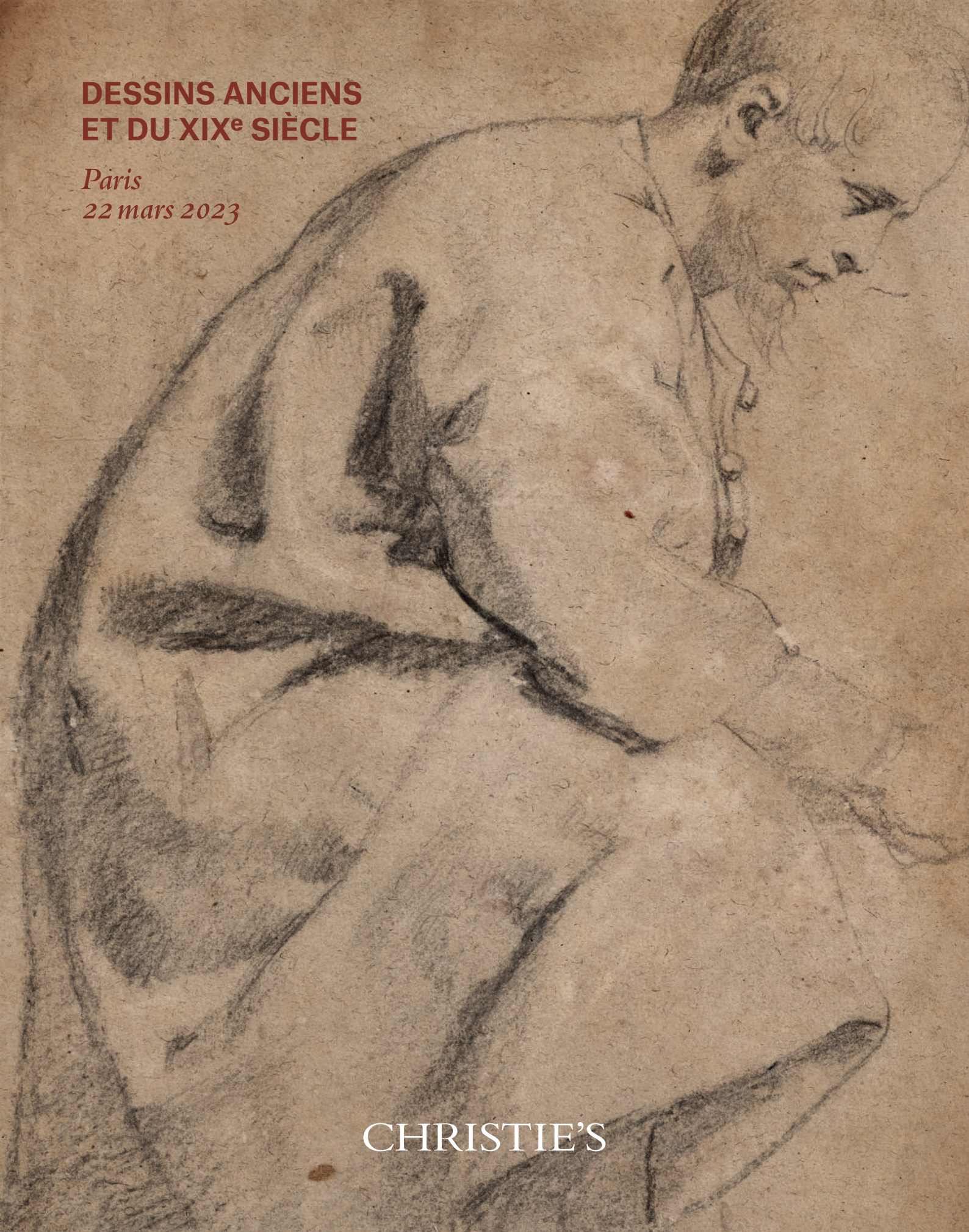


**DESSINS ANCIENS
ET DU XIX^e SIÈCLE**

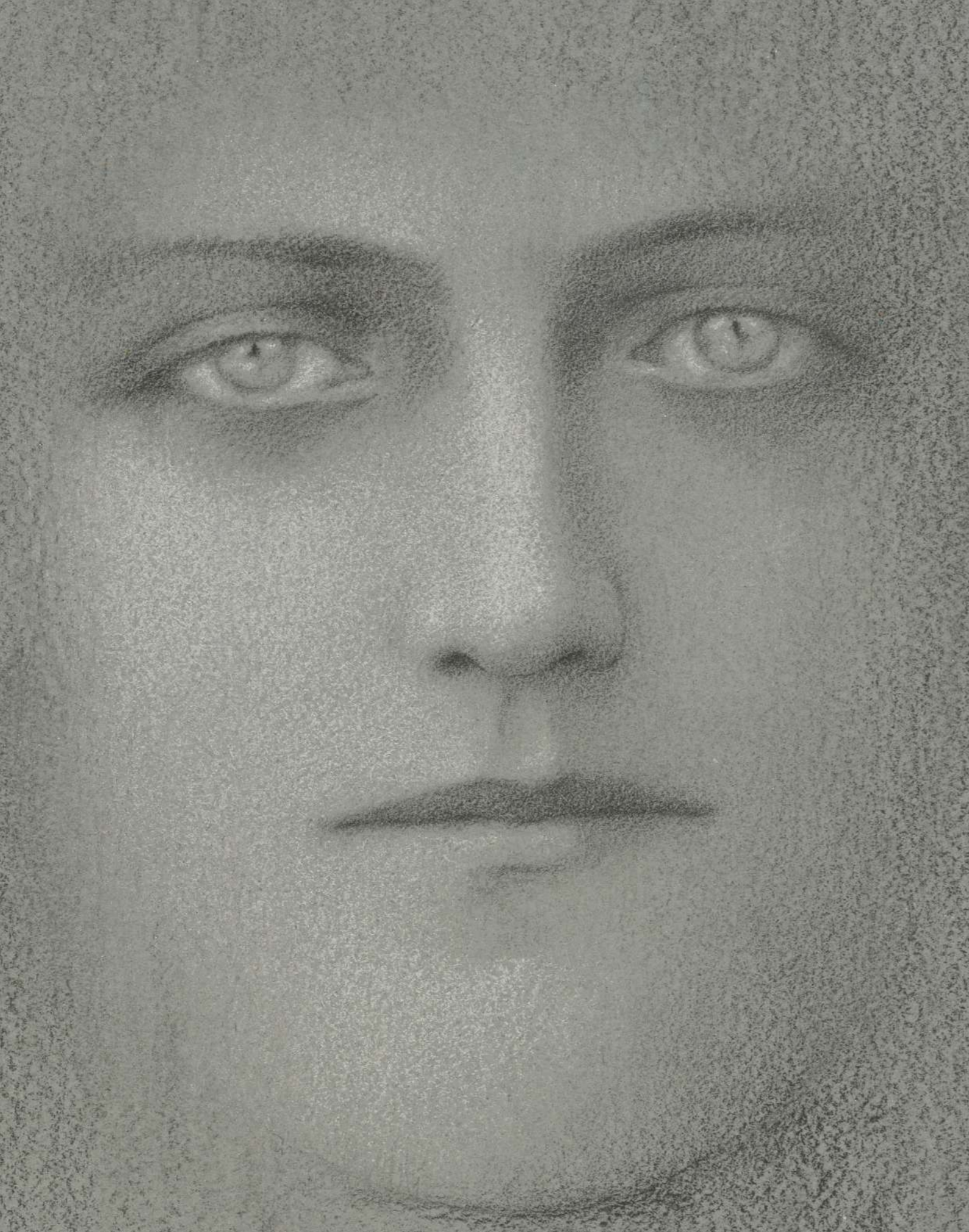
Paris

22 mars 2023



CHRISTIE'S





DESSINS ANCIENS ET DU XIX^e SIÈCLE

VENTE AUX ENCHÈRES

Mercredi 22 mars, 15h

9, avenue Matignon
75008 Paris

EXPOSITION PUBLIQUE

Vendredi	17 mars	10h - 18h
Samedi	18 mars	10h - 18h
Dimanche	19 mars	14h - 18h
Lundi	20 mars	10h - 18h
Mardi	21 mars	10h - 18h
Mercredi	22 mars	10h - 12h

COMMISSAIRE-PRISEUR

Victoire Gineste

CODE ET NUMÉRO DE LA VENTE

Pour tous renseignements ou ordres d'achats,
veuillez rappeler la référence
21641 - BALTHAZAR

ORDRES D'ACHAT ET ENCHÈRES TÉLÉPHONIQUES

bidsparis@christies.com - Tél. : +33 (0)1 40 76 84 13

FRAIS ACHETEUR

En plus du prix d'adjudication, des frais acheteur (plus la TVA applicable) sont dus.
D'autres taxes et/ou le droit de suite sont aussi dus si le lot est accompagné d'un symbole taxe ou λ.
Veuillez vous référer au paragraphe D des Conditions de Vente en fin de catalogue.

CONDITIONS DE VENTE

La vente est soumise aux conditions générales imprimées en fin de catalogue.
Il est aussi vivement conseillé aux acquéreurs potentiels de prendre connaissance
des avis importants, explications et glossaire figurant en fin de catalogue.

ENGLISH TRANSLATION

For an English
translation of the
notes, see the back of
the catalogue (122 to
135) and christies.com.

COUVERTURE lot 37

PAGE 1 lot 82

PAGE 2 lot 93

QUATRIÈME DE COUVERTURE lot 74

Crédits Photo : Juan Cruz Ibañez, Nina Slavcheva
Marina Gadonneix, Anna Buklovska, Studio Shapiro

Création graphique : Patrick-Axel Fagnon

© Christie, Manson & Woods Ltd. (2023)



Scannez ou cliquez ce QR Code pour plus d'informations sur la vente

CHRISTIE'S

CHRISTIE'S FRANCE SNC

Agrément no. 2001/003

CONSEIL DE GÉRANCE

Cécile Verdier, *Gérant*
Philippe Lemoine, *Gérant*
François Curiel, *Gérant*

CHRISTIE'S FRANCE



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



PHILIPPE LEMOINE
Directeur Général
plemoine@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 21



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^e 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
Marta Ciaraglia
Coordinatrice Post-Sale
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

DIRECTION ET COORDINATION



STIJN ALSTEENS
Directeur international
salsteens@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 83 59



HÉLÈNE RIHAL
Directrice de département
hrihal@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 86 13



LAETITIA MASSON
Spécialiste | Londres
lmasson@christies.com
Tél. : +44 207 752 3291



NOËL ANNESLEY
Honorary Chairman | Londres
nannesley@christiespartners.com
Tél. : +44 7774 271 791



GIADA DAMEN
Spécialiste associée |
New York
gdamen@christies.com
Tél. : +1 212 641 7532



GEORGINA HILTON
Directrice Maîtres Anciens
Asie | Hong Kong
ghilton@christies.com
Tél. : +852 2978 6862



MELODY LIN
Représentante
Maîtres Anciens Asie |
Hong Kong
melodylin@christies.com
Tél. : +852 2978 6850



JENNIFER WRIGHT
Senior Client Advisory |
New York
jwright@christies.com
Tél. : +1 212 636 2384

Le département remercie
Ferréol Joseph pour son aide
précieuse.



CAMILA ESCOBAR
Contact vendeurs
cescobar@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 63



AMBRE CABRAL
Contact acheteurs
acabral@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 89



1

ÉCOLE BOLONAISE DU XVI^E SIÈCLE

Vierge à l'Enfant et étude subsidiaire de jambes d'enfant vu de dos
avec inscriptions 'Correggio' (en bas à droite, à la plume et encre brune)
et 'Raffaele' (verso du montage, à la plume et encre brune)
plume et encre brune, lavis brun
13,9 x 12,8 cm (5 1/2 x 5 in.), octogonal

€4,000-6,000

US\$4,300-6,400
£3,600-5,300

PROVENANCE:

Emile-Louis-Dominique Calando (1840-1898), Paris (L. 837) (sur le montage);
puis par descendance, Emile-Victor-Pierre Calando son fils (1872-1953), avec
son numéro d'inventaire '2169' (verso du montage) 'Correggio. *Étude de Vierge:*
femme assise caressant un enfant couché sur un coussin posé sur ses genoux.
En-dessous, *étude de jambes d'enfant vues de derrière*; sa vente, Hôtel Drouot,
Paris, 17-18 mars 1927, partie du lot 54 (3 dessins), racheté par Calando pour
550 francs.



2

2

GIOVANNI AMBROGIO FIGINO (MILAN 1548-1608)

Étude de cinq têtes de profil (recto); Croquis avec cavaliers à cheval,
figures avec chien et bras droit (verso); et Étude de cinq têtes de
profil (recto); Croquis avec étude d'homme, de tête et de bras (verso)
sanguine, plume et encre brune, chaque feuille silhouettée
9,3 x 12,6 cm (3 3/8 x 5 in.); 9,4 x 10,5 cm (3 3/8 x 4 1/8 in.)

€4,000-6,000

US\$4,300-6,400
£3,600-5,400

PROVENANCE:

Ferruccio Asta (1900-1952), Venise, Milan (L. 116a).
Vente Sotheby's, Londres, 11 juin 1981, lot 270.

3

ATELIER DE FRA DIAMANTE DI FEO (PRATO VERS 1430 - VERS 1498)

Femme voilée tournée de profil vers la gauche

plume et encre brune, lavis brun
24,6 x 11,8 cm (9 3/4 x 4 3/4 in.)

€3,000-5,000

US\$3,300-5,400
£2,700-4,500

Cette feuille reprend la figure de la sainte Elisabeth qui apparaît dans le dessin
de la *Visitation* à la pointe d'argent sur papier bleu conservé aux Offices à
Florence (inv. 673E ; A. Angelini, *Disegni italiani del tempo di Donatello*, cat. exp.,
musée des Offices, Florence, 1986, n° 31, ill.). Si le dessin des Offices fût autre-
fois donné à Fra Diamante par Berenson, il a depuis été réattribué à Filippo
Lippi (1406-1469) lui-même plutôt qu'à son suiveur. Il existe une autre copie du
dessin des Offices à la pointe d'argent sur papier bleu au British Museum à
Londres (inv. 1895,0915.455 ; A. E. Popham & P. Pouncey, *Italian drawings in the*
British Museum, the fourteenth and fifteenth centuries, Londres, 1950, I, n° 339).

