage Museum in St. Petersburg (inv. F277).

**145 A LIMOGES ENAMEL PLAQUE DEPICTING THE CRUCIFIXION, SIGNED IC, FOR JEAN DE COURT OF JEAN COURTOIS, SECOND HALF 16TH OR EARLY 17TH CENTURY**

**146 A LARGE LIMOGES ENAMEL PLAQUE DEPICTING THE ADORATION OF THE SHEPHERDS, ATTRIBUTED TO PIERRE VEYRIER II, CIRCA 1550-1560**
This particularly large and well-preserved enamel is quite typical of the work of Pierre Veyrier II. The comparison with a set of nine plaques with scenes from *The Passion of Christ* in the Walters Art Museum in Baltimore, one of which is monogrammed (inv. 44.364),

and two other plaques with *The Deposition* and *The Resurrection* in the St. Louis Art Museum (inv. 90 and 91.1988) is particularly flagrant. The serene bluish flesh tones, the distinctly delineated folds of the draperies, the skillful application of gilding, the white dot enamelling technique used to accentuate the trees in the background, and the elaborate brickwork on the architecture all bring our plate closer to those mentioned. Of particular note is the execution of the grass on *The Resurrection* plaques in Baltimore and St. Louis, the highlighting of the columns on the present plaque and *The Flagellation* in Baltimore, and the bold drapery of St. Paul asleep in Christ in the Garden of Gethsemane in Baltimore recalls that of the Virgin's garment on our plaque. For the design of the Passion plates, Veyrier was inspired by Dürer's Little Passion, but here the artist wonderfully reinterprets a more modern Mannerist work, the engraving by Giovanni Jacopo Caraglio after a drawing by Parmigianino, now in the Graphische Sammlung in Weimar (inv. 7393). Veyrier is one of the most mysterious and talented Limoges enamellers of the 16th century. In addition to the plaques mentioned above, Verdier attributes three other plates to him. Bearing in mind the above-mentioned elements, it may be interesting to revisit the central plate of the often disputed triptych constructed from twelve plaques in the 19th century and kept in the Petit Palais in Paris (inv. ODUT01260).

**147 ATTRIBUTED TO ANTOON SALLAERT, STUDY FOR A FRONTISPIECE WITH MEASUREMENTS AND ALLEGORIES OF THE TIME, OIL ON PANEL, BEARS A SIGNATURE**

We would like to thank Prof. Dr. de Maere for suggesting an attribution to Antoon Sallaert (1580-1650) on the basis of a phographic examination of the painting.

**148 BERNARDINO MONALDI, HENRI IV (1553-1610) BESIEGING THE TOWN OF AMIENS, OIL ON CANVAS, GRISAILLE**

**149 A LIMOGES ENAMEL LIDDED TAZZA ATTRIBUTED TO JEAN III PÉNICAUD, MID-16TH CENTURY**

**150 A MYTHOLOGICAL LIMOGES ENAMEL PLAQUE, BY JEAN II PÉNICAUD, CIRCA 1540**

**151 A CARVED MARBLE FIGURE OF THE CHRIST AT THE COLUMN, NORTH ITALIAN OR SOUTH GERMAN, 17TH CENTURY**

**152 ATTRIBUTED TO NICOLAS CHAPERON, THE BRAZEN SERPENT, OIL ON CANVAS**

**153 A LIMOGES ENAMEL PLAQUE MOUNTED AS A PAX, ATTRIBUTED TO THE 'MASTER OF THE LARGE FOREHEADS', EARLY 16TH CENTURY**

**154 A LIMOGES ENAMEL PLAQUE DEPICTING THE ADORATION, IN THE MANNER OF JEAN PÉNICAUD THE ELDER, PROBABLY 19TH CENTURY**

**155 A LIMOGES ENAMEL PLAQUE DEPICTING THE VIRGIN AND CHILD, CIRCLE OF PIERRE REYMOND, THIRD QUARTER 16TH CENTURY**

**156 GERMAN SCHOOL SECOND HALF 16TH CENTURY, FOLLOWER OF HANS HOLBEIN THE YOUNGER, HALF-LENGTH PORTRAIT OF A MAN WEARING A HAT, OIL ON PANEL, UNFRAMED**

**157 A SET OF FOUR LIMOGES ENAMEL PLAQUES, CIRCLE OF JEAN II PÉNICAUD, MID-16TH CENTURY, MOUNTED ON A 17TH CENTURY WALNUT AND TORTOISESHELL CASKET**

**158 A BRONZE BUST OF THE EMPEROR VESPASIAN, ATTRIBUTED TO WILLEM DANIELSZ. VAN TETRODE (1525-1588), SECOND HALF 16TH CENTURY**
Flavius Vespasianus, or Vespasian, (9-79 AD) was made emperor on the strength of his military successes, and his reign marked an era of stability after the war-torn period under Nero (died 68 AD). The depiction of him here, with its powerful characterisation, transcends the bland representations one often finds on small-scale bronze busts of this period; the carefully modelled face is a real portrait of the emperor. Stylistically, the bust is extremely close to a documented bust of Vespasian by Willem Danielsz. van Tetrode (1525-1588) which formed part of a series of twelve emperors originally created for the Count of Pitigliano, Gianfrancesco Orsini. Ultimately, that series did not enter Orsini's collection, but the busts were sent to Cosimo I de' Medici, and they are today in the Bargello, Florence (illustrated in Massinelli, *loc. cit.*). Please also note a bust of Vespasian very close to our lot sold by Christie's in London (15 December 1998, lot 134).

**159 A SET OF FOUR LIMOGES ENAMEL MEDALLIONS DEPICTING FOUR MONTHS OF THE YEAR, SECOND HALF 16TH CENTURY**

**160 A LIMOGES ENAMEL TAZZA DEPICTING THE STORY OF JASON, SIGNED BY JEAN DE COURT, LATE 16TH CENTURY**

**161 A LARGE LIMOGES ENAMEL PLAQUE DEPICTING THE CRUCIFIXION AND MONOGRAMMED AND SIGNED LEONARD LIMOSIN (CIRCA 1505 - CIRCA 1577), CIRCA 1560**

**162 TWO LIMOGES ENAMEL MYTHOLOGICAL PLAQUES BY PIERRE REYMOND, SECOND HALF 16TH CENTURY**

**163 A SET OF TWELVE ENAMEL PLAQUES DEPICTING THE APOSTLES, AT TRIBUTED TO COLIN NOUAILHER (BORN IN 1514), MID-16TH CENTURY**

**164 A PARCEL-GILT POLYCHROME WOOD GROUP OF SAINT ANTHONY OF PADUA WITH THE CHRIST CHILD, SPANISH, 18TH CENTURY**

**165 A BRONZE FIGURE OF MERCURY, ITALIAN, PROBABLY FLORENCE, EARLY 16TH CENTURY**

**166 A BRONZE GROUP OF HERCULES AND THE NEMEAN LION, AFTER MODERNO, ITALIAN, 16TH CENTURY**

This bronze is cast after a model by Galeazzo Mondella called Moderno (1467-c. 1528), to whom a plaqueette is attributed representing Hercules in a similar position, suffocating the Nemean lion by pressing its mouth against his chest. There are three known examples of this bronze: one in gilt-bronze in the Fondation Bemberg in Toulouse, one in the Cleveland Museum of Art (inv. 1975.111) and another sold at Deauville, Tradart, 10 October 2021, lot 97.

**167 A CARVED STONE FIGURE OF THE VIRGIN AND CHILD, FRENCH, LATE 16TH OR EARLY 17TH CENTURY**

**168 TWO BOXWOOD CONTAINERS IN THE FORM OF RECURBENT LIONS, PROBABLY GERMAN AND 18TH CENTURY**

**169 A PAIR OF BAROQUE OAK ARCHITECTURAL CARYATIDES, FRENCH, FIRST HALF 17TH CENTURY**

**170 A SET OF NINE LIMOGES ENAMEL PLAQUES DEPICTING THE SCENES FROM THE PASSION OF CHRIST, CIRCLE OF COLIN NOUAILHER (CIRCA 1514 - CIRCA 1588), MID-16TH CENTURY**

**171 A BRONZE ALLEGORICAL FIGURE OF URANIA OR ASTRONOMY, AFTER GIAMBLOGNA, LATE 17TH OR EARLY 18TH CENTURY**

**172A BRONZE ALLEGORICAL FIGURE OF ARCHITECTURE, AFTER GIAMBLOGNA, LATE 17TH OR EARLY 18TH CENTURY**

**173 A MARBLE HEAD OF A CHLD, VENETIAN, FIRST HALF 17TH CENTURY**

**174 A BRONZE DOOR KNOCKER, VENETIAN, CIRCA 1600**

**175 TWO CARVED MARBLE BUSTS OF A FAUN AND A BACCHANTE, ITALIAN, SECOND HALF 18TH CENTURY**

**176 A PAIR OF SANDSTONE HERALDIC LIONS, DANISH OR NORTH GERMAN, LATE 17TH CENTURY**

**177 A PAIR OF MARBLE BUSTS REPRESENTING PLUTO AND PROSERPINA, CIRCLE OF JEAN RAON, CIRCA 1700**

**178 ATTRIBUTED TO ONORIO MARINARI, DAVID HOLDING GOLIATH'S HEAD, OIL ON CANVAS**

**179 A WHITE AND GREY PAINTED CARVED WOOD MEMENTO MORI GROUP, PROBABLY LIENZ, 1820**

**180 A BRONZE FIGURE OF MOSES, ITALIAN, PROBABLY VENETIAN, 17TH CENTURY**

**181 VINCENT MALÒ, THE CONTINENCE OF SCIPIO, OIL ON CANVAS, UNFRAMED**

This painting's attribution to the painter Vincent Malò (*circa* 1595-*circa* 1649) is confirmed by a certificate, written by dott. Antonio Gesino and dated to the 15th of February 2001, and situates it in the painter's mature period around 1640-1645.

**182 THREE BRONZE FIGURES OF THE FLAGELLATION OF CHRIST, AFTER FRANCOIS DUQUESNOY AND ALESSANDRO ALGARDI, SECOND HALF 17TH CENTURY**

**183 ATTRIBUTED TO ALESSANDRO TIARINI, HOLY FAMILY WITH SAINT JOHN THE BAPTIST, OIL ON CANVAS**

**184 GIOVANNI DOMENICO TIEPOLO, SAINT JOHN GUALBERTO, OIL ON CANVAS, UNLINED, ON ITS ORIGINAL STRETCHER**

This new addition to the oeuvre of Giandomenico Tiepolo (1727-1804) is a rare discovery. It depicts Saint John Gualberto, founder of the Vallombrosian Order. Son of a rich Florentine family, John's life changed dramatically the day he pardoned his brother's assassin, inspired by the Passion of Christ. This act of mercy led to him taking the habit of the Benedictines and entering the monastery of San Miniato al Monte. Here he was shocked by the simony of the Bishop of Florence, whom he denounced before retiring from the community to lead an austere, hermetic existence. In 1015 he moved alone to the monastery of Vallombrosa, where he later became Prevost and subsequently Abbot, having welcomed to his community many of the monks from San Miniato. The confraternity at Vallombrosa was founded on the rule of Saint Benedict, as well as the teachings of the early fathers of the Church; these insisted on the idea of charity and a communal way of life, and thus the Vallombrosian came into exist-ence. Tiepolo's painting makes reference to two miraculous events in the life of the saint. Most obviously, the cross that he is holding al-ludes to his first vision. Whilst praying before the great crucifix of San Miniato having just pardoned his brother's killer, the head of Christ bowed to him as a sign of absolution for his sins. In the present pic-ture, the head of the crucifix is slightly turned towards the saint, echoing this miracle. More subtly, the stonework behind the saint is probably a reference to the story of the monastery that saint John judged too opulent and then crumbled at his word. A worthy succes-sor to his father and teacher, Giambattista Tiepolo (1696-1770), the remarkable condition of the present painting allows us to admire Gi-andomenico's glowing colours and rich brushwork. Father and son worked together in the Tiepolo studio, along with Domenico's brother, Lorenzo (1736-1776), a specialist in pastels. Because of the collabora-tive nature of their work, in both paintings and frescoes, the talent of the sons was, for a long time, overlooked. It was only in 1971, with the publication of Adriano Mariuz's (1938-2003) catalogue raisonné, that Giandomenico's oeuvre finally received the attention it deserved. This study allowed us to understand that patrons turned most often to Domenico when they desired a small scale work for private devo-tion. Many such paintings of half-length saints by his hand are known to us today, such as the *Saint Louis Gonzaga* in the Pinacoteca di Brera, Milan, *Saint Joseph et l'enfant Jésus* in the Museo Civico, Padua and *Saint Dominique* held in the Museo Civico in Udine. In these paintings, as in ours, Giandomenico's fascination with daily life is clear; it is these little details, anecdotal and touching, that render his religious subjects so human. In *Saint John*, it is above all the saint's smile, with the slight gap in the front teeth, his wrinkles, executed in swift black brush strokes, and his ruddy hands that give the figure his humanity. This is a person who has known poverty, hard work and suffering, but has been transformed firstly by god's grace and then by the painter's brush into a radiant image. Giandomenico's sensibility for the poignant aspects of the human condition resonates through-out his oeuvre. Although it is present in the work of his father, it is only in the son's paintings that it is given centre stage. There exists differ-ent versions of the present painting, with some minor differences. One is currently in the collection of the Rollins Art Museum, Florida (inv. 1961.04), and another 'attributed to Giandomenico Tiepolo' was recently brought to the market in Paris (sale Drouot Estimations, hô-tel Drouot, Paris, 16 April 2022). It is probable that the version from the Rollins Museum once belonged to the collection of Martin von Wagner Museum in Würzburg, and which was published in Adriano Mariuz's catalogue in 1971 (A. Mariuz, *Giandomenico Tiepolo*, Venice, 1971, p. 152). There, he dated the picture to the 1750's, period when the Tiepolo family worked in Würzburg. A preparatory sketch for the hands and the crucifix has been identified by the historian Giorgio Vigni in the collection of the Correr museum in Venice (Inv. Cl. III, n. 7084) (A. Mariuz, *op. cit.*, p. 152). The features of the model for Saint John Gualberto must have pleased the artist, because he can be found again in a painting of the same format in the Ambrosiana in Milan, there in the guise of a bishop saint. We would like to thank Adelheid M. Gealt for her help in the writing of this catalogue entry.

**185 A PAIR OF POLYCHROME MARBLE ARMORIAL MEDALLIONS, ITALIAN, 17th CENTURY**

**186 A BRONZE FIGURE OF A SEATED MOORISH SLAVE, AFTER PIETRO TACCA (1577-1640), ITALIAN, 17TH OR 18TH CENTURY**

The model for this slave figure was created by Pietro Tacca (1577-1640), a Medici sculptor and successor to Giambologna. It was cre-ated in 1608 to adorn the base of the monument to Ferdinand de' Medici in the Piazza della Darsena in Livorno.

**187 TWO BRONZE ALLEGORICAL FIGURES OF WAR AND PEACE, AFTER TIZIANO ASPETTI, PROBABLY VENETIAN, 17TH CENTURY**

**188 FRANCOIS PERRIER, THE SACRIFICE OF A KING, MAYBE THE DEATH OF LYCURGUS, OIL ON CANVAS**

Dated to 1632-1633 by Alvin L. Clark, this enigmatic painting of the sacrifice of a king is a beautiful testimony to Francois Perrier's (1594-1650) singular style. Formed in Italy by the luminous painter Gio-vanni Lanfranco (1582-1647), it is under Simon Vouet's (1590-1649) influence that Perrier develops his personal style, marrying a monu-mental and sculptural manner to his master's more flamboyant ap-proach to painting. Upon his return to Paris in 1628 after four years in Rome, Perrier joins Vouet's workshop, most notably working on the decorative scheme of the château de Chilly, which is now gone. Our painting dates from this period of inspired imitation, just before his second stay in the eternal city in 1634. This mysterious scene depict-ing the sacrifice of a king, or perhaps a god, is presented to us in a slightly reduced format from its original size. Thankfully, a contem-porary copy of the painting (A. L. Clark, *op. cit.*, n°32), as well as a preparatory sketch discovered by Barbara Bréion de Lavergnée (part of the Mathias Polakovits donation, Paris, école nationale des beaux-arts), tell us of the painting's whole composition. The composition was originally closed off on the left by a group composed of a figure dressed as a priest from antiquity surrounded by three women with hair adorned by vine leaves. Whilst this reinforces the classical na-ture of the scene, any interpretation of our painting's iconography remains hypothetical. If it is indeed a pagan priest ordering the sacri-fice of a Christian martyr, then why does our painting contain no references to the divine, such as the traditional angels bearing palm leaves? On the other hand, if the main character being sacrificed is a king, then who is this blindfolded monarch? Eric Schleier takes up Luca Giuliani's hypothesis that our painting, taking certain icono-graphic liberties, represents the sacrifice of Lycurgus, king of Thrace. Lycurgus, having defied Bacchus, a statue of whom we can glimpse on the left of the whole composition, was, according to certain ver-sions, blinded and subsequently killed. In his article, Schleier refutes the old hypothesis that the subject is the death of Pentheus. Like Lycurgus, Pentheus is killed, namely by his mother and two aunts, for opposing Bacchus' cult (E. Schleier, *op. cit.*, p. 348). Whilst the icon-ography remains uncertain, there is no doubt as to the date of our painting. This is due to stylistic affinities with the *Sacrifice d'Iphigénie* (Dijon, musée des beaux-arts), painted around 1631-1632 whilst Perrier was still in Vouet's workshop. Iphigenia's executioner bears a very close resemblance to the victim in our painting whilst the feminine figure is reminiscent of Iphigenia, albeit more animated. We also find the same superposition of visual planes, producing a sense of tension between them and invigorating the composition, which is another peculiarity of Perrier's paintings from that decade.

**189 ATTRIBUTED TO FRANCOIS PERRIER, THE DEIFICATION OF AENAS, OIL ON CANVAS**

This painting can be linked to a picture of the same subject, but of a larger format, held in the collection of Mrs. and Mr. Seward Johnson (P. Rosenberg, in *La peinture française du XVIIe siècle dans les collec-tions américaines*, [exh. cat.], Paris-New York-Chicago, galeries na-tionales du Grand Palais-Metropolitan Museum of Art-Art Institute of Chicago, 1982, n°82, p. 300 (as 'Perrier')). Pierre Rosenberg also mentions a smaller, 18th century version of the same subject (27 x 37 cm.) which belongs to a private collection in Paris (P. Rosenberg, 'France in the Golden Age', *Metropolitan Muse-um Journal*, 1982, 17 (1982), p. 32).

**190 JEAN-FRANÇOIS MILLET CALLED FRANCISQUE MILLET, SHEPHERDS IN AN IMAGINARY ITALIAN LANDSCAPE, OIL ON CANVAS**

The *œuvre* of Francisque Millet (1642-1679) mirrors his life; born in Antwerp but of French origins, Millet's work reflects this dual influ-ence, with on one side the Flemish landscape painter Abraham Ge-noels (1640-1723), who accompanied Millet during a trip to Holland, and on the other the French painter Nicolas Poussin (1641-1665), whose later works came to redefine the importance attributed to the classical landscape. Théodore's (1660-?) engravings allow us to get a clear sense of Millet's *œuvre*. Namely, his landscapes utilize a high point of view which creates a plunging view over vast horizons, in a manner that is reminiscent of Poussin's grandiose and heroic land-scapes. In our painting, we can see, far along to the left, a classical town towards which is headed a cowherd and his drove of cows. The same compositional elements can be found in a picture brought to market by Christie's on the 7th of July 1995, lot 74, titled *A classical Landscape with Roman Merchants on a Path, a hill town beyond*, as well as in another composition depicting the *Flight into Egypt*, today in a private collection.

**191 LOUIS DE BOULLOGNE THE ELDER, DANAË RECEIVING THE GOLDEN RAIN, OIL ON CANVAS**

This monumental and judiciously organized composition is striking in its scope and theatricality. A small *putto*, in the top left, reveals the scene to us by graciously lifting a heavy and silken red drape; Danaë, locked in a bronze tower by her father Acrisios, king of Argos, is re-clining on her bed, leaning on a monumental cushion. Awoken from her slumber by a mysterious golden rain, Danë, like her servant, draws her gaze upwards at this strange divine manifestation, through which the king of Olympus, Zeus, will give her a son, Perseus. This is one of the most imposing mythological scene by the French painter Louis de Boullogne the elder (1609-1674), patriarch of the re-nowned family of painters of the same name, which included Bon (1649-1717), Louis (1654-1733), Geneviève (1645-1708) and Madeleine (1646-1710). After successive attributions to Jean-Baptiste de Cham-paigne (1631-1681) by Charles Sterling (1901-1991) – whose *oeuvre* was not well known at the time – our painting was reattributed to Boullogne the elder in 1994 (G. Kazerouni, B. Brejon de Lavergnée, J. Delaplanche, *op. cit.*, p. 54, sous la note 7), an attribution which was reiterated during its exhibition at the Museum Für Angewandte Kunst of Frankfurt in 2004. Noteworthy in our painting is the unique representation of the draperies, particularly the one covering Danaë's body, as well as the heavy curtain and the folds of the bolster pillow. The latter is reminiscent of Eustache Le Sueur's (1617-1655) compo-sition, *Sleeping Venus surprised by Cupid* (San Francisco, Californian palace of the Légion d'honneur) (A. Brejon de Lavergnée, *André Charles Bouille, 1642-1732. Un nouveau style pour l'Europe*, [exh. cat.], Frankfurt, Museum für Angewandte Kunst Frankfurt, 2009-2010, p. 414). One cannot discuss draperies without mentioning Boullogne the elder himself who said, during a series of conferences at the Royal Academy on Titian's (around 1488-1490-1576) *Madonna of the Rabbit*, that whilst the sculptor fears that heavy draperies should ob-scure the figure, the painter should aim to create such draperies, so as to create a union between the colours and the figures, thus giving volume to these figures and filling the space between them ('Le sculpteur craint que des draperies amples n'embarrassent ses fig-ures et n'en cachent les proportions par de grosses masses de pierre ? Au contraire, le peintre affecte ordinairement que les plis de ses draperies soient larges, pour servir à l'union des couleurs et des groupes, pour donner plus ou moins de reliefs à ses figures, pour remplir des espaces vides et pour plusieurs autres utilités [...]') (G. Guillet de Saint-Georges, *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, 1854, I, pp. 195-204). The *putti*, which pleasantly animate the scene at the end of Danaë's bed in the bottom right of our painting, can also be found in another composition by the painter, *Samson and Dalila*, brought to market by Christie's in Paris on the 27th November 2002, lot 34. Whilst one of the *putti* is playing with a golden chain, the other is gesturing him, as well as the viewer, to be silent. Why? So as to not bother the beautiful Danaë, stretched out across the bed in her in-accessible bronze tower, who has suddenly been awakened. Or is it to attract the attention to another one of Zeus' licentious subterfuges? Another question remains, to what ends was our picture painted? Who commissioned it? In our painter's well documented biography by Guillet de Saint-Georges (1624-1705), first historiographer of the Royal Academy of painting and sculpture, a remark by the author suggests that, according to Brejon de Lavergnée (A. Brejon de Laver-gnée, *op. cit.*, pp. 414-415), our painting may have decorated the study of a distinguished amateur, as the biography cites by name a certain number of distinguished gentlemen, such as M. le Marquis de Lian-court, M. le Marquis de Sourdis, and M. le Marquis de Mortemart amongst others, who regularly called upon, and patronized, the painter ('Pendant ce travail [l'activité de copiste] un grand nombre de personnalités distinguées venaient visiter familièrement M. Bou-logne entre autres M. le marquis de Liancourt, M. le marquis de Sourdis, M. le marquis de Mortemart, Monsieur l'évêque de Tarbes et M. de la Vrillière. Il n'y eut pas l'un d'eux qui ne le favorisât de son amitié et qui ne lui fit faire des tableaux de Cabinet qu'on regarde tous avec estime')(G. Guillet de Saint-Georges, *op. cit.*, pp. 195-204). Due to our painting's references to Blanchard (1600-1638) and Le Sueur, Brejon de Lavergnée postulates that our painting can be dat-ed amongst the painter's early works.

**192 A CARVED MARBLE HEAD OF A BOY, AFTER THE ANTIQUE, 17TH OR 18TH CENTURY**

**193 JUSTUS VAN EGMONT, PRESUMED PORTRAIT OF FRANÇOISE-MARGERITE DE SÉVIGNÉ, COMTESSE DE GRIGNAN (1646-1705), HALF-LENGTH, OIL ON CANVAS**

Having trained in the workshop of Kaspar Van den Hoecke (1585-1648), Juste van Egmont (1601-1674) then joined the workshop of Peter Paul Rubens (1577-1640) from 1625 to 1628, during which time he collaborated on the production of the decoration of the Luxem-bourg Palace depicting the life of Marie de Medici (1575-1542), now in the Louvre. The artist moved to Paris in 1628, where he partici-pated in the establishment of the Royal Academy of Painting and

Sculpture in 1648 with, among others, Charles Le Brun (1619-1690), Philippe de Champaigne (1602-1674) and François Perrier (1590-1650). It was during his stay in Paris that he acquired a certain repu-tation as a portraitist of the French and European aristocracy. His il-lustrious models include Louis XIV (1638-1715), whose portrait is now in the Kunsthistorisches Museum in Vienna (inv. 3208), and Marie-Louise Gonzague de Nevers (1611-1667) (Warsaw, National Museum, inv. M. Ob.568). Our portrait testifies to Rubens' influence on the work of Justus van Egmont through the vivid, almost sketchy treatment of the skin tones and fabrics.