3





4

4

BIAGIO PUPINI DELLE LAME (ACTIF À BOLOGNE 1511-1551)

Frise de putti

avec inscriptions 'Cette frise, qui vient de la vente de Mr Regnault Lallande, a été remonté par moi en Avril 1825. / P. Collin' (verso du montage)
plume et encre brune, lavis brun, rehaussé de blanc
9,3 x 31,6 cm (3 5/8 x 12 3/8 in.)

€4,000-6,000

US\$4,300-6,400

£3,600-5,300

PROVENANCE:

François-Léandre Regnault-Delalande (1762-1824), Paris.
P. Collin (mort avant/ en 1832), Paris (L. 454), avec son inscription associée;
Paris, 20-21 Février 1832, lot 68 'Les dessins non décrits seront sous ce numéro'
Alexandre-Pierre-François Robert-Dumesnil (1778-1864), Paris (L. 2200).

L'exécution du présent dessin est comparable à celle de la feuille de *L'Adoration des Mages* autrefois dans les collections du Duke du Devonshire, Chatsworth, et attribuée à Pupini par Popham (voir M. Jaffé, *The Devonshire Collection of Italian Drawings. Bolognese and Emilian Schools*, Londres, 1994, n° 614, ill.)

5

**JACOPO DI GIOVANNI DI FRANCESCO DIT JACONE
(FLORENCE 1495-1553)**

Personnages dans un intérieur

numéroté 'N° 65' (verso)
plume et encre brune
16,2 x 20,6 cm (6 3/8 x 8 1/8 in.)

€5,000-7,000

US\$5,400-7,500

£4,500-6,200

PROVENANCE:

Collectionneur anonyme (marque 'FB', avec feuille de ginkgo Biloba, pas dans Lugt) (sur le montage).

EXPOSITION:

Lisbonne, Museu Nacional Soares dos Reis, *European Master Drawings from Portuguese Collections II. Italy and Portugal*, 2021, n° 4 (catalogue par N. Turner).

Ce dessin est représentatif du style graphique de Jacopo di Giovanni di Francesco, dit Jacone. Élève d'Andrea del Sarto, Jacone est bien connu de Giorgio Vasari qui le décrit comme paresseux et extravagant, mais aussi comme un dessinateur extrêmement habile et créatif (*Le Vite de' più eccellenti Pittori Scultori ed Architettori*, Florence, 1568, III, p. 544).

Les dessins de l'artiste, qui n'ont été que récemment étudiés avec attention (voir M. Faietti, 'Jacone, disegnatore fiero e "fantastico"', in *Michelangelo e il disegno di architettura*, cat. exp., Vicence, CISA, Florence, Casa Buonarroti, 2006-2007, pp. 119-127), sont généralement exécutés à la plume et présentent souvent des sujets obscurs, comme celui-ci. Nicholas Turner a proposé d'identifier provisoirement le sujet de cette feuille comme étant la *Rencontre de Joachim et Anna à la Porte Dorée* (Turner, *op. cit.*, p. 32).



5



6

PIRRO LIGORIO (NAPLES VERS 1513-1583 FERRARE)

Un groupe de personnages: un femme penchée en avant, trois hommes et un enfant

avec monogramme 'B.' (en bas à gauche)
plume et encre brune, lavis brun, rehaussé de blanc oxydé, sur papier brun
26,4 x 23,3 cm (10 3/8 x 9 1/4 in.)

€8,000-12,000

US\$8,600-13,000
£7,200-11,000

PROVENANCE:

Modesto Ignazio Bonaventura Luigi Genevosio (1719-1795), Turin (L. 545).

Le présent dessin, fortement influencé par la manière de Polidoro da Caravaggio, est datable des années 1540 : il est comparable en style et en technique aux dessins de jeunesse de Pirro Ligorio (voir Nationalmuseum, Stockholm, inv. NMH 1762/863; Staatsliche Museen, Berlin, inv. KdZ 17226; voir J. A. Gere, 'Some early drawings by Pirro Ligorio', *Master Drawings*, IX, 3, 1971, pl. 10 & 11). Durant les années 1540, Ligorio est actif à Rome où il est probablement le plus important décorateur de façade de son temps. À l'exemple des feuilles de Stockholm et de Berlin, la technique mise en œuvre dans notre dessin, ainsi que sa composition suivant celle d'un bas-relief, suggèrent qu'il ait été conçu en préparation pour un projet de façade en grisaille – un genre que Ligorio a beaucoup exploré durant ces années.



7

ENTOURAGE DE GIORGIO VASARI (AREZZO 1511-1574 FLORENCE)

Projet de décor de plafond figurant les allegories des sept arts libéraux

inscrit 'mercurio/ venere/ aestas/ otumnus'
plume et encre brune, lavis brun, sur six feuilles de papier assemblées
38,9 x 38,4 cm (15 1/4 x 15 1/8 in.)

€4,000-6,000

US\$4,300-6,400
£3,600-5,400

PROVENANCE:

Giuseppe Vallardi (1784-1863), Milan (L. 1223).
Eugène Rodrigues (1853-1928), Paris (L. 897).
Henry de Nanteuil de la Norville, Paris (1876-1941), puis par descendance au propriétaire actuel.

Notre dessin reprend le vocabulaire vasarien et particulièrement celui des décors de plafond, compartimentés, qui réussissent à marier architecture, sculpture et peinture, et pour lesquels les dessins n'en sont pas moins foisonnant de détails.



8
ATTRIBUÉ À GIOVANNI BATTISTA NALDINI
(FLORENCE 1537-1591)

Le martyre de saint Laurent

sanguine, plume et encre brune, lavis brun
 18,8 x 16 cm (7½ x 6⅜ in.)

€4,000-6,000 US\$4,300-6,400
 £3,600-5,300

PROVENANCE:
 Sir Robert Luwig Mond (1867-1938), Londres (L. 2813a).
 Vente Sotheby's, Londres, 6 juillet 2005, lot 79 (comme École florentine du XVI^e siècle).
 Collectionneur anonyme (marque 'FB' avec feuille de ginkgo biloba, pas dans Lugt) (sur le montage).

EXPOSITION:
 Lisbonne, Museu Nacional Soares dos Reis, *European Master Drawings from Portuguese Collections II. Italy and Portugal*, 2021, n° 20 (catalogue par N. Turner).

BIBLIOGRAPHIE:
 T.C. Borenius, R. Wittkower, *Catalogue of the Collection of Drawings by the Old Masters formed by Sir Robert Mond*, Londres, [1937], n° 278 (comme 'Attribué à Taddeo Zuccaro').

Après avoir été attribué à Taddeo Zuccaro puis plus largement à l'école florentine, ce dessin a été récemment donné à l'artiste florentin Giovanni Battista Naldini. Le *Martyre de saint Laurent* était un sujet souvent traité par les florentins à l'époque. La présente composition, comme l'a remarqué Nicholas Turner (*op. cit.*, p. 64), dérive probablement de celle d'un grand tableau d'autel peint par Agnolo Bronzino en 1569 pour l'église de San Lorenzo à Florence.



9
ÉCOLE DE MICHELANGELO BUONARROTI, DIT MICHEL-ANGE
(CAPRESE 1475-1564 ROME)

Tête de jeune homme de profil vers la gauche

sanguine, les contours découpés autour de la figure
 19,3 x 7,3 cm (7⅝ x 2⅞ in.)

€4,000-6,000 US\$4,300-6,400
 £3,600-5,300

PROVENANCE:
 Famille Martelli, Florence, avec son numéro associé 'N°: 82' (à la plume et encre violette).
 Probablement William Young Ottley (1771-1836), Londres.
 Vente Sotheby's, Londres, 9 juillet 2008, lot 84 (partie de lot, comme école de Michel-Ange).

BIBLIOGRAPHIE:
 F. Joseph, *Dessins de la collection du baron Henry de Triqueti (1803-1874)* (mémoire de Master 2, Histoire de l'Art, dir. d'Adrien Goetz, Université Paris IV-Sorbonne), 2022, II, p. 38, n° 23, ill. (non publié).

Le présent dessin porte la numérotation à l'encre violette associée à l'importante collection de la famille Martelli de Florence (voir N. Turner et P. Joannides, 'Some drawings by Michelangelo and his circle in the Prado', *Boletín del Museo del Prado*, XXI, n° 39, 2003, pp. 8-23). En analysant un groupe d'études similaires provenant également de la collection Martelli, Nicholas Turner et Paul Joannides ont identifié certaines feuilles, aujourd'hui au Prado, comme étant de la main de Michel-Ange et d'autres études comme étant celles d'artistes actifs dans l'entourage de Michel-Ange. Cette feuille pourrait également être attribuée à un artiste de l'entourage de Michel-Ange.



10
BERNARDINO BARBATELLI, IL POCSETTI
(FLORENCE 1548-1612)

Tête d'apôtre (recto); Esquisse architecturée avec triglyphes et métopes (verso)

avec inscriptions 'Bernardino Poccetti' (en bas à gauche à la plume et encre brune) et avec numérotation '69 4' (en haut à droite)
 sanguine, estompe (recto); pierre noire (verso), filigrane ancre dans un cercle surmontée d'une croix
 21,2 x 20,7 cm (8⅜ x 8⅞ in.)

€5,000-7,000 US\$5,400-7,500
 £4,500-6,200

PROVENANCE:
 Ignatio Enrico Hugford (1703-1778), Florence (son inscription).
 Herbert List (1903-1975), Munich (L. 4063).

Cette vibrante étude de tête de saint peut être attribuée à l'artiste florentin Bernardino Poccetti, comme l'indique l'inscription en bas à gauche. Cette dernière est caractéristique de l'écriture du peintre néoclassique Ignazio Enrico Hugford, grand collectionneur de dessins qui possédait un nombre important de feuilles de Poccetti (sur la collection de Hugford, voir F. Grisolia, 'Non era da privato, ma da gran principe. Estetica e colore nella collezione Hugford' in *Lusingare la vista. Il colore e la magnificenza a Roma tra tardo Rinascimento e Barocco*, Rome, 2017, pp. 321-337). De nombreux dessins de la collection Hugford sont entrés au musée des Offices de Florence, tandis que d'autres ont été vendus. Bien que cette étude ne puisse être reliée à une peinture, les traits du visage rappellent les nombreuses figures peintes à fresques par Poccetti dans l'église Santa Maria Maddalena dei Pazzi à Florence. Au verso de la feuille figure une étude architecturale d'une architrave dorique copiée du traité *Regole Generali dell'Architettura* de Sebastiano Serlio (Venise, 1537, fol. xx verso).

Nous remercions le Dr Francesco Grisolia pour son aide apportée à la rédaction de cette notice.



11

11
FRANCESCO EUGENIO VANNI (SIENNE 1563-1610)

Vierge à l'Enfant
pierre noire, sanguine, filigrane fragmentaire cercle, les angles coupés
11,5 x 8,5 cm (4 5/8 x 3 3/8 in.)

€3,000-5,000
US\$3,300-5,400
£2,700-4,500

PROVENANCE:
Comte George Spencer (1758-1834), Londres (L. 1530) ; vente Thomas Philipe's, Londres, 10 juin 1811, lot 768 (comme Francesco Vanni).
Vente Cheffins, Cambridge, 25 mars 2010, lot 626.
Collectionneur anonyme (marque 'FB' avec feuille de ginkgo biloba, pas dans Lugt) (sur le montage).

GRAVÉ:
par Raphael Sadeler the Elder (1560-1632)

À l'époque où il se trouvait dans la collection du Comte Spencer, ce dessin à la pierre noire et sanguine était décrit comme de l'artiste siennois Francesco Vanni. Le groupe de la *Vierge à l'Enfant* ressemble aux figures de l'estampe de Raphaël Sadeler I, dont un exemplaire est au British Museum (inv. 1863,0509.694 ; *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*, XXI, Amsterdam, 1980, n° 67, ill). Selon la lettre de la gravure, les figures sont l'invention de Francesco Vanni. Raphaël Sadeler I appartenait à une famille de graveurs dont plusieurs estampes ont été réalisées d'après des œuvres de Vanni (S. Boorsch, 'Vanni fecit, Vanni invenit. The proliferation of the artist's images', in *Francesco Vanni. Art in Late Renaissance Siena*, New Haven, Yale University Art Gallery, cat. exp., 2013, pp. 43-44).



12

12
FRANCESCO MONTELATICI, DIT CECCO BRAVO (FLORENCE 1601-1661 INNSBRUCK)

Sainte Brigitta de Suède
pierre noire, sanguine
20,5 x 14,7 cm (8 1/8 x 5 7/8 in.)

€6,000-8,000
US\$6,500-8,600
£5,400-7,100

PROVENANCE:
Francesco Maria Nicolò Gabburri (1676-1742), Florence (inscription de sa main 'Montelatici Francesco detto Cecco Bravo/ ne parla Orlandi 195') (verso de l'ancien montage).
Alfred Normand (1822-1909), Paris ; sa vente, Christie's, Monaco, 20 juin 1994, lot 27 (comme Cecco Bravo).
Collectionneur anonyme (marque 'FB' avec feuille de ginkgo biloba, pas dans Lugt) (sur le montage).



13

EXPOSITION:
Paris, Galerie La Scala, *Femmes. Œuvres sur papier de collections privées françaises, réunies dans un cabinet d'amateur*, juin 1991, n° 8.
Cambridge, Fitzwilliam Museum, Lisbonne, Centro Cultural de Belém, et Porto, Museu Nacional Soares dos Reis, *European Master Drawings from Portuguese Collections*, 2000, n° 50 (catalogue par N. Turner).

BIBLIOGRAPHIE:
Renaissance to Futurism. A selection of Italian Drawings 1500-1920, cat. exp., Stephen Ongpin Fine Art, Londres, 2015, sous le n° 28.

Dans le présent dessin, l'utilisation de la sanguine et de la pierre noire délicatement appliqués est caractéristique de la technique graphique de Cecco Bravo. À un certain moment, la feuille a été montée différemment et y figurait l'inscription 'Montelatici Francesco detto Cecco Bravo/ ne parla Orlandi 195', probablement de la main du collectionneur florentin Francesco Maria Nicolò Gabburri (Turner, *op. cit.*, n° 50). Une inscription similaire, avec une attribution et une référence à l'*Abecedario Pittorico* de Pellegrino Orlandi, se trouvait aussi au dos d'un autre dessin de Cecco Bravo, représentant *Sainte Agathe* dans un style proche de la présente feuille (*Renaissance to Futurism. A selection of Italian Drawings 1500-1920*, cat. exp., Stephen Ongpin Fine Art, Londres, 2015, n° 28).



13 (verso)

13
ATTRIBUÉ À ALESSANDRO CASOLANI (MENSANO 1552-1606 SIENNE)

Vierge à l'Enfant, saint agenouillé et étude d'une main gauche (recto); Vierge à l'Enfant et figures (verso)

inscrit 'Am Mare Vedet' (en haut à droite)
sanguine, plume et encre brune (recto); sanguine, pierre noire, plume et encre brune, lavis brun, filigrane oiseau et trois crayons
27,5 x 19 cm (10 7/8 x 7 1/2 in.)

€3,000-5,000
US\$3,300-5,400
£2,700-4,500



14

AMARO DO VALE (PORTUGAL VERS 1584 - VERS 1619)

*Lamentation du Christ (recto);
Noli me tangere (verso)*

inscrit 'Valle' (en bas à droite)
pierre noire, plume et encre brune, traces de filigrane couronne
17,4 x 21,2 cm (6 7/8 x 8 3/8 in.)

€1,000-1,500

US\$1,100-1,600
£900-1,300

PROVENANCE:

Vente, Christie's, Londres, 15 avril 1980, lot 133.
Vente, Christie's, Londres, 9 juillet 2009, lot 531.

À la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècles, Amaro do Valle est un peintre actif au Portugal et en Espagne. Il travaille au Monastère de l'Escorial aux côtés de Federico Zuccaro et Pellegrino Tibaldi vers 1590, et devient peintre à la cour de Philippe III, roi d'Espagne et du Portugal, à partir de 1612. La majeure partie de son œuvre a disparu, malgré une conséquente production de peintures pour les églises de Lisbonne. Le présent dessin pourrait être préparatoire à un retable perdu. Parmi les rares dessins conservés, trois se trouvent au Musée d'Art Ancien de Lisbonne (*Dessins : La collection du MNAA*, cat. exp., Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbonne, 1994, n^{os} 13-15).



(verso)



15

ASTOLFO PETRAZZI (SIENNE 1579-1665)

La Descente du Christ aux limbes

pierre noire, plume et encre brune, lavis brun
16,7 x 25,2 cm (6 5/8 x 10 in.)

€2,000-3,000

US\$2,200-3,200
£1,800-2,700

PROVENANCE:

Vente Christie's, Londres, 8 décembre 1987, lot 86 (comme École siennoise vers 1600).
Vente Christie's, Londres, 18 avril 1989, lot 162 (comme École siennoise vers 1600).
Collectionneur anonyme (marque 'FB' avec feuille de ginkgo biloba, pas dans Lugt) (sur le montage).

EXPOSITION:

Cambridge, Fitzwilliam Museum, Lisbonne, Centro Cultural de Belém, et Porto, Museu Nacional Soares dos Reis, *European Master Drawings from Portuguese Collections*, 2000, n^o 42 (catalogue par N. Turner).

BIBLIOGRAPHIE:

One hundred drawings and watercolors dating from the 16th Century to the 21st Century, cat. exp., Guy Peppiatt Fine Art, Stephen Ongpin Fine Art, Londres, Winter catalogue, 2019-2020, p. 9, sous le n^o 7.

Astolfo Petrazzi était un célèbre artiste siennois, contemporain de Francesco Vanni et Ventura Salimbeni. La redécouverte de la production graphique de Petrazzi - ses dessins avaient été donné à d'autres artistes - est due à Philip Pouncey, qui, en 1971, a publié quelques feuilles avec cette attribution (P. Pouncey, 'Trois nouveaux dessins de Rutilio Manetti et une hypothèse sur Astolfo Petrazzi', *Revue de l'Art*, XIV, 1971, pp. 67-71). Comme c'est le cas pour la plupart des dessins de Petrazzi, celui-ci n'est pas en relation avec une peinture connue de l'artiste.



16

**OTTAVIO MARIA LEONI
(ROME 1578-1630)**

Portrait d'un jeune homme à la collerette

daté '12/ marzo/ B/ 1615' (en bas à gauche et au centre)

Pierre noire, craie blanche, sur papier gris bleu
23 x 15,2 cm (9 x 6 in.)

€5,000-7,000

US\$5,400-7,500

£4,500-6,200

PROVENANCE:

Marquise de Bailleul, née Isabella Maria Letizia Buccico della Conca (1900-1994), Cap-d'Ail (Provence-Alpes-Côte d'Azur), d'où acquis auprès des descendants par le propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE:

Y. Primarosa, *Ottavio Leoni (1578-1630). Eccellente miniator di ritratti. Catalogo ragionato dei disegni e dei dipinti*, Rome, 2017, p. 453, n° 328.

Dans la Rome du premier quart du XVII^e siècle, Leoni est l'un des plus éminents portraitistes. Il travaille au service des papes et des prestigieuses familles de la Ville Éternelle, telles les Médicis et les Barberini. Ses portraits d'après-nature représentent aussi bien l'aristocratie romaine et les dignitaires étrangers que ses amis artistes et intellectuels (F. Solinas, *Ottavio Leoni (1578-1630). Les portraits de Berlin*, Rome, 2013, pp. 7-39). Si l'identité du modèle n'est pas connue (Primarosa, *op. cit.*), l'étude vestimentaire peut nous donner quelques indices sur l'origine géographique et sociale de ce jeune homme.



17

PIETRO TESTA (LUCQUES 1612-1650 ROME)

Le combat des quatre éléments (recto); Esquisse d'une figure (verso)

avec inscription 'P: Testa' (en bas à gauche) et numéroté '21 (?)' (en bas à droite)
Pierre noire, plume et encre brune, sur papier bleu (lavis rose dans les angles ajouté postérieurement)

24 x 29,4 cm (9½ x 11½ in.)

€10,000-15,000

US\$11,000-16,000

£9,000-13,000

PROVENANCE:

Pierre Crozat (1665-1740), Paris, avec son numéro associé '21' (L. 3612). Alfred Normand (1910-1993), Paris ; sa vente, Christie's, Monaco, 30 juin 1995, lot 5. Collectionneur anonyme (marque 'FB' avec feuille de ginkgo biloba, pas dans Lugt) (sur le montage).



Fig. 1. Pietro Testa, *Allégorie de l'Été*, estampe, Londres, British Museum.

EXPOSITION:

Cambridge, Fitzwilliam Museum, Lisbonne, Centro Cultural de Belém, et Porto, Museu Nacional Soares dos Reis, *European Master Drawings from Portuguese Collections*, 2000, n° 54 (catalogue par N. Turner). Madrid, Museo Nacional del Prado, *Dibujos de Maestros Europeos en las Colecciones Portuguesas, 1500-1800*, 2002, n° 32 (catalogue par N. Turner).

BIBLIOGRAPHIE:

B. Py, *Les Dessins italiens de Pierre Crozat (1665-1740). L'œil de Mariette*, Paris, 2015, p. 481 (en ligne, consulté le 5 janvier 2023).

GRAVÉ:

par Pietro Testa (Bartsch 37; Bellini 31)

Le dessin représente une allégorie du combat des quatre éléments : Vulcain avec son marteau représente le Feu ; Junon et le paon, l'Air ; Cybèle avec sa couronne en forme de château sur la tête symbolise la Terre ; et le dieu Fleuve représente l'eau. A l'origine, la composition est une étude pour le groupe de figures qui apparaît sur la droite d'une estampe plus large sur le thème de l'*Allégorie de l'Été*, une des quatre planches pour le cycle des saisons créée par Testa vers 1642-1644 (fig. 1 ; E. Cropper, *Pietro Testa, 1612-1650. Prints and Drawings*, cat. exp., Philadelphie, Museum of Art, 1988, n° 76). Deux autres dessins en relation avec cette estampe sont connus : l'un à la Morgan Library and Museum de New York et l'autre au Teylers Museum de Haarlem (*ibid.*, nos 78 et 87).

La présente feuille était à l'origine circulaire mais elle a été coupée sur les bords supérieur et inférieur, tandis que les angles ont été refaits au lavis violet pour la transformer en rectangle. Cette modification a été réalisée au XVIII^e siècle lorsque le dessin était dans l'importante collection de Pierre Crozat (Turner, *op. cit.*, n° 54).



18
PIETRO BERRETTINI, DIT PIERRE DE CORTONE
(CORTONE 1596-1669 ROME)

Femme drapée présentant une couronne de laurier à un putto, un temple à l'arrière-plan

avec inscriptions 'P da Cortona' (verso)
 traces de sanguine, pierre noire, plume et encre brune, lavis gris,
 inscrit dans un oval
 10 x 13,5 cm (4 x 5 3/8 in.)

€4,000-6,000 US\$4,300-6,400
 £3,600-5,300

PROVENANCE:
 Nathaniel Hone (1718-1784), Londres (L.2793) ; peu-être sa vente,
 Londres, Hutchins, 7-14 février 1785.
 Sir George Clausen R.A. (1852-1944), Londres (L. 539).
 Avec Alistair Mathews, Bournemouth.
 Vente Sotheby's, Londres, 30 juin 1986, lot 180.
 Ralph Holland (1917-2012), Londres ; sa vente Londres, Sotheby's,
 5 juillet 2013, lot 288.
 Marque de collection 'FB' avec feuille de ginkgo biloba (pas dans Lugt)
 (sur le montage).

EXPOSITION:
 Lisbonne, Museu Nacional Soares dos Reis, *European Master Drawings from Portuguese Collections II. Italy and Portugal*, 2021, n° 46 (catalogue par N. Turner).

Ce dessin est une première pensée pour l'une des illustrations de la deuxième édition de l'*Aedes Barberinae ad Quirinalem* de Girolamo Teti, publiée à Rome en 1647. L'*Aedes Barberinae*, publié pour la première fois en 1642, a été conçu comme un volume célébrant le palais des Barberini et leurs magnifiques collections de peintures, de sculptures et de livres. Après avoir esquissé cette première composition, Pietro da Cortona a réalisé un dessin préparatoire plus abouti (inv. FC 124318, Istituto Nazionale per la Grafica, Rome ; voir *Disegni di Pietro da Cortona e Ciro Ferri*, cat. exp., Rome, Villa Farnesina, 1977, p. 21, n° 14, ill.), traduit ensuite en gravure par Cornelis Bloemaert II (fig. 1).



Fig. 1. Cornelis Bloemaert II, d'après Pietro da Cortona, *Ange remettant une couronne de laurier à un putto tenant un livre* (G. Teti, *Aedes Barberinae*, Rome, 1647, pl. 35).



19
DOMENICO PIOLA (GÈNES 1627-1703)

Projet de plafond (Allégorie de l'Automne)

avec inscriptions 'N° 37 (?) Collezione St Varni/ Dipinti nel Palazzo Brignole'
 (sur le montage)
 traces de pierre noire, plume et encre brune, lavis brun
 36,5 x 28,4 cm (14 3/8 x 11.2/8 in)

€3,000-5,000 US\$3,300-5,400
 £2,700-4,500

PROVENANCE:
 Santo Varni (1807-1885), Gênes (avec son numéro associé en bas à gauche)
 (L. 3531) ; sa vente, G. Sambon, Gênes, décembre 1887 (lot non identifié).
 Adolphe Augustin Rey de Villette (1864-1934), Boulogne-sur-Seine et Paris
 (L. 2200a) (verso).
 Vente Sotheby's, Londres, 5 juillet 2000, lot 43.
 Collectionneur anonyme (marque 'FB' avec feuille de ginkgo biloba, pas dans
 Lugt) (sur le montage).

EXPOSITION:
 Madrid, Museo Nacional del Prado, *Dibujos de Maestros Europeos en las Colecciones Portuguesas, 1500-1800*, 2002, n° 34 (catalogue par N. Turner).
 Lisbonne, Museu Nacional Soares dos Reis, *European Master Drawings from Portuguese Collections II. Italy and Portugal*, 2021, n° 58 (catalogue par N. Turner).

Le présent dessin est préparatoire à une partie du plafond de la *Sala dell'Autunno* du Palazzo Rosso de Gênes (le palais s'appelait auparavant Palazzo Brignole Sale) exécuté par Domenico Piola vers 1687-1688 (fig. 1 ; voir E. Gavazza, *Lo spazio dipinto. Il grande affresco Genovese nel '600*, Gênes, 1989, fig. 380 et 382). Un autre dessin représentant l'ensemble de la décoration du plafond est conservé au Victoria and Albert Museum de Londres (inv. E.4475-1920 ; voir Gavazza, *op. cit.*, fig. 383).



20
GIACINTO GIMIGNANI (PISTOIA 1606-1681 ROME)

Persée accueille Cerphée et Cassiopée avant de sauver leur fille Andromède du monstre marin

avec inscription '...yens' (en bas à gauche)
 plume et encre brune, lavis brun rehaussé de blanc, mis au carreau à la pierre
 noire, sur papier chamois
 21,7 x 30,5 cm (8 3/4 x 12 in.)

€4,000-6,000 US\$4,300-6,400
 £3,600-5,300

PROVENANCE:
 Avec galerie Paul Prouté, Paris.
 Ralph Holland (1917-2012), Newcastle upon Tyne ; sa vente, Sotheby's,
 Londres, 5 juillet 2013, lot 294.
 Collectionneur anonyme (marque 'FB' avec feuille de ginkgo biloba, pas dans
 Lugt) (sur le montage).