**194 NEAPOLITAN SCHOOL MID-17TH CENTURY, THREE-QUARTER LENGTH PORTRAIT OF A WOMAN, FORMERLY KNOWN AS THE 'PORTRAIT OF MADAME DE LONGUEVILLE' AND 'PRESUMED PORTRAIT OF MADAME DE LONGUEVILLE', OIL ON CANVAS, UNFRAMED**

The present portrait comes from the collection of Gabrielle Philip-son (1880-1941). Gabrielle was heiress to a Belgian banking family who were prominent members of the Jewish community in Brussels. Living in Paris at 62, rue Charon at the time of the Nazi Occupation and turmoil of World War II, her apartment housed a collection of decorative arts and Old Master paintings which included works at-tributed to Rubens (1577-1640), Fragonard (1732-1806), and other significant artists. This Neapolitan school portrait, though, left the collection through a forced sale just months prior to Gabrielle's death, secured for Hermann Göring's (1893-1946) residence in Carin-hall. Later, almost the entirety of her apartment was emptied in 1942 by the Nazi art looting organization, the Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR). In the ensuing war years, the portrait came to be housed in Berchtesgaden, the town near Adolf Hitler's (1889-1945) mountaintop retreat, where many of the highest-ranking Nazi lead-ers had homes. In July 1945, the *Portrait* was transported to the Mu-nich Central Collecting Point, after having been recovered by the Al-lied Monuments Men. The Munich Central Collecting Point, housed in what had been Hitler's so-called Führerbau, was the centre where the Monuments Men examined and inventoried newly-recovered works, with the ultimate aim of returning them to the countries in which they had been looted or sold under duress. The portrait was repatriated to France in 1946 and later entrusted to the Louvre Mu-seum for safekeeping until its owner could be identified. While in the post-war years her family were successful in having restituted to them some artworks and furniture that had been taken from Gabri-elle or her estate, the portrait remained unrecovered. Due to the ef-forts of the Ministry of Culture, the Louvre Museum, and the Com-mission for the Compensation of Victims of Spoliation (CIVS), the Neapolitan school portrait was restituted in February 2022. Christie's is privileged to offer this work on behalf of the heirs of Gabrielle Philippon's daughter, Stéphanie Goldschmidt.

**195 NICOLAS DE LARGILLIERRE, SAINT BARTHOLOMEW, OIL ON CANVAS**

Nicolas de Largillierre (1656-1746), along with his contemporary Hya-cinthe Rigaud (1659-1743), epitomises French portraiture in the grand siècle. Whilst the latter dedicated himself to a royal clientele, our painter catered to the highly lucrative demands of the high bour-geoisie, financiers and politicians. Whilst the religious nature of our painting makes it stand out within the painter's oeuvre, this half-length representation of the apostle Bartholomew -whose attributes, the knife and St Matthew's gospel, evoke both his role as a preacher and his martyrdom- can be nonetheless linked to the painter's genre of predilection. This naturalistic depiction of a man bathed in divine light was only fully attributed to the painter by Dominique Brême in 2003, on the occasion of the exhibition held at the musée Jac-quemart-André in Paris, as he attached our painting to a series of apostles which decorated the artist's home on rue Geoffroy-l'Angevin. Following this argument, our saint would have been paint-ed -like the four other holy figures mentioned in the inventory of Largillierre's possessions made up after his death (G. de Lastic, *op. cit.*, p. 25)- for the artist's personal enjoyment, use and perhaps devo-tion. Within the body of fully autograph works with which the artist lived, paintings with a religious theme dominate. They adorned the walls of his richly decorated home, whose furniture and decorative objects, which included pedestal and console tables, pier glass, tap-estries and musical instruments, was described by Dézallier d'Argenville (1680-1765). This painting, dated to 1710-1715, illustrates the artist's eclectic mixture of influences. Trained in Antwerp by Rubens' (1577-1640) school of colourists, he discovers through his travels the paintings of Antoon van Dyck (1599-1641) as well as the pictures of the Bolognese school centred around Annibal Carrache (1560-1609). The difficulty that art historians have had in dating and attributing our picture is a testimony to its originality within the con-text of the classical aesthetic of the French school in the first half of the 18th century. The three variants of this composition testify to the picture's contemporary popularity. One is by Joseph-Marie Vien (1716-1809), and is held in the musée Francisque Mandet in Riom.

Another version, exhibited at the musée d'Art et d'Histoire of Geneva, is attributed to Gaetano Gandolfi (1734-1802), whilst the third is in the collections of the musée des beaux-arts of Arras. Previously be-lieved to be by Jean Jouvenet (1644-1717), this last variant is probably autograph.

**196 A LEATHER PORTRAIT RELIEF OF LOUIS XIV, AFTER FRANÇOIS GIRARDON, EARLY 18TH CENTURY**

Another leather portrait is now in the Musée des Beaux-Arts of Bor-deaux (inv. Ex M 11228), another in the Château de Vaux-le-Vicomte.

**197 A FRENCH WHITE MARBLE RELIEF PORTRAIT OF A LADY, SECOND HALF 19TH CENTURY IN THE STYLE OF THE 17TH CENTURY**

**198 A TERRACOTTA FIGURE OF FLORA, AFTER RENÉ FRÉMIN, 19TH CENTURY**

**199 A SET OF FOUR BRONZE FIGURES INCLUDING THE PHILOSOPHERS DIOGENES AND AESOP, AFTER PIERRE LEGROS I, EARLY 18TH CENTURY**

**200 TWO BRONZE FIGURES OF A PHILOSOPHER AND A VESTAL, FRENCH, EARLY 18TH CENTURY**

**201 A BRONZE ALLEGORICAL FIGURE OF PRUDENCE, ITALIAN, 18TH CENTURY**

**202 TWO FRENCH PATINATED BRONZE GROUPS OF ATALANTA AND MELEAGER, AFTER THE MODELS BY GABRIEL GRUPELLO, LATE 17TH OR EARLY 18TH CENTURY**

**203 HYACINTHE RIGAUD AND CHARLES SEVIN DE LA PENAYE, PRESUMED PORTRAIT OF ALEXIS CÉSAR FRESLON, MARQUIS D'ACIGNÉ (?-1748), THREE-QUARTER LENGTH, OIL ON CANVAS**
Along with his friends François de Troy (1645-1730) and Nicolas de Largillierre (1656-1746), Hyacinthe Rigaud dominated European por-traiture in the first half of the 18th century. This pre-eminence in the genre begins around 1700 with the double commission of the por-traits of Louis XIV (Paris, musée du Louvre) and of his grandson, Philippe V of Spain (Versailles, musée national des châteaux de Ver-sailles et de Trianon). These years coincide with his double reception, as both a portraitist and a history painter, to the *Académie Royale de peinture et de sculpture*. The artist is at the time in full possession of his craft, which he uses to impose his singular style, and continues to develop his repertoire of poses by reinventing and recombining an-cient representational modes according to both his whim and the needs of his clients. Thus, the nobles of the sword who looked to Rigaud to have their likeness captured would be offered four or five generic combinations of poses and decorative details, which they could subsequently alter and modify as to project and represent their own personal exploits. This is how Rigaud created between 1704 and 1705, for the marquis de Vauban (1633-1707), an entirely original pose ('attitude') and dress ('habillement'), to paraphrase his accounts book. The model is shown in a three quarter pose to the right, dressed in a light-brown justaucorps with a brocade lapel upon which is worn a velour-lined breastplate with a white scarf tied across it. He faces the viewer with both hands on the marshal's ba-ton, leading the eye to the front-facing burgonet, with its lyre-shaped nasal, at its base. The whole is set off against a distant mountainous landscape populated by frail trees, whose darkened sky, dimly lit by an orange light, is reminiscent of the fires after a battle. This compo-sition (private collection ; Ariane James-Sarazin (hereafter 'AJS'), *Catalogue raisonné Hyacinthe Rigaud 1659-1743*, (hereafter 'cat. rais.'), II, n°P.895) became very popular among European superior of-ficers shortly after its adoption by Vauban; the inventor of the *pré carré* (a double line of fortresses created by Vauban in the north of France designed to defend the kingdom from the Spanish low coun-tries) is succeeded by the maréchal Conrad de Rosen (1629-1715), painted only the following year (1705, collection particulière ; AJS, *cat.rais.*, II, n°P.914) and the maréchal de Montrevel (1645-1716), whose portrait (current whereabouts unknown, AJS, *cat.rais.*, II, n°P.1202) is recorded in the accounts book of the artist in 1711. These early iterations are followed by versions where the simple, contem-porary plastron is replaced by a full, and more archaic armour, as can be seen in the portrait of the marquis de Belle-Isle (1684-1761), dated to 1713-1714 (Manom, Château de La Grange ; AJS, *cat. rais.*, II, n°P.1259) and the 1721 picture of the emissary of the king of Spain, Patricio Laules Y Briaen (1676-1739) (collection particulière ; AJS, *cat.rais.*, II, n°P.1372), the former before a battlefield, the later in a palace. According to the artist's accounts book, it is in 1721 and for 1 500 *livres* that Alexis César Freslon, marquis d'Acigné (1691-1748) (de-scribed as 'M[onsieur]r le m[arq]t[quis] d'Assigny jusqu'aux genoux ; l'habillement répété d'après celui du maréchal de Montrevel'), opted for this proven composition. In 2011 we postulated, with all the nec-essary precautions, to link the aforementioned picture with the paint-

ing which previously belonged to the collection of the comtesse de Segouy, for which there exists a drawn *ricordo* in the collection of the Albertina in Vienna (AJS, *cat. rais.*, II, n°D.134), as well as a painted reduction in a private collection (cited by AJS, *cat.rais.*, II, under n°P1375). Unlike our painting, the *ricordo* and the reduction both show the model without the cross of the order of Saint Louis. Rigaud entrusted the painting of the sitter's dress to one of his closest collaborators, Charles Sevin de La Penaye (1685-1740), for which he received 120 *livres*. Born into an old Breton aristocratic family, Alexis César Freslon, who died without descendance, commissioned the painting on the occasion of his union - which took effect as early as 1719 - to Françoise Sophie Gouyon (1701-1765); a portrait of her as Cérés, shown three-quarter length, ('jusqu'aux genoux'), also figures in the artist's accounts book for the year 1721. Marital bliss would be, however, short lived; a judicial decision from the Châtelet de Paris prescribed on the 25th of June 1728 the division of the couple's property, which was shortly followed by a residential separation. As is his habit, and unlike Verlaïne's beloved in his *Rêve familial*, who is every time not quite the same yet not quite another, Rigaud breaks the explicit link between Vauban's portrait and this one through the alteration of several key details. Here, the head turns in the opposite direction to the torso, adding a sense of naturalism to a pose that was, by then, highly codified. Moreover, the marshal's staff is replaced by an elegant and far less military cane adorned with a gold chain, which we also find in the portrait of Thomas Legendre (1673-1738), seigneur de Collandre, painted in 1713 (Aix-en Provence, musée Granet ; AJS, *cat. rais.*, II, n°P.1261). The cane, as well as the marshal's baton, is a motif which can be naturally associated with the drawing of the joint hands in one of Rigaud's studies currently held in musée Fabre in Montpellier (AJS, *cat. rais.*, II, n°E.1). Our painting is a masterful display of the distinctive traits which define, then as now, the artist's style. Rigaud builds up a likeness with clarity, one which is emphatic without being haughty, dynamic without being artificial, true without being prosaic, full of nobility yet not intimidating, and which, despite the time's strict codification of the genre, never loses sight of the man behind the portrait. We would like to thank Madame Ariane James-Sarazin for writing the following catalogue entry and for having specified that the clothes of our sitter were painted by Rigaud's close collaborator, Charles Sevin de la Penaye.

**204 A BRONZE GROUP OF BACCHUS AND THE PANTHER, AFTER A MODEL ATTRIBUTED TO BARTHÉLEMY PRIEUR, ITALIAN OR FRENCH, 17TH CENTURY**

Long attributed to Francesco da Sant'Agata or to a late 16th century Florentine workshop influenced by Cellini, this model was re-assigned by Maraike Bückling and Regina Seelig-Teuwen to the corpus of Barthélémy Prieur. The Metropolitan Museum of Art in New York, which has a similar bronze, describes it as probably Florentine,16th or 17th century (inv. 1982.60.99). This bronze model seems to have been very popular: the National Gallery's Flemish painting of an amateur's cabinet represents an identical figure together with the Borghese gladiators and a Venus at the bath (inv. NG1287).

**205 ALEXANDRE-FRANÇOIS DESPORTES, SATYRS AND GOATS, IN IMITATION OF A BAS-RELIEF AFTER GERARD VAN OPSTAL (1594-1668), OIL ON CANVAS, SIGNED AND DATED**

This imitation of bas-relief seems to stand out in the work of Alexandre-François Desportes (1661-1743), a painter traditionally associated with still lifes and hunting scenes. However, this is not his first attempt: the painter had already distinguished himself in this genre at the *Salons* of 1725 and 1737 (G. de Lastic, P. Jacky, *Desportes. Catalogue raisonné*, p. 228, no. P 681 and P 774) whilst several of his still lifes integrate such bas-reliefs, like *Nature morte au pot à huile, bas-relief, aiguière et violon* (Mulhouse, Musée des beaux-arts, inv. D.73.1.19) and *Nature morte au gibier, fruits et instruments de musique* (Gien, musée international de la chasse, inv. D 53 23 29; S 2).

Here, our painter is copying a bas-relief by Gerard van Opstal (1594-1668), a Flemish sculptor influenced by Duquesnoy (1597-1643), whose mythological subjects, already very popular among his contemporaries, were admired well into the 17th century. Part of the royal collections, the bas-relief shown here shows a satyr, accompanied by three children and two young satyrs, playing with a goat. It was the same relief that Chardin (1699-1779) presented nearly thirty years later at the Salon of 1769 (P. Rosenberg, *Chardin*, [exh. cat.], Paris, Grand Palais, 1979, p. 357, n°132).

It is possible that our work is the one exhibited at the 1740 *Salon* (G. de Lastic, P. Jacky, *Desportes, Catalogue raisonné*, p. 228, n°P 819). The absence of precise dimensions in the Salon booklet, as well as its summary description, do not allow us to confirm this today.

**206 A CARVED MARBLE HEAD OF FLORA, ATTRIBUTED TO ROBERT LE LORRAIN (1666-1743), FIRST THIRD 18TH CENTURY**

After an initial training with the painter Pierre Monier, Le Lorrain entered the service of François Girardon as his children's drawing teacher, and between 1683 and 1689 took part in the execution of his funerary monument to Cardinal Richelieu for the Sorbonne Chapel.

'*Premier Prix de Sculpture*' in 1689, he stayed in Rome from 1692 to 1694, with Pierre II Legros and Pierre Lepautre, where he briefly worked in Théodori's workshop. He regularly sent waxes after the Antique or his own compositions to Paris to trade in bronzes. Back in Paris after a trip to Naples, Venice, Florence, Genoa and Marseille, Le Lorrain first joined the *Académie de Saint-Luc* and then, in October 1701, the *Académie royale de peinture et de sculpture*, after the presentation of his reception piece, the marble *Galatée* now in the National Gallery of Art, Washington (inv. 1952.5.105). Appointed assistant professor in 1710, he became professor in 1717, then rector in 1737. In parallel with his work as the king's sculptor, notably at the Châteaux de Marly and Versailles, he regularly worked for important aristocratic families, including the Rohan-Soubise family in Paris for whom he re-alised the relief of the *Servants giving drink to the horses of Apollo* for the stables of the Hôtel de Rohan (c. 1737), at the Château de Saverne (c. 1728-1731) and at the Château of Prince-bishop Armand-Gaston Maximilien de Rohan in Strasbourg (c. 1735-1738). His pupils included Jean-Baptiste II Lemoyme and Jean-Baptiste Pigalle. Sought-after by amateurs for his small bronzes with poetic subjects, Le Lorrain is also sought-after for his busts or heads of ancient divinities, nymphs and young women. The elongated oval of our Flora's smiling face, tapering to a small pointed chin, her wide-open eyes and the expression of joy she exudes are all characteristics of Le Lorrain's graceful style. Thus, the «Catalogue des Sujets Profanes» from the *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, lists no less than twenty «Têtes de Femmes» in marble by Le Lorrain (*op. cit.*, p. 226). Numerous references to them are made in 18th century sales catalogues, mostly in marble, often in pairs - the counterpart may be female or male - and most of them have not been located today. Amongst others, let us mention a marble head of *Flora*, in counterpart with that of *Ceres*, from the collection of M. Massé, painter to the King, in the sale of the Marquis de Lassay (Paris, 17 May 1775, lot 84), then in the sale of Meulan (Paris, 2 April 1778, lot 62; F. Souchal, *op. cit.*, p. 355, n°93). Let us also mention the marble bust of *Flora*, in pair with that of *Ganymede*, in the Blondel de Gagny sale (Paris, 10-24 December 1776, lot 40; *ibidem*, p. 355, n°92); two marble busts of women in the Blondel d'Azincourt sale (18 April 1770; *ibidem*, p. 356, n°103-104); two others in the Julienne sale (Paris, 30 March 1767, lot 1265; *ibidem*, p. 357, n°118-119). Although the pedestals are subject to possible replacement over time, it should be noted that they could be made of a material other than marble. For example, Le Lorrain's *Tête de Bacchante âgée* in the Crozat de Thiers sale (Paris, February 1773, lot 965) is described on "a small base in serfontaine" (F. Souchal, *op. cit.*, p. 348, n°51).

**207 NICOLAS DE LARGILLIERRE, HALF-LENGTH PRESUMED PORTRAIT OF THE COUNTESS OF COURCELLES, OIL ON CANVAS**

The *cartouche* on our painting's frame identifies our elegant model as the 'comtesse de Courcelles'. The inventory drawn up after the painter's death does indeed list a painting of a Madame de Courcelles (folio 8 recto : 'teste original de madame la marquise de Courcelles') among the possessions for which payment will be difficult to recover. Was this indeed our painting, making the model the marquess of Courcelles, Anne-Thérèse de Marguenat de Courcelles (1647-1733), a prominent literary figure in the Ancient Régime whose acclaimed Salon in the hôtel de Nevers brought together some of the most enlightened writers of the time. Unless this is the wife of the count of Courcelles, ambassador in Madrid and Vienna, as was suggested by the catalogue entry of its sale in 2004. Whilst the identity of our model remains uncertain, our painting remains nonetheless a wonderful example of Largillierre's (1656-1746) mastery of paint. Upon a dark backdrop, our model's elegant silken dress and the velour drapey which she has wrapped around her shoulders testify to the artist's virtuosity in the rendering of fabrics, as well as bringing out the luminosity of our sitter's complexion. The painting's excellent state of conservation allows us to fully appreciate of all its subtle nuances.

**208 RICHARD BRAKENBURG, CELEBRATIONS AT THE INN, OIL ON CANVAS, SIGNED**

Painter of the Dutch golden age, Brakenburg's (1650-1702) oeuvre is dominated by genre painting inspired by popular mores whose tonalities, motifs and characters are reminiscent of the work of his master, Adriaen van Ostade (1610-1685) as well as another artist from Haarlem, Jan Steen (1626-1679) (J. Aono, *Confronting the Golden Age. Imitation and innovation in Dutch Genre Painting 1680-1750*, Amsterdam, 2015, p. 34). His compositions are characterised by horizontal formats which stage several characters in a singular, large room and participating in popular activities such as celebrating Saint- Nicolas' feast day, visiting the doctor, or as in this case, simply drinking in a tavern (J. Aono, *op. cit.*, p. 157).

**209 ATTRIBUTED TO MARTEN VAN CLEVE, EPIPHANY, OIL ON PANEL LAID DOWN ON CANVAS**

Men, women, children, dogs and cats come together in this joyous composition representing a feast on the day of the Epiphany, a theme

dear to the painters of the Flemish school in the 16th and 17th centuries. Celebrated on the 6th of January, this Christian celebration commemorating the Three Kings' visit to the Christ Child brought together all strata of society, as they would gather to eat slices of cake in which a bean had been hidden. The lucky finder of the bean - then a small coin or token - was named king and consequently presided over the festivities. Each time the king raised his cup, the assembly imitated him whilst shouting: 'The king drinks! If one of the guests did not comply with this rule, his cheeks were blackened with soot by the king's fool.

As is often the case in the work of Marten van Cleve (1520-1570), the painter's studio has rendered this happy cacophony by dividing this chaotic composition into several distinct scenes: on the left, a couple in disguise enters, in the centre, a family accompanied by musicians loudly greets the king, and on the right, women are busy preparing the cakes (G. Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, Brussels, 1976, p. 355). Everyone is visibly merry, despite the wide-open doors, the perforated gable and the cracked plaster of the chimney, which expose the revellers to the winter temperatures of January. No one seems to pay any attention to the newcomers who come bearing news. Indeed, it doesn't matter if the news are good or bad: as long as there is food and drink, the king and his clique will continue to celebrate.

**210 JOHANNES LEEMANS, TROMPE-LOEIL ON THE THEME OF HUNTING, OIL ON CANVAS, SIGNED**

The work of the Hague painter Johannes Leemans (1633-1688) is characterised by trompe l'oeil still lifes with a hunting theme. This genre was very popular among collectors and artists at the time and is characterized by the work of Cornelis Biltius (1653-circa 1686). In our painting, the equipment of a fowler is depicted: birdcalls, nets, cages, pouches and hunting horns are skillfully arranged on a wall in anticipation of the next outing. The central cage probably contains a kestrel, a bird of prey used for hunting birds and small mammals. This composition is reminiscent of the painting *L'attrail de l'oïseleur* by the same artist in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium in Brussels (inv. 7002).

**211 BARENT PETERSZ. AVERCAMP, FISHERMEN COLLECTING NETS ON THE EDGE OF A LAKE, OIL ON PANEL, SIGNED**

As a nephew and pupil of Hendrick Avercamp (1585-1634), one of the most important representatives of the 17th-century Dutch school of winter landscape painting, the young Barent follows in his master's footsteps by reproducing his famous fishing and skating scenes from the area around Kampen and the river IJssel in the present-day province of Overijssel. Our painting strongly evokes Avercamp's lively and colourful landscapes, whose space is often defined by trees and houses that enclose the composition, as well as the rather low horizon line characteristic of Hendrick Avercamp's mature works. However, unlike his uncle, Barent does not dwell on narrative details, a style perpetrated by Pieter Brueghel the Elder (*circa* 1525-1569) and separates himself from his uncle's trademark winter landscapes. Clara J. Welcker reminds us that our painting is a *Zomervierlandschap* ('River landscape in summer'). Barent also updates his uncle's scenes: having outlived him by almost a century, the feathered burrs and hats in his uncle's pictures are replaced by less fanciful and colourful clothes. Barent Avercamp painted different versions of our composition. One of them, with more figures, was sold at Christie's in Paris on 21 June 2011, lot 14 (C. J. Welcker, *op. cit.*, p. 3029, n°B.A. S 5.5.). As in the work of his uncle, some of Barent Avercamp's figures reappear in various compositions by the painter. This is the case of the milking woman, standing on the left of our painting, which we find in a painting sold at Sotheby's in London on 8 July 1988, lot 13.

**212 ABRAHAM VAN CALRAET, STILL LIVES WITH PEACHES, OIL ON PANEL, A PAIR, MONOGRAMMED**

Many of Abraham van Calraet's (1642-1722) paintings have for a long time been wrongly attributed to Albert Cuyp (1620-1691), painter of the Dutch golden age and master of van Calraet, with whom he shared the monogram 'AC'. It is only at the beginning of the 20th century that the Dutch art historian Abraham Bredius (1855-1946) traced van Calraet's signature in notarial acts, and was able to disassociate from Cuyp's oeuvre certain still lifes bearing the monogram 'AC' (A. Bredius, 'Further light upon the painter Calraet (Kalraet)', *The Burlington Magazine*, septembre 1919, XXV, 198, p. 120). However, it was not until 2015 that a monographic exhibition is dedicated to the painter, taking place at the Bredius Museum and titled *Geno Cuyp, wel Calraet* ('Pas Cuyp mais bien Calraet'). A painter and a sculptor from Dordrecht, Abraham van Calraet established himself principally as a painter of landscapes and animals, mainly horses and cows. We do nonetheless know a few still lifes by his hand. These often show peaches arranged in Chinese porcelain bowls, often of the type known as *Wanli*, or strewn on the table amongst grapes and butterflies, sometimes including shells and cherries. These different elements are ingeniously arranged and brought to the fore through a subtle play of light and colour, which emphasize their forms and textures (G. Koeltzsch, *Holländische Stilllebenmaler im 17. Jahrhundert*,

Lingen, 1995, II, p. 212). The silken feel of the peaches is immediately perceptible in our pair of paintings, whose composition is typical of the artist. We can relate our paintings to *Peaches* and *Bowl of peaches*, in the collection of the Boijmans van Beuningen Museum in Rotterdam (inv. 1394 and 1392). Our paintings are particular in the artist's corpus in that they are the only ones that can be considered a pair. We also note that one of our panels bears on its reverse the seal of the knight Joseph Guillaume Camberlyn d'Amougies (1783-1861), a renowned collector or paintings and prints. A staunch supporter of the king William I (1772-1843), he had espoused a military career as an officer in the Dutch army. After the 1830 revolution, he settled in Brussels where he dedicated himself entirely to his collection of prints and paintings which included, amongst many others, the *Goldfinch* by Carel Fabritius (1622-1654), today in the Mauritshuis of the Hague (inv. 605). He also published several studies on the primitives, namely Memling (1430-1494). We would like to thank Dr. Fred G. Meijer for suggesting an attribution to Abraham van Calraet and for his help in the writing of this catalogue entry.

**213 A PAIR OF LOUIS XVI GOUACHE, GILT AND SILVERED TIN MEDALLIONS SIGNED BY THOMAS COMPIGNÉ, LAST QUARTER 18TH CENTURY**

**214 TWO BRONZE ALLEGORICAL FIGURES OF SUMMER AND AUTUMN OR CERES AND BACCHUS, FRENCH, EARLY 18TH CENTURY**

**215 TWO BRONZE FIGURES REPRESENTING BACCHUS AND AMPHITRITE, AFTER PIERRE GARNIER AND MICHEL ANGUIER, 18TH CENTURY**

**216 A BRONZE FIGURE OF CUPID, ITALIAN, 17TH OR 18TH CENTURY**

**217 BARTHOLOMEW D'ANDRIDGE, THREE-QUARTER LENGTH PORTRAIT OF AN ARCHITECT, PROBABLY WILLIAM KENT (1685-1748), WEARING A GREEN COAT AND A RED TURBAN, OIL ON CANVAS, SIGNED**

The subject of this painting is probably the architect, painter and furniture designer William Kent (1685-1748). Particularly sought after by England's most important families, he is behind the designs of Holkham Hall, Stowe House and Badminton House, and it is his drawing for the Villa of Chiswick House which introduces the Palladian style to the British public. The large size of the book that our model is holding allows us to postulate that it may be a copy of Leon'i's (1686-1746) Palladio, published in four volumes between 1715 and 1720. In the background on the right we can see a pyramid which, according to John Harris (circa 1666-1719), is a simplified version of the monument to the playwright William Congreve (1670-1729) which is at Stowe house (Kerslake, *op. cit.*, p. 161, note 3). This monument, built in 1736, helps us to date our portrait, specifically placing it within the architect's last decade of his life.