EXPOSITION:
 Newcastle upon Tyne, Hatton Gallery, *Italian and other drawings: 1500-1800*,
 1960, n° 38 (comme École Romaine).
 Newcastle upon Tyne, Hatton Gallery, *Old Master Drawings*, 1964, n° 73
 (comme École Romaine, peut-être Romanelli).
 Edinburgh, The Merchants' Hall, *Italian 17th Century Drawings from British Private Collections*, 1972, n° 60, ill.
 Newcastle upon Tyne, Hatton Gallery, *Italian and other drawings: 1500-1800*,
 1974, n° 68, ill.
 Londres, *Italian Seventeenth-Century Drawings from British Private Collections*,
 1975, n° 46.

Lisbonne, Museu Nacional Soares dos Reis, *European Master Drawings from Portuguese Collections II. Italy and Portugal*, 2021, n° 51 (catalogue par N. Turner).

BIBLIOGRAPHIE:
 W. Vitzthum, 'Publications Received. Review of: *Old Master Drawings. Exhibition catalogue by Ralph Holland, 1964 (Hatton Gallery, University of Newcastle upon Tyne)*', *Master Drawings*, III, n° 2, 1965, p. 177, fig. 2.
 G. Cortese, 'Percorso di Giacinto Gemignani', *Commentari*, n° 18, 1967, p. 192.
 U.V. Fischer Pace, *Giacinto Gimignani. Eine Studie zur romischen Malerei des Seicento*, Ph.D. dissertation, University of Freiburg, 1973, n° Z68.
Andromède, ou, le héros à l'épreuve de la beauté. Actes du colloque international organisé au musée du Louvre par l'université de Montréal et le Service culturel du musée du Louvre les 3 et 4 février 1995, Paris, 1996 (détail du dessin, la figure d'Andromède reproduite sur la couverture arrière).
 J.M. Merz, *Pietro da Cortona und sein Kreis*, Munich, 2005, p. 118 ; p. 164, sous n° 47.

Ce dessin est caractéristique de l'œuvre graphique de Gimignani. La scène représente l'arrivée de Persée au royaume d'Éthiopie où il libérera la belle Andromède. Ici, Persée est représenté avec le Roi Céphée d'Éthiopie et sa femme, la reine Cassiopée, les parents d'Andromède le saluant. Dès 1965, Walter Vitzthum propose cette attribution à Gimignani et compare la feuille à un album de dessins de l'artiste est conservé à l'Istituto Nazionale per La Grafica à Rome (*op. cit.*).

Bien qu'aucune peinture de Gimignani de ce sujet existe, Jörg Martin Mertz, en 2005, a proposé de relier ce dessin avec une mention de paiement de 50 scudi à l'artiste de la part de Giovanmaria Roscioli, échanson du pape Urbain VIII, pour une 'favola di Andromeda' (*op. cit.*, p. 118).



21

PIER FRANCESCO MOLA (COLDRERIO 1612-1666 ROME)

Voyageurs orientaux s'arrêtant près d'un bosquet d'arbres (recto); Esquisse architecturée (verso)

avec inscription 'P. Fran. Mole./ 54' (en bas au centre)
 pierre noire, sanguine, plume et encre brune, lavis brun (*recto*); pierre noire, sanguine (*verso*)
 13 x 24,3 cm (5 1/8 x 9 5/8 in.)

€6,000-8,000 US\$6,500-8,600
 £5,400-7,100

PROVENANCE:

Pierre Crozat (1665-1740), Paris (L. 3612) avec son numéro associé '54'.
 Collection Bazot, non identifiée (L. 342).
 Emile-Louis-Dominique Calando (1840-1898), Paris (L. 837).
 Vente Sotheby's, New York, 26 janvier 2000, lot 16.
 Collectionneur anonyme (marque 'FB' avec feuille de ginkgo biloba, pas dans Lugt) (sur le montage).

EXPOSITION:

Madrid, Museo Nacional del Prado, *Dibujos de Maestros Europeos en las Colecciones Portuguesas, 1500-1800*, 2002, n° 31 (catalogue par N. Turner).

BIBLIOGRAPHIE:

B. Py, *Les Dessins italiens de Pierre Crozat (1665-1740). L'œil de Mariette*, Paris, 2015, p. 482 (en ligne, consulté le 5 janvier 2023).

La composition du *recto* de ce dessin a été mis en relation avec les figures de l'arrière-plan du tableau représentant *Saint Baptiste prêchant dans le désert*, avec quelques différences (Turner, *op. cit.*, p. 82). Toujours avec quelques modifications, les figures qui peuplent le paysage ressemblent aussi particulièrement à celles de l'arrière-plan d'une autre version du tableau conservé dans la collection Thyssen-Bornemisza (inv. 287 (1983.26); P. Contini, *Seventeenth and Eighteenth century Italian painting. The Thyssen-Bornemisza Collection*, Londres, 2002, n° 2).



22

GIOVANNI FRANCESCO BARBIERI, IL GUERCINO (CENTO 1591-1666 BOLOGNE)

Paysage avec une femme jouant avec des oiseaux et autres figures

plume et encre brune
 27,4 x 41,3 cm (10 3/4 x 16 1/4 in.)

€12,000-18,000 US\$13,000-19,000
 £11,000-16,000

PROVENANCE:

Prince de Conti (d'après une inscription 'Cabinet du Prince Conti et Bala[an]' (?) au verso de l'ancien montage).
 Heneage Finch, 5^e Comte d'Aylesford (1786-1859), Londres et Packington Hall (L. 58).
 Henry Scipio Reitlinger (1882-1950) (L. 2274a); Sotheby's, Londres, 2 décembre 1953, partie du lot 61.
 Vente Christie's, Paris, 21 mars 2018, lot 6, d'où acquis par le propriétaire actuel.

Les paysages dessinés constituent une part importante de l'œuvre du Guercin qui en produira tout au long de sa carrière. Probablement réalisés sans but précis et par plaisir, ces œuvres ne devinrent jamais des études pour des peintures ni des gravures. C'est au cœur de sa campagne natale de Cento, où il vécut une grande partie de son existence, que le Guercin dut puiser son inspiration. Il devait également être familier non seulement de l'art du paysage issu de la tradition émilienne du XVI^e siècle mais également des paysages de l'école du Nord largement connus à cette époque grâce aux copies réalisées par et d'après des artistes comme Jan van de Velde, Willem Buytewech et Pieter de Molijn. Bien que certains de ses dessins s'inspirent de lieux réels ils ne sont néanmoins pas exactement fidèles à la topographie et semblent bien provenir de son imagination. Le plus grand ensemble de paysages est conservé à la Royal Collection de Windsor. (D. Mahon et N. Turner, *The Drawings of Guercino in the Collection of Her Majesty The Queen at Windsor Castle*, Cambridge, 1989, n° 237-76).

La composition du présent dessin est caractéristique du style du Guercin. Le rendu des arbres, de l'architecture et des falaises se retrouvent dans deux paysages du maître, l'un à Windsor (inv. 2609 ; *ibid.*, n° 250) et le second provenant des collections de Sir Denis Mahon et maintenant à l'Ashmolean Museum d'Oxford (inv. WA2012.96 ; D. Mahon and D. Ekserdian, *Guercino Drawings. From the Collections of Denis Mahon and the Ashmolean Museum*, Oxford, 1986, n° 43, ill.).



23

LUCA GIORDANO (NAPLES 1634-1705)

Un ermite pénitent (Saint Jean Chrysostome ?) et groupe de figures (recto); Moine portant un enfant (verso)

numéroté '600.94' (en bas à droite) et 'Jordan fecit' (verso)
plume et encre brune, lavis brun (recto); pierre noire (verso) sur papier bleu,
filigrane blason abeille surmonté de trois cercles
18 x 27 cm (7 1/8 x 10 5/8 in.)

€4,000-6,000

US\$4,300-6,400
£3,600-5,300

PROVENANCE:

Vente Christie's, New York, 10 janvier 1996, lot 139.
Collectionneur anonyme (marque 'FB' avec feuille de ginkgo biloba, pas dans
Lugt) (sur le montage).

EXPOSITION:

Cambridge, Fitzwilliam Museum, Lisbonne, Centro Cultural de Belém, et
Porto, Museu Nacional Soares dos Reis, *European Master Drawings from
Portuguese Collections*, 2000, n° 56 (catalogue par N. Turner).

Madrid, Musée du Prado, *Dibujos de Maestros Europeos en las Colecciones
Portuguesas, 1500-1800*, 2002, n° 35 (catalogue par N. Turner).

BIBLIOGRAPHIE:

G. Scavizzi, 'New drawings by Luca Giordano', *Master Drawings*, XXXVII, n° 2,
1999, p. 135, n° 42.
D. Ekserdjian, 'Drawings from Portugal', *Apollo*, CLIII, février 2001, p. 56.

Cette feuille, avec une étude d'un ermite agenouillé et deux femmes avec
enfants, peut être comparé avec un dessin de Luca Giordano à Avignon
(inv. 996-7-305 ; S. Beguin, M. Di Giampaolo, P. Malgouyres, *Disegni della
Donazione Marcel Puech al Museo Calvet di Avignone*, Naples, 1998, n° 100).
Sur les deux dessins, l'artiste utilise la même technique en esquissant rapide-
ment les figures à la plume et à l'encre, mais si les personnages sont plus
grands et la composition plus développée dans la feuille d'Avignon. Comme l'a
suggéré David Ekserdjian, le saint ermite pourrait être saint Jean Chrysostome
(*op. cit.*, p. 56, note 3) : la scène représentée illustrerait un épisode de sa vie,
tiré d'une légende apocryphe.



24

ANTONIO MOLINARI (VENISE 1655-1704)

Le Christ cloué sur la Croix (recto); Homme nu en buste (verso)

avec inscriptions illisibles (verso)
sanguine, plume et encre brune, lavis brun, sur papier brun clair (recto);
sanguine (verso)
26,8 x 31,5 cm (10 1/2 x 12 3/8 in.)

€2,000-3,000

US\$2,200-3,200
£1,800-2,700

PROVENANCE:

Vente Sotheby's, Londres, 3 juillet 1989, lot 152 (comme attribué à Karel
Škréta).
Collectionneur anonyme (marque 'FB' avec feuille de ginkgo biloba, pas dans
Lugt) (sur le montage).

EXPOSITION:

Lisbonne, Museu Nacional Soares dos Reis, *European Master Drawings from
Portuguese Collections II. Italy and Portugal*, 2021, n° 63 (catalogue par N. Turner).

La présente feuille est apparue sur le marché dans les années 1980 avec
une tentation d'attribution à l'artiste tchèque Karel Škréta (1610-1674), qui
voyageait entre Venise et Rome (Sotheby's, Londres, 3 juillet 1989, lot 152).
Son attribution actuelle à l'artiste baroque vénitien a été faite par Catherine
Monbeig Goguel (Turner, *op. cit.*, p. 152) qui a publié un groupe de dessins
conséquent de Molinari, tous conservés au Kunstmuseum de Düsseldorf
(C. Monbeig Goguel, 'Drawings by Antonio Molinari in the Louvre', *Master
Drawings XXII/XXIV*, n° 2, 1985/1986, pp. 232-241).

27



27
PIETRO FRANCESCO GUALA (CASALE MONFERRATO 1698-1757 MILAN)

Projet de plafond

inscrit et signé '[?]' sara' firmato ugualmente del Signor Nap.no Guala/ [?] d'aggradimento suo' (en bas à gauche)

pierre noire, plume et encre brune, lavis brun, aquarelle, 38,3 x 31 cm (15 1/8 x 12 1/4 in.), oval

€1,500-2,000

US\$1,700-2,100
£1,400-1,800

Originaire du Piémont, Guala réalise de nombreux décors de palais dans sa région natale. Une dizaine de fresques de sa main sont connues, datées pour la plupart entre 1735 et 1755. Le présent dessin, marqué par l'art de Tiepolo, est un projet de plafond non identifié, que l'on peut néanmoins rapprocher du décor allégorique de Guala au Palazzo Gozzani di San Giorgio à Casale Monferrato (Silvia et Sergio Martinotti, *Pier Francesco Guala*, Turin, 1976, p. 75).

28
DONATO CRETÌ (CRÉMONE 1671-1749 BOLOGNE)

Faune jouant de la flûte à une nymphe et reprise de la même composition

signé et daté '10 Augusto 1693 - donat Cretti f' (en bas à gauche)
plume et encre brune, filigrane blason à cinq cercles surmonté d'une couronne
19,8 x 26,6 cm (7.6/8 x 10 1/2 in.)

€1,500-2,000

US\$1,700-2,100
£1,400-1,800

PROVENANCE:

Comte Alessandro Fava (1622-1695), Bologne (avec son inscription associée).
Vente Kornfeld and Klipstein, Berne, juin 1960, lot 62.

Richard (1897-1994) et Trude (1902-1987) Krautheimer (L. 5088), New York et Rome (*verso*); leur vente, Christie's, New York, 10 janvier 1996, lot 75.
Collectionneur anonyme (marque 'FB' avec feuille de ginkgo biloba, pas dans Lugt) (sur le montage).

EXPOSITION:

New York, Institute of Fine Arts, *Centennial Loan Exhibition. Drawings and Watercolors from Alumnae and their Families*, 1961.
Poughkeepsie, NY, Vassar College, *Centennial Loan Exhibition. Drawings and Watercolors from Alumnae and their Families*, 1963, n° 32.
Durham, NC, Duke University, Department of Art, The Gallery, *Italian Master Drawings from the collection of Mrs. Richard Krautheimer*, 1966, n° 26.
Cambridge, Fitzwilliam Museum, Lisbonne, Centro Cultural de Belém, et Porto, Museu Nacional Soares dos Reis, *European Master Drawings from Portuguese Collections*, 2000, n° 65 (catalogue par N. Turner).

BIBLIOGRAPHIE:

R. Roli, 'Drawings by Donato Creti. Notes for a chronology', *Master Drawings*, XI, n° 1, 1973, p. 26, n° 6, pl. 9.
R. Roli, *Donato Creti. 46 disegni inediti*, Bologne, 1973, n° 4.
U. Ruggeri, 'Nuovi disegni di Donato Creti', *Musei Ferraresi. Bollettino Annuale*, 4, 1974, p. 20.
H. Joachim et S. Folds McCullagh, *Italian drawings in the Art Institute of Chicago*, Chicago, 1979, p. 69, n° 96.
A. Mazza, 'Dalla eredità di Guido Reni a Giuseppe Maria Crespi. Cinquant'anni di Pittura a Bologna', in *Giuseppe Maria Crespi, 1665-1747*, Pinacoteca Nazionale, Accademia di Belle Arti et Palazzo Pepoli Campogrande, Bologne; Staatsgalerie, Stuttgart; Musée Pouchkine, Moscou, cat. exp., 1990-1991, p. 58, ill.
A. Mazza, 'Gli artisti di Palazzo Fava. Collezionismo e mecenatismo artistico a Bologna alla fine del Seicento', *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 27, 2003, p. 321, ill.
M. Chiarini, *I disegni italiani della Biblioteca dell'Accademia di Romania a Bucarest. Catalogo generale*, Florence, 2004, p. 158, n° 96.
S. Twiehaus, *Zeichnungen Bolognas und der Emilia 16. bis 18. Jahrhundert. Graphische Sammlung des Hessischen Landesmuseums Darmstadt*, Darmstadt, 2005, p. 136, n° 83.
M. Riccòmini, *Donato Creti. Le opere su carta. Catalogo ragionato*, Turin, 2012, p. 34, n° 23.1.

Cette rapide esquisse a été décrite par Renato Roli comme 'l'une des plus intenses réalisations du maître dessinateur' (Roli, *op. cit.*, p. 26). La feuille peut être datée avec certitude de 1693 grâce à l'inscription ajoutée par le collectionneur bolonais, ami et mécène de Creti, le comte Alessandro Fava. L'exécution vigoureuse et spontanée révèle l'influence de l'art vénitien sur le travail de Crèti à cette époque. Le dessin est comparable à une feuille de style et de technique identiques représentant *Renaud et Armide*, conservée à l'Art Institute de Chicago (inv. 1960.836; Joachim et McCullagh, *op. cit.*, n° 96).



28

29
GIOVANNI DOMENICO TIEPOLO (VENISE 1727-1804)

La Montée au Calvaire

pinceau, encre brune, lavis brun
37,3 x 23,8 cm (14 3/4 x 9 3/8 in.)

€4,000-6,000

US\$4,300-6,400
£3,600-5,300

PROVENANCE:

Madame F. M. Humphreys; sa vente, Sotheby's, Londres, 8 décembre 1972, lot 65.
Ian Woodner (1903-1990), New York; sa vente, Christie's, Londres, 2 juillet 1991, lot 129.
Collectionneur anonyme (marque 'FB' avec feuille de ginkgo biloba, pas dans Lugt) (sur le montage).

EXPOSITION:

Cambridge, Fitzwilliam Museum, Lisbonne, Centro Cultural de Belém, et Porto, Museu Nacional Soares dos Reis, *European Master Drawings from Portuguese Collections*, 2000, n° 67 (catalogue par N. Turner).
Madrid, Museum Nacional del Prado, *Dibujos de Maestros Europeos en las Colecciones Portuguesas, 1500-1800*, 2002, n° 44 (catalogue par N. Turner).
Lisbonne, Museu Nacional Soares dos Reis, *European Master Drawings from Portuguese Collections II. Italy and Portugal*, 2021, n° 67 (catalogue par N. Turner).

Ce dessin, rapidement esquissé à la plume et au pinceau, a été daté par George Knox du début de la carrière de Giovanni Domenico Tiepolo lorsqu'il travaillait en étroite collaboration avec son père Giovanni Battista à Würzburg vers 1751-1753 (voir note dans le catalogue de la vente Sotheby's, Londres, 8 décembre 1972, lot 65). Les dessins de l'artiste entièrement réalisés au pinceau (sans plume) sont assez rares dans son œuvre graphique. Néanmoins, une autre scène de la vie du Christ, *Le Repas chez Simon*, provenant de l'ancienne collection Humphrey a également été dessiné au pinceau (Sotheby's, Londres, 8 décembre 1972, lot 66).



29



30

ÉCOLE VÉNITIENNE DU MILIEU DU XVIII^E SIÈCLE

Portrait de jeune femme au nœud bleu; et Portrait de jeune homme à la veste brune

avec inscriptions 'R' (verso de la toile, à la craie bleue) (1,2)
 pastel sur papier, marouflé sur toile et monté sur châssis
 49 x 39,6 cm (19¼ x 15½ in.), une paire (2)

€10,000-15,000

US\$11,000-16,000

£9,000-13,000



Cette délicate paire de pastels a probablement été réalisée par un artiste italien du milieu du XVIII^e siècle. Le traitement doux et vaporeux des visages et des costumes, les yeux presque trop grands et la position des modèles en contrapposto permettent de les situer plus précisément vers l'école vénitienne. Les noms de plusieurs pastellistes ont été évoqués sans que le style soit exactement identique : Lorenzo Tiepolo (1736-1776) Marianna Carlevarijs (Venise 1703-1750), Rosalba Carriera (Venise 1673-1757), Francesco Pavona (Udine 1695-1777 Venise), ou encore Gian Antonio Lazzari (Venise 1639-1713).

Pour quelques exemples de portraits au pastel par ces artistes, voir www.pastellists.com.

Le 'R' estampé à l'arrière de chaque toile pourrait faire référence à Pietro Antonio Rotari (Vérone 1707-1762 St Pétersbourg) mais le style de ses portraits au pastel, plus précis et incisif, contraste avec la douceur de cette paire dont les modèles sont restés anonymes.



31

**ABRAHAM-LOUIS-RODOLPHE DUCROS
(MOUDON 1748-1810 LAUSANNE)**

Bateaux amarrés dans le port de Naples

graphite, plume et encre brune, aquarelle, rehaussé de blanc
11,5 x 14,8 cm (4 5/8 x 5 7/8 in.), ovale

€4,000-6,000

US\$4,300-6,400
£3,600-5,300

De ce grand spécialiste des vues de monuments antiques de Rome et de Naples dans les années 1790, cette aquarelle est tout à fait typique de l'art de Ducros, de sa palette chromatique avec une prédominance de bleus et de son souci du détail notamment pour les personnages représentés au premier plan. Pour d'autres aquarelles représentant des vues de Naples conservées au musée cantonal des beaux-arts de Lausanne, voir *Abraham-Louis-Rodolphe Ducros. Un peintre suisse en Italie*, cat. exp., Lausanne, musée cantonal des beaux-arts, Québec, musée du Québec, 1998-1999, n° 52 (inv. 809), n° 53 (inv. 821).



32

GIOVANNI VOLPATO (BASSANO 1735-1803 ROME)

Vue de la pyramide de Cestius à Rome

signé et titré 'G. Volpato a Roma/ Pyramide [...] Sestio' (sur le montage aux marges gravées)
plume et encre brune, aquarelle et gouache, rehaussé de gomme arabique
52,8 x 75 cm (20 3/4 x 29 1/4 in.)

€4,000-6,000

US\$4,300-6,400
£3,600-5,300

PROVENANCE:

Collection privée hollandaise, vers 1950, puis par descendance au propriétaire actuel.

Dans les années 1780, Giovanni Volpato s'associe à Abraham-Louis-Rodolphe Ducros afin de créer des vues pittoresques italiennes pour les touristes. Si cette aquarelle n'est pas en rapport direct avec un prototype connu de Ducros, elle est néanmoins à mettre en rapport avec la publication, en 1780, d'un recueil de *Vues de Rome et de ses environs* comprenant de larges vues aquarellées sur traits gravés (*Images of the Grand Tour, Louis Ducros 1748-1810*, cat. exp., Kenwood, The Iveagh Bequest, Manchester, Whitworth Art Gallery, Lausanne, musée cantonal des beaux-arts, 1985-1986, p. 20).



33
BARTHOLOMEUS SPRANGER (ANVERS 1546-1611 PRAGUE)
Saint Dominique lisant dans un paysage

Pierre noire, plume et encre brune, lavis brun, filigrane cercle
 29,4 x 20,6 cm (11½ x 8¼ in.)

€10,000-12,000 US\$11,000-13,000
 £9,000-11,000

Cette feuille récemment découverte compte parmi les premières œuvres, et certainement parmi les premiers dessins connus de Bartholomeus Spranger, l'artiste principal de la cour de Prague de l'empereur Rodolphe II. Réalisée pendant les années passées par l'artiste à Rome, elle est préparatoire à une gravure de Cornelis Cort, publiée en 1573 (S. Metzler, *Bartholomeus Spranger. Splendor and Eroticism in Imperial Prague. The Complete Works*, New York, 2014, n° 160, ill.). Un deuxième dessin lié à cette estampe – à l'envers par rapport à l'estampe et repassé à la pointe – se trouve à l'Art Institute of Chicago, inv. 1979.119 (Metzler, *op. cit.*, n° 89, ill.). Sally Metzler supposait déjà l'existence d'un second dessin utilisé par Cort dans le processus de réalisation de sa gravure (*op. cit.*, p. 270, sous le n°160). Un troisième dessin conservé au Louvre (inv. 21232) est une copie plus tardive d'après la gravure (Metzler, *op. cit.*, p. 270-271, n. 1, sous le n° 160).



34
JOHANN MATHIAS KAGER (MUNICH 1575-1634 AUGSBOURG)
Sainte Catherine entourée de Saint Jean l'Évangéliste et un saint-martyre et le Christ au mont des Oliviers

plume et encre noire, lavis gris, inséré dans un arc en plein cintre, filigrane double cercle
 31,8 x 25,4 cm (12½ x 10 in.)

€2,000-3,000 US\$2,200-3,200
 £1,800-2,700

PROVENANCE:
 Luigi Grassi (1913-1994), Rome (L. 4465).

Ce dessin est un projet caractéristique pour un tableau d'autel de cet artiste bavarois prolifique. Pour d'autres exemples, voir des dessins à la Staatsgalerie Stuttgart (H.-M. Kaulbach, *Deutsche Zeichnungen vom Mittelalter bis zum Barock. Bestandskatalog*, Ostfildern-Ruit et Stuttgart, 2007, n°s 283, 285, ill.).



35
FRIEDRICH BRENTEL (LAUINGEN 1580-1651 STRASBOURG)
Vénus et Adonis dans un paysage

signé 'F. Brentel.' (en bas à gauche)
 gouache, rehaussé d'or, sur vélin, marouflé sur panneau
 7,2 x 10,5 cm (2¾ x 4¼ in.)

€7,000-10,000 US\$7,500-11,000
 £6,300-8,900

PROVENANCE:
 Vente Bonhams, Londres, 9 juillet 2003, lot 9.

Brentel, très estimé à son époque pour ses miniatures, se basait souvent sur des œuvres célèbres de contemporains ou d'artistes antérieurs. La composition de la présente œuvre est basée sur la composition de l'une des variantes de la *Vénus et Adonis* du Titien (ici le 'type Farnèse'). Des versions peintes par le Titien et son atelier se trouvent aujourd'hui au Metropolitan Museum of Art (inv. 49.7.16) et à la National Gallery of Art, Washington (inv. 1942.9.84 ; voir H.E. Wethey, *The Paintings of Titian. Complete Edition*, III, Londres, 1975, n°s 43, 44, figs. 97, 98), mais Brentel a probablement travaillé d'après la gravure de Raphael Sadeler d'après ce dernier tableau (*ibid.*, p. 194, sous le n° 44, fig. 98). L'invention du paysage dans la partie droite de la composition est cependant due à Brentel lui-même.

36

JACOB JORDAENS (ANVERS 1593-1678)

L'Économe infidèle face aux débiteurs de son maître (?)

inscrit 'Den on[rechtvaer]digen Rentmeester/ 16[...]' (en bas au centre) ;
avec signature 'Jordaens' (en bas à gauche)

pierre noire, sanguine, plume et encre brune, lavis brun et lavis de sanguine,
rehaussé de blanc, des bandes de papier ajoutées le long des bords droit,
gauche et supérieur par l'artiste
24,4 x 25,7 cm (9½ x 10¼ in.)

€10,000-15,000

US\$11,000-16,000
£9,000-13,000

PROVENANCE:

Jean-Baptiste-Florentin-Gabriel de Meyran, Marquis de Lagoy (1764-1829),
Aix-en-Provence (L. 1710); Hôtel Drouot, Paris, 17-19 avril 1834, lot 148.

Cette feuille inédite est un ajout intéressant à l'œuvre dessinée du plus prolifique des dessinateurs flamands du XVII^e siècle, Jacob Jordaens, qui a survécu à ses principaux rivaux, Pierre Paul Rubens et Antoine van Dyck, de près de quarante ans. Aidé par un vaste atelier, il a laissé un grand nombre de peintures et d'autres œuvres achevées, auxquelles de nombreux dessins peuvent être rattachés (pour les dessins de Jordaens, voir R.-A. d'Hulst, *Jordaens Drawings*, 4 vol., Bruxelles, 1974). Cependant, il semble avoir également produit de nombreux dessins indépendants, souvent à thème religieux, qui ont pu jouer un rôle dans les rassemblements protestants auxquels Jordaens participait (comme le suggère S. Alsteens dans *Raphael to Renoir. Drawings from the Collection of Jean Bonna*, cat. exp., New York, The Metropolitan Museum of Art; Édimbourg, National Gallery of Scotland, 2009, n° 48, ill.). Le présent dessin, sans lien avec une quelconque peinture de l'artiste, pourrait appartenir à cette catégorie d'œuvres.