Another smaller version of our painting is currently in the collection of the National Portrait Gallery in London (inv. NPG 1557).

**218 A GILT-BRONZE BUST OF KING GEORGE IV (1762-1830), RUNDELL BRIDGE & RUNDELL, LONDON, CIRCA 1826-1830**

The present bust is based on the 1827 marble portrait of King George IV by Sir Francis Leggatt Chantrey (1781-1841) in the Yale Center for British Art (inv. B1977.14.37). The Rundell Bridge & Rundell company, was appointed as one of the Goldsmiths and Jewellers to the King in 1797, then Principal Royal Goldsmiths and Jewellers in 1804 until 1843. They produced numerous pieces of silverware and sculptures for Kings George III, George IV, William IV and Queen Victoria. George IV (1762-1830) was a great collector and acquired many pieces for Carlton House and Windsor Palace. Rundell Bridge & Rundell also made equestrian portraits of George IV, one of which was given by King George IV himself to Henry, 1st Marquess Conyngham (1766-1832) or his wife Elizabeth (1768-1860) (sale Christie's, London, 19 November 1992, lot 114). The composition of this centrepiece is similar to our bust: the king is in the antique style on a column in front of which stands the royal coat of arms framed by a lion and a unicorn. The Latin inscriptions refer to the king as *Pater Patriae*. The bust was part of the important collection of Boni de Castellane (1867-1932) and Anna Gould (1875-1961) in their Parisian *hôtel particulier*, the Palais Rose. A true monument of the *Belle Époque*, the *hôtel*, which has now disappeared, was built by the architect Ernest Sanson on Avenue Foch.

**219 JEAN-BAPTISTE OUDRY, A DOG POINTING A RED PARTRIDGE, OIL ON CANVAS, SIGNED AND DATED**

In 1724, the marquess Henri Camille de Beringhen (1693-1770) is named Premier Écuyer of the Petite Écurie du Roi, and is thus entrusted with the care of the monarch's hunts. Oudry (1686-1755) had caught his likeness in a subtle portrait, accompanied by his dog along with hunting trophies, two years prior (Washington, National

Gallery of Arts, inv. 1994.14.1). Extremely satisfied with Oudry's ability to render the liveliness of animals, the marquess introduced the painter to the king of France, who bestowed upon Oudry the right to represent the royal hunts as well as ordering from the artist a series of portraits of his dogs to decorate his château in Compiègne. It is as part of this series that Oudry painted the unique canine portraits of 'Lise', 'Turlu', 'Cadet' and 'Hermine', currently in the collection of the château de Fontainebleau. His talent in the genre of animal portraiture made him a very desirable painter amongst a clientele that looked to such paintings to decorate their hunting lodges and luxurious homes.

Our painting is part of a series of four, one of which is currently in the Wilhelmshöhe in Kassel. The other two are in Stockholm's royal castle (Opperman, *op. cit.*, n°P. 242 and P. 244). Shown in Oudry's studio and offered for 400 livres each, these paintings were promotional tools designed to demonstrate the artist's virtuosity to visiting collectors. We would like to thank Hal N. Opperman for confirming the attribution of our painting to Jean-Baptiste Oudry after a direct examination (in 2017) and for his help in the writing of this catalogue entry.

**220 HUBERT ROBERT, WALK WITH WATER FOUNTAIN, OIL ON PANEL**

We would like to thank Sara Catala for confirming this painting's attribution to Hubert Robert (1733-1808) following a direct examination of the painting.

**221 CLAUDE JOSEPH VERNET, THE OCCUPATIONS OF THE SHORE; THE ABUNDANT SPRING, OIL ON CANVAS, IN A PAINTED OVAL, A PAIR, SIGNED AND DATED, ENGRAVED**

In 1766, Claude Joseph Vernet (1714-1789), having finished his series - begun in 1754 - depicting views of the harbors of France, started painting far more picturesque subjects, such as the compositions we are presenting today.

It is to Diderot (1713-1784) that we owe the identification of this pair of paintings. Whilst the 1767 Salon booklet only refers to 'Several Pictures under the same number' (Plusieurs Tableaux sous le même numéro), Diderot provides some illuminating insight into these paintings by describing in detail, in his *La Promenade Vernet*, the sites they represent. This has allowed us to identify our paintings as the first and fourth site described.

We know another version of these compositions, which was brought to market in 2018 (Daguerre sale, hôtel Drouot, Paris, (Me Nouel), 17 mai 2018, lot 6). One of its pendants, *Les occupations du rivage*, is now lost. To this we can add another pair of paintings which once belonged to the Youssoupoff collection in Saint Petersburg.

**222 JACQUES-ANDRÉ-JOSEPH AVED, A YOUNG GIRL DRAWING, KNOWN AS 'LA DESSINEUSE', OIL ON CANVAS, UNLINED, UNFRAMED**

No other period devoted itself to childhood as the 18th century did. No longer considered a laborious stage between birth and adulthood, in the 18th century the child grows to encapsulate and personify the era's theories and hopes. In *Émilie* and *La Nouvelle Héloïse*, Rousseau (1712-1778) describes childhood as the time of the awakening of one's sensibility and sense of aesthetics, in the same way that for Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814) adolescence is a period of love and sensuality. It is at this time that new modes of representation associated with specific periods in childhood are articulated and codified. This same codification occurs with gender, as girls and boys come to symbolize different ambitions. Well-mannered and focused, our young child meets the expectations imposed on young girls at the time. Focused on the task at hand, she is imperturbable and seems to have forgotten the painter. The theme of childhood is an opportunity for artists to represent the intimate, a theme which is increasingly being explored as a result of the time's shifting tastes. The adult-to-be is already displaying characteristics of a grown woman; the apron of her checkered dress is reminiscent of a bodice and her black velour, or silk, neckband was particularly popular in the 1750's. Her haircut is also evocative of children in the 18th century and is reminiscent of the *Fillette aux nattes*, a sculpture by Jacques François Joseph Saly (1717-1776), which set a real trend in young girl's hairstyle in the 1750's.

Despite these mature details, our model maintains a marvelous innocence. In the middle of the 18th century, portraits of children often come to incarnate ideas of the vanities of a bygone time, thus personifying the passage of an irretrievable time. In Chardin's (1699-1779) paintings children contemplate their spinning tops they will soon stop playing with, already dressed in silken clothes with their ponytails pulled and powdered, and our model is drawing with a sanguine a dragoon's helmet, complete with crest, faintly evoking the violence of the adult world. As the daughter of Elisabeth Louise Vi-gée Le Brun (1755-1842), Julie (1780-1819), once did when looking at her naïve reflection in the mirror, soon to return the image of a woman, the presumed niece of the painter is enjoying the final, precious, moments of her childhood.

The artistic emulation between Chardin and Aved (1702-1766) is particularly noticeable in this painting. Aved already had several pictures by the former in his collection, such as *La nature morte au canard et à l'orange bigarade* (Paris, musée de la chasse et de la nature) whilst it is said that Chardin begun painting genre scenes, with his composition of a woman drawing water from a fountain (*La Fontaine*, Stockholm, Nationalmuseum), following Aved's teasing remark that still lifes were easier to paint than portraits. It is not without a sense of irony then that Aved's talent as a portraitist was to be eclipsed by his friend's, with paintings from the former being misattributed to Chardin as late as the end of the 19th century. Most famous of which is Aved's *Portrait de Madame Crozat* (Montpellier, musée Fabre) which was considered to be by the hand of his friend up until 1896 ! Such was the influence of the two artists on one another that it led the Goncourt brothers to postulate that the portraits in Chardin's genre scenes were in fact by the hand of Aved. Whilst particularly whimsical, this hypothesis does testify to their mutual influence; whilst Aved emulated the ineffable calm of Chardin's pictures, Chardin was greatly inspired by Aved's precision in the rendering of expressions.

**223 JACQUES-ANDRÉ-JOSEPH AVED, HALF-LENGTH PORTRAIT OF MEHEMET SAÏD PACHA, BEY OF RUMELIA (?-1761), AMBASSADOR EXTRAORDINARY OF THE OTTOMAN SULTAN MAHMUD I (1696-1754), OIL ON CANVAS, UNLINED, UNFRAMED**

The young Aved (1702-1766) is brought up in Amsterdam. He is trained by the French painters François Boitard (1670-1715) and Bernard Picard (1673-1733). Upon his return to Paris, aged 20, he is received as a portraitist to the prestigious *Académie royale de peinture et de sculpture*. Amongst his models figure the composer Jean-Philippe Rameau (1683-1764) as well as the poet and playwright Jean-Baptiste Rousseau (1671-1731). Aved did not limit himself to making paintings, he was also an accomplished art dealer and a collector. His collection contained both the works of his contemporaries, including no less than nine paintings by Chardin (1699-1779), as well as Flemish and Italian masters. Aved is principally known as a portraitist when, in 1642, Mehemet Saïd Pacha (?-1761), ambassador to the Ottoman Sultan Mahmoud I (1696-1754), is received by Louis XV (1710-1774) in Versailles. This visit from the Sublime Porte is of capital importance as France at the time was looking to the Ottoman Empire, along with Russia and Prussia, for support in the Austrian war of succession. It is on the occasion of this visit that a full-length portrait of the ambassador Saïd Pacha, bey of Rumelia, is commissioned from Aved, painting which is today in the collection of the musée national des châteaux de Versailles et de Trianon (inv. 3716). The highly finished nature of our picture suggests that it was probably used by the artist as a study in the final stages of the execution of the Versailles portrait.

**224 JEAN-BAPTISTE OUDRY AND WORKSHOP, BARBET DOG CATCHING A BITTERN, OIL ON CANVAS, SIGNED AND DATED**

During his training in the studio of Nicolas de Largilliere (1656-1746), Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) becomes closely acquainted with French high society, who would become, in later years, his principal patrons. We can count among them the King Louis XV (1710-1774), who commissions from the painter a series of portraits of the royal pack in 1725, a series which was lauded for its close resemblance to its canine models and which included Petite fille, Polydore, Turlu and Mignonne. He is subsequently awarded the title of *Peintre ordinaire de la vénerie* in 1726, thus allowing him to follow, and record, the royal hunts. The popularity of dogs as a subject matter in French painting at the end of the 17th and the beginning of the 18th century can be partially explained by the passion that French sovereigns had for hunting, and conjointly, their dogs. Whilst the genre is already well established in Holland by then, popularised notably by Paul de Vos (1591-1678) and Paul Potter (1625-1654), in France the dog is rarely seen as an independent theme before the 18th century. However, a notable exception is Laurent de La Hyre's (1606-1656) *Deux chiens dans un paysage*, currently at the musée des beaux-arts d'Aras (inv. 964.2.1). Oudry plays an important role in the renewal of the genre, and our paintings are a perfect illustration of the way that French 18th-century artists reinvent and redefine pictorial genres. *Chien barbet attrapan un butor* combines several frequent motifs of the artist's oeuvre. In particular, we can relate our painting to a composition in Stockholm's national Museum (inv. NM 861), which represents the same scene and which is, like ours, signed and dated to 1725 (H. Opperman, *Jean-Baptiste Oudry*, PhD thesis, Chicago, unievrsity of Chicago, 1972, I, p. 433, n°P209). The lack of human presence in this representation of the capture of a wild animal is reminiscent of the genre's Flemish tradition as it was perpetrated by Frans Snyder's (1579-1657) and his workshop. Our scene's dramatic lighting, as well as the meticulous rendering of the dog's facial expression, focuses the spectator's attention on the dog, thus making our painting simultaneously a hunting scene as well as a canine portrait. *Painter anglais et trophée de chasse* (next lot) also marries the genre of the canine portrait to themes of the hunt, which is here evoked by the still life composed of a rabbit, a pheasant and a rifle.

The motif of the dog guarding hunting trophies allows us to symbolically consider this painting as the thematic conclusion of the aforementioned scene. We can relate our painting to a composition in the collection of the château de Belleoi in Belgium, which is also signed and dated to 1725 (H. Opperman, *op. cit.*, p. 505, n°P393).

**225 JEAN-BAPTISTE OUDRY AND WORKSHOP, ENGLISH POINTER AND HUNTING TROPHY, OIL ON CANVAS, SIGNED AND DATED**

**226 ANNE VALLAYER-COSTER, BOUQUET OF ROSES, POPPIES AND CARNATIONS IN A VASE ON A LEDGE, OIL ON PAPER LAID ON CARDBOARD, SIGNED**

Marianne Roland Michel (1936-2004) lists seventeen miniatures by Vallayer-Coster (1744-1818) in her 1970 catalogue raisonné (M. Roland Michel, *Anne Vallayer-Coster 1744-1818*, Paris, 1970, pp. 79-80), most of them dating from the end of the artist's life. Our small bouquet with a stoneware vase, whose meticulousness and preciousness are characteristic of the genre, has been added to this corpus. We would like to thank Fabrice Faré for confirming the attribution of this painting to Anne Vallayer-Coster on the basis of a photographic examination of the work.

**227 TWO BRONZE FIGURES OF BACCHUS AND AMPHITRITE, AFTER THE MODELS BY LOUIS GARNIER (1635-1715) AND MICHEL ANGUIER (1612-1686), FRENCH, 18TH CENTURY**

**228 FRANÇOIS BOUCHER, THE BIRDCATCHER, OIL ON CANVAS**

This young birdcatcher holding a sparrow in his left hand is one of François Boucher's (1703-1770) early works. Before becoming a rococo painter, and thus incarnating the sensual art that flourished in the France of Louis XV (1710-1774), Boucher's early production was distinctly influenced by Flemish painters, the picturesque, and genre scenes. In a communication written on the 29th of March 2009, Alastair Lang reminds us that during his stay in Italy from 1727 until 1731, Boucher was known as an artist working in the Flemish manner. Upon his return to France in 1732-1734, two major commissions would fuel that northern sensibility. The first was a series of humorous drawings designed to illustrate Molière's (1622-1673) books and meant to serve as models for engravings. The second is a *Livre d'étude* of compositions after Abraham Bloemaert (1566-1651), which Boucher engraved himself (H. Voss, *op. cit.*, p. 82). Whilst this borrowing from Netherlandish artists of the previous century is particularly visible in Boucher's works from that decade, he remains an artist of his time, often adding a lively, frivolous and sensual character to his northern predecessor's trivial themes. In particular, the subject of the birdcatcher carries with it direct allusions to seduction and sexuality, as is clearly highlighted in another version where a young birdcatcher is handing the animal to a young girl, who puts it in a cage (*The bird nesters*, vente Christie's, New York, 23rd October 2012, lot 89). Alastair Lang also proposed the hypothesis that our birdcatcher may have been part of a pair; its pendant possibly representing a young woman (perhaps holding a cage?). The highly lively brushwork of our painting (reminiscent of Frans Hals (1582-1666) according to Hermann Voss (1884-1969)) can also be found in a painting recently brought to market by Christie's, *The landscape painter* (Christie's sale, New York, 19th April 2018, lot 35), in which we also find a heavy and strengthened line within the context of a somewhat rustic theme. Finally, Herman Voss suggested a link between the model of our picture and the young man wearing a large felt hat represented in *La cuisinière et le jeune garçon*, which was once part of the C. E. Riche collection. An interesting trace of Boucher's early years, our painting testifies to the strong influence that Flemish artists had on rococo painters, from Boucher to Fragonard (1732-1806), and the latter's profoundly French reinterpretation of the former. We would like to thank Alastair Lang and Françoise Joulie for confirming this painting's attribution to François Boucher after direct examination.

**229 A BRONZE FIGURAL GROUP OF THE ABDUCTION OF PROSERPINA, AFTER FRANÇOIS GIRARDON, 18TH CENTURY**

**230 A LEAD FIGURE OF BACCHUS, AFTER A MODEL ATTRIBUTED TO LOUIS GARNIER, 18TH CENTURY**

**231 A PAIR OF NEOCLASSICAL WAX RELIEFS, ATTRIBUTED TO ANTOINE GÉRARD, AFTER A DRAWING BY JEAN-GUILLAUME MOITTE, LATE 18TH OR EARLY 19TH CENTURY**

This pair of extremely delicate wax bas-reliefs bears witness to the classical revival that began in the second half of the 18th century. The frieze composition, the colours, the mythological characters celebrating a feast in a carefree and sensual way, the terms, the furniture and the dishes are directly inspired by Antiquity. The treatment of the material and the play of transparency rendered by the very fine modelling and sculpting of the wax are based on the drawings of the talented Jean-Guillaume Moitte. Son of an engraver, he trained in the

workshops of J.-B. Pigalle and J.-B. Lemoyne. He travelled to Italy after winning the Prix de Rome, where he was able to draw on many sources of inspiration. He subsequently worked on several important sculptures for Versailles, the Pantheon and the Hôtel de Salm. Once wrongly considered to be the work of Clodion, these bas-reliefs were reattributed in 1982 by Richard Campbell to Antoine Gérard, a pupil of Moitte. In 1807, in the sale after the death of Madame Moitte, two bas-reliefs are described under lot 58: 'Les Jeux du cerceau et de Coupe-Tête, sujets de Bacchanales, précieusement exécutés en cire; par M. Gérard, d'après les Dessins de M. Moitte'. Several examples of these models are known, but all of them, because of the material of wax, are unique and present slight variations. The *Saute-Mouton* relief can be found in the British Museum (inv. 1925,05111.CR); there is another version in the Cleveland Museum of Art (inv. 1944.237). We can also note the sale of a wax relief of *Le Saute-mouton* from the Ghislain Prouvost collection, Sotheby's sale, Paris, 9 December 2005, lot 145. Pairs are generally more rare. A version of the *Jeu du Cerceau* is exhibited with its pendant in the Louvre (inv. OA 6074 and OA 6075). Christie's brought to market a pair depicting the same two subjects in the Exceptional Sale, Paris, 24 November 2020, lot 1010. To give an idea of the importance of these works, let us specify that the Cleveland relief belonged successively to Cambaceres, to Prince Paul Demidoff in his palace of San Donato, then to J. Pierpont Morgan and Arnold Seligman. As for those in the Louvre, they come from collection of the abbot Jauffret, chaplain of the duchess of Orléans, future queen Marie-Amélie.

**232 ÉLISABETH LOUISE VIGÉE LE BRUN, PORTRAIT OF JOSEPH HYACINTHE FRANÇOIS-DE-PAULE DE RIGAUD, COMTE DE VAUDREUIL (1740-1817), SITTING IN AN ARMCHAIR, OIL ON CANVAS**

The dashed Joseph Hyacinthe François-de-Paule de Rigaud, Count of Vaudreuil, was born in the Caribbean, in the French part of Saint-Domingue (present-day Haiti), on 2 March 1740. The event probably occurred in the lordly manor of a large agricultural exploitation, principally of sugarcane, located in a canton of the parish of Torbeck. This location within the Les Cayes Arrondissement was located 40 leagues from Port-au-Prince (Cf. Médéric Louis Élie Moreau de Saint-Méry, *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'île de Saint-Domingue*, new edition by Blanche Maurel and Étienne Taillemite, vol. III, Paris, Société de l'Histoire des Colonies Françaises and Librairie Larose, Paris, 1958, pp. 1326-1334). His father was Joseph Hyacinthe, Marquis of Vaudreuil (1706–1764), commanding general and military governor of the island (consult *La famille de Rigaud de Vaudreuil* by the Quebec-based historian and archivist Pierre-Georges Roy, published in 1938), and his mother was born Marie Claire Françoise Guyot de la Mirande (1709-1778), and was the widow of a rich planter and merchant, Dominique Charles Hérard († 1727). His paternal grandfather, a Languedoc native, had been the governor of New France in North America, which at the time included Canada, Acadia and French Labrador, as well as the vast Louisiana Territory. The young count lived in Paris before entering the army of Louis XV. He was eighteen when Drouais portrayed him in front of a large map of the Leeward Islands (see Humphrey Wine, *The Eighteenth Century French Paintings (The National Gallery Catalogues)*, London, 2018, pp. 178-186, printed in colour). He served during the Seven Years' War as a second lieutenant of the Scottish Guards in the staff of the Marshal Prince of Soubise. In 1770, he was appointed brigadier in the Dauphin's regiment, and that same year he was decorated with the Royal and Military Order of Saint-Louis. In 1780 he was promoted to the rank of field marshal. Once discharged from the army, the ambitious Creole gentleman quickly began to frequent the high society of Paris and Versailles. (In this context, consult Benedetta Craveri, *Les derniers libertins*, (translated from the Italian by Dominic Vitztoz), Flammarion, Paris, 2016, pp. 347-398.) Previously, Vaudreuil had had a relationship with a woman who gave him an illegitimate daughter in 1766. She was christened in Chartres under the name Marie Hyacinthe Albertine de Fierval, and in 1784 she married one of her father's protégés, Pierre Charles d'Avrange de Noiseville, general secretary of the Grand Falconer of France. Mrs de Noiseville played an important role in the life of Vigée Le Brun during and after the Bourbon Restoration. He quickly began a long-term romantic liaison with his ravishing second cousin, the Countess (later Duchess) of Polignac, née Yolande Martine Gabrielle de Polastron, whose husband was a captain of the Royal-Dragons: the Count (future Duke) Armand 'Jules' François de Polignac, owner of the Château de Claye in Brie. In 1775, this likeable woman of old nobility but of no great fortune attracted the attention of the young Queen Marie-Antoinette, who felt burdened by the court etiquette rules; and Gabrielle became her most pampered friend. In 1780, Vaudreuil was named Grand Falconer of France of the King's Household. Moreover, he was the closest friend of the king's younger brother, the Count of Artois, whose countless indiscretions and libertine follies were costly to the kingdom. In 1782, Vaudreuil accompanied 'his' young prince to Spain, to the great siege of Gibraltar. (See the *Journal politique, ou Gazette des*

*Gazettes*, April 1782, pp. 36-37 and the relationship as described by Alexandre Ballet, Vaudreuil's first valet de chambre: 'Voyage du comte d'Artois à Gibraltar. 1782', *Revue rétrospective ou Bibliothèque Historique contenant des mémoires et des documents authentiques inédits et originaux*, 3rd ser., vol. I, H. Fournier printing office, Paris, 1838, vol. I, pp. 193-220 and 289-323, vol. II, pp. 41-87 and 97-153.) During the French Revolution, Vigée Le Brun asked her brother, the writer Étienne Vigée, to burn the letters that the count had sent her from Spain. Despite a hot and sometimes foul temper, the count was the soul of the Polignac set, and the queen had a hard time tolerating his authoritative behaviour. Having accumulated all sorts of favours – including, in 1782, the role of governess to the royal children –, Gabrielle de Polignac secured well-remunerated positions for her lover through her influence on the queen. He was able to help himself to large sums of money from the kingdom's coffers. These operations were fostered by the connivance of the Controller-General of Finances, Charles Alexandre de Calonne, who had gained access to that responsibility through skilful scheming. (Two other of the king's ministers and Marshals of France, the Marquis of Castries as Secretary of State for the Navy and the Marquis of Ségur as Secretary of State for War – owed him their positions in the King's Council.) According to the author of *Mémoires Secrets*: 'In addition to his great qualities as a minister, Mr de Calonne has those of a courtier and man of society. He is in good standing with the Polignacs and Vaudreuls, who speak to him with familiar language.' (*Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des lettres en France...*, ou *Journal d'un Observateur*, vol. XXV, London, John Adamson, 1786, p. 217 [article dated 7 April 1784].) The embezzlement caused the queen to lose what remained of her popularity, and those around her who were most opposed to the reforms asserted by the philosophers of the Lumières were generally pilloried. The artists and writers whom he protected called him 'Vaudreuil-Mécène' ('Vaudreuil-Patron'). (The most complete and best-documented study of Vaudreuil as a collector is to be found in the remarkable book by Colin Bailey, *Patriotic Taste: Collecting Modern Art in Pre-Revolutionary Paris*, Yale University Press, New Haven and London, 2002, pp. 170-194.) Throughout the 1780s, he was the most important private client of Mrs Vigée Le Brun and her husband, the art dealer Jean-Baptiste Pierre Le Brun. Among other masterpieces by the female painter, he could boast that he possessed *Self-portrait in a Straw Hat* (1782, private collection); the pastel portrait of Aglaée de Polignac, Duchess of Guiche (1784, private collection); *Bacchante*; and the portrait of the actress, singer and dancer *Madame Dugazon in the Role of Nina* (1787, private collection). It is largely thanks to Vaudreuil that the salon of the supremely beautiful Mrs Le Brun became fashionable. According to the chronicler Mouffle d'Angerville: 'Recently [the artist] held a concert where Mr Garat sang; Mr de Vaudreuil, Mr de Galifet, Mr de Polignac, and many gentlemen of the court were there; it was the day of the Queen's ball. The gentlemen agreed that Ms Le Brun's gatherings were infinitely more amusing than those of Versailles, and that they would remain there as long as she wanted; and indeed, they only arrived at Her Majesty's ball at two or three o'clock in the morning, leaving an empty space in the festivities of the day.' (*Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours*, 24 February 1783, vol. XXII, pp. 103-104.) It was in his honour, and that of Simon Boutin, that in 1788, after the count returned from a trip to Italy, she held her famous Grecian supper at the apartment where she lived on the noble floor of Hôtel de Luberton on rue de Cléry. That was one of the most remarkable high-society events of the decade in Paris. According to certain contemporaries, including the Baroness de Staël and Thomas Blaikie – who saw her at the picturesque hunting castle of Gennevilliers that Vaudreuil had purchased from the Duke of Fronsac –, he and the portrait artist were lovers. In March 1783, the landscape gardener, who had designed a large portion of the park of the Château de Bagatelle for the Count of Artois, wrote in his diary that he had encountered the artist while visiting Gennevilliers: 'Went one day with the Compte de Vaudreulle to see his Gardins at Genvillier those Gardins having been changed by one Labryer [Alexandre Louis Étable de la Brière] Architect but in such a way that there was no observations of Any perspective; the Compte is grand Fauconnier of France so that he came to Bagatelle with the Queens carriage and Six to take me to Genvillier; those Gardens I had already seen: here I met with the fameuse panteresse Mme Labrun who criticised very much upon the works done by Labruryer; this woman has a great taste and is really esteemed one of the first painters in France; I was exceedingly glade to have the opportunity of explaining myself before so knowing a person; we examined the Gardins explaining all the different Landscaps which I showed might be done this pleased Mme Lebrun exceedingly as she is the Mistress of the Compt de Vaudreuil.' (*Thomas Blaikie. Diary of a Scotch Gardener, at the French Court at the End of the Eighteenth Century*, ed. Francis Birelle, London, George Routledge, 1931, pp. 179-180.) On New Year's Day 1784, the year that Mrs Le Brun painted his portrait to commemorate the event, the Count of Vaudreuil was made Knight of the Order of the Holy Spirit by Louis XVI. Vaudreuil, who posed for his friend at the age of forty-four, sat dressed in a

waistcoat and French-style tails lined in white silk – both in brown brocade with gold braid, trim and beads – with black silk trousers. This elegant attire is completed by accessories such as a white chif-fon neck scarf, a fine lace ruffle and sleeve ends, and white stockings. He wears the great cordon bleu of the Order of the Holy Spirit diagonally across his torso, while the silver threads, curls and spangles of the badge of the same knightly order are embroidered onto his breast. Moreover, the rosette and little red silk ribbon of the Royal and Military Order of Saint-Louis that he received in 1770 are affixed to his jacket. Under his left arm he clasps a tricorn adorned with white plumes, and his hand holds the handle of a ceremonial sword, of which the blade is inserted into an ivory sheath. He sits in a luxurious chair by Georges Jacob. Vaudreuil was an accomplished amateur actor, and the artist seems to have captured his talent as a performer; he lays his right arm on a table covered with a green velvet mat, and appears to be telling a pleasant anecdote as he gesticulates with a hand like one of the characters in a light-hearted comedy that he so enthusiastically interpreted. (It could be that the pose and the elegant clothing and furniture in this portrait inspired François Gérard when, in 1808, he painted the portrait of the Foreign Minister under Napoleon, Charles Maurice de Talleyrand Périgord [Metropolitan Museum of Art, New York, Mrs Charles Wrightsman Gift, acq. n° 2012.348], since Gérard knew Vaudreuil and Vigée Le Brun well.) Two of Vaudreuil's literary protégés celebrated the friendship between the aristocrat and his favourite artist, each in his own way. The first was Ponce Denis Écouchard Lebrun, known as 'Lebrun-Pindare'. Lebrun praised the courtier and the artist in ephemeral verse, in a poem entitled 'L'Enchanteur et la Fée' ('The Magician and the Faery'): 'The Sky, in favour without end, Gave him a charming Faery Friend, Well deserving of my Magician. She had intelligence, talent, grace and uninhibition: Magic Deity, whose knowing knife Painted the soul, bringing canvases to life. He's no longer, you'd say, one of the prodigies; The Faery and the Magician passed the dark oddities. No, my Friends; V\*\*\* and Le Brun, in their mystery, Have turned my Tale into History. And the moralist Chamfort – whom Vaudreuil often lodged at one of his mansions on rue de la Chaise, and who demonstrated his ingratitude by becoming one of the bards of the Revolution before committing suicide – composed a witticism published in the *Correspondance Littéraire* that had many a spiteful person sniggering: Ryme game filled in at Gennevilliers, at the home of the Count of Vaudreuil by Mr de Chamfort of the Académie française for Mrs Le Brun. On the throne or on the – *ress*, At the court or in the – *marais*, Le Brun, queen or – *shepherdess*, Would play on my lute or on my – *hay*. (Friedrich Melchior, Freiherr von Grimm et al., *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.*, ed. Maurice Tournoux, vol. XIV, Paris, 1880, October 1785, pp. 222-223.) In his famous *Souvenirs*, the artist raved about 'l'Enchanteur' ('The Magician'), revealing a true tenderness on her part. (For more about Vigée Le Brun and her relations with the Count of Vaudreuil, consult Geneviève Haroche-Bouzinac, *Louise Vigée Le Brun, histoire d'un regard*, Paris, Flammarion (Grandes Biographies), 2011, particularly pp. 119-125.) Indeed, if she had had a lover, it would surely have been Vaudreuil, who was so tall and handsome, with features only spoiled by slight traces of smallpox, an imperfection that she perfectly managed to portray that same year in her magnificent portrait of Minister Calonne. Born to a noble family, the Count of Vaudreuil was even more blessed by nature than by fortune, though he did appear gifted in every way. In addition to the advantages of his high-class position, he showed all the qualities and graces that made him a likeable man: he carried himself with remarkable dignity and elegance; his face was gentle and refined, with extremely mobile features, reflecting his active mind; and his kind smile would appear at first greeting. The Count of Vaudreuil had a great deal of intellect, but you would have been led to believe that he only used his words to support your own, so kind and gracious was his way of listening; the conversation could be serious or pleasant, since he could adapt to any tone or nuance, being as educated as he was playful; he was an admirable storyteller, and I know ladies he wrote that the most discerning people would cite with praise; but those verses were only read by his friends; he was even less willing to publish them since he allowed himself to write some of them in the spirit and form of an epigram; he required truth in order to conduct himself so, and wrongful acts would have revolted his noble, pure soul; and one might say that while he showed little pity for anything evil, he enthusiastically glorified anything good. No one so enthusiastically served those who possessed his respect; if someone attacked his friends, he defended them with such energy that callous people accused him of exaggeration. — 'You must judge me so,' he once replied to a narcissist with whom we were acquainted, "because I understand what is good, and you understand nothing." The company that he preferred was that of the most distinguished artists and literary figures; they were among his friends, which he kept throughout his life, even those whose political opinions he did not at all share. He passionately loved all the arts, and his knowledge of painting was quite remarkable. As his fortune enabled him to satisfy his very costly tastes, he had a gallery of paintings by the greatest masters of various schools; his sitting

room was filled with precious furniture and ornaments of the best taste. He frequently threw magnificent, enchanting parties, to the point that he was known as 'the enchanter'; however, his greatest joy was to relieve the unfortunate; and how many were ungrateful to him! (Vigée Le Brun, *Souvenirs*, work cited in the Bibliography, vol. I, pp. 210-212.) The old Countess of Boigne described Vaudreuil as an insensitive, superficial man: 'I often saw the Count of Vaudreuil in London, but I never perceived the distinction with which his contemporaries honoured him. [...] At Mrs Lebrun's home, he swooned before a painting and defended the artists. He lived on familiar terms with them and maintained his haughty attitude for the salon of Mrs Polignac, as well as his ingratitude towards the Queen, of whom I heard him speak with the worst impropriety. Having emigrated and grown old, all that remained was the ridicule of all his pretensions and the carelessness of having his wife's lovers provide maintenance for his house, paid for with gifts that she had supposedly won in the lottery.' (*Récits d'une tante : Mémoires de la comtesse de Boigne, née [Éléonore Adèle] d'Osmond*, published by Charles Nicoullaud, 3rd ed., vol. I, Paris, Librairie Plon, 1907, pp. 144-145.) Before the French Revolution, Vaudreuil's spending far exceeded his enormous personal revenues, and, when Minister Calonne fell from grace in April 1787, his credit was totally exhausted. In the night from 16 to 17 July 1789, he left Paris for Switzerland in the company of the Count of Artois, the Polignacs, and other members of their society that a great proportion of the French population loathed. He left behind all his possessions, including his collection, of which a small portion was sent to him later in London by his cousin, the etcher Jean Philippe Le Gentil, Count of Paroy (1750–1824), and a Creole colleague, Colonel Pierre François Venault de Charmilly (?-1815), who put the rest up for sale. Vaudreuil and his emigrated friends wandered from one country to the next throughout the entire Revolution, the Cabinet of the French Consulate, and the First French Empire. Since Gabrielle de Polignac passed away in Austria in December 1793 two months after the execution of Marie Antoinette, he married a young family member in London in 1795: Victoire Joséphine Marie Hyacinthe de Rigaud de Vaudreuil. They had two sons, Charles-Philippe-Joseph-Alfred (1796-1880) and Victor-Louis-Alfred (1799-1834). Vigée Le Brun drew pastel portraits of the mother and both sons in 1804. (Cf. Neil Jeffares, *Dictionary of pastellists before 1800*, online edition —http://www.pastellists.com/Articles/VigeeLeBrun.pdf—pp. 15-16, no J.76.39, J.76.391 and J.76.392; two of these pastels are printed in colour.) Victor-Louis had a daughter with his spouse Anne-Louise Collet, Marie-Charlotte de Rigaud de Vaudreuil (1830-1900), who married the Count Gédéon de Clermont-Tonnerre. Their post-mortem auction included a great number of portraits of her paternal grandfather's family. After definitively returning to Paris from his travels with the Bourbons, Vaudreuil was appointed by Louis XVIII to the Chamber of Peers and to the Institute, and was granted the title of Governor of the Louvre Palace, where he died on 17 January 1817 at the age of seventy-seven. His remains were buried at the Saint-Pierre-du-Calvaire cemetery on rue du Mont-Cenis, and he was later joined in the grave by other members of his family. Among the lists of the artistic productions which appear at the end of each of three volumes of the original edition of her famous *Souvenirs*, published by the bookseller Hippolyte Fournier between 1835 and 1837, Louise Vigée Le Brun presented one original and five copies of her portrait of Vaudreuil under the year 1784, as well as "two busts" executed in Paris after he returned from emigration. (Vigée Le Brun, *Souvenirs*, vol. I, 1835, p. 332 and vol. III, 1837, p. 331.) One of the later copies is an oval portraying the model in a black suit and yellow waistcoat; it is part of a private collection. The work generally considered as the first version of the half-body portrait of Vaudreuil – a work that was directly passed from Vaudreuil to his granddaughter, the aforementioned Countess Gédéon de Clermont-Tonnerre (she is portrayed in a heliogravure on the frontispiece of the two volumes of *La Correspondance intime du comte de Vaudreuil et du comte d'Artois pendant l'Émigration (1789-1815)* which Léonce Pingaud published in 1889) – is kept at the Virginia Museum of Fine Arts in Richmond. The count is shown seated at a shaped table, probably octagonal, with spiral legs and an edge engraved in relief. (Cf. Joseph Bailio, *Élisabeth-Louise Vigée Le Brun (1755-1842)*, Fort Worth, Kimbell Museum of Art, 1982, pp. 51-54, n° 14; Paris, Grand Palais National Galleries, *Élisabeth Louise Vigée Le Brun*, 23 September 2015-11 January 2016, pp. 166-167 and 350, n° 50; New York City, The Metropolitan Museum of Art, *Élisabeth Louise Vigée Le Brun*, 9 February -15 May 2016 and Ottawa, National Gallery of Canada, 10 June-11 September 2016, pp. 96-97 and n° 21.) By far the greatest example of the bust portrait of Vaudreuil belongs to the Musée Jacquemart-André; the model wears a blue velvet jacket with a wide collar lined with white silk and adorned with a lawn frill, a striped black-and-ochre waistcoat, and his knightly medals, including – on the chest – a simple red ribbon of the Order of Saint Louis, without the cross, and the cordon bleu and badge of the Order of the Holy Spirit. This image, of which the exquisite curves and fine rendering of the features such as the eyes, half-open mouth and powdered hair are so lifelike, leads us to believe that Vigée Le Brun executed it in the presence of the model as a prepara-

tory study that would enable her to execute the two half-body portraits of the subject. The oval bust portrait, exhibited in the city of Versailles — Musée Lambinet, *De la cour à la ville sous les règnes de Louis XV et Louis XVI : Cent portraits pour un siècle*, 6 November 2019-1 March 2020, pp. 93-95, n° 42—lacks that liveliness, and the rendering of the hair in that work appears rather harsh and even metallic. We would like to thank Joseph Bailio for writing the above catalogue entry.

**233 JAN FRANS VAN DAEL, STILL LIFE WITH BOUQUETS IN A NICHE, OIL ON CANVAS, SIGNED AND DATED**

A self-taught painter, the young Antwerp native Jan Frans van Dael (1764-1840) moved to Paris at the age of 23 to devote himself to painting still lives of flowers and fruit. He quickly gained widespread institutional recognition: he was admitted to the *Salon* for the first time in 1793 and was entrusted with important decorative works destined for the châteaux of Chantilly, Saint-Cloud and Bellevue, where he practised 'imitation parfaite des bois de tous genres, la peinture des ornements et des arabesques' ('the perfect imitation of woods of all kinds, the painting of ornaments and arabesques') (D. Coeckelberghs, P. Loze, *1770-1830. Autour du néo-classicisme en Belgique*, [exh. cat.], Brussels, musée communal des beaux-arts d'Ixelles, 1985-1986, p. 278). The castle of Malmaison also bears witness to the painter's renown; Empress Joséphine (1763-1814) owned five works by the painter, including *Le tombeau de Julie*, which is now on display in the musée national des châteaux de Malmaison et Bois-Préau (inv. MI 104). Thieme (1865-1922) and Becker (1864-1928) have wrongly claimed that our painting belonged to the Empress' collection (U. Thieme, F. Becker, *op. cit.*, p. 257). Although the imperial provenance has since been refuted, the history of this painting illustrates the recognition it received for its quality of execution; presented at the *Salon* of 1810, this composition earned van Dael the Grand Gold Medal, an award he received again nine years later at the *Salon* of 1819. The work subsequently became part of the painter's personal collection. This *Still life with bouquets in a niche* is one of Jan Frans van Dael's quintessential works. The meticulous execution of the details, the variety of elements represented - flowers, fruit, insects, a nest - as well as the presence of trompe l'oeil elements recall the painter's Nordic influence.

**234 A CARVED MARBLE BUST OF TYCHE BY IOANNIS KOSSOS (1822 - 1875), THIRD QUARTER 19TH CENTURY**

**235 A BLUE-JOHN, WHITE AND BLACK MARBLE CAMPANA VASE, ENGLISH, LATE 18TH CENTURY**

**236 A BLUE-JOHN AND MARBLE VASE, ENGLISH, LATE 18TH CENTURY, MOUNTED AS A LAMP**

**237 A PAIR OF BRONZE AND PORPHYRY BUSTS OF EMPERORS, AFTER THE ANTIQUE, ITALIAN, LATE 18TH CENTURY**

**238 A BRONZE EQUESTRIAN GROUP OF MARCUS AURELIUS, AFTER THE ANTIQUE, ITALIAN, LATE 18TH OR EARLY 19TH CENTURY**

**239 A PARCEL-GILT BRONZE HEAD OF A WOMAN, FRENCH OR ITALIAN, 19TH CENTURY**

**240 A TERRACOTA HEAD OF A MAN, LATE 18TH OR EARLY 19TH CENTURY**

**241 AN ITALIAN WHITE MARBLE GROUP OF THE THREE GRACES, AFTER THE MODEL BY ANTONIO CANOVA, LATE 19TH CENTURY**

Aglaea, Euphrosyne and Thalia are the three daughters of Zeus, the king of the gods. They are also known as the Three Graces. Celebrated since antiquity, they each symbolise splendour, joy and abundance. Evidence of their cult, probably dating from the 6th century BC, has been found in Paros and Santorini. Renaissance artists, champions of the arts of antiquity, drew heavily on these representations to bring the three divinities to life, as evidenced by the works of Raphael, Botticelli, Cranach, and even Nicolas Cordier. Traditionally, two figures are portrayed facing each other, while a third, in the center, faces the viewer. However, when the wife of Napoleon I, Joséphine de Beauharnais, commissioned a version of the Three Graces from Canova in 1812, the artist reimagined the traditional representation creating a new composition. Under his chisel, the representation of the Three Graces becomes more sophisticated, the entanglement of bodies more complex. Without losing its readability, the sculptor invites the viewer to walk around the statue, creating for each point of view an effect of surprise capable of arousing emotions. In 1814, after Josephine's death, John Russell, Sixth Duke of Bedford, visited Canova's workshop and fell under the spell of this marble which he wished to acquire. However, his offer of purchase was unsuccessful. As a result, the Duke ordered a copy which he planned to

place in a future small neoclassical temple, ‘the temple of the Graces’. Completed in 1817, this version was installed in 1819 at Woburn Abbey in the presence of Canova. In 1994, it joined the collections of the Victoria and Albert Museum. The group commissioned by the Empress is now part of the Hermitage collection. Soon after its creation, The Three Graces was considered a masterpiece of European sculpture and enjoyed immense popularity. Another version worthy of note is that of the NY Carlsberg Glyptotek in Copenhagen. This marble group, like other works by the master, has become a true icon of Western art. The present sculpture is one of a number of later copies probably made in Italy at the end of the 19th century. A mid-19th century copy was offered by Christie’s, and sold in London on May 14th, 2013 (lot 200).

**242 JEAN-LOUIS ANDRÉ THÉODORE GERICAULT, LANCIER FROM THE 1ER RÉGIMENT DE CHEVAU-LÉGERS-LANCIERS DE LA GARDE, CALLED POLONAIS, OIL ON CANVAS**

Passionate about horses from a young age, Théodore Géricault (1791-1824) joins Carle Vernet’s (1758-1836) studio in 1808, as Vernet was by then a well-established painter known for his equestrian and military scenes. He had been given the *légion d’honneur* by Napoléon I (1769-1821) for his painting *Le matin de la bataille d’Austerlitz* (Versailles, musées des châteaux de Versailles et du Trianon, inv. MV 1550), exhibited in the 1808 *Salon*. During that time, Géricault discovers, and assiduously copies, the Flemish and Italian pictures, notably Rubens (1577-1640) and Van Dyck (1599-1641), amassed by the emperor and displayed in the musée Napoléon. It is his taste for the material and sensual, developed through close study of these Flemish masters, that earns him the sobriquet ‘Rubens’ cook’ amongst his fellow students. A precocious talent, Géricault quickly gains public and critical recognition for his military subjects. In 1812, aged 21, he receives the gold medal in the *Salon* for his *Officier de chasseurs à cheval de la garde impériale chargeant*, currently in the Louvre (inv. INV 4885). Two years later, he exhibits *Cuirassier blessé quittant le feu* (Paris, musée du Louvre, inv. INV 4886) at the *Salon*. Germain Bazin (1901-1990) dates our painting to the same period as the two aforementioned pictures. We can thus link our painting, stylistically, thematically and chronologically, to a series of pictures executed in the beginning of the 1810’s, which include *Trompette du 2e regiment de chevau-léger-lanciers en tenue de gala* (Glasgow, Glasgow Art Gallery and Museum, inv. 35/270) and the *esquisse pour l’Officier de chasseurs à cheval de la garde impériale chargeant* (Paris, musée du Louvre, inv. RF 210) (G. Bazin, *op. cit.*, p. 44). These paintings elude easy classification; they are not portraits, genre scenes or history paintings. Whilst Géricault considered them unsuitable to be exhibited, Eitner reminds us that these compositions are too finished, through their meticulous execution, to be treated as simple studies (L. Eitner, *Géricault. His life and work*, p. 43). The rigor and accuracy with which the uniform is rendered is a key feature of Géricault’s *oeuvre* and betrays the influence that Vernet, an active participant in the reforms of the Napoleonic army’s uniforms, had on his student. At the behest of the Bourcier commission, Vernet had realized a series of 244 gouaches representing an officer and soldier for every ‘armes’, or subdivision, of the Armée de Ligne, itself a subdivision of the Grande Armée (F. Lacaille, *Uniformes Napoléoniens*, Paris, 2001, p. 6). As with our painting, these gouaches contain no symbolic or anecdotal elements and place very little emphasis on the model, thus making the military uniform the focal point of the picture. This precision in the representation of the uniform allows us to identify our soldier as belonging to the 1st regiment of *chevau-léger-lancier* of the Imperial guard. According to Bazin, his *kurtka*, the double breasted jacket adorned with aiguillettes on the left shoulder and an epaulette on the right shoulder- attributes of all the *chevau-léger* regiments- is in fact blue, but appears red as a result of the lapel being buttoned on the left (Bazin, *op. cit.*, p. 168). It is this confusion as to the colour of the *kurtka* which has resulted in our model being erroneously referred to as the red lancer, a title reserved to the 2nd regiment of *chevau-léger-lancier*. Our soldier, who is not an officer, as he sometimes is described, is in campaign dress wearing dark blue trousers with a red piped trim (Bazin, *op. cit.*, p. 46). Our picture is not just historic documentation of Napoleon I’s armies, its distinguished provenance testifies also to its artistic merits : mentioned in the painter Eugène Delacroix’s (1798-1873) post-mortem inventory, it then enters the collection of prince Louis-Napoléon Bonaparte (1856-1879), son of the emperor (1808-1873), before becoming a part of the part of the prestigious Rothschild collection.

**243 A WHITE MARBLE PORTRAIT OF NAPOLÉON III AND THE EMPRESS EUGÉNIE, FRENCH, SECOND HALF 19TH CENTURY**

**244 A FIGURAL BRONZE GROUP OF UGOLIN AND HIS SONS AFTER JEAN-BAPTISTE CARPEAUX AND CAST BY SUSSE FRÈRES, PARIS, CIRCA 1920**

**245 A TERRACOTTA DEPICTING THE DEATH OF THE STUDENT IN THE ARMS OF HIS MASTER, FRENCH, 19TH CENTURY, AFTER THE BALLAD BY LUDWIG UHLAND**

This large terracotta illustrates a subject rarely represented in sculpture which is drawn from *The Minstrel’s Curse* (*Des Sängers Fluch*) a dramatic ballad written by Ludwig Uhland (1787-1862). The old minstrel, or bard, and a young singer go before the king and his wife surrounded by courtiers. There ‘the old man struck his harp (...) then the pure voice of the young man’ enchanted the assembly until the king thought that the words of the younger man were seducing the queen. ‘Irritated (...) he drew his sword and plunged it into the heart of the young man’. The base of the terracotta repeats the poet’s words: ‘La mort de l’élève dans les bras de son maître’ (*The death of the student in his master’s arms*). Whilst in sculpture, the subject is rare, there are a few paintings which pick up the theme, including one by Philipp von Foltz (1837, Thorvaldsen Museum, Copenhagen). Uhland wrote this short story in 1814 and many people saw in the features of the tyrannical king the figure of Napoleon. Some also saw the old bard and the young man as personifications of the oppressed press or the legislature. Uhland, a great Romantic poet, was a member of the *Swabian Circle* in Stuttgart and was politically engaged in Germany’s unification.

**246 EUGÈNE-FRANÇOIS DE BLOCK, THREE-QUARTER LENGTH PORTRAIT OF GIUSEPPE GARIBALDI (1807-1882), OIL ON CANVAS, IN ITS ORIGINAL FRAME, LOCATED, SIGNED AND DATED**

A central figure in the Italian *Risorgimento* along with Camillo Cavour (1810-1861), Victor-Emmanuel II (1820-1878) and Giuseppe Mazzini (1805-1872), whose military campaigns enabled the unification of Italy, Giuseppe Garibaldi (1807-1882) was also politically engaged in Latin America and Europe, earning him the sobriquet of ‘Hero of the two worlds’. His notoriety at the time is considerable, both within the Italian peninsula and internationally. He is particularly admired by the romantic writers of the time, such as George Sand (1804-1876) and Victor Hugo (1802-1885), who provide him with important media coverage. It is within this context that the members of the Belgian society ‘La libre pensée’, commission from the painter Eugène-François de Block (1812-1893), a portrait, after life, of the hero of the Italian unification as a sign of their support of the Roman question (M. Battistini, 1929, *op. cit.*, p. 47). In our painting, the general addresses the following message, inscribed on the top right, to his French speaking allies : ‘Without priests, a fraternity of the people will be possible. With the priests, never !’ (‘Sans prêtres la fraternité des peuples sera possible. Avec les prêtres, jamais !’). In order to meet the demands of his patrons, the painter spent two months on the Sardinian island of Caprera, Garibaldi’s last home, to capture our model’s likeness (J. Rousseau, *op. cit.*, p. 187). Shortly beforehand, the Belgian painter had executed in London a portrait of Giuseppe Mazzini, another key figure of the Italian independence movement. These two portraits were subsequently exhibited together several times both in Brussels and in Gent. The press articles of the time are a testimony to the positive reaction, from both the public and the critics, that the paintings received upon their exhibition. The inscription received particular attention, with some commentators seeing the model’s very own handwriting: ‘The Garibaldian inscription, written in French and in the hero’s most beautiful handwriting, is conceived in these menacing terms [...]’ (‘L’inscription garibaldienne, écrite tout au long en français, et de la plus belle écriture du héros, est conçue en ces termes menaçants [...]’). Nearly forty years later, the historian Mario Battistini (1885-1953) dedicated several articles to these two portraits. Based on newspaper clippings, he retraced their history, claiming to have localized them in the meeting room of the Antwerp society of free thinkers. However, an inspection of these paintings reveals that there are several compositional discrepancies, and the lack of an inscription on Garibaldi’s painting suggests, to him, that the pictures were overpainted. The rediscovery of our painting allows us to postulate that the portrait found by Battistini is a diluted copy of our picture.