L'inscription autographe caractéristique de l'artiste, connue sur de nombreux autres dessins, semble identifier le sujet comme un épisode de la parabole de l'Économe infidèle, ou 'onrechtvaardige rentmeester' en néerlandais, tel que raconté dans l'évangile selon Luc (chapitre 16). Rarement représentée, cette parabole au sens controversé raconte l'histoire d'un intendant que son maître menace de renvoyer pour mauvaise gestion. Pour s'assurer qu'il aura un abri s'il n'est plus employé, l'intendant permet aux débiteurs de son maître de déclarer moins que ce qu'ils lui doivent, ce à quoi 'le maître fit l'éloge de l'intendant malhonnête à cause de l'habileté dont il avait fait preuve' (Luc 16.8). L'homme assis à gauche pourrait être l'intendant (plutôt que son maître), tandis que les personnages qui s'adressent à lui seraient les débiteurs. Mais la

scène semble plus appropriée à l'illustration d'une autre parabole, celle du Juge inique (Luc 18). Le juge, connu pour son manque de miséricorde, décide de rendre justice à une veuve obstinée pour qu'elle cesse de l'importuner. Le Christ explique son récit en disant : 'Et Dieu ne fera-t-il pas justice à ses élus, qui crient à lui jour et nuit, et tardera-t-il à leur égard?' (Luc 18.7). Jordaens aurait-il été confus et écrit 'rentmeester' au lieu de 'rechter' ? Ou bien l'inscription fragmentaire pourrait-elle faire référence à une autre composition, peut-être située originellement sous le présent dessin ?

Quoi qu'il en soit, ce dessin est un parfait exemple du style de composition théâtrale et décorative de Jordaens et de sa maîtrise dans la combinaison de différents médiums. Un autre élément caractéristique est l'utilisation de différents morceaux de papier afin d'ajuster le format du support au gré de l'inspiration de l'artiste. L'inscription partiellement coupée semble contenir une date dans les années 1660 (peut-être 1660 ?), ce qui situerait ce dessin dans la seconde moitié de la carrière de l'artiste. Parmi d'autres exemples, deux allégories élaborées, de style et de technique similaires sont datées de 1658 (D'Hulst, *op. cit.*, II, n°s A327, A328, IV, fig. 344, 345). De nombreux aspects sont communs à l'ensemble de l'œuvre de Jordaens - stylistiques, techniques, mais aussi structurels, comme l'espace peu profond et les figures empilées. Le chien élégamment représenté fait écho à un motif déjà utilisé par Jordaens pour une tapisserie représentant un proverbe, datée de 1638 et conservée au Musée Plantin-Moretus d'Anvers (inv. PK.OT.00160 ; voir D'Hulst, *op. cit.*, I, n° A190, III, fig. 205 ; et R.-A. d'Hulst, *Jacob Jordaens (1593-1678)*, II, *Tekeningen en prenten*, cat. exp., Anvers, Musée Royal des beaux-arts, 1993, n° B38, ill.).



QUATRE DESSINS PROVENANT DE LA COLLECTION DE JOANNES DE CLERCQ (1842-1867)



Parmi les grands collectionneurs de dessins néerlandais du XIX^e siècle, tels que Jacob de Vos Jacobsz. (1803-1878), Jacobus Willem Wurfbain (1816-1888) ou Pieter Langerhuizen (1839-1918), le nom de Joannes de Clercq est rarement cité. Il est pourtant clair que ce n'est pas un manque de goût qui l'a empêché de réunir une collection plus importante, mais simplement un manque de temps : né à Amsterdam le 14 juin 1842, il y meurt à l'âge de vingt-cinq ans, le 11 septembre 1867. L'amour de l'art lui a été inculqué dès son plus jeune âge ; dans un catalogue manuscrit de sa collection, il mentionne comment la *Ronde de nuit* de Rembrandt, et le *Syndic de la guilde des drapiers* et la *Fiancée juive* du même artiste 'me fascinaient dès mon enfance et me faisaient oublier tout ce qui m'entourait' (I.H. van Eeghen, 'Een 19e eeuwse Rembrandtliefhebber', *Maandblad Amstelodamum*, LVI, septembre 1969, p. 192). Dans le court laps de temps qui lui était accordé, De Clercq a pu acheter des œuvres importantes auprès de marchands et lors de différentes ventes aux enchères de collections néerlandaises, notamment celles de Gerard Leembruggen (1801-1865) à Amsterdam le 5 mars 1866, et de Herman de Kat (1784-1865) à Rotterdam du 4 au 8 mars 1867 (pour la formation de la collection, voir la préface de I. Q. van Regteren Altena dans *Teekeningen van oude meesters behorende tot de verzameling van Mr. Chr. P. van Eeghen*, cat. exp., Amsterdam, Museum Fodor 1935).

Lors de la vente De Kat, De Clercq a acheté vingt dessins modernes et quatre-vingts dessins de maîtres anciens, parmi lesquels des œuvres majeures de Lambert Doomer, Peter Lely et Peter Paul Rubens (Van Regteren Altena, *op. cit.*). Par ce dernier, outre le dessin proposé ici (lot 37), De Clercq possédait une des célèbres études pour l'*Érection de la Croix* dans la cathédrale d'Anvers (vendue sous le nom d'Anthony van Dyck sous le lot 104 de la vente De Kat ; voir A.-L. Logan, avec M.C. Plomp, *Peter Paul Rubens. The Drawings*, cat. Exp., New York, The Metropolitan Museum of Art, 2005, n° 39, ill.) À peine plus de six mois après la vente De Kat, De Clercq meurt. Sa collection est divisée en trois parties, dont l'une – comprenant le dernier Rubens mentionné ci-dessus – constitue le noyau de la collection Van Eeghen, qui est resté en grande partie intacte (Van Regteren Altena, *op. cit.* ; I.H. van Eeghen, 'De « Amsterdamse tekeningen » van Mr. Chr.P. van Eeghen', *Maandblad Amstelodamum*, LXXV, septembre-octobre 1988, p. 109-110). Hérités d'une autre branche de la descendance de De Clercq, les quatre lots suivants ont tous été acquis par le jeune collectionneur lors de la vente De Kat, et apparaissent ici sur le marché pour la première fois depuis. Alors que le dessin de Rubens est encore conservé sur ce qui est probablement son support provenant de la collection De Kat, ceux de l'école de Rembrandt (lots 38-40) sont attachés à des montages réalisés par De Clercq, avec des annotations ultérieures enregistrant les commentaires de connaisseurs tels que Frits Lugt et I.Q. van Regteren Altena.

PROVENANT DE LA COLLECTION DE JOANNES DE CLERCQ (1842-1867)

37

SIR PETER PAUL RUBENS (SIEGEN 1577-1640 ANVERS)

Étude d'homme agenouillé vu de profil

Pierre noire, rehaussé de blanc sur papier vélin
40,6 x 29,1 cm (15 x 11½ in.)

€250,000-350,000

US\$270,000-370,000
£230,000-310,000

PROVENANCE:

Herman de Kat (1784-1865), Rotterdam ; Lamme, Rotterdam, 4-8 mars 1867, lot 233 ; où acquis par Joannes de Clercq (1842-1867), Amsterdam ; par héritage à son frère, Pieter de Clercq (1849-1931) ; par héritage à son fils, Samuel de Clercq (1876-1962), La Haye ; par héritage aux propriétaires actuels.

BIBLIOGRAPHIE:

L. Burchard et R.-A. d'Hulst, *Rubens Drawings*, Bruxelles 1963, I, n° 89, II, ill.
M. Jaffé, 'Rubens as a Draughtsman', *The Burlington Magazine*, CVII, n° 748, juillet 1965, p. 379.
J.I. Kuznetsov, *Risunki Rubensa*, Moscou, 1974, n° 66, ill.
M. Bernhard, *Rubens Handzeichnungen*, Munich, 1977, p. 121, 260, ill.
R.A. d'Hulst and M. Vandeven, *Rubens. The Old Testament*, Londres et Oxford, 1989 (*Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, III), p. 157, sous le n° 49.
C. White in *Dutch and Flemish Drawings in the Victoria and Albert Museum*, Londres, 2014, II, p. 442, sous le n° 520.
A.-M. Logan et K. Lohse Belkin, *The Drawings of Peter Paul Rubens. A Critical Catalogue. Volume Two. 1609-1620*, Turnhout, 2023 (à paraître), I, n° 339, II, ill.



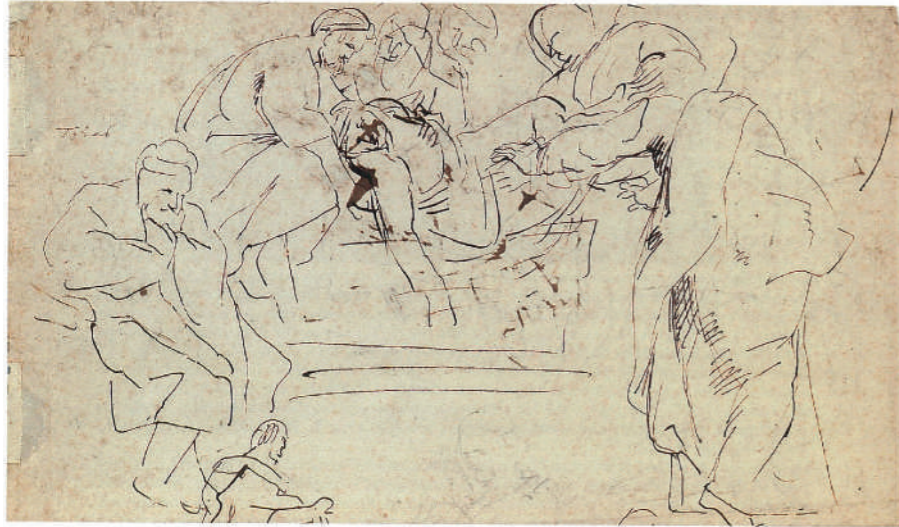


Fig. 1. Pierre Paul Rubens, *Tobie faisant enterrer les morts (?)*. Collection privée.



Fig. 2. Peter Paul Rubens, *Étude d'une femme agenouillée vue de profil*, Albertina, Vienne.

Contrairement à des artistes comme Rembrandt, Rubens était un dessinateur extrêmement fonctionnel. Une grande partie de son œuvre dessinée est constituée d'esquisses de composition à la plume, exécutées dans un style quasiment sténographique, et de grandes études élaborées à la pierre noire, parfois subtilement rehaussées de blanc. Ces dernières sont des études monumentales, d'anatomie, de draperies ou de positionnement d'hommes et de femmes qui peuplent les compositions souvent complexes que l'artiste développait pour ses œuvres achevées. Aucun artiste au nord des Alpes avant lui ne semble avoir intégré de telles études à cette échelle dans sa méthode de travail, et peu d'artistes après lui ont égalé leur puissance expressive et la simplicité des moyens avec lesquels il évoquait la vie et le volume dans ces feuilles. 'Il y a dans ces dessins une merveilleuse concrétude, mais rien de pédestre,' écrivait Julius Held dans son étude classique sur Rubens en tant que dessinateur ; 'le véritable secret de leur beauté réside dans le fait que chaque forme semble être animée d'un esprit proportionnel à sa forme majestueuse. [...] ces formes et ces figures ont en commun une dignité intérieure, une grandeur qui tient moins de la taille que de l'allure' (*Rubens. Selected Drawings*, Oxford, 1986, p. 30). Admirées et copiées très tôt, les études de figures de Rubens ont été convoitées par les grands collectionneurs du passé et par les institutions publiques, et il n'en reste pratiquement aucune en mains privées. À l'exception notable d'une étude de figure pour le triptyque de l'*Érection de la Croix* de la cathédrale d'Anvers (vendue chez Sotheby's, New York, 30 janvier 2019, lot 15), aucun dessin de ce type n'a été vendu aux enchères depuis plus de vingt ans. L'œuvre proposée ici, publiée à plusieurs reprises mais jamais exposée, est restée dans la famille de l'acheteur qui l'a acquise lors de la vente de la collection d'Herman de Kat en 1867 (voir l'introduction et la provenance).

Il ne fait guère de doute que le dessin a été réalisé en tant qu'étude pour un tableau ou une autre composition achevée, mais aucun lien définitif n'a pu être établi. Il a d'abord été mis en relation avec la *Pêche miraculeuse* de l'église Notre-Dame-au-delà-de-la-Dyle à Malines, tant sur l'ancien montage du dessin que dans le catalogue de la vente De Kat (pour le tableau, voir K. Bulckens, *Rubens. The Ministry of Christ*, Londres et Turnhout, 2017, n° 18, fig. 80). Le lien suggéré est probablement celui du jeune homme vêtu de bleu en haut à droite du panneau central, mais sa pose et sa draperie sont entièrement différentes de celles du dessin. Ludwig Burchard et R.-A. d'Hulst, qui ont introduit le dessin dans la littérature sur Rubens en 1963, ont souligné la similitude avec une figure en haut à gauche dans une esquisse à la plume dont le sujet est généralement identifié comme *Tobie faisant enterrer les morts* (fig. 1 ; vendu chez Christie's, New York, 28 janvier 1999, lot 94 ; voir D'Hulst

et Vandenven, *op. cit.*, n° 49, fig. 108 ; et A.-M. Logan, avec K. Lohse Belkin, *The Drawings of Peter Paul Rubens. A Critical Catalogue. Volume One. 1590-1608*, Turnhout, 2021, n° 199, II, fig. 255). Les plis des vêtements des personnages et même leurs barbes pointues correspondent étroitement, mais les deux dessins ont été datés à des périodes différentes : alors qu'une esquisse au verso du dessin à la plume est liée à un tableau réalisé par Rubens à Rome en 1606-1607, l'étude de figure proposée ici est d'un type généralement associé aux œuvres de Rubens des années 1610 (voir ci-dessous). La suggestion faite par Burchard et D'Hulst, selon laquelle Rubens se serait souvenu de sa précédente esquisse à la plume dans la seconde moitié des années 1610, lors de la conception du retable de Saint-Étienne actuellement conservé au Musée des beaux-arts de Valenciennes (inv. P.46 .110), ne résout pas l'énigme, car le personnage assistant à la mise au tombeau du saint dans l'aile droite du retable a une pose à peine comparable (pour le tableau, voir H. Vlieghe, *Saints*, II, Bruxelles, 1973, n° 148, fig. 117).