**247 A CARVED MARBLE FIGURE OF THE CASTAWAY, SIGNED BY CHARLES FRANCIS FULLER AND DATED 1858**

This impressive life-size group has reappeared in the same place after 150 years out of sight. *The ‘captain’ sculptor, Charles Francis Fuller (1830-1875)* His father General Francis Fuller wanted him to follow a military career, but after joining the army in 1847, first with the *14th Foots* and afterwards the *12th Lancers*, Charles left when he came of age in 1853 to pursue his studies in art. He travelled to Florence, where he studied under the American sculptor Hiram Powers (1805-1873) – the only pupil Powers consented to accept. They remained close friends, Powers giving him the nickname “Captain”, along with another American sculptor, Thomas Ball, and formed a small expatriate community in Florence. Fuller’s home was in Casa Frescobaldi on Via Santo Spirito, and his studio on what is today the Via della Chiesa at the back of the Carmine church. Together with Ball and Powers, in 1869 Fuller bought a triangular plot of about an acre between the Via Dante da Castiglione and the Via Farinata degli Uberti, where

they all built villas around a single landscaped park (see C. L. Dentler, *Famous Foreigners in Florence 1400-1900*, Florence, 1964, p. 90). Fuller’s wife was an excellent pianist and vocalist and their home was a gathering place for musicians and artists. Upon Fuller’s death in 1875 The Times recorded that ‘the studio of the ex-Calvary officer became in a short time well known to English visitors in Florence’. His clientele was therefore predominantly English, as evidenced by Fuller’s works which are still in the English Royal Collections, including *Undine*, a bust given by Queen Victoria to the Prince Consort in 1859 (inv. RCIN 41013), and a *Centurion*, purchased by Princess Louise and her husband, the Marquess of Lorne (later 9th Duke of Argyll), on their honeymoon in Florence in the 1870s. Another example is his statue of *Rhodopis* which was commissioned by the Marquess of Sligo for Westport House in Ireland (Christie’s Exceptional Sale, London, 9 July 2015, lot 144). *The Castaway* Regularly exhibiting in both London and Paris, Fuller notably presented a bust at the 1859 Salon, which took place in the *Palais de l’Industrie* on the *Champs-Élysées*, as well as showing two marbles the same year at the Royal Academy of Arts in London. He also exhibited at the London International Exhibition in 1862, where he presented the afore mentioned *Undine* and *Rhodopis*. The Royal Academy of Arts’ regular publications make it possible to trace some of his work from 1859 until his death in 1875; the catalogue of the 1875 exhibition specifies that ‘the late C.F. Fuller’ is nevertheless present with a *Portrait of Mlle de Breton*. At the Royal Academy exhibition of 1861, ‘The Castaway’ was exhibited under number 1019. The subject, eminently romantic since Théodore Géricault’s famous *Radeau de la Méduse* (*Raft of the Medusa*, 1818-1819), may have been taken from one of the great contemporary shipwrecks, such as the *Charlotte* in 1854, which carried troops from Queenstown in South Africa to Calcutta and lost a hundred of its passengers, or the *Semillante* in 1855, or the *Spartan*, a British ship which ran aground in 1856 with soldiers on board. The feature and expressions of this young man calling for help are striking in their sincerity and truthfulness, thus placing Fuller in the direct line of Romanticism. We know that Fuller spent some time in Paris at the *Institut de France* in 1856-1857, a period that probably corresponds to the beginning, at least on reflection, of the sculpture of *The Castaway*, since it bears the date 1858. It may therefore have been commissioned in those years, especially if we consider that the sculpture entered the Château de Tiregand in Dordogne, most probably during its renovation by the Comte de La Panouse. What is certain is that Fuller worked on the castaway in his Florentine workshop. Indeed, an anonymous photograph of his workshop shows us, besides the large and luminous space in which Fuller worked, our group on the right, in the foreground (fig. 1).The Château de Tiregand was built in the 18th century for the parliamentarian Jean Charles d’Augeard (fig. 2). The estate was sold to Alexandre de La Panouse in 1826. It is almost certainly his son, Comte César de La Panouse (1809-1879), who is responsible for the important refurbishing during the 19th century and therefore for the purchase of the marble from Fuller. This group has remained in the hall of the property until today.

**248 ROBERT CHARLES LAURENS GUSTAVE MOLS, THE QUAY OF THE LOUVRE, SEEN FROM THE GALERIE D’APOLLON, OIL ON CANVAS, UNLINED, SIGNED**

A precocious talent, Robert Mols (1848-1903) was trained at the Antwerp Academy, where, at the age of 13, he was awarded several prizes. After his arrival in Paris in 1886, he became a student of Jean-François Millet (1814-1875) and Jules Dupré (1811-1889). A keen observer, he realized numerous large-scale panoramas where he accurately depicts the topographical landscape. Several of his imposing vistas were bought by the French government, such as his view of the old port of Marseille (1879). Some have since then joined our cultural institutions, like his view of the Sète harbor, painted by the artist in 1891 (Sète, musée Paul Valéry). At the Antwerp Universal Exhibition of 1894, he exhibited a large panorama of actual Stanleyville in Congo, presenting to visitors the distant landscapes of the Belgian Congo. Our view of Paris is a marvellous testimony to the life of the Belle Époque. Crawling with picturesque details of the Paris of yesteryear, we rediscover the laundry boats, pumping water from the Seine at the foot of the Vert Gallant square, or the bath of the Samaritan, recognizable thanks to the clock tower above its sign, and which was destroyed due to floods in 1920. Our painting combines architectural details which we still find today, such as the Morris columns or the coloured benches, with elements that have long disappeared from the urban landscape, like the two-storeyed omnibus and horse-drawn carriages.

**249 VICTOR GABRIEL GILBERT, THE FISH PAVILION AT LES HALLES-CENTRALES OF PARIS, OIL ON CANVAS, SIGNED AND DATED**

In *Le ventre de Paris*, published in 1873, Émile Zola (1840-1902) imagines the character of a realist painter Claude Lantier. In the novel, the fictive painter goes every day to the, then new, Halles market, built from 1852. He is fascinated by the modernity of this [...] metal Babylone, of an Hindi lightness, traversed with suspended terraces

and aerial corridors, flying bridges thrown over the emptiness [...]’ (‘[...] Babylone de métal, d’une légèreté hindoue, traversée par des terrasses suspendues, des couloirs aériens, des ponts volants jetés sur le vide [...]’) (É. Zola, *Le ventre de Paris*, Paris, 1873, p. 270). To the painter, the effervescence of the site requires rigorous observation of this ‘overflowing of food, rising in the middle of Paris’ (‘débordement de nourriture, qui monte au beau milieu de Paris’) (É. Zola, *op. cit.*, p. 58), which the author compares to a ‘sea’ of vegetables or a ‘river of greenery’ (‘fleuve de verdure’) (É. Zola, *op. cit.*, p. 62). Outside of the literary world, the building, which was an answer to Emperor Napoléon’s III (1808-18773) sanitary demands and reforms, fascinated the first photographers. Whilst this modern building, situated at the heart of a still medieval Paris, had accompanied the birth of the medium (namely Célestin Thévenot, ‘Les Halles en 1896’, *Paris Moderne*, janvier 1897, 4), painters were reluctant to confront the building. Victor Gabriel Gilbert’s (1847-1933) willingness to face up to the challenge earned him the nicknames of the ‘painter of the markets’ (‘peintre des marchés’) and ‘painter of the Halles’ (‘peintre des Halles’) (E. Montrosier, ‘Victor Gilbert’, *Les artistes modernes*, Paris, 1884, p. 26). At each of the 1878, 1879, 1880 and 1881 Salons, Gilbert exhibited at least one painting depicting the Halles of Paris. Perhaps wishing to pay tribute to Lantier, an artist whose painting the reader will never see, Gilbert illustrated Zola’s novel with realist images elevated to the status of history painting, in the same way that Zola had turned his description of a market into a metaphor for their time’s prevailing class politics. Another composition by Gilbert depicting the fish pavilion, which was at the time in the north of the market, at the intersection of Lescot and Rambuteau streets, had been awarded a medal in the 1880 *Salon*. This emblematic Parisian landmark, situated on the same spot as its 12th-century predecessor, would move in 1969. The twelve pavilions, divided in groups of 6 and separated by a central alley, were to close one after the other. The first to close, in February 1969, is the flower market, followed by the fruits and vegetables, then the dairy products and finally, on the 29th of February, the seafood pavilion, represented here. All were destroyed from 1971 with the exception of pavilion n°8, which sold eggs and poultry, and which was rebuilt in the vicinity of Paris, in Nogeant-sur-Marne. We would like to thank M. Noé Willer for confirming the authenticity of the work which is included in the artist’s archives. A certificate of authenticity can be provided at the buyer’s discretion and expense.

**250 ÉMILE-AUGUSTE HUBLIN, ON THE MARKET ROAD (FINISTÈRE), OIL ON CANVAS, UNLINED, ON ITS ORIGINAL STRETCHER, SIGNED AND DATED**

A student of the neoclassical painter François-Édouard Picot (1766-1868), Hublin (1830-1891) exhibits in the *Salon* between 1861 and 1880. It is during the 1878 *Salon* that he exhibits the composition upon which this picture is based, painted three years later.

**251 STANISLAS VICTOR ÉDOUARD LÉPINE, PARIS: THE BANKS OF THE SEINE TOWARDS PONT MARIE, OIL ON CANVAS, UNLINED, SIGNED**

**252 CHARLES EUPHRASIE KUWASSEG, VIEW OF THE CITY OF LE MANS, OIL ON CANVAS, SIGNED AND DATED**

A student of Eugène Isabey (1803-1886) and Jean-Baptiste Henri Durand-Brager (1814-1879), and Charles Euphrasie Kussaweg (1833-1904), strongly influenced by the Barbizon school, specialised in landscape painting under the influence of the Barbizon school. For a time a long-distance sailor, his work is characterised by the representation of ports and waterways, as in our painting depicting the banks of Le Mans along the Sarthe.

**253 SANTIAGO RUSIÑOL Y PRATS, CAMPANARS: EVENING LIGHT, GIRONA, OIL ON CANVAS, UNLINED, SIGNED**

Born in Barcelona in 1861, Santiago Rusiñol (1861-1931) grows up in a family of wealthy textile industrialists. Renouncing his obligation to work in the family mill, Rusiñol opts for an artistic path and studies to become a painter. The lyricism of his style can be traced back to his Parisian period at the beginning of the 1890’s. Living in Montmartre in a community of Spanish artists with Ramon Casas (1866-1932) and Ignacio Zuloaga y Zabaleta (1870-1945), he quickly turns to the modernist movement and becomes close to a group of artists known as ‘XX’, which includes Fernand Khnopff (1858-1921) and James Ensor (1860-1949). This group progressively becomes a converging point for both modernist and symbolist artists, poets and writers, such as James Abbott Whistler (1834-1903), who exerted a great influence on the Spanish artist. Upon his return to Spain, Rusiñol develops his unique style, which he expresses through his poetic depictions of landscapes and gardens rendered using an amplified and vibrant palette.Rusiñol was greatly inspired by the urban landscape of Gerona, which he discovered over the course of several trips between 1908 and 1929. There, he would paint with his friend Pepet Gitano, waiting for the perfect moment to capture the diffusion of light through the city’s architecture, as we can see here with the evening light which poignantly illuminates the city’s Romanesque

cathedral tower, named after Charlemagne, located on the city’s highest point. The lack of human presence in the foreground brings a sense of calm and tranquility to the city represented here. We would like to thank Mercedes Palau-Ribes for her help in the writing of this catalogue entry.

**254 GASTON LA TOUCHE, VIEW OF THE PORT OF SAINT-TROPEZ AND THE BELL TOWER OF NOTRE-DAME DE L’ASSOMPTION, OIL ON PANEL, SIGNED AND LOCATED**

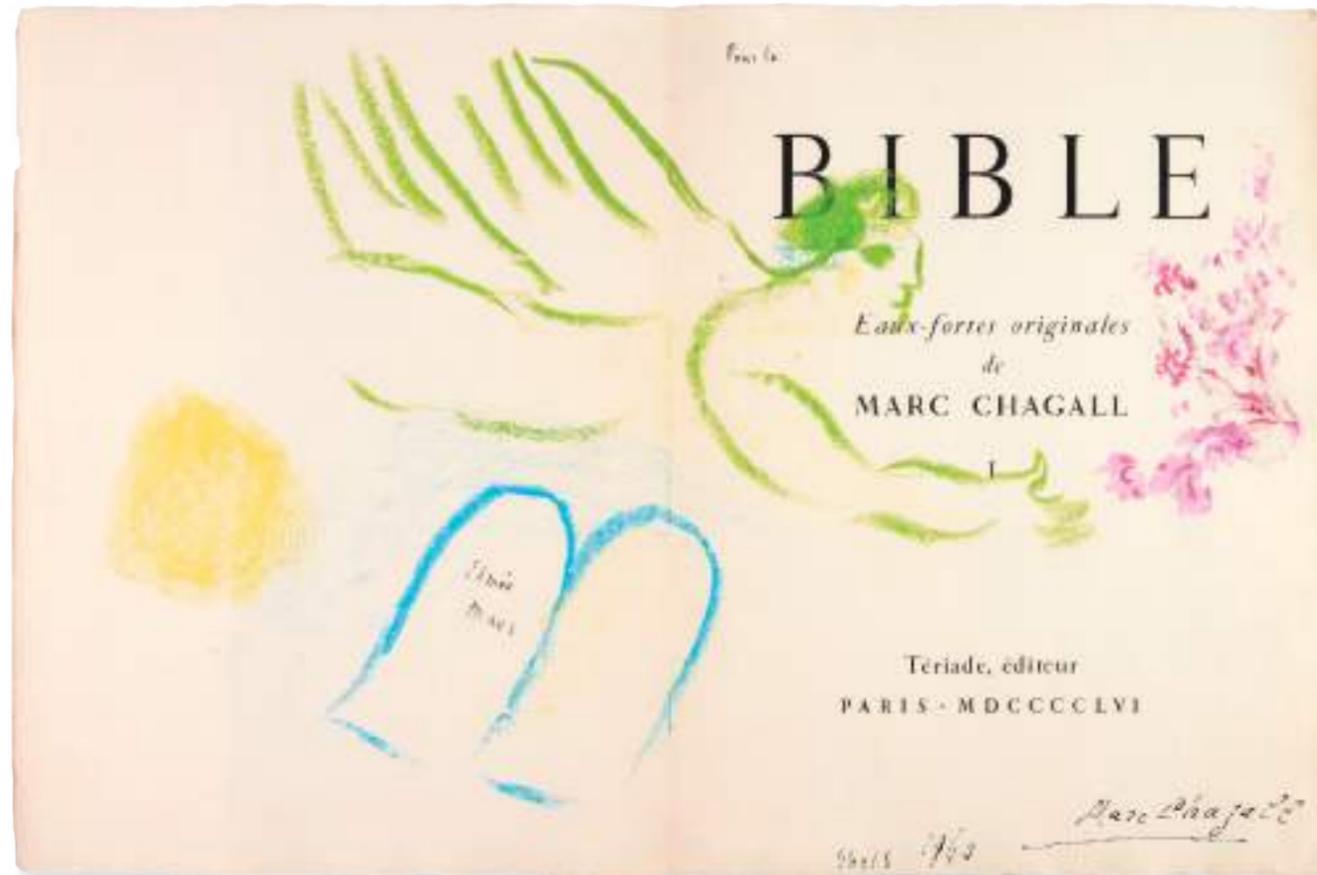
**255 LUCIEN LÉVY-DHURMER, SMALL CHILD IN THE COURTYARD OF A MOSQUE, OIL ON CANVAS, SIGNED**

Born in Algiers, Lucien Lévy-Dhurmer’s (1865-1953) oeuvre, at the crossroads of academism and symbolism, is marked by the visions and impressions of his childhood, then later by his travels in North Africa. In our painting, the child wears the traditional Berber braid of the people of Numidia.

**256 HERMENEGILDO ANGLADA CAMARASA, MONTSERRAT, OIL ON CANVAS, UNLINED, SIGNED**

The Catalan painter Hermenegildo Anglada-Camarasa (1871-1959) begun his career at the Escola de Belles Arts in Barcelona, where he studied under Modest Urgell (1839-1919). In 1888, at the age of seventeen, he participates in the *Exposició Universal* and holds his first monographic exhibition six years later at the Sala Pares in Barcelona exhibiting naturalistic landscapes. After his education in Barcelona, he moves to Paris in 1894 where he attends the Académie Julian. During that time, he paints numerous scenes of Parisian nightlife, focusing on his colour palette and the effects of light. His technique was visibly influenced by artists such as Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), Gustav Klimt (1862-1918) and Kees van Dongen (1877-1968). Conversely, his influence can be seen in the works of younger artists such as Pablo Picasso (1881-1973), whom he meets during his stay in Montmartre. In 1914, the artist settles in Pollença, in Majorca, where he dedicates the best part of his time painting in a raw, spontaneous style, using large strokes of paint to reduce the landscape to angular and rhythmic forms. During the Spanish civil war, Anglada-Camarasa stays in the region of Montserrat, which he represents here in a characteristically spontaneous and lively manner.

LE • PREMIER • NU  
DE MICHEL-ANGE  
REDÉCOUVERTE  
D'UN • DESSIN



CHAGALL, MARC (1887-1985, illustrateur)  
Pastel original signé et dédié à Edmée Maus, daté 1960.  
20 000 - 30 000 €



MICHELANGELO BUONARROTI, DIT MICHEL-ANGE (1475-1564)  
*Homme nu (d'après Masaccio), deux figures derrière lui*  
Plume et encre brune de deux couleurs, lavis brun foncé,  
filigrane indistinct (?)  
33 x 20 cm  
Estimation sur demande

**UNE VIE DE BIBLIOPHILIE**

Paris, vente en ligne  
2-12 mai 2022

**EXPOSITION**

5-10 mai 2022  
9, avenue Matignon  
75008 Paris

**CONTACT**

Adrien Legendre  
+33 (0)1 40 76 83 74  
alegendre@christies.com

Paris, 18 mai 2022

**EXPOSITION**

13-17 mai 2022  
9, avenue Matignon  
75008 Paris

**CONTACT**

Stijn Alsteens  
+33 (0)7 50 15 90 09  
salsteens@christies.com

Hélène Rihal  
+33 (0)1 40 76 86 13  
hrihal@christies.com

CHRISTIE'S

**HUBERT  
DE GIVENCHY**  
COLLECTIONNEUR

Paris, 14-17 juin 2022

**EXPOSITION**

10-14 juin 2022  
9, avenue Matignon  
75008 Paris

**CONTACT**

givenchyauction@christies.com

ATTRIBUÉ À FRANÇOIS GIRARDON (1628-1715),  
FRANCE, VERS 1700

*Bacchus*

Bronze à patine brune, sur une base  
associée d'époque Louis XIV  
H. : 81 cm. ; H. totale : 99 cm  
1 500 000 - 2 500 000 €



TAPISSERIE DE LA MANUFACTURE DES GOBELINS  
*Tenture des mois de Lucas : le mois d'avril ou le signe du taureau*  
Atelier d'Audran, d'après Bernard Van Orley, vers 1737-1740  
376 x 338 cm  
60 000 - 100 000 €

**THE EXCEPTIONAL SALE**

*Paris, 22 novembre 2022*

**EXPOSITION**

17 au 22 novembre 2022  
9, avenue Matignon  
75008 Paris

**CONTACT**

Simon de Monicault  
+33 (0)1 40 76 84 24  
sdemonicault@christies.com

**CHRISTIE'S**

**CHRISTIE'S**



FROM THE COLLECTION AT EASTNOR CASTLE  
GIOVANNI BATTISTA LUSIERI (ROME 1754-1821 ATHENS)  
*A panoramic view of Rome from the Aventine Hill towards the South*  
graphite, pen and black ink, watercolour  
22 x 38¼ in. (55.5 x 97 cm)  
£200,000 - 300,000

**OLD MASTER AND BRITISH DRAWINGS  
AND OLD MASTER PRINTS**

*London, 5 July 2022*

**VIEWING**

2-5 July 2022  
8 King Street  
London SW1Y 6QT

**CONTACT**

Stijn Alsteens  
+33 (0)7 50 15 90 09  
salsteens@christies.com

Laetitia Masson  
+44 776 700 7807  
lmasson@christies.com

**CHRISTIE'S**



JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER, R.A. (1775-1851)  
*View of Heidelberg with a rainbow*  
signed 'JMW Turner' (on mile post, lower left)  
pencil and watercolour, heightened with bodycolour and with scratching out  
13 ¾ x 20 ¾ in. (34.7 x 52.8 cm)  
£3,000,000 - 4,000,000

**OLD MASTER PAINTINGS EVENING SALE**

*London, 7 July 2022*

**VIEWING**

2-7 July 2022  
8 King Street  
London SW1Y 6QT

**CONTACT**

Harriet Drummond  
+44 207 389 2278  
hdrummond@christies.com

**CHRISTIE'S**

# CONDITIONS DE VENTE Acheter chez Christie’s

## CONDITIONS DE VENTE

Les présentes Conditions de vente et les Avis importants et explication des pratiques de catalogage énoncent les conditions auxquelles nous proposons à la vente les **lots** indiqués dans ce catalogue. En vous enregistrant pour participer aux enchères et/ou en enchérissant lors d'une vente, vous acceptez les présentes Conditions de vente, aussi devez-vous les lire attentivement au préalable. Vous trouverez à la fin un glossaire expliquant la signification des mots et expressions apparaissant en caractères gras.

À moins d’agir en qualité de propriétaire du **lot** (symbole Δ), Christie’s agit comme mandataire pour le vendeur.

## A. AVANT LA VENTE

### 1. Description des lots

(a) Certains mots employés dans les descriptions du catalogue ont des significations particulières. De plus amples détails figurent à la page intitulée «Avis importants et explication des pratiques de catalogage», qui fait partie intégrante des présentes Conditions. Vous trouverez par ailleurs une explication des symboles utilisés dans la rubrique intitulée «Symboles employés dans le présent catalogue».

(b) La description de tout **lot** figurant au catalogue, tout **rapport de condition** et toute autre déclaration faite par nous (que ce soit verbalement ou par écrit) à propos d'un **lot**, et notamment à propos de sa nature ou de son **état**, de l'artiste qui en est l'auteur, de sa période, de ses matériaux, de ses dimensions approximatives ou de sa **provenance**, sont des opinions que nous formulons et ne doivent pas être considérés comme des constats. Nous ne réalisons pas de recherches approfondies du type de celles menées par des historiens professionnels ou des universitaires. Les dimensions et les poids sont donnés à titre purement indicatif.

### 2. Notre responsabilité liée à la description des lots

Nous ne donnons aucune **garantie** en ce qui concerne la nature d'un **lot** si ce n'est notre **garantie d'authenticité** contenue au paragraphe E2 et dans les conditions prévues par le paragraphe I ci-dessous.

### 3. Etat des lots

(a) L'**État des lots** vendus dans nos ventes aux enchères peut varier considérablement en raison de facteurs tels que l'âge, une détérioration antérieure, une restauration, une réparation ou l'usure. Leur nature fait qu'ils seront rarement en parfait **état**. Les **lots** sont vendus « en l'**état** », c'est-à-dire tels quels, dans l'**état** dans lequel ils se trouvent au moment de la vente, sans aucune déclaration ou **garantie** ni engagement de responsabilité de quelque sorte que ce soit quant à leur **état** de la part de Christie's ou du vendeur.

(b) Toute référence à l'**état** d'un **lot** dans une notice du catalogue ou dans un **rapport de condition** ne constituera pas une description exhaustive de l'**état**, et les images peuvent ne pas montrer un **lot** clairement. Les couleurs et les nuances peuvent sembler différentes sur papier ou à l'écran par rapport à la façon dont elles ressortent lors d'un examen physique. Des rapports de condition peuvent être disponibles pour vous aider à évaluer l'**état** d'un **lot**. Les rapports de condition sont fournis gratuitement pour aider nos acheteurs et sont communiqués uniquement sur demande et à titre indicatif. Ils contiennent notre opinion mais il se peut qu'ils ne mentionnent pas tous les défauts, vices intrinsèques, restaurations, altérations ou adaptations car les membres de notre personnel ne sont pas des restaurateurs ou des conservateurs professionnels. Ces rapports ne sauraient remplacer l'examen d'un **lot** en personne ou la consultation de professionnels. Il vous appartient de vous assurer que vous avez demandé, reçu et pris en compte tout **rapport de condition**.

### 4. Exposition des lots avant la vente

(a) Si vous prévoyez d'enchérir sur un **lot**, il convient que vous l'inspectiez au préalable en personne ou par l'intermédiaire d'un représentant compétent afin de vous assurer que vous en acceptez la description et l'**état**. Nous vous recommandons de demander conseil à un restaurateur ou à un autre conseiller professionnel.

(b) L'exposition précédant la vente est ouverte à tous et n'est soumise à aucun droit d'entrée. Nos spécialistes pourront être disponibles pour répondre à vos questions, soit lors de l'exposition préalable à la vente, soit sur rendez-vous. Dans l'hypothèse où les locaux de Christie's France seraient fermés au public, l'exposition préalable des lots sera réalisée par voie dématérialisée depuis le site christies.com.

### 5. Estimations

Les **estimations** sont fondées sur l'**état**, la rareté, la qualité et la **provenance** des **lots** et sur les prix récemment atteints aux enchères pour des biens similaires. Les **estimations** peuvent changer. Ni vous ni personne d'autre ne devez vous baser sur des **estimations** comme prévision ou **garantie** du prix de vente réel d'un **lot** ou de sa valeur à toute autre fin. Les **estimations** ne comprennent pas les **frais de vente** ni aucune taxe ou frais applicables.

### 6. Retrait

Christie's peut librement retirer un **lot** à tout moment avant la vente ou pendant la vente aux enchères. Cette décision de retrait n'engage en aucun cas notre responsabilité à votre égard.

### 7. Bijoux

(a) Les pierres précieuses de couleur (comme les rubis, les saphirs et les émeraudes) peuvent avoir été traitées pour améliorer leur apparence, par des méthodes telles que la chauffe ou le huilage. Ces méthodes sont admises par l'industrie mondiale de la bijouterie mais peuvent fragiliser les pierres précieuses et/ou rendre nécessaire une attention particulière au fil du temps.

(b) Tous les types de pierres précieuses peuvent avoir été traités pour en améliorer la qualité. Vous pouvez solliciter l'élaboration d'un rapport de gemmologie pour tout **lot**, dès lors que la demande nous est adressée au moins trois semaines avant la date de la vente, et que vous vous acquitez des frais y afférents.

(c) Nous ne faisons pas établir de rapport gemmologique pour chaque pierre précieuse mise à prix dans nos ventes aux enchères. Lorsque nous faisons établir de tels rapports auprès de laboratoires de gemmologie internationalement reconnus, lesdits rapports sont décrits dans le catalogue. Les rapports des laboratoires de gemmologie américains décrivent toute amélioration ou tout traitement de la pierre précieuse. Ceux des laboratoires européens décrivent toute amélioration ou tout traitement uniquement si nous le leur demandons, mais confirment l'absence d'améliorations ou de traitements. En raison des différences d'approches et de technologies, les laboratoires peuvent ne pas être d'accord sur le traitement ou non d'une pierre précieuse particulière, sur l'ampleur du traitement ou sur son caractère partiel. Les laboratoires de gemmologie signalent uniquement les améliorations ou les traitements dont ils ont connaissance à la date du rapport.

(d) En ce qui concerne les ventes de bijoux, les **estimations** reposent sur les informations du rapport gemmologie ou, à défaut d'un tel rapport, partent du principe que les pierres précieuses peuvent avoir été traitées ou améliorées.

### 8. Montres et horloges

(a) Presque tous les articles d'horlogerie sont réparés à un moment ou à un autre et peuvent ainsi comporter des pièces qui ne sont pas d'origine. Nous ne donnons aucune **garantie** que tel ou tel composant d'une montre est **authentique**. Les bracelets dits « associés » ne font pas partie de la montre d'origine et sont susceptibles de ne pas être **authentiques**. Les horloges peuvent être vendues sans pendules, poids ou clés.

(b) Les montres de collection ayant souvent des mécanismes très fins et complexes, un entretien général, un changement de piles ou d'autres réparations peuvent s'avérer nécessaires et sont à votre charge. Nous ne donnons aucune **garantie** qu'une montre est en bon **état** de marche. Sauf indication dans le catalogue, les certificats ne sont pas disponibles.

(c) La plupart des montres-bracelets ont été ouvertes pour connaître le type et la qualité du mouvement. Pour cette raison, il se peut que les montres-bracelets avec des boîtiers étanches ne soient pas waterproof et nous vous recommandons donc de les faire vérifier par un horloger compétent avant utilisation.

Des informations importantes à propos de la vente, du transport et de l'expédition des montres et bracelets figurent au paragraphe H2(h).

## B. INSCRIPTION A LA VENTE

### 1. Nouveaux enchérisseurs

(a) Si c'est la première fois que vous participez à une vente aux enchères de Christie's ou si vous êtes un enchérisseur déjà enregistré chez nous n'ayant rien acheté dans nos salles de vente au cours des deux dernières années, vous devez vous enregistrer au moins 48 heures avant une vente aux enchères pour nous laisser suffisamment de temps afin de procéder au traitement et à l'approbation de votre enregistrement. Nous sommes libres de refuser votre enregistrement en tant qu'enchérisseur. Il vous sera demandé ce qui suit :

*(i) pour les personnes physiques* : pièce d'identité avec photo (permis de conduire, carte nationale d'identité ou passeport) et, si votre adresse actuelle ne figure pas sur votre pièce d'identité, un justificatif de domicile (par exemple, une facture d'eau ou d'électricité récente ou un relevé bancaire) ;

*(ii) pour les sociétés* : votre certificat d'immatriculation (extrait Kbis) ou tout document équivalent indiquant votre nom et votre siège social ainsi que tout document pertinent mentionnant les administrateurs et les bénéficiaires effectifs ;

*(iii) Fiducie* : acte constitutif de la fiducie; tout autre document attestant de sa constitution; ou l'extrait d'un registre public + les coordonnées de l'agent/représentant (comme décrits plus bas) ;

*(iv) Société de personnes ou association non dotée de la personnalité morale* : Les statuts de la société ou de l'association; ou une déclaration d'impôts ; ou une copie d'un extrait du registre pertinent ; ou copie des comptes déposés à l'autorité de régulation ainsi que les coordonnées de l'agent ou de son représentant (comme décrits plus bas) ;

*(v) Fondation, musée, et autres organismes sans but lucratif non constitués comme des trusts à but non lucratif* : une preuve écrite de la formation de l'entité ainsi que les coordonnées de l'agent ou de son représentant (comme décrits plus bas) ;

*(vi) Indivision* : un document officiel désignant le représentant de l'indivision, comme un pouvoir ou des lettres d'administration, une pièce d'identité de l'exécuteur testamentaire, ainsi que tout document permettant, le cas échéant, d'identifier les propriétaires membres de l'indivision ;

*(vii) Les agents/représentants* : Une pièce d'identité valide (comme pour les personnes physiques) ainsi qu'une lettre ou un document signé autorisant la personne à agir OU tout autre preuve valide de l'autorité de la personne (les cartes de visite ne sont pas acceptées comme des preuves suffisantes d'identité).

(b) Nous sommes également susceptibles de vous demander une référence financière et/ou un dépôt de **garantie** avant de

vous autoriser à participer aux enchères. Pour toute question, veuillez contacter notre Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

### 2. Client existant

Nous sommes susceptibles de vous demander une pièce d'identité récente comme décrit au paragraphe B1(a) ci-dessus, une référence financière ou un dépôt de **garantie** avant de vous autoriser à participer aux enchères. Si vous n'avez rien acheté dans nos salles de vente au cours des deux dernières années ou si vous souhaitez dépenser davantage que les fois précédentes, veuillez contacter notre Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

### 3. Si vous ne nous fournissez pas les documents demandés

Si nous estimons que vous ne répondez pas à nos procédures d'identification et d'enregistrement des enchérisseurs, y compris, entre autres, les vérifications en matière de lutte contre le blanchiment de capitaux et/ou contre le financement du terrorisme que nous sommes susceptibles de demander, nous pouvons refuser de vous enregistrer aux enchères et, si vous remportez une enchère, nous pouvons annuler le contrat de vente entre le vendeur et vous.

### 4. Enchère pour le compte d'un tiers

(a) Si vous enchérissez pour le compte d'un tiers, ce tiers devra au préalable avoir effectué les formalités d'enregistrement mentionnées ci-dessus, avant que vous ne puissiez enchérir pour son compte, et nous fournir un pouvoir signé vous autorisant à enchérir en son nom.

(b) Mandat occulte : Si vous enchérissez en tant qu'agent pour un mandant occulte (l'acheteur final) vous acceptez d'être tenu personnellement responsable de payer le prix d'achat et toutes autres sommes dues. En outre, vous garantissez que :

(i) Vous avez effectué les démarches et vérifications nécessaires auprès de l'acheteur final conformément aux lois anti-blanchiment et vous garderez pendant une durée de cinq ans les documents et informations relatifs à ces recherches (y compris les originaux) ;

(ii) Vous vous engagez, à rendre, à notre demande, ces documents (y compris les originaux) et informations disponibles pour une inspection immédiate par un auditeur tiers indépendant si nous en formulons la demande écrite. Nous ne dévoilerons pas ces documents et informations à un tiers sauf, (1) si ces documents sont déjà dans le domaine public, (2) si cela est requis par la loi, (3) si cela est en accord avec les lois relatives à la lutte contre le blanchiment d'argent ;

(iii) Les arrangements entre l'acheteur final et vous ne visent pas à faciliter l'évasion ou la fraude fiscale ;

(iv) A votre connaissance les fonds utilisés pour la vente ne représentent pas le fruit d'une activité criminelle ou qu'il n'y a pas d'enquête ouverte concernant votre mandant pour blanchiment d'argent, activités terroristes, ou toutes autres accusations concernant le blanchiment d'argent ;

Tout enchérisseur accepte d'être tenu personnellement responsable du paiement du prix d'adjudication et de toutes les autres sommes dues, à moins d'avoir convenu par écrit avec Christie's avant le début de la vente aux enchères qu'il agit en qualité de mandataire pour le compte d'un tiers nommé et accepté par Christie's. Dans ce cas Christie's exigera le paiement uniquement auprès du tiers nommé.

### 5. Participer à la vente en personne

Si vous souhaitez enchérir en salle, vous devez vous enregistrer afin d'obtenir un numéro d'enchérisseur au moins 30 minutes avant le début de la vente. Vous pouvez vous enregistrer en ligne sur www.christies.com ou en personne. Si vous souhaitez davantage de renseignements, merci de bien vouloir contacter le Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

### 6. Services/Facilités d'enchères

Les services d'enchères décrits ci-dessous sont des services offerts gracieusement aux clients de Christie's, qui n'est pas responsable des éventuelles erreurs (humaines ou autres), omissions ou pannes survenues dans le cadre de la fourniture de ces services.

### (a) Enchères par téléphone

Nous sommes à votre disposition pour organiser des enchères téléphoniques, sous réserve d'en avoir été informé par vous dans un délai minimum de 24 heures avant la vente. Nous ne pourrons accepter des enchères téléphoniques que si nous avons suffisamment de salariés disponibles pour prendre ces enchères. Si vous souhaitez enchérir dans une langue autre que le français, nous vous prions de bien vouloir nous en informer le plus rapidement possible avant la vente. Nous vous informons que les enchères téléphoniques sont enregistrées. En acceptant de bénéficier de ce service, vous consentez à cet enregistrement. Vous acceptez aussi que votre enchère soit émise conformément aux présentes Conditions de vente.

### (b) Enchères par Internet sur Christie's Live

Pour certaines ventes aux enchères, nous acceptons les enchères par Internet. Veuillez visiter https://www.christies.com/buying-services/buying-guide/register-and-bid/ et cliquer sur l'icône « Bid Live» pour en savoir plus sur la façon de regarder et écouter une vente et enchérir depuis votre ordinateur. Outre les présentes Conditions de vente, les enchères par Internet sont régies par les conditions d'utilisation de Christie's LIVE™ qui sont consultables sur https://www.christies.com/LiveBidding/OnlineTermsOfUse.aspx.

### (c) Ordres d'achat

Vous trouverez un formulaire d'ordre d'achat à la fin de nos catalogues, dans tout bureau de Christie's ou en choisissant la vente et les **lots** en ligne sur www.christies.com. Nous devons

recevoir votre formulaire d'ordre d'achat complété au moins 24 heures avant la vente. Les enchères doivent être placées dans la devise de la salle de vente. Le commissaire-priseur prendra des mesures raisonnables pour réaliser les ordres d'achat au meilleur prix, en tenant compte du **prix de réserve**. Si vous faites un ordre d'achat sur un **lot** qui n'a pas de **prix de réserve** et qu'il n'y a pas d'enchère supérieure à la vôtre, nous enchérirons pour votre compte à environ 50 % de l'**estimation** basse où, si celle-ci est inférieure, au montant de votre enchère. Dans le cas ou deux offres écrites étaient soumises au même prix, la priorité sera donné à l'offre écrite reçue en premier.

## C. PENDANT LA VENTE

### 1. Admission dans la salle de vente

Nous sommes libres d'interdire l'entrée dans nos locaux à toute personne, de lui refuser l'autorisation de participer à une vente ou de rejeter toute enchère.

### 2. Prix de réserve

Sauf indication contraire, tous les **lots** sont soumis à un **prix de réserve**. Nous signalons les **lots** qui sont proposés sans **prix de réserve** par le symbole ∙ à côté du numéro du **lot**. Le **prix de réserve** ne peut être supérieur à l'**estimation** basse du **lot**.

### 3. Pouvoir discrétionnaire du commissaire-priseur

Le commissaire-priseur assure la police de la vente et peut à son entière discrétion :

- (a) refuser une enchère ;
- (b) lancer des enchères descendantes ou ascendantes comme bon lui semble, ou changer l'ordre des **lots** ;
- (c) retirer un **lot** ;
- (d) diviser un **lot** ou combiner deux **lots** ou davantage ;
- (e) rouvrir ou continuer les enchères même une fois que le marteau est tombé ; et
- (f) en cas d'erreur ou de litige, et ce pendant ou après la vente aux enchères, poursuivre les enchères, déterminer l'adjudicataire, annuler la vente du **lot**, ou proposer et vendre à nouveau tout **lot**. Si un litige en rapport avec les enchères survient pendant ou après la vente, la décision du commissaire-priseur dans l'exercice de son pouvoir discrétionnaire est sans appel.

### 4. Enchères

Le commissaire-priseur accepte les enchères :

- (a) des enchérisseurs présents dans la salle de vente ;
- (b) des enchérisseurs par téléphone et des enchérisseurs par Internet sur Christie's LIVE™ (comme indiqué ci-dessus en section B6) ; et
- (c) des ordres d'achat laissés par un enchérisseur avant la vente.

## 5. Enchères pour le compte du vendeur

Le commissaire-priseur peut, à son entière discrétion, enchérir pour le compte du vendeur à hauteur mais non à concurrence du montant du **prix de réserve**, en plaçant des enchères consécutives ou en plaçant des enchères en réponse à d'autres enchérisseurs. Le commissaire-priseur ne les signalera pas comme étant des enchères placées pour le vendeur et ne placera aucune enchère pour le vendeur au niveau du **prix de réserve** ou au-delà de ce dernier. Si des **lots** sont proposés sans **prix de réserve**, le commissaire-priseur décidera en règle générale d'ouvrir les enchères à 50 % de l'**estimation** basse du **lot**. À défaut d'enchères à ce niveau, le commissaire-priseur peut décider d'annoncer des enchères descendantes à son entière discrétion jusqu'à ce qu'une offre soit faite, puis poursuivre à la hausse à partir de ce montant. Au cas où il n'y aurait pas d'enchères sur un **lot**, le commissaire-priseur peut déclarer ledit **lot** invendu.

### 6. Paliers d'enchères

Les enchères commencent généralement en dessous de l'**estimation** basse et augmentent par palier (les paliers d'enchères). Le commissaire-priseur décidera à son entière discrétion du niveau auquel les enchères doivent commencer et du niveau des paliers d'enchères. Les paliers d'enchères habituels sont indiqués à titre indicatif sur le formulaire d'ordre d'achat et à la fin de ce catalogue.

### 7. Conversion de devises

La retransmission vidéo de la vente aux enchères (ainsi que Christie's LIVE) peut indiquer le montant des enchères dans des devises importantes, autres que l'euro. Toutes les conversions ainsi indiquées le sont pour votre information uniquement, et nous ne serons tenus par aucun des taux de change utilisés. Christie's n'est pas responsable des éventuelles erreurs (humaines ou autres), omissions ou pannes survenues dans le cadre de la fourniture de ces services.

### 8. Adjudications

À moins que le commissaire-priseur décide d'user de son pouvoir discrétionnaire tel qu'énoncé au paragraphe C3 ci-dessus, lorsque le marteau du commissaire-priseur tombe, et que l'adjudication est prononcée, cela veut dire que nous avons accepté la dernière enchère. Cela signifie qu'un contrat de vente est conclu entre le vendeur et l'adjudicataire. Nous émettons une facture uniquement à l'enchérisseur inscrit qui a remporté l'adjudication. Si nous envoyons les factures par voie postale et/ou par courrier électronique après la vente, nous ne sommes aucunement tenus de vous faire savoir si vous avez remporté l'enchère. Si vous avez enchéri au moyen d'un ordre d'achat, vous devez nous contacter par téléphone ou en personne dès que possible après la vente pour connaître le sort de votre enchère et ainsi éviter d'avoir à payer des frais de stockage invendus.

### 9. Législation en vigueur dans la salle de vente

Vous convenez que, lors de votre participation à des enchères dans l'une de nos ventes, vous vous conformerez strictement à toutes les lois et réglementations locales en vigueur au moment de la vente applicables au site de stockage concerné.

## D. COMMISSION ACHETEUR et taxes

### 1. Commission acheteur

En plus du prix d'adjudication (« prix marteau ») l'acheteur accepte de nous payer des frais acheteur de 26 % H.T. (soit 27.43 % T.T.C. pour les livres et 31,20 % T.T.C. pour les autres **lots**) sur les premiers € 700.000 ; 20 % H.T. (soit 21.10 % T.T.C. pour les livres et 24 % T.T.C. pour les autres lots) au-delà de € 700.001 et jusqu'à € 4.000.000 et 14,5% H.T. (soit 15,2975 % T.T.C. pour les livres et 17,4 % T.T.C. pour les autres **lots**) sur toute somme au-delà de € 4.000.001. Pour les ventes de vin, les frais à la charge de l'acquéreur s'élèvent à 25 % H.T. (soit 30 % T.T.C.).

Des frais additionnels et taxes spéciales peuvent être dus sur certains **lots** en sus des frais et taxes habituels. Les **lots** concernés sont identifiés par un symbole spécial figurant devant le numéro de l'objet dans le catalogue de vente, ou bien par une annonce faite par le commissaire-priseur habilité pendant la vente.

Dans tous les cas, le droit de l'Union européenne et le droit français s'appliquent en priorité.

Si vous avez des questions concernant la TVA, vous pouvez contacter le département TVA de Christie's au +44 (0) 20 7389 9060 (email: VAT\_London@christies.com, fax: +44 (0) 20 3219 6076). Christie's vous recommande de consulter votre propre conseiller fiscal indépendant.

### TAXE SUR LES VENTES EN CAS D'EXPORTATION AUX ETATS-UNIS

Pour les **lots** que Christie's expédie aux Etats-Unis, une taxe d'Etat ou taxe d'utilisation peut être due sur le prix d'adjudication ainsi que des frais acheteurs et des frais d'expédition sur le **lot**, quelle que soit la nationalité ou la citoyenneté de l'acheteur.

Christie's est actuellement tenue de percevoir une taxe sur les ventes pour les **lots** qu'elle expédie vers l'État de New York. Le taux de taxe ainsi applicable sera déterminé au regard de l'Etat, du pays, du comté ou de la région où le **lot** sera expédié. Les adjudicataires qui réclament une exonération de la taxe sur les ventes sont tenus de fournir les documents appropriés à Christie's avant la libération du **lot**.

Pour les envois vers les Etats pour lesquels Christie's n'est pas tenue de percevoir une taxe sur les ventes, l'adjudicataire peut être tenu de verser une taxe d'utilisation aux autorités fiscales de cet Etat. Pour toute autre question, Christie's vous recommande de consulter votre propre conseiller fiscal indépendant.

### 2. Régime de TVA et condition de l'exportation

Les règles fiscales et douanières en vigueur en France seront appliquées par Christie's lors de la vente des **lots**. A titre d'illustration et sans pouvoir être exhaustif les principes suivants sont rappelés.

Le plus souvent le régime de TVA sur la marge des biens d'occasion et des œuvres d'art est appliqué par Christie's. En application des règles françaises et européennes, la TVA sur la marge ne peut pas figurer sur la facture émise par Christie's et ne peut pas être récupérée par l'acheteur même lorsque ce dernier est un assujetti à la TVA.

Toutefois, en application de l'article 297 C du CGI, Christie's peut opter pour le régime général de la TVA c'est-à-dire que la TVA sera appliquée sur leur prix de vente total sous réserve des exonérations accordées pour les livraisons intracommunautaires et les exportations. L'acquéreur qui aurait intérêt au régime général de TVA doit en informer Christie's afin que l'option puisse être matérialisée sur la facture qui sera remise à l'acquéreur.

En cas d'exportation du bien acquis auprès de Christie's, conformément aux règles fiscales et douanières applicables, la vente pourra bénéficier d'une exonération de TVA. L'administration fiscale considère que l'exportation du **lot** acquis doit intervenir dans les trois mois de la vente. L'acquéreur devra dans ce délai indiquer par écrit que le **lot** acquis est destiné à l'exportation et fournir une adresse de livraison en dehors de l'UE. Dans tous les cas l'acquéreur devra verser un montant égal à celui de la TVA qui serait à verser par Christie's en cas de non exportation du **lot** dans les délais requis par l'administration fiscale et douanière française. En cas d'exportation conforme aux règles fiscales et douanières en vigueur en France et sous réserve que Christie's soit en possession de la preuve d'exportation dans les délais requis, ce montant sera restitué à l'acquéreur.

Christie's facturera des frais de dossier pour le traitement des livraisons intracommunautaires et des exportations.

Pour toute information complémentaire relative aux mesures prises par Christie's, vous pouvez contacter notre département Comptabilité au +33 (0)1 40 76 83 77. Il est recommandé aux acheteurs de consulter un conseiller spécialisé en la matière afin de lever toute ambiguïté relative à leur statut concernant la TVA.

### 3. Taxe forfaitaire

Si vous êtes fiscalement domicilié en France ou considéré comme étant fiscalement domicilié en France, vous serez alors assujéti, par rapport à tout **lot** vendu pour une valeur supérieure à €5.000, à une taxe sur les plus-values de 6.5% sur le prix d'adjudication du **lot**, sauf si vous nous indiquez par écrit que vous souhaitez être soumis au régime général d'imposition des plus-values, en particulier si vous pouvez nous fournir une preuve de propriété de plus de 22 ans avant la date de la vente.

### 4. Droit de suite

Conformément à la législation en vigueur, les auteurs d'œuvres originales graphiques et plastiques ont un droit inaliénable de participation au produit de toute vente de l'œuvre après la première cession. Les **lots** concernés par ce droit de suite sont identifiés dans ce catalogue grâce au symbole λ, accolé au numéro du **lot**. Si le droit de suite est applicable à un **lot**, vous serez redevable de la somme correspondante, en sus du prix

d'adjudication, et nous transmettrons ensuite cette somme à l'organisme concerné, au nom et pour le compte du vendeur.

Le droit de suite est dû lorsque le prix d'adjudication d'un **lot** est de 750€ ou plus. En tout état de cause, le montant du droit de suite est plafonné à 12.500€.

Le montant dû au titre du droit de suite est déterminé par application d'un barème dégressif en fonction du prix d'adjudication :

- 4 % pour la première tranche du prix de vente inférieure ou égale à 50.000 euros ;

- 3 % pour la tranche du prix comprise entre 50.000,01 euros et 200.000 euros ;

- 1 % pour la tranche du prix comprise entre 200.000,01 euros et 350.000 euros ;

- 0.5 % pour la tranche du prix comprise entre 350.000,01 euros et 500.000 euros ;

- 0.25 % pour la tranche du prix excédant 500.000,01 euros.

## E. GARANTIES

### 1. Garanties données par le vendeur

Pour chaque **lot**, le vendeur donne la **garantie** qu'il :

(a) est le propriétaire du **lot** ou l'un des copropriétaires du **lot** agissant avec la permission des autres copropriétaires ou, si le vendeur n'est pas le propriétaire ou l'un des copropriétaires du **lot**, a la permission du propriétaire de vendre le **lot**, ou le droit de ce faire en vertu de la loi ; et

(b) a le droit de transférer la propriété du **lot** à l'acheteur sans aucune restriction ou réclamation de qui que ce soit d'autre.

Si l'une ou l'autre des **garanties** ci-dessus est inexacte, le vendeur n'aura pas à payer plus que le **prix d'achat** (tel que défini au paragraphe F1(a) ci-dessous) que vous nous aurez versé. Le vendeur ne sera pas responsable envers vous pour quelque raison que ce soit en cas de manques à gagner, de pertes d'activité, de pertes d'économies escomptées, de pertes d'opportunités ou d'intérêts, de coûts, de dommages, d'**autres dommages** ou de dépenses. Le vendeur ne donne aucune **garantie** eu égard au **lot** autres que celles énoncées ci-dessus et, pour autant que la loi le permette, toutes les **garanties** du vendeur à votre égard, et toutes les autres obligations imposées au vendeur susceptibles d'être ajoutées à cet accord en vertu de la loi, sont exclues.

### 2. Notre garantie d'authenticité

Nous garantissons, sous réserve des stipulations ci-dessous, l'authenticité des **lots** proposés dans nos ventes (notre « **garantie** d'authenticité»). Si, dans les 5 années à compter de la date de la vente aux enchères, vous nous apportez la preuve que votre

## CONDITIONS DE VENTE Acheter chez Christie’s

### 1. Conditions de vente et responsabilité

Christie’s France SNC est responsable des dommages et intérêts, des pertes d’opportunités ou de valeur, de pertes d’économies escomptées ou d’intérêts, de coûts, de dommages, d’autres dommages ou de dépenses.

(h) Art moderne et contemporain de l’Asie du Sud-Est et calligraphie et peinture chinoise. Dans ces catégories, la garantie d’authenticité ne s’applique pas car les expertises actuelles ne permettent pas de faire de déclaration définitive.Christie’s accepte cependant d’annuler une vente dans l’une de ces deux catégories d’art s’il est prouvé que le **lot** est un faux. Christie’s remboursera à l’acheteur initial le prix d’achat conformément aux conditions de la garantie d’authenticité Christie’s, à condition que l’acheteur initial nous apporte les documents nécessaires au soutien de sa réclamation de faux dans les 12 mois suivant la date de la vente. Une telle preuve doit être satisfaite conformément au paragraphe E2 (f) (2) ci-dessus et le **lot** doit être retourné au lieu indiqué au paragraphe E2 (f) (3) ci-dessus. Les alinéas E2 (b), (c), (d), (e) et (g) s’appliquent également à une réclamation dans ces catégories.

#### F. PAIEMENT

1. Comment payer

(a) Les ventes sont effectuées au comptant. Vous devrez donc immédiatement vous acquitter du **prix d’achat** global, qui comprend :
i. le prix d’adjudication ; et
ii. les frais à la charge de l’acheteur ; et
iii. tout montant dû conformément au paragraphe D3 ci-dessus; et
iv. toute taxe, tout produit, toute compensation ou TVA applicable.

Le paiement doit être reçu par Christie’s au plus tard le septième jour calendrier qui suit le jour de la vente (« la **date d’échéance** »).

(b) Nous n’acceptons le paiement que de la part de l’enchérisseur enregistré. Une fois émise, nous ne pouvons pas changer le nom de l’acheteur sur une facture ou réémettre la facture à un nom différent. Vous devez payer immédiatement même si vous souhaitez exporter le **lot** et que vous avez besoin d’une autorisation d’exportation.

(c) Vous devrez payer les **lots** achetés chez Christie’s France dans la devise prévue sur votre facture, et selon l’un des modes décrits ci-dessous :

(i) *Par virement bancaire :*

Sur le compte 58 05 3990 101 – Christie’s France SNC – Barclays Corporate France – 34/36 avenue de Friedland 75383 Paris cedex 08 Code BIC : BARCFRPC – IBAN : FR76 30588 00001 58053990 101 62.

(ii) *Par carte de crédit :*

Nous acceptons les principales cartes de crédit sous certaines conditions. Les détails des conditions et des restrictions applicables aux paiements par carte de crédit sont disponibles auprès de notre service Post Sale, dont vous trouverez les coordonnées au paragraphe (e) ci-dessous.