Si le dessin est avant tout une étude de draperie, fixant la lumière et les ombres sur l'ample manteau d'un jeune homme agenouillé, il est anobli par la représentation sensible de son visage pensif. Il ne fait guère de doute que Rubens travaillait d'après un modèle vivant, probablement un assistant d'atelier à qui le maître avait demandé de prendre une pose déterminée au préalable dans une esquisse de composition à la plume ou à l'huile. On pourrait imaginer que le personnage serve de berger, de mage, ou même de saint Joseph dans une *Adoration*. On peut le comparer avec une étude pour une femme agenouillée à l'Albertina, inv. 17652 (fig. 2), servant de modèle pour une bergère dans l'*Adoration des bergers*, aujourd'hui au Musée des beaux-arts de Rouen, inv. D.803-6 (H. Devisscher et H. Vlieghe, Rubens. *The Life of Christ before the Passion. The Youth of Christ*, Londres et Turnhout, 2014, n° 15, II, fig. 47 ; pour le dessin, voir *ibid.*, I, n° 15a, II, fig. 49). Exécutés par Rubens et son atelier en 1616-1617, le tableau et l'étude en rapport fournissent une date approximative pour le dessin discuté ici, confirmée par d'autres comparaisons, par exemple avec deux études au Fitzwilliam Museum, Cambridge (voir A.-M. Logan, avec M.C. Plomp, *Peter Paul Rubens. The Drawings*, cat. exp., New York, The Metropolitan Museum of Art, 2005, n° 61, 62, ill.), ou une autre au Victoria and Albert Museum, Londres (inv. Dyce.519 ; voir White, *op. cit.*, n° 520, ill.). Elles démontrent brillamment que Rubens, même dans les études de personnages aux poses moins héroïques, a toujours réussi à insuffler à ses dessins une forme robuste et des émotions intérieures – 'une grandeur moins de taille que d'allure'.





PROVENANT DE LA COLLECTION DE JOANNES DE CLERCQ (1842-1867)

38

ÉCOLE DE REMBRANDT (LEYDE 1606-1669 AMSTERDAM)

Saint Thomas reconnaissant le Christ

plume et encre brune, traits d'encadrement à la plume et encre brune
19,5 x 27,6 cm (7 $\frac{7}{8}$ x 10 $\frac{7}{8}$ in.)

€15,000-25,000

US\$17,000-27,000

£14,000-22,000

PROVENANCE:

Herman de Kat (1784-1865), Rotterdam (selon une inscription sur l'ancien montage) ;
Joannes de Clercq (1842-1867), Amsterdam ; par héritage à son frère,
Pieter de Clercq (1849-1931) ; par héritage à son fils,
Samuel de Clercq (1876-1962), La Haye ; par héritage aux propriétaires actuels.

BIBLIOGRAPHIE:

W. Sumowski, *Bemerkungen zu Otto Benesch's Corpus der Rembrandt-Zeichnungen II*, Bad Pyrmont, 1961, p. 16 (comme Rembrandt).
W. Sumowski, 'Zwei Rembrandt-Originale', *Pantheon*, XXII, n° 1, janvier-février 1964, p. 30-34, fig. 2, et ill. de couverture ill. (comme Rembrandt).
P. Schatborn, *Tekeningen van Rembrandt, zijn onbekende leerlingen en navolgers*, La Haye, 1985, p. 182-183, sous le n° 86, fig. 86a (comme attribué à Van Hoogstraten).
G.S. Keyes in *Rembrandt et la figure du Christ*, cat. exp., Paris, Musée du Louvre, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, et Detroit, Detroit Institute of Arts, 2011-2012, pp. 15, 247, sous le n° 52 (comme école de Rembrandt) [Édition anglaise sous le titre *Rembrandt and the Face of Jesus*].
M. Royalton-Kisch, *The Drawings of Rembrandt. A Revision of Otto Benesch's Catalogue Raisonné*, publié en ligne sur rembrandtcatalogue.net, sous le n° 511a, fig. b (consulté en février 2023).

Peter Schatborn suggère que ce dessin soit un prototype pour une autre version de cette composition conservée au Rijksmuseum, Amsterdam (inv. RP-T-1889-A-2052; voir *op. cit.*, n° 86, ill.). Lui et Martin Royalton-Kisch considère le dessin comme un travail d'élève ; Peter Schatborn a proposé le nom de Samuel van Hoogstraten pour la feuille d'Amsterdam (donné en plein à l'artiste dans le catalogue en ligne du Rijksmuseum sur www.rijksmuseum.nl, consulté en octobre 2022) et le présent dessin. Martin Royalton-Kisch, quant à lui, trouve le style plus proche de celui de Willem Drost, même s'il estime que celui-ci 'n'atteint en général pas la délicatesse' du présent dessin (communication écrite, 27 février 2023). L'auteur du dessin s'inspire du tableau de Rembrandt daté 1634, conservé au Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow (inv. Ž-2619 ; voir M. Senenko, *Collection of Dutch Paintings. XVII-XIX Centuries*, Moscow, 2009, pp. 318-322, ill.), et plus particulièrement d'un dessin par le maître, anciennement dans la collection Georges Renand, daté du début des années 1640, lorsque Hoogstraten travaillait dans l'atelier de Rembrandt (O. Benesch, *The Drawings of Rembrandt*, Londres, 1973, III, n° 511a, fig. 673 ; Schatborn, *op. cit.*, p. 182, fig. 86b). De plus, en 1949, Van Hoogstraten a produit un tableau du même sujet dont la composition est en rapport avec le présent dessin (Landesmuseum Mainz, inv. 1180 ; voir W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, II, Landau, 1983, n° 824, ill.).



PROVENANT DE LA COLLECTION DE JOANNES DE CLERCQ (1842-1867)

39

ATTRIBUÉ À WILLEM DROST (AMSTERDAM 1633-1659 VENISE)

Le Renvoi d'Agar et d'Ismaël

plume et encre brune, traits d'encadrement à la plume et encre brune
14,5 x 12,5 cm (5 $\frac{1}{2}$ x 4 $\frac{1}{8}$ in.)

€10,000-15,000

US\$11,000-16,000
£9,000-13,000

PROVENANCE:

Herman de Kat (1784-1865), Rotterdam ; Lamme, Rotterdam, 4-8 mars 1867, lot 218 (comme Rembrandt) ; où acquis par Joannes de Clercq (1842-1867), Amsterdam ; par héritage à son frère, Pieter de Clercq (1849-1931) ; par héritage à son fils, Samuel de Clercq (1876-1962), La Haye ; par héritage aux propriétaires actuels.

BIBLIOGRAPHIE:

C. Vosmaer, 'De verzameling van teekeningen van den heer H. de Kat', *De Nederlandsche spectator*, n° 16, 15 avril 1867, p. 115 (comme Rembrandt).

Plusieurs versions dessinées réalisées par des artistes de l'entourage de Rembrandt sont connues pour cette scène de la Genèse (21 :14), dont deux par le maître lui-même, daté des années 1650 et conservés au Rijksmuseum d'Amsterdam (inv. RP-T-1930-2), et au British Museum de Londres (inv. 1910,0212.175; O. Benesch, *The Drawings of Rembrandt*, Londres, 1973, V, n° 916, 962, fig. 1194, 1244; Martin Royalton-Kisch, *Catalogue of Drawings by Rembrandt and his School*, publié en ligne sur www.britishmuseum.org, 2010, consulté en octobre 2022, n° 50, ill.; et P. Schatborn, *Tekeningen van Rembrandt, zijn onbekende leerlingen en navolgers*, La Haye 1985, n° 40, ill.). Pour la présente feuille, Peter Schatborn a suggéré une attribution à Willem Drost, élève de Rembrandt à la fin des années 1640 et au début des années 1650. Ce point de vue est partagé – avec précautions – par Martin Royalton-Kisch, qui date le dessin vers 1652-1655. Les visages finement exécutés et les larges hachures se retrouvent certains dessins de Drost dont l'un conservé à la Kunsthalle de Brême (inv. 54/437; W. Sumowski, *Drawings of the Rembrandt School*, New York, III (1980), n° 546, ill.; A. Röver-Kann, *Rembrandt, oder nicht? Zeichnungen von Rembrandt und seinem Kreis aus den Hamburger und Bremer Kupferstichkabinetten*, cat. exp., Kunsthalle Bremen, 2000-2001, n° 10, ill.).



PROVENANT DE LA COLLECTION DE JOANNES DE CLERCQ (1842-1867)

40

GOVERT FLINCK (CLÈVES 1615-1660 AMSTERDAM)

Hommes jouant aux cartes autour d'une table dans un intérieur

plume et encre brune, double trait d'encadrement à la plume et encre brune
11,1 x 14,2 cm (4 $\frac{1}{8}$ x 5 $\frac{1}{2}$ in.)

€12,000-16,000

US\$13,000-17,000
£11,000-14,000

PROVENANCE:

Herman de Kat (1784-1865), Rotterdam (selon une inscription sur l'ancien montage) ; Joannes de Clercq (1842-1867), Amsterdam ; par héritage à son frère, Pieter de Clercq (1849-1931) ; par héritage à son fils, Samuel de Clercq (1876-1962), La Haye ; par héritage aux propriétaires actuels.

BIBLIOGRAPHIE:

O. Benesch, 'Neuentdeckte Zeichnungen von Rembrandt', *Jahrbuch der Berliner Museen*, nouvelle série, VI, 1964, pp. 117-118, fig. 15 (comme Rembrandt).
O. Benesch, 'Newly Discovered Drawings by Rembrandt', in *Collected Writings*, I, Londres et New York, 1970, p. 254, fig. 223 (comme Rembrandt).
O. Benesch, *The Drawings of Rembrandt*, Londres, 1973, II, n° 418B, fig. 505 (comme Rembrandt).
M. Royalton-Kisch, *The Drawings of Rembrandt. A Revision of Otto Benesch's Catalogue Raisonné*, publié en ligne sur rembrandtcatalogue.net, n° 418B, ill. (consulté en février 2023).

L'attribution traditionnelle de ce dessin au maître flamand David Teniers peut s'expliquer par son iconographie, laquelle est moins répandue dans l'entourage de Rembrandt. L'un des artistes qui a produit plusieurs scènes de tavernes (et à qui ce dessin était également attribué selon une inscription sur le montage, voir Benesch, *op. cit.*, 1964, p. 117, n° 9) est Philips Koninck (1619-1688), telle une feuille conservée au cabinet des estampes de l'Université de Leyde (inv. PK-T-AW-642; voir W. Sumowski, *Drawings of the Rembrandt School*, New York, VI (1982), n° 1325, ill.). Le style de Koninck est pourtant moins précis et moins incisif que celui de la présente feuille, qui rappelle plutôt les œuvres des années 1630 de Govert Flinck, comme son dessin au J. Paul Getty Museum, Los Angeles, inv. 2007.5 (Sumowski, *op. cit.*, IV (1981), n° 948b, ill.). Pour autres exemples, voir la discussion récente de notre dessin par Martin Royalton-Kisch (*op. cit.*), que nous remercions pour son aide.



41
ATTRIBUÉ À AERT DE GELDER (DORDRECHT 1645-1727)

Le Christ devant Caïphe

plume et encre brune, lavis brun, rehaussé de blanc
 18,8 x 20,5 cm (7 $\frac{3}{8}$ x 8 $\frac{1}{8}$ in.)

€7,000-10,000

US\$7,500-11,000
 £6,300-8,900

PROVENANCE:
 Marché de l'art, France.
 Collection privée, France.

Une autre version de cette composition, qui semble de moindre qualité et pourrait être une copie d'après la présente feuille, se trouvait autrefois dans la collection de Charles Albert de Bulet, à Bâle (O. Benesch, *The Drawings of Rembrandt*, Londres, 1973, VI, n° A 70, fig. 1730). Otto Benesch a attribué la version qui lui était connue à la même main qu'un groupe de dessins, dont un dans la collection des Ducs de Devonshire à Chatsworth (Benesch, *op. cit.*, 1973, n° A 82, fig. 1746 ; M. Jaffé, *The Devonshire Collection of Northern European Drawings*, Turin, 2002, III, *Dutch Artists*, n° 1468, fig. 1746). Martin Royalton-Kisch (communication écrite, 27 février 2023), que nous remercions pour son aide, propose de voir dans notre dessin la main d'Aert de Gelder, en citant par exemple deux dessins (dont un du même sujet) au Kupferstichkabinett, Berlin (inv. KdZ 5246, KdZ 3094 ; voir Benesch, *op. cit.*, III, n° 645, fig. 825, V, n° 989, fig. 1271, comme Rembrandt ; et Holm Bevers, *Zeichnungen der Rembrandtschule im Berliner Kupferstichkabinett*, Dresde, 2018, n°s 78, 79, ill.).

42
ATTRIBUÉ À JACOB BACKER
(HARLINGEN 1608/1609-1651
AMSTERDAM)

Homme debout, vu de trois-quart

Pierre noire, filigrane chien inséré dans un blason couronné

31,4 x 15,8 cm (12 $\frac{3}{8}$ x 6 $\frac{1}{4}$ in.)

€2,000-3,000

US\$2,200-3,200
 £1,800-2,700

Le dessin rappelle fortement les études de figures à la pierre noire, souvent rehaussées de blanc, de Jacob Backer, comme deux feuilles à l'Albertina de Vienne (inv. 9041, 22865 ; voir W. Sumowski, *Drawings of the Rembrandt School*, New York, I (1979), n°s 1, 63, ill. ; et Leslie Schwartz in *Jacob Backer (1608/9-1651)*, cat. exp., Amsterdam, Museum Het Rembrandthuis, et Aix-la-Chapelle, Suermondt-Ludwig-Museum, 2008-2009, n°s 39, 51, ill.). Toutefois, ces feuilles et de nombreuses autres sont toutes, ou presque toutes, réalisées sur du papier bleu.



43

JAN WEENIX (AMSTERDAM 1641-1719)

Scène pastorale avec deux femmes assises près d'une fontaine

signé, daté et inscrit 'Voor Mons Monsuer/ Johannes Weynix A° 1664.'