**Paiement :**
Si vous payez en utilisant une carte de crédit d’une région étrangère à la vente, le paiement peut entraîner des frais de transaction transfrontaliers selon le type de carte et de compte que vous détenez. Si vous pensez que cela peut vous concerner, merci de vérifier auprès de votre émetteur de carte de crédit avant d’effectuer le paiement. Nous nous réservons le droit de vous facturer tous les frais de transaction ou de traitement que nous supportons lors du traitement de votre paiement. Veuillez noter que pour les ventes permettant le paiement en ligne, le paiement par carte de crédit ne sera pas admis pour certaines transactions.

(iii) *En espèces :*

Nous n’acceptons pas les paiements aux Caisses, uniques ou multiples, en espèces ou en équivalents d’espèces de plus de €1.000 par acheteur et par vente si celui-ci est résident fiscal français (particulier ou personne morale) et de €7.500 pour les résidents fiscaux étrangers, par acheteur et par an.

(iv) *Par chèque de banque :*

Vous devez les adresser à l’ordre de Christie’s France SNC et nous fournir une attestation bancaire justifiant de l’identité du titulaire du compte dont provient le paiement. Nous pourrons émettre des conditions supplémentaires pour accepter ce type de paiement.

(v) *Par chèque :*

Vous devrez les adresser à l’ordre de Christie’s France SNC. Tout paiement doit être effectué en euros.

(d) Lors du paiement, vous devez mentionner le numéro de la vente, votre numéro de facture et votre numéro de client. Tous les paiements envoyés par courrier doivent être adressés à : Christie’s France SNC, Département des Caisses, 9, Avenue Matignon, 75008 Paris.

(e) Si vous souhaitez de plus amples informations, merci de contacter notre Service Post Sale au +33 (0)1 40 76 84 10.

#### 2. Transfert de propriété en votre faveur

Vous ne possédez pas le **lot** et sa propriété ne vous est pas transférée tant que nous n’avons pas reçu de votre part le paiement intégral du **prix d’achat** global du **lot**.

#### 3. Transfert des risques en votre faveur

Les risques et la responsabilité liés au **lot** vous seront transférés à la survenance du premier des deux événements mentionnés ci-dessous :

(a) au moment où vous venez récupérer le **lot**
(b) à la fin du 14e jour suivant la date de la vente aux enchères ou, si elle est antérieure, la date à laquelle le **lot** est confié à un entrepôt tiers comme indiqué à la partie intitulée « Stockage et Enlèvement », et sauf accord contraire entre nous.

#### 4. Recours pour défaut de paiement

Conformément aux dispositions de l’article L.321-14 du Code de Commerce, à défaut de paiement par l’adjudicataire, après mise en demeure restée infructueuse, le bien pourra être remis en vente, à la demande du vendeur, sur rétération des enchères de l’adjudicataire défaillant; si le vendeur ne formule pas sa demande dans un délai de trois mois à compter de l’adjudication, il donne à Christie’s France SNC tout mandat pour agir en son nom et pour son compte à l’effet, au choix de Christie’s France SNC, soit de poursuivre l’acheteur en annulation de la vente, soit de le poursuivre en exécution et paiement de ladite vente, en lui demandant en sus et dans les deux hypothèses tous dommages et intérêts, frais et autres sommes justifiées.

*En outre, Christie’s France SNC se réserve, à sa discrétion, de :*

(i) percevoir des intérêts sur la totalité des sommes dues et à compter d’une mise en demeure de régler lesdites sommes au plus faible des deux taux suivants :

• Taux de base bancaire de la Barclay’s majoré de six points
• Taux d’intérêt légal majoré de quatre points

(ii) entamer toute procédure judiciaire à l’encontre de l’acheteur défaillant pour le recouvrement des sommes dues en principal, intérêts, frais légaux et tous autres frais ou dommages et intérêts;
(iiii) remettre au vendeur toute somme payée à la suite des enchères par l’adjudicataire défaillant;

(iv) procéder à la compensation des sommes que Christie’s France SNC et/ou toute société mère et/ou filiale et/ou apparentée exerçant sous une enseigne comprenant le nom « Christie’s » pourrait devoir à l’acheteur, au titre de toute autre convention, avec les sommes demeurées impayées par l’acheteur ;

(v) procéder à la compensation de toute somme pouvant être due à Christie’s France SNC et/ou toute société mère et/ou filiale et/ou liée exerçant sous une enseigne comprenant le nom « Christie’s » au titre de toute transaction, avec le montant payé par l’acheteur que ce dernier l’y invite ou non ;

(vi) rejeter, lors de toute future vente aux enchères, toute offre faite par l’acheteur ou pour son compte ou obtenir un dépôt préalable de l’acheteur avant d’accepter ses enchères ;

(vii) exercer tous les droits et entamer tous les recours appartenant aux créanciers gagistes sur tous les biens en sa possession appartenant à l’acheteur ;

(viii) entamer toute procédure qu’elle jugera nécessaire ou adéquate ;

(ix) dans l’hypothèse où seront revendus les biens préalablement adjudgés dans les conditions du premier paragraphe ci-dessus (réitération des enchères), faire supporter au fol enchérisseur toute moins-value éventuelle par rapport au prix atteint lors de la première adjudication, de même que tous les coûts, dépenses, frais légaux et taxes, commissions de toutes sortes liés aux deux ventes ou devenus exigibles par suite du défaut de paiement y compris ceux énumérés à l’article 4a.

(x) procéder à toute inscription de cet incident de paiement dans sa base de donnée après en avoir informé le client concerné.

Si vous avez payé en totalité après la date d’échéance et que nous choisissons d’accepter ce paiement, nous pourrons vous facturer les coûts de stockage et de transport postérieurs à 30 jours après la date de la vente aux enchères conformément au paragraphe G2(a)(i) et (ii).

Si Christie’s effectue un règlement partiel au vendeur, en application du paragraphe (iii) ci-dessus, l’acquéreur reconnaît que Christie’s sera subrogée dans les droits du vendeur pour poursuivre l’acheteur au titre de la somme ainsi payée.

#### 5. Droit de rétention

Si vous nous devez de l’argent ou que vous en devez à une autre société du **Groupe Christie’s**, outre les droits énoncés en F4 ci-dessus, nous pouvons utiliser ou gérer votre bien que nous détenons ou qui est détenu par une autre société du **Groupe Christie’s** de toute manière autorisée par la loi. Nous vous restituons les biens que vous nous aurez confiés uniquement après avoir reçu le complet paiement des sommes dont vous êtes débiteur envers nous ou toute autre société du **Groupe Christie’s**. Toutefois, si nous le décidons, nous pouvons également vendre votre bien de toute manière autorisée par la loi que nous jugeons appropriée. Nous affecterons le produit de la vente au paiement de tout montant que vous nous devez et nous vous reverserons les produits en excès de ces sommes. Si le produit de la vente est insuffisant, vous devrez nous verser la différence entre le montant que nous avons perçu de la vente et celui que vous nous devez.

## G. STOCKAGE ET ENLÈVEMENT DES LOTS

#### 1. Enlèvement

Une fois effectué le paiement intégral et effectif, vous devez retirer votre **lot** dans les 30 jours calendaires à compter de la date de la vente aux enchères.

(a) Vous ne pouvez pas retirer le **lot** tant que vous n’avez pas procédé au paiement intégral et effectif de tous les montants qui nous sont dus.

(b) Si vous ne retirez pas votre **lot** promptement après la vente, nous pouvons choisir d’enlever le **lot** et le transporter et stocker chez une autre filiale de Christie’s ou dans un entrepôt.
(c) Si vous avez payé le **lot** en intégralité mais que vous ne le retirez pas dans les 90 jours calendaires après la vente nous pouvons le vendre, sauf accord écrit contraire, de toute manière autorisée par la loi. Si nous le vendons, nous vous reverserons le produit de la vente après prélèvement de nos frais de stockage et de tout montant que vous nous devez et que vous devez à toute société du Groupe Christie’s. Les renseignements sur le retrait des **lots** sont exposés sur une fiche d’informations que vous pouvez vous procurer auprès du personnel d’enregistrement des enchérisseurs ou auprès de notre Service Client au +33 (0)1 40 76 84 12

#### 2. Stockage

(a) Si vous ne retirez pas le **lot** dans les 30 jours à compter de la date de la vente aux enchères, nous pouvons, ou nos mandataires désignés peuvent :

(i) facturer vos frais de stockage tant que le **lot** se trouve toujours dans notre salle de vente ;

(ii) enlever le **lot** et le mettre dans un entrepôt et vous facturer tous les frais de transport et de stockage ;

(iii) vendre le **lot** selon la méthode commerciale que nous jugeons appropriée et de toute manière autorisée par la loi ;

(iv) appliquer les conditions de stockage ;

Aucune clause de ce paragraphe ne saurait limiter nos droits en vertu du paragraphe F4.

(b) les détails de l’enlèvement du **lot** vers un entrepôt ainsi que les frais et coûts y afférents sont exposés au dos du catalogue sur la page intitulée « Stockage et retrait ». Il se peut que vous soyez redevable de ces frais directement auprès des notre mandataire.

## H. TRANSPORT ET ACHÈMINEMENT DES LOTS

#### 1. Transport et acheminement des lots

Nous incluons un formulaire de stockage et d’expédition avec chaque facture qui vous sera envoyée. Vous devez prendre toutes les dispositions nécessaires en matière de transport et d’expédition. Toutefois, nous pouvons organiser l’emballage, le transport et l’expédition de votre bien si vous nous le demandez, moyennant le paiement des frais y afférents. Il est recommandé de nous demander un devis, en particulier pour les objets encombrants ou les objets de grande valeur qui nécessitent un emballage professionnel. Nous pouvons également suggérer d’autres manutentionnaires, transporteurs ou experts si vous nous en faites la demande.

Pour tout renseignement complémentaire après la vente, veuillez contacter le département Post Sale au :
+33 (0)1 40 76 84 10
postsaleparis@christies.com

Nous ferons preuve de diligence raisonnable lors de la manutention, de l’emballage, du transport et de l’expédition d’un **lot**. Toutefois, si nous recommandons une autre société pour l’une de ces étapes, nous déclinons toute responsabilité concernant leurs actes, leurs omissions ou leurs négligences.

#### 2. Exportations et importations

Tout **lot** vendu aux enchères peut être soumis aux lois sur les exportations depuis le pays où il est vendu et aux restrictions d’importation d’autres pays. De nombreux pays exigent une déclaration d’exportation pour tout bien quittant leur territoire et/ou une déclaration d’importation au moment de l’entrée du bien dans le pays. Les lois locales peuvent vous empêcher d’importer ou de vendre un **lot** dans le pays dans lequel vous souhaitez l’importer. Nous ne serons pas obligés d’annuler la vente ni de vous rembourser le prix d’achat si le **lot** ne peut être exporté, importé ou est saisi pour quelque raison que ce soit par une autorité gouvernementale. Il relève de votre responsabilité de déterminer et satisfaire les exigences législatives ou réglementaires relatives à l’exportation ou l’importation de tout **lot** que vous achetez.

(a) Avant d’enchérir, il vous appartient de vous faire conseiller et de respecter les exigences de toute loi ou réglementation s’appliquant en matière d’importation et d’exportation d’un quelconque **lot**. Si une autorisation vous est refusée ou si cela prend du temps d’en obtenir une, il vous faudra tout de même nous régler en intégralité pour le **lot**. Nous pouvons éventuellement vous aider à demander les autorisations appropriées si vous nous en faites la demande et prenez en charge les frais y afférents. Cependant, nous ne pouvons vous en garantir l’obtention. Pour tout renseignement complémentaire, veuillez contacter le Département Transport Christie’s au +33 (0)1 40 76 86 17. Voir les informations figurant sur www.christies.com/shipping ou nous contacter à l’adresse shippingparis@christies.com.

(b) Vous êtes seul responsable du paiement de toute taxe, droits de douane, ou autres frais imposés par l’Etat, relatifs à l’exportation ou l’importation du **bien**. Si Christie’s exporte ou importe le **bien** en votre nom et pour votre compte, et si Christie’s s’acquitte de toute taxe, droits de douane ou autres frais imposés par l’Etat, vous acceptez de rembourser ce montant à Christie’s.

(c) **Lots** fabriqués à partir d’espèces protégées

Les **lots** faits à partir de ou comprenant (quel qu’en soit le pourcentage) des espèces en danger et d’autres espèces protégées de la faune et de la flore sont signalés par le symbole ~ dans le catalogue. Il s’agit notamment, mais sans s’y limiter, de matériaux à base d’ivoire, d’écailles de tortues, de peaux de crocodiles,

d’autruche, de certaines espèces de coraux et de palissandre du Brésil. Vous devez vérifier les lois et réglementations douanières qui s’appliquent avant d’enchérir sur tout **lot** contenant des matériaux provenant de la faune et de la flore si vous prévoyez d’importer le **lot** dans un autre pays. Nombreux sont les pays qui refusent l’importation de biens contenant ces matériaux, et d’autres exigent une autorisation auprès des organismes de réglementation compétents dans les pays d’exportation mais aussi d’importation. Dans certains cas, le **lot** ne peut être expédié qu’accompagné d’une confirmation scientifique indépendante des espèces et/ou de l’âge, que vous devrez obtenir à vos frais. Si un **lot** contient de l’ivoire d’éléphant, ou tout autre matériau provenant de la faune susceptible d’être confondu avec de l’ivoire d’éléphant (par exemple l’ivoire de mammouth, l’ivoire de morse ou l’ivoire de calao à casque), veuillez vous reporter aux autres informations importantes du paragraphe (c) si vous avez l’intention d’importer ce **lot** aux États-Unis. Nous ne serons pas tenus d’annuler votre achat et de vous rembourser le **prix d’achat** si votre **lot** ne peut être exporté ou importé ou s’il est saisi pour une quelconque raison par une autorité gouvernementale. Il vous incombe de déterminer quelles sont les exigences des lois et réglementations applicables en matière d’exportation et d’importation de biens contenant ces matériaux protégés ou réglementés, et il vous incombe également de les respecter.

(d) Interdiction d’importation d’ivoire d’éléphant africain aux États-Unis

Les États-Unis interdisent l’importation d’ivoire d’éléphant africain. Tout **lot** contenant de l’ivoire d’éléphant ou un autre matériau de la faune pouvant facilement être confondu avec de l’ivoire d’éléphant (par exemple l’ivoire de mammouth, l’ivoire de morse ou l’ivoire de calao à casque) ne peut être importé aux États-Unis qu’accompagné des résultats d’un test scientifique rigoureux accepté par Fish & Wildlife, confirmant que le matériau n’est pas de l’ivoire d’éléphant africain. Si de tels tests scientifiques rigoureux ont été réalisés sur un **lot** avant sa mise en vente, nous l’indiquerons clairement dans la description du **lot**. Dans tous les autres cas, nous ne pouvons pas confirmer si un **lot** contient ou non de l’ivoire d’éléphant africain et vous achetez ce **lot** à vos risques et périls et devrez prendre en charge les frais des tests scientifiques ou autres rapports requis pour l’importation aux États-Unis. Si lesdits tests ne sont pas concluants ou confirment que le matériau est bien à base d’éléphant africain, nous ne serons pas tenus d’annuler votre achat ni de vous rembourser le **prix d’achat**.

#### Lots d’origine iranienne

Certains pays interdisent ou imposent des restrictions à l’achat et/ou à l’importation d’œuvres d’artisanat traditionnel» d’origine iranienne (des œuvres dont l’auteur n’est pas un artiste reconnu et/ou qui ont une fonction, tels que des tapis, des bols, des aguières, des tuiles ou carreaux de carrelage, des boîtes ornementales). Par exemple, les États-Unis interdisent l’importation de ce type d’objets et leur achat par des ressortissants américains (où qu’ils soient situés). D’autres pays ne permettent l’importation de ces biens que dans certaines circonstances. À l’attention des acheteurs, Christie’s indique sous le titre de **lots** s’ils proviennent d’Iran (Perse). Il vous appartient de veiller à ne pas acheter ou importer un **lot** en violation des sanctions ou des embargos commerciaux qui s’appliquent à vous.

(f) Or

L’or de moins de 18 ct n’est pas considéré comme étant de l’« or » dans tous les pays et peut être refusé à l’importation dans ces pays sous la qualification d’« or ».

(g) Bijoux anciens

En vertu des lois actuelles, les bijoux de plus de 50 ans valant au moins €50.000 nécessiteront une autorisation d’exportation dont nous pouvons faire la demande pour vous. L’obtention de cette licence d’exportation de bijoux peut prendre jusqu’à 8 semaines. Montres

(i) De nombreuses montres proposées à la vente dans ce catalogue sont photographiées avec des bracelets fabriqués à base de matériaux issus d’espèces animales en danger ou protégées telles que l’alligator ou le crocodile. Ces **lots** sont signalés par le symbole ~ dans le catalogue. Ces bracelets faits d’espèces en danger sont présentés uniquement à des fins d’exposition et ne sont pas en vente. Christie’s retirera et conservera les bracelets avant l’expédition des montres. Sur certains sites de vente, Christie’s peut, à son entière discrétion, mettre gratuitement ces bracelets à la disposition des acheteurs des **lots** s’ils sont retirés en personne sur le site de vente dans le délai de 1 an à compter de la date de la vente. Veuillez vérifier auprès du département ce qu’il en est pour chaque **lot** particulier.

(ii) L’importation de montres de luxe comme les Rolex aux États-Unis est soumise à de très fortes restrictions. Ces montres ne peuvent pas être expédiées aux États-Unis et peuvent seulement être importées en personne. En règle générale, un acheteur ne peut importer que une seule montre à la fois aux États-Unis. Dans ce catalogue, ces montres ont été signalées par un F. Cela ne vous dégagea pas de l’obligation de payer le **lot**. Pour de plus amples renseignements, veuillez contacter nos spécialistes chargés de la vente.

En ce qui concerne tous les symboles et autres marquages mentionnés au paragraphe H2, veuillez noter que les **lots** sont signalés par des symboles à titre indicatif, uniquement pour vous faciliter la consultation du catalogue, mais nous déclinons toute responsabilité en cas d’erreurs ou d’oublis.

## I. NOTRE RESPONSABILITE ENVERS VOUS

(a) Nous ne donnons aucune garantie quant aux déclarations faites ou aux informations données par Christie’s, ses représentants ou ses employés à propos d’un **lot**, excepté ce qui est prévu dans la **garantie** d’authenticité, et, sauf disposition législative d’ordre public contraire, toutes les **garanties** et autres conditions qui pourraient être ajoutées à cet accord en vertu de la loi sont exclues.

Les **garanties** figurant au paragraphe E1 relèvent de la responsabilité du vendeur et ne nous engagent pas envers vous.

(b) (i) Nous ne sommes aucunement responsables envers vous pour quelque raison que ce soit (que ce soit pour rupture du présent accord ou pour toute autre question relative à votre achat d’un **lot** ou à une enchère), sauf en cas de fraude ou de fausse déclaration de notre part ou autrement que tel qu’expressément énoncé dans les présentes Conditions de vente ;

(ii) nous ne faisons aucune déclaration, ne donnons aucune **garantie**, ni n’assumons aucune responsabilité de quelque sorte que ce soit relativement à un **lot** concernant sa qualité marchande, son adaptation à une fin particulière, sa description, sa taille, sa qualité, son **état**, son attribution, son authenticité, sa rareté, son importance, son support, sa **provenance**, son historique d’exposition, sa documentation ou sa pertinence historique. Sous réserve de toute disposition impérative contraire du droit local, toute **garantie** de quelque sorte que ce soit est exclue du présent paragraphe.

(c) En particulier, veuillez noter que nos services d’ordres d’achat et d’enchères par téléphone, Christie’s LIVE™, les rapports de condition, le convertisseur de devis et les écrans vidéo dans les salles de vente sont des services gratuits et que nous déclinons toute responsabilité à votre égard en cas d’erreurs (humaines ou autres), d’omissions ou de pannes de ces services.

(d) Nous n’avons aucune responsabilité envers qui que ce soit d’autre qu’un acheteur dans le cadre de l’achat d’un **lot**.

(e) Si, malgré les stipulations des paragraphes (a) à (d) ou E2(i) ci-dessus, nous sommes jugés responsables envers vous pour quelque raison que ce soit, notre responsabilité sera limitée au montant du **prix d’achat** que vous avez versé. Nous ne serons pas responsables envers vous en cas de manque à gagner ou de perte d’activité, de perte d’opportunités ou de valeur, de perte d’économies escomptées ou d’intérêts, de coûts, de dommages ou de dépenses.

## J. AUTRES STIPULATIONS

#### 1. Annuler une vente

Outre les cas d’annulation prévus dans les présentes Conditions de vente, nous pouvons annuler la vente d’un **lot** si nous estimons raisonnablement que la réalisation de la transaction est, ou pourrait être, illicite ou que la vente engage notre responsabilité ou celle du vendeur envers quelqu’un d’autre ou qu’elle est susceptible de nuire à notre réputation.

#### 2. Enregistrements

Nous pouvons filmer et enregistrer toutes les ventes aux enchères. Toutes les informations personnelles ainsi collectées seront maintenues confidentielles. Christie’s pourra utiliser ces données à caractère personnel pour satisfaire à ses obligations légales, et sauf opposition des personnes concernées aux fins d’exercice de son activité et à des fins commerciales et de marketing. Si vous ne souhaitez pas être filmé, vous devez procéder à des enchères téléphoniques, ou nous délivrer un ordre d’achat, ou utiliser Christie’s LIVE. Sauf si nous donnons notre accord écrit et préalable, vous n’êtes pas autorisé à filmer ni à enregistrer les ventes aux enchères.

#### 3. Droits d’Auteur

Nous détenons les droits d’auteur sur l’ensemble des images, illustrations et documents écrits produits par ou pour nous concernant un **lot** (y compris le contenu de nos catalogues, sauf indication contraire). Vous ne pouvez pas les utiliser sans notre autorisation écrite préalable. Nous ne donnons aucune **garantie** que vous obtiendrez des droits d’auteur ou d’autres droits de reproduction sur le **lot**.

#### 4. Autonomie des dispositions

Si une partie quelconque de ces Conditions de vente est déclarée, par un tribunal quel qu’il soit, non valable, illégale ou inapplicable, il ne sera pas tenu compte de cette partie mais le reste des Conditions de vente restera pleinement valable dans toutes les limites autorisées par la loi.

#### 5. Transfert de vos droits et obligations

Vous ne pouvez consentir de sûreté ni transférer vos droits et responsabilités découlant de ces Conditions de vente et du contrat de vente sans notre accord écrit et préalable. Les dispositions de ces Conditions de vente s’appliquent à vos héritiers et successeurs, et à toute personne vous succédant dans vos droits.

#### 6. Traduction

Si nous vous fournissons une traduction de ces Conditions de vente, la version française fera foi en cas de litige ou de désaccord lié à ou découlant des présentes.

#### 7. Loi informatique et liberté

Dans le cadre de ses activités de vente aux enchères et de vente de gré à gré, de marketing et de fourniture de services, et afin de gérer les restrictions d’enchérir ou de proposer des biens à la vente, Christie’s est amenée à collecter des données à caractère personnel concernant le vendeur et l’acheteur destinées aux sociétés du **Groupe Christie’s**. Le vendeur et l’acheteur disposent d’un droit d’accès, de rectification et de suppression des données à caractère personnel les concernant, qu’ils pourront exercer en s’adressant à leur interlocuteur

habituel chez Christie’s France. Christie’s pourra utiliser ces données à caractère personnel pour satisfaire à ses obligations légales, et aux fins d’exercice de son activité, et notamment, sauf opposition des personnes concernées, à des fins opérations commerciales et de marketing. Dès lors que la réglementation impose d’effectuer une déclaration ou de demander une autorisation pour la mise en vente ou le transport d’un objet, les autorités compétentes requièrent de Christie’s la communication de vos coordonnées et de votre facture (en ce compris toutes données personnelles).

Si vous êtes résident de Californie, vous pouvez consulter une copie de notre déclaration sur le California Consumer Privacy Act à <https://www.christies.com/about-us/contact/ccpa>

#### 8. Renonciation

Aucune omission ou aucun retard dans l’exercice de ses droits et recours par Christie’s, prévus par les présentes Conditions de vente, n’emporte renonciation à ces droits ou recours, ni n’empêche l’exercice ultérieur de ces droits ou recours, ou de tout autre droit ou recours. L’exercice ponctuel ou partiel d’un droit ou recours n’emporte pas d’interdiction ni de limitation d’aucune sorte d’exercer pleinement ce droit ou recours, ou tout autre droit ou recours.

#### 9. Loi et compétence juridictionnelle

**L’ensemble des droits et obligations découlant des présentes Conditions de vente seront régis par la loi française et seront soumis, en ce qui concerne leur interprétation et leur exécution, aux tribunaux compétents de Paris. Avant que vous n’engagiez ou que nous n’engagions un recours devant les tribunaux (à l’exception des cas limités dans lesquels un litige, un différend ou une demande intervient en liaison avec une action en justice engagée par un tiers et où ce litige peut être associé à ce recours) et si nous en convenons, chacun de nous tentera de régler le litige par une médiation conduite dans le respect de la procédure relative à la médiation prévue par le Centre de Médiation et d’Arbitrage de Paris (39 avenue F.D. Roosevelt – 75008 Paris) avec un médiateur inscrit auprès du Centre de Médiation et d’Arbitrage de Paris et jugé acceptable par chacun de nous. Si le litige n’est pas résolu par une médiation, il sera exclusivement tranché par les tribunaux civils français. Nous aurons le droit d’engager un recours contre vous devant toute autre juridiction. En application des dispositions de l’article L321-17 du Code de commerce, il est rappelé que les actions en responsabilité civile engagées à l’occasion des ventes volontaires de meubles aux enchères publiques se prescrivent par 5 ans à compter de l’adjudication.**

#### 10. Prémemption

Dans certains cas, l’Etat français peut exercer un droit de prémemption sur les œuvres d’art mises en vente publique, conformément aux dispositions des articles L123-1 et L123-2 du Code du Patrimoine. L’Etat se substitue alors au dernier enchérisseur. En pareil cas, le représentant de l’Etat formule sa déclaration juste après la chute du marteau auprès de la société habilitée à organiser la vente publique ou la vente de gré à gré après-vente. La décision de prémemption doit ensuite être confirmée dans un délai de quinze jours. Christie’s n’est pas responsable du fait des décisions administratives de prémemption.

#### 11. Trésors nationaux – Biens Culturels

Des certificats d’exportation pourront être nécessaires pour certains achats. L’Etat français a la faculté de refuser d’accorder un certificat d’exportation si le **lot** est réputé être un trésor national. Nous n’assumons aucune responsabilité du fait des décisions administratives de refus de certificat pouvant être prises, et la demande d’un certificat d’exportation ou de tout autre document administratif n’affecte pas l’obligation de paiement immédiat de l’acheteur ni le droit de Christie’s de percevoir des intérêts en cas de paiement tardif. Si l’acheteur demande à Christie’s d’effectuer les formalités en vue de l’obtention d’un certificat d’exportation pour son compte, Christie’s pourra lui facturer ses débours et ses frais liés à ce service. Christie’s n’aura pas à rembourser ces sommes en cas de refus dudit certificat ou de tout autre document administratif. La non-obtention d’un certificat ne peut en aucun cas justifier un retard de paiement ou l’annulation de la vente de la part de l’acheteur. Sont présentées ci-dessous, de manière non exhaustive, les catégories d’œuvres ou objets d’art accompagnés de leur seuil de valeur respectif au-dessus duquel un Certificat de bien culturel (dit CBC ou « passoport ») peut être requis pour que l’objet puisse sortir du territoire français. Le seuil indiqué entre parenthèses est celui requis pour une demande de sortie du territoire européen, dans le cas ou ce dernier diffère du premier seuil. Veuillez noter que certains seuils ont changé au 1er janvier 2021.

• Peintures et tableaux en tous matériaux sur tous supports ayant plus de 50 ans d’âge 150.000 €
• Meubles et objets d’ameublement, tapis, tapisseries, horlogerie, ayant plus de 50 ans d’âge 50.000 €
• Aquarelles, gouaches et pastels ayant plus de 50 ans d’âge 30.000 €
• Sculptures originales ou productions de l’art statuaire originales, et copies produites par le même procédé que l’original ayant plus de 50 ans d’âge



# Entreposage et Enlèvement des Lots

## Storage and Collection

Les lots marqués d'un carré rouge ■ seront transférés et stockés après la vente dans un entrepôt spécialisé, situé à l'extérieur de nos locaux de l'avenue Matignon.

Christie's se réserve néanmoins, à sa seule et entière discrétion, le droit de transférer tout lot après-vente vers un autre de ses espaces de stockage.

### TABLEAUX, MEUBLES ET OBJETS

Les lots marqués d'un carré rouge ■ seront transférés chez

Hizkia France et seront disponibles à partir du :

mercredi 25 mai 2022

Hizkia France est ouvert du lundi au vendredi, de 9h00 à 12h30 et 13h30 à 17h00.

130, rue des Chardonnerets,  
93290 Tremblay-en-France

### TARIFS

Christie's se réserve le droit d'appliquer des frais de stockage au-delà de 30 jours après la vente pour les lots vendus. La garantie en cas de dommage ou de perte totale ou partielle est couverte par Christie's selon les termes figurant dans nos Conditions de Vente et incluse dans les frais de stockage. Les frais s'appliqueront selon le barème décrit dans le tableau ci-dessous.

### PAIEMENT

Merci de bien vouloir contacter notre service client 24h à l'avance à [ClientServicesParis@christies.com](mailto:ClientServicesParis@christies.com) ou au +33 (0)1 40 76 84 12 pour connaître le montant des frais et prendre rendez-vous pour la collecte du lot.

Sont acceptés les règlements par chèque, transfert bancaire et carte de crédit (Visa, Mastercard, American Express)

Specified lots marked with a filled red square ■ will be transferred to a specialised storage warehouse after the sale, located outside our main office on Avenue Matignon.

Nevertheless, Christie's reserves the right, in its sole and absolute discretion, to transfer any lot after the sale to another of its offsite storage.

### PICTURES, FURNITURE AND OBJECTS

Specified lots marked with a filled red square ■ will be sent to

Hizkia France and will be available on:

Wednesday 25 May 2022

Hizkia France is open Monday to Friday, 9.00 am to 12.30 am and 1.30 pm to 5.00 pm.

130, rue des Chardonnerets,  
93290 Tremblay-en-France

### ADMINISTRATION FEE, STORAGE & RELATED CHARGES

At Christie's discretion storage charges may apply 30 days after the sale. Liability for physical loss and damage is covered by Christie's as specified in our Conditions of Sale and included in the storage fee. Charges will apply as set in the table below.

### PAYMENT

Please contact our Client Service 24 hours in advance at [ClientServicesParis@christies.com](mailto:ClientServicesParis@christies.com) or call +33 (0)1 40 76 84 12 to enquire about the fee and book a collection time.

Are accepted payments by cheque, wire transfer and credit cards (Visa, Mastercard, American Express).

### TABLEAUX GRANDS FORMATS, MOBILIER ET OBJETS VOLUMINEUX

Frais de gestion et manutention fixe par lot	Frais de stockage par lot et par jour ouvré
70€ + TVA	8€ + TVA

### TABLEAUX ET OBJETS PETITS FORMATS

Frais de gestion et manutention fixe par lot	Frais de stockage par lot et par jour ouvré
35€ + TVA	4€ + TVA

### LARGE PAINTINGS, FURNITURE AND LARGE OBJECTS

Administration fee and handling per lot	Storage fee per lot and per business day
70€ + VAT	8€ + VAT

### SMALL PICTURES AND OBJECTS

Administration fee and handling per lot	Storage fee per lot and per business day
35€ + VAT	4€ + VAT

# MAÎTRES ANCIENS

## DESSINS, PEINTURES, SCULPTURES

18 MAI 2022 - 14h30

9, avenue Matignon, 75008 Paris

CODE VENTE : 21059 - CAMILA

(Les coordonnées apparaissant sur la preuve d'exportation doivent correspondre aux noms et adresses des professionnels facturés. Les factures ne pourront pas être modifiées après avoir été imprimées.)

LAISSER DES ORDRES D'ACHAT EN LIGNE SUR CHRISTIES.COM

### INCRÉMENTS

Les enchères commencent généralement en dessous de l'estimation basse et augmentent par paliers (incréments) de jusqu'à 10 pour cent. Le commissaire-priseur décidera du moment où les enchères doivent commencer et des incréments. Les ordres d'achat non conformes aux incréments ci-dessous peuvent être abaissés à l'intervalle d'enchères suivant.

de 100 à 2 000 €	par 100 €
de 2 000 à 3 000 €	par 200 €
de 3 000 à 5 000 €	par 200, 500, 800 €
de 5 000 à 10 000 €	par 500 €
de 10 000 à 20 000 €	par 1 000 €
de 20 000 à 30 000 €	par 2 000 €
de 30 000 à 50 000 €	par 2 000, 5 000, 8 000 €
de 50 000 à 100 000 €	par 5 000 €
de 100 000 à 200 000 €	par 10 000 €
au dessus de 200 000 €	à la discrétion du commissaire-priseur habilité.

Le commissaire-priseur est libre de varier les incréments au cours des enchères.

- Je demande à Christie's d'enchérir sur les lots indiqués jusqu'à l'enchère maximale que j'ai indiquée pour chaque lot.
- En plus du prix d'adjudication (« prix marteau ») l'acheteur accepte de nous payer des frais acheteur de 26 % H.T. (soit 27,43 % T.T.C. pour les livres et 31,20 % T.T.C. pour les autres lots) sur les premiers € 700.000 ; 20 % H.T. (soit 21,10 % T.T.C. pour les livres et 24 % T.T.C. pour les autres lots) au-delà de € 700.001 et jusqu'à € 4.000.000 et 14,5% H.T. (soit 15,2975 % T.T.C. pour les livres et 17,4 % T.T.C. pour les autres lots) sur toute somme au-delà de € 4.000.001. Pour les ventes de vin, les frais à la charge de l'acquéreur s'élèvent à 25 % H.T. (soit 30 % T.T.C.).
- J'accepte d'être lié par les Conditions de vente imprimées dans le catalogue.
- Je comprends que si Christie's reçoit des ordres d'achat sur un lot pour des montants identiques et que lors de la vente ces montants sont les enchères les plus élevées pour le lot, Christie's vendra le lot à l'enchérisseur dont elle aura reçu et accepté l'ordre d'achat en premier.
- Les ordres d'achat soumis sur des lots « sans prix de réserve » seront, à défaut d'enchère supérieure, exécutés à environ 50% de l'estimation basse ou au montant de l'enchère si elle est inférieure à 50% de l'estimation basse. Je comprends que le service d'ordres d'achat de Christie's est un service gratuit fourni aux clients et que, bien que Christie's fasse preuve de toute la diligence raisonnablement possible, Christie's déclinera toute responsabilité en cas de problèmes avec ce service ou en cas de pertes ou de dommages découlant de circonstances hors du contrôle raisonnable de Christie's.

Résultats des enchères : +33 (0)1 40 76 84 13



# FORMULAIRE D'ORDRE D'ACHAT

Christie's Paris

Les ordres d'achat doivent être reçus au moins 24 heures avant le début de la vente aux enchères.

Christie's confirmera toutes les enchères reçues par fax par retour de fax. Si vous n'avez pas reçu de confirmation dans le délai d'un jour ouvré, veuillez contacter le Département des enchères.

Tél. : +33 (0) 1 40 76 84 13 - Email : [bidsparis@christies.com](mailto:bidsparis@christies.com)

21059

Numéro de Client (le cas échéant) Numéro de vente

Nom de facturation (en caractères d'imprimerie)

Adresse Code postal

Téléphone en journée Téléphone en soirée

Email

Veuillez cocher si vous ne souhaitez pas recevoir d'informations à propos de nos ventes à venir par e-mail

J'AI LU ET COMPRIS LE PRESENT FORMULAIRE D'ORDRE D'ACHAT ET LES CONDITIONS DE VENTE - ACCORD DE L'ACHETEUR

Signature

Si vous n'avez jamais participé à des enchères chez Christie's, veuillez joindre des copies des documents suivants. Personnes physiques : Pièce d'identité avec photo délivrée par un organisme public (permis de conduire, carte nationale d'identité ou passeport) et, si votre adresse actuelle ne figure pas sur votre pièce d'identité, un justificatif de domicile récent, par exemple une facture d'eau ou d'électricité ou un relevé bancaire. Sociétés : Un certificat d'immatriculation. Autres structures commerciales telles que les fiducies, les sociétés off-shore ou les sociétés de personnes : veuillez contacter le Département Conformité au +33 (0)1 40 76 84 13 pour connaître les informations que vous devez fournir. Si vous êtes enregistré pour enchérir pour le compte de quelqu'un qui n'a jamais participé à des enchères chez Christie's, veuillez joindre les pièces d'identité vous concernant ainsi que celles de la personne pour le compte de qui vous allez prendre part aux enchères, ainsi qu'un pouvoir signé par la personne en question. Les nouveaux clients, les clients qui n'ont pas fait d'achats auprès d'un bureau de Christie's au cours des deux dernières années et ceux qui souhaitent dépenser plus que les fois précédentes devront fournir une référence bancaire.

### VEUILLEZ ÉCRIRE DISTINCTEMENT EN CARACTÈRES D'IMPRIMERIE

Numéro de lot (dans l'ordre)	Enchère maximale EURO (hors frais de vente)	Numéro de lot (dans l'ordre)	Enchère maximale EURO (hors frais de vente)
------------------------------	---	------------------------------	---

---



---



---



---



---



---



---

Si vous êtes assujéti à la VAT/IVA/TVA/BTW/MWST/MOMS intracommunautaire, Veuillez indiquer votre numéro :

---

**SALLES DE VENTES INTERNATIONALES, BUREAUX DE REPRÉSENTATION EUROPÉENS,  
CONSULTANTS ET AUTRES SERVICES DE CHRISTIE'S**

**ALLEMAGNE**

**DÜSSELDORF**  
+49 (0)21 14 91 59 352  
Arno Verkade

**FRANCFORT**

+49 170 840 7950  
Natalie Radziwill

**HAMBOURG**

+49 (0)40 27 94 073  
Christiane Gräfin  
zu Rantzau

**MUNICH**

+49 (0)89 24 20 96 80  
Marie Christine Gräfin Huyn

**STUTTGART**

+49 (0)71 12 26 96 99  
Eva Susanne Schweizer

**ARABIE SAOUDITE**

+44 (0)7904 250666  
Zaid Belbagi (Consultant)

**ARGENTINE**

**BUENOS AIRES**  
+54 11 43 93 42 22  
Cristina Carlisle

**AUTRICHE**

**VIENNE**  
+43 (0)1 533 881214  
Angela Baillou

**BELGIQUE**

**BRUXELLES**  
+32 (0)2 512 88 30  
Astrid Centner-d'Oultremont

**BRÉSIL**

**SÃO PAULO**  
+55 21 3500 8944  
Marina Bertoldi

**CANADA**

**TORONTO**  
+1 647 519 0957  
Brett Sherlock (Consultant)

**CHILI**

**SANTIAGO**  
+56 2 2 2631642  
Denise Ratinoff de Lira

**COLOMBIE**

**BOGOTA**  
+571 635 54 00  
Juanita Madrinan  
(Consultant)

**CORÉE DU SUD**

**SÉOUL**  
+82 2 720 5266  
Jun Lee

**DANEMARK**

**COPENHAGUE**  
+ 45 2612 0092  
Rikke Juel Brandt (Consultant)

**ÉMIRATS ARABES UNIS**

**-DUBAI**  
+971 (0)4 425 5647

**ESPAGNE**

**MADRID**  
+34 (0)91 532 6626  
Carmen Schjaer  
Dalia Padilla

**ÉTATS UNIS**

**CHICAGO**

+1 312 787 2765  
Catherine Busch

**DALLAS**

+1 214 599 0735  
Capera Ryan

**HOUSTON**

+1 713 802 0191  
Jessica Phifer

**LOS ANGELES**

+1 310 385 2600  
Sonya Roth

**MIAMI**

+1 305 445 1487  
Jessica Katz

**-NEW YORK**

+1 212 636 2000

**PALM BEACH**

+1 561 777 4275  
David G. Ober (Consultant)

**SAN FRANCISCO**

+1 415 982 0982  
Ellanor Notides

**FRANCE ET**

**DÉLÉGÉS RÉGIONAUX**  
**-PARIS**  
+33 (0)1 40 76 85 85

**CENTRE, AUVERGNE,**

**LIMOUSIN & BOURGOGNE**  
+33 (0)6 10 34 44 35  
Marine Desproges-Gotteron

**BRETAGNE, PAYS DE**

**LA LOIRE & NORMANDIE**  
+33 (0)6 09 44 90 78  
Virginie Greggory

**POITOU-CHARENTE**

**AQUITAINE**  
+33 (0)5 56 81 65 47  
Marie-Cécile Moueix

**PROVENCE - ALPES**

**CÔTE D'AZUR**  
+33 (0)6 71 99 97 67  
Fabienne Albertini-Cohen

**GRANDE-BRETAGNE**

**-LONDRES**  
+44 (0)20 7839 9060

**NORD**

+44 (0)20 7104 5702  
Thomas Scott

**NORD OUEST**

**ET PAYS DE GALLE**  
+44 (0)20 7752 3033  
Jane Blood

**SUD**

+44 (0)1730 814 300  
Mark Wrey

**ÉCOSSE**

+44 (0)131 225 4756  
Bernard Williams  
Robert Lagneau  
David Bowes-Lyon  
(Consultant)

**ÎLE DE MAN**

+44 (0)20 7389 2032

**ÎLES DE LA MANCHE**

+44 (0)20 7389 2032

**IRLANDE**

+353 (0)87 638 0996  
Christine Ryall (Consultant)

**INDE**

**MUMBAI**  
+91 (22) 2280 7905  
Sonal Singh

**INDONESIE**

**JAKARTA**  
+62 (0)21 7278 6268  
Charmie Hamami

**ISRAËL**

**TEL AVIV**  
+972 (0)3 695 0695  
Roni Gilat-Baharaff

**ITALIE**

**-MILAN**  
+39 02 303 2831  
Cristiano De Lorenzo

**ROME**

+39 06 686 3333  
Marina Cicogna  
(Consultant)

**ITALIE DU NORD**

+39 348 3131 021  
Paola Gradi  
(Consultant)

**TURIN**

+39 347 2211 541  
Chiara Massimello  
(Consultant)

**VENISE**

+39 041 277 0086  
Bianca Arrivabene Valenti  
Gonzaga (Consultant)

**BOLOGNE**

+39 051 265 154  
Benedetta Possati Vittori  
Venenti (Consultant)

**FLORENCE**

+39 335 704 8823  
Alessandra Niccolini di  
Camugliano (Consultant)

**CENTRE &**

**ITALIE DU SUD**  
+39 348 520 2974  
Alessandra Allaria  
(Consultant)

**JAPON**

**TOKYO**  
+81 (0)3 6267 1766  
Katsura Yamaguchi

**MALAISIE**

**KUALA LUMPUR**  
+62 (0)21 7278 6268  
Charmie Hamami

**MEXICO**

**MEXICO CITY**  
+52 55 5281 5546  
Gabriela Lobo

**MONACO**

+377 97 97 11 00  
Nancy Dotta

**PAYS-BAS**

**-AMSTERDAM**  
+31 (0)20 57 55 255  
Arno Verkade

**NORVÈGE**

**OSLO**  
+47 949 89 294  
Cornelia Svedman  
(Consultant)

**PORTUGAL**

**LISBONNE**  
+351 919 317 233  
Mafalda Pereira Coutinho  
(Consultant)

**QATAR**

+974 7731 3615  
Farah Rahim Ismail  
(Consultant)

**RÉPUBLIQUE POPULAIRE**

**DE CHINE**  
**PÉKIN**  
+86 (0)10 8583 1766  
Julia Hu

**-HONG KONG**

+852 2760 1766

**-SHANGHAI**

+86 (0)21 6355 1766  
Julia Hu

**RUSSIE**

**MOSCOU**  
+7 495 937 6364  
Daria Parfenenko

**SINGAPOUR**

+65 6735 1766  
Jane Ngiam

**SUÈDE**

**STOCKHOLM**  
+46 (0)73 645 2891  
Claire Ahman (Consultant)  
+46 (0)70 9369 201  
Louise Dylén (Consultant)

**SUISSE**

**-GENÈVE**  
+41 (0)22 319 1766  
Eveline de Proyart

**-ZURICH**

+41 (0)44 268 1010  
Jutta Nixdorf

**TAIWAN**

**TAIPEI**  
+886 2 2736 3356  
Ada Ong

**THAÏLANDE**

**BANGKOK**  
+66 (0) 2 252 3685  
Prapavadee Sophonpanich

**TURQUIE**

**ISTANBUL**  
+90 (532) 558 7514  
Eda Kehale Argün  
(Consultant)

**SERVICES LIÉS AUX VENTES**

**COLLECTIONS PRIVÉES ET**  
**"COUNTRY HOUSE SALES"**  
Tel: +33 (0)1 4076 8598  
Email: lgosset@christies.com

**INVENTAIRES**

Tel: +33 (0)1 4076 8572  
Email: vgineste@christies.com

**AUTRES SERVICES**

**CHRISTIE'S EDUCATION**

**LONDRES**  
Tel: +44 (0)20 7665 4350  
Fax: +44 (0)20 7665 4351  
Email: london@christies.edu

**NEW YORK**

Tel: +1 212 355 1501  
Fax: +1 212 355 7370  
Email: newyork@christies.edu

**HONG KONG**

Tel: +852 2978 6768  
Fax: +852 2525 3856  
Email: hongkong@christies.edu

**CHRISTIE'S FINE ART STORAGE**

**SERVICES**  
**NEW YORK**  
+1 212 974 4570  
Email: newyork@cfass.com

**SINGAPOUR**

Tel: +65 6543 5252  
Email: singapore@cfass.com

**CHRISTIE'S INTERNATIONAL**

**REAL ESTATE**  
**NEW YORK**  
Tel +1 212 468 7182  
Fax +1 212 468 7141  
Email: info@christiesrealestate.com

**LONDRES**

Tel +44 20 7389 2551  
Fax +44 20 7389 2168  
Email: info@christiesrealestate.com

**HONG KONG**

Tel +852 2978 6788  
Fax +852 2973 0799  
Email: info@christiesrealestate.com

**YOUR  
CAREER  
IN THE  
ART  
WORLD  
STARTS  
HERE**

LEARN MORE AT CHRISTIES.EDU

Renseignements – Merci de bien vouloir appeler la salle de vente ou le bureau de représentation email – info@christies.com  
La liste exhaustive de nos bureaux se trouve sur christies.com

LONDON | NEW YORK | HONG KONG

**CHRISTIE'S**  
EDUCATION

CONTINUING EDUCATION • ONLINE COURSES

# Index

## A

Agabiti, P. P. 116
Aix, C. (d') 65
Algardi, A. 182
Anglada Camarasa, H. 256
Ango, J.-R. 49
Angueri, M. 215, 227
Arson, M.-A.-O. 72
Aspetti, T. 187
Aved, J.-A.-J. 222, 223
Avercamp, B. P. 211

## B

Balestrieri, L. 101
Bandinelli, B. 6
Barbieri, G.F. 11
Batoni, P. 14
Bessa, P. 74, 75
Bibiena, G. G. 16
Bloemaert, A. 24
Boilly, L. 70
Boucher, F. 50, 228
Bouguereau, W.-A. 97
Boulogne le Vieux, L. 191
Brakenburg, R. 208
Brentel, F. 21
Breu, J. 20

## C

Canova, A. 241
Carpeaux, J.-B
Cavallucci, A. 69
Chaperon, N. 152
Clérisseau, C.-L. 64
Corot, J. 81
Court, J. (de) 145, 160
Courtis, J. 145

## D

da Velletri, L. 113
Dandridge, B. 217
Danielszoon van Tetrode, W. 158
de Block, E.-F. de 246
de Cock, M. 26
De Hooghe, R. 33
De La Fosse, C. 40, 42
De Witt, J. 28
Delacroix, F.-V.-E. 77
Desportes, A.-F. 205
di Bartolo, A. 115
di Bartolomeo da Siena, M. 111
di Francesco da Verona, C. 112
Dupin, A. A. L. 84
Duquesnoy, F. 182

## E

École d'Europe de l'Est 120
École espagnole 10
École flamande 31
École franco-flamande 107
École française 41, 44, 63, 76
École italienne 8
École napolitaine 194
École néerlandaise 23
École vénitienne 114
Egmont, J. (d') 193
Eisen, C.-D.-J. 61
Embriachi 110

## F

Flinck, G. 30
Fragonard, J.-H. 52, 53
Frémin, R. 198

Fréminet, M. 37, 38, 39

Fuller, C. F. 247

## G

Gandolfi, G. 18, 19
Gandolfi, M. 17
Garnier, L. 227, 230
Garnier, P. 215
Gérard, A. 230, 231
Gericault, J.-L. A. T. 79, 80, 242
Giambologna 171, 172
Gilbert, V. G. 249
Giordano, L. 9
Girardon, F. 196, 229
Girodet de Roucy-Trioson, A.-L. 78
Greuze, J.-B. 51, 54
Grupello, G. 202
Guercino, 11

## H

Harmenszoon van Rijn, R. 25, 27
Heinsius, J. J. 60
Hennequin, P.-A. 67
Houel, J.-P.-L.-L. 66
Hublin, É.-A. 250
Hugo, V.-M. 85, 86, 87

## J

Jongkind, J. B. 89, 90, 91
Joris, D. 22

## K

Kuwasseg, C. E. 252

## L

La Touche, G. 254
Lamberts, G. 32
Lancret, N. 45
Largillierre, N. (de) 195, 207
Le Lorrain, R. 205
Leemans, J. 210
Legros I, P. 199
Lehmann, H. 99
Leroux, G. P. 95
Lhermitte, L.-A. 102
Limosin, L. 161
Lippi, F. 119
Londonio, F. 15
Lépine, S. V. E. 251
Lévy-Dhurmer, L. 255

## M

Maes, G. 28
Malo, V. 181
Mantegna, A. 2
Marinari, O. 178
Maître aux grands fronts 139, 153
Maître de San Felice di Giano 121
Maître pseudo-Monvaerni 144
Meijer, H. 34
Merson, L.-O. 96, 98
Millet, J.-F. 82, 83, 88, 190
Moderno 166
Moitte, J.-G. 231
Mola, P. F. 3
Mols, R. C. L. G. 248
Monaldi, B. 148
Mondella, G. 166
Mongin, A.-P. 58, 59
Moreau, G. 100
Murillo, E. B. 12, 13

## N

Naigeon, J.-C. 62

Natoire, C.-J. 47, 48

Nouailher, C. 138, 143, 163, 170

## O

Oudry, J.-B. 219, 224, 225

## P

Pénicaud, J. 154
Pénicaud, N. 142
Pénicaud II, J. 150, 157
Pénicaud III, J. 149
Perrier, F. 188, 189
Pollino, C. 7
Potter, P. 29
Prieur, B. 204
Primaticcio, F. 36
Procaccini, G. C. 4
Prud'hon, P.-P. 68, 71

## R

Raon, J. 177
Reymond, P. 35, 155, 162
Rigaud, H. 203
Robbia, A. (della) 109
Robert, H. 220
Rosselli, C. 117
Rundell Bridge & Rundell 218
Rusiñol y Prats, S. 253

## S

Sallaert, A. 147
Sand, G. 84
Snyders, F. 127
Starnina, G. 118

## T

Tacca, P. 186
Tempesta, A. 5
Thibault, J.-T. 73
Tiarini, A. 183
Tiepolo, G. D. 184
Tissot, J. J. 94

## V

Vallayer-Coster, A. 226
van Calraet, A. 212
van Cleve, M. 209
van Dael, J. F. 233
Van Loo, C. 46
Vernet, C.-J. 57, 221
Veyrier II, P. 146
Vigée le Brun, É. L. 232
Vigée Le Brun, É.-L. 55
Vincent, F.-A. 56
von Rumohr, C. F. 92

## W

Watteau, J.-. A. 43

## Z

Ziem, F. 93





CHRISTIE'S

9 AVENUE MATIGNON 75008 PARIS