Pierre noire, sur vélin

29,6 x 22,2 cm

€8,000-12,000

US\$8,600-13,000

£7,200-11,000

PROVENANCE:

Collection privée, Pays-Bas.

Signée et datée, cette feuille inédite est un ajout important à l'œuvre de Jan Weenix. Bien qu'il soit surtout connu pour les opulentes natures mortes de chasse de la fin de sa carrière, Weenix était également un paysagiste doué (pour un aperçu de son œuvre peint, voir A.A. van Wegenberg-Ter Hoeven, *Jan Weenix. The Paintings. Master of the Dutch Hunting Still Life*, Zwolle, 2018). Certaines de ses œuvres les plus anciennes, datées à partir de 1660, correspondent globalement à la composition présentée ici : des paysages méridionaux, dans lesquels des enfants, des bergers et des bergères, des cavaliers et autres personnages insoucians se reposent à l'ombre de bâtiments classiques ou de ruines (*ibid.*, n°s 11-38, ill.). En cela, il s'inspire des œuvres de son père, Jan Baptist Weenix (1621-1659).

C'est également le modèle de Jan Baptist Weenix qui a inspiré Jan dans l'œuvre présentée ici : on connaît plusieurs dessins à la pierre noire sur vélin de l'artiste aîné, réalisés dans les années précédant son séjour en Italie au milieu des années 1640. Une feuille datée de 1641 se trouve à l'Albertina de Vienne, inv. 9560 (fig. 1 ; voir P. Schatborn, *Drawn to Warmth. 17th-century Dutch artists in Italy*, cat. exp., Amsterdam, Rijksmuseum, 2001, p. 110, fig. A) ; de 1642, une au Kupferstichkabinett, Berlin (inv. KdZ 14491 ; voir A. Steland, 'Jan Baptist Weenix in Rome - 1643 bis 1647. Zur Datierung des zeichnerischen Frühwerks anhand von Signaturveränderungen', *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, XXX (1994), pp. 90-91, fig. 3). Un troisième exemple, non daté mais peut-être encore antérieur, se trouve également à l'Albertina (inv. 9561 ; voir Steland, *op. cit.*, pp. 90-91, fig. 2). Manifestement réalisé comme une œuvre d'art indépendante, et dédié en haut à droite à un monsieur Monsuur non identifié, Jan Weenix a peut-être voulu rendre hommage dans son propre dessin à son père récemment décédé.



Fig. 1. Jan Baptist Weenix, *Scène pastorale avec figures et un troupeau près de ruines*. Albertina, Vienne.





44

VALENTIJN KLOTZ (MAASTRICHT VERS 1650-1721 LA HAYE)

Vue de Grave du nord

inscrit 'de Stadt Grave Getekend de 8 [?] m/4 d 1675'
plume et encre noire, aquarelle
14.5 x 44.9 cm (5 7/8 x 17 3/8 in.)

€4,000-6,000

US\$4,300-6,400
£3,600-5,300

Avec les artistes Josua de Grave et Constantijn Huygens Jr., Valentijn Klotz a accompagné l'armée néerlandaise pendant la campagne de Louis XIV aux Pays-Bas (R.J. van Hasselt, 'Drie tekenaars van topografische prenten in Brabant en elders. Valentijn Klotz, Josua de Grave en Constantijn Huygens Jr.', *Jaarboek Oudheidkundige Kring De Ghulden Roos*, 1965, pp. 145-155). C'est au cours de ces années qu'il a eu l'occasion de dessiner la ville brabançonne de Grave, au sud-ouest de Nimègue, sur la Meuse, après sa reconquête par les

Hollandais en 1674, produisant plusieurs vues panoramiques, aujourd'hui au Rijksmuseum d'Amsterdam (inv. RP-T-1898-A-3980), au Musée Condé à Chantilly (inv. DE 1100), au British Museum (inv. 1913,0111.5, 1913,0111.6), et au Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa (inv. 5064 ; voir M. Schapelhouman et P. Schatborn, *Land en water. Hollandse tekeningen uit de 17de eeuw in het Rijksprentenkabinet/ Land and water. Dutch drawings from the 17th century in the Rijksmuseum Print Room*, Amsterdam, 1987, n° 93, ill. ; et D. Mandrella, *Arcadie du Nord. Dessins hollandais du musée Condé à Chantilly*, cat. exp., Chantilly, Musée Condé, 2001-2002, n° 19, ill.). Dans la présente feuille, la ville est vue du même point de vue que dans la version d'Amsterdam, réalisée quelques jours avant celle d'Ottawa, qui, elle, est datée le 9 mars 1675. Outre les vues de la ville mentionnées ci-dessus, il existe plusieurs dessins de Klotz du château de Grave en ruines, réalisés entre mars 1675 et mars 1676 (Van Hasselt, *op. cit.*, n°s 140-148).



45

VINCENT JANSZ. VAN DER VINNE (HAARLEM 1736-1811)

Paysage arboré avec paysans et charrette

signé 'Van Der Vinne' (verso)
pierre noire, pinceau, lavis gris, traits d'encadrement au graphite
47,5 x 34 cm (18 3/4 x 13 3/8 in.)

€2,000-3,000

US\$2,200-3,200
£1,800-2,700

PROVENANCE:

Collection particulière, Lyon.

Une vue de forêt similaire, également signée au verso, se trouve au Rijksmuseum, Amsterdam (inv. RP-T-1897-A-3196).



46

46
ABRAHAM MEERTENS (MIDDELBOURG 1747-1823)

Oie sur le rivage
 graphite, aquarelle
 36,3 x 25,2 cm (14¼ x 9¾ in.)

€2,000-3,000 US\$2,200-3,200
 £1,800-2,700

47
ALBERTUS STEENBERGEN (HOOGEVEEN 1814-1900)

Papillons et chenilles
 signé, titré et numéroté 'A.A. Steenbergen' (en bas à droite) et
 'Acronycta Menianthidis./ N°22' (en haut au centre et sur la droite)
 graphite, aquarelle, rehaussé de blanc, traits d'encadrement au
 graphite
 20 x 15,7 cm (7¾ x 6¼ in.)

€1,000-1,500 US\$1,100-1,600
 £900-1,300

48
HENDRIK VAN DER BURGH (LA HAYE 1769-1858)

Les sabots
 Signé en bas à gauche : H: V: D: Burch f
 Aquarelle
 12 x 20,8 cm

€1,500-2,000 US\$1,700-2,100
 £1,400-1,800



47



48

ÉCOLE DE FONTAINEBLEAU

La noyade de Britomartis

plume et encre brune, lavis brun, mise au carreau au graphite
43,5 x 31,5 cm (17 $\frac{1}{8}$ x 12 $\frac{3}{8}$ in.)

€5,000-7,000

US\$5,400-7,500
£4,500-6,200

PROVENANCE:

L. Grassi (1913-1994), Rome (L. 4465).

La Noyade de Britomartis est un sujet extrait de *l'Histoire de Diane*, un cycle de sept tapisseries commandées par Henri II pour les appartements du premier étage du Château d'Anet lors des travaux de reconstruction en 1549-1552. Ainsi l'histoire de la déesse est mise en parallèle avec la vie l'épouse d'Henri II, Diane de Poitiers.

Ici, la divinité grecque Britomartis, souhaitant rester vierge et solitaire, poursuivie par Minos, le roi crétois, qui veut l'emmenner de force dans les bois, préfère finir noyée qu'abusée. Elle est récupérée par des pêcheurs qui la cachent dans leurs filets. Au premier plan sur le bord du rivage, Diane accompagnée d'un chien et de femmes, s'apprête à lui tendre la main pour l'aider à sortir de l'eau.

La pièce de tapisserie tissée de laine et de soie qui représente cet épisode est conservée au Metropolitan Museum of Art de New York (fig. 1 ; inv. 42.57.1 ; *L'École de Fontainebleau*, cat. exp., Paris, Grand Palais, 1972, n° 461, ill.).

Etienne Delaune (1518/19-1583) réalise, vers 1547-1548, une gravure avec différences où Minos est au premier plan sur la rive, les bras levés vers le ciel à la place de Diane sur le présent dessin (*Histoire de Diane et Apollon*, suite de six planches, Robert-Dumesnil, *Le Peintre-Graveur Français*, 1865, XI., n° 136).

Trois autres dessins pour cette même tenture, de style et de technique légèrement différents sont conservés au musée du Louvre avec une attribution qui a évolué : autrefois donnés à Rosso Fiorentino, ils ont ensuite été attribués à Luca Penni par Louis Dimier (*French Painting in the Sixteenth Century*, Londres et New York, 1904, p. 115-116) et Sylvie Béguin (*op. cit.*, 1972, sous le n° 139), à Jean Cousin le père puis à Charles Carmois (inv. 8741, 8742, 8743).



Fig. 1 *La noyade de Britomartis*, tapisserie, New York, The Metropolitan Museum of Art.



50

THOMAS LEFEBURE (BRUXELLES 1636-1720 DURLACH)

Sainte Cécile jouant de l'orgue

signé et daté 'T. lefebure. 1676.' (en bas à gauche)

gouache rehaussé d'or sur parchemin, placé sur plaque de cuivre
15,8 x 11,8 cm (6/1.4 x 4 5/8 in.)

€15,000-25,000

US\$17,000-27,000

£14,000-22,000

PROVENANCE:

Frédéric VI (1617-1677), margrave de Bade-Durlach (1659-1677), Durlach, château de Karlsburg; par descendance à son fils, Frédéric VII Magnus (1647-1709), margrave de Bade-Durlach (1677-1706), transféré à Bâle en 1688; puis par descendance jusqu'en 1808; vente, Bâle, 11-16 juillet 1808.

Conrad Cramm (1760-vers 1819), Bâle, en 1812.

Baron Moritz Carl Hugo de Bethmann (1848-1922), Paris; sa vente, Hôtel Drouot, Paris, 21-22 juin 1923, partie du lot 121.

Raymond Gid (1905-2000), Paris; vente Rossini, Paris, 15 juin 2022, lot 23.

BIBLIOGRAPHIE:

C. Roth, 'Der ehemalige Basler Besitz der Markgrafen von Baden', in *Basler Jahrbuch*, 1912, p. 245.

H. Rott, *Kunst und Künstler am Baden-Durlacher Hof bis zur Gründung Karlsruhes*, Karlsruhe, 1917, p. 133, n. 1.

H. Vey, 'Die Gemälde der Markgrafen von Baden-Durlach nach den Inventaren von 1688, 1736 und 1773', in *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, XXXIX, 2002, p. 26, n° 6 ('Eine Sancta Cecilia, von Le Febure gemalt (1808 versteigert)'), et 40, n° 93 ('Eine Sancta Caecilia, auf dem Klavier spielend, en miniature, von Le Febure (1808 versteigert; datiert 1676)').



Cette miniature est un ajout important à l'œuvre d'un artiste rare, comme en témoignent non seulement sa qualité et son état de conservation, mais également sa provenance prestigieuse, détaillée ci-dessus. On ne sait presque rien de la formation artistique de son auteur. Né à Bruxelles, Lefebure a dû entrer très tôt en contact avec Joseph Werner, le grand miniaturiste suisse (pour Lefebure, voir H. Rott, *op. cit.*, p. 131-134, 142-143, 150, 153, 159 ; U. Thieme et F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXI, Leipzig, 1928, p. 558 ; L.R. Schidlof, *La Miniature en Europe aux 16^e, 17^e, 18^e et 19^e siècles*, Graz, 1964, I, pp. 493-494 ; pour Werner, voir J. Glaesemer, *Joseph Werner, 1637-1710*, Zurich et Munich, 1974). Leur rencontre a peut-être eu lieu à Paris ou à Versailles, où Werner a travaillé pour Louis XIV de 1662 à 1667. Probablement la première œuvre connue de Lefebure, un *Portrait allégorique de Louis XIV et de Mademoiselle de La Vallière*, est daté de 1670 (vente Palais des Congrès, Versailles, 5 mars 1978, lot 19, comme François Lefebure). Cependant, au moment où il réalise cette œuvre, il semble avoir déjà déménagé vers l'Est, où il est nommé 'peintre en mignature' du margrave de Baden-Baden, Guillaume (r. 1621-1677), entrant ensuite au service de la maison de Baden-Durlach. Il se rendit à Venise pour étudier l'architecture en 1674 et, à son retour en 1688, fut nommé architecte de la cour par le margrave Fredrick VII Magnus (r. 1677-1709). (On peut noter ici que Werner avait lui aussi des liens avec les margraves : en 1677, il a gravé un portrait allégorique à l'occasion de la mort de Frédéric VI, le prédécesseur de Frédéric Magnus (Glaesemer, *op. cit.*, n° 62, ill.)) La carrière ultérieure de Lefebure fut principalement celle d'un architecte, ce dont témoignent encore aujourd'hui des dessins architecturaux et quelques bâtiments.

Le peu de miniatures de Lefebure connues aujourd'hui semblent toutes dater des années 1670, et comprennent un *Vertumne et Pomone* de 1674 (Galerie Éric Coatalem, 2000), une paire de vues de jardins, dont une avec des amoureux, de 1675 et 1677 (vente Beaussant et Lefèvre, Paris, 17 juin 2005, lot 11), un deuxième *Vertumne et Pomone* de 1676 (The Metropolitan Museum of Art, New York, inv. 33.136.13 ; voir G. Reynolds, avec K. Baetjer, *European Miniatures in the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1997, n° 21, ill.), et un *Portrait de jeune garçon* de 1678 dans la collection Frits Lugt, Paris, inv. 8428 (K. Schaffers, *Portrait Miniatures in the Frits Lugt Collection*, Paris,



Fig. 1. Joseph Werner, *Alexandre le Grand offrant sa maîtresse Campaspe au peintre Apelles*. Benjamin Peronnet Fine Art, Paris

2018, I, n° 97, II, ill.). Ils révèlent sa technique sensible, que Graham Reynolds (à propos de l'œuvre du Metropolitan Museum) qualifie d'«étonnamment distinguée», et dont il note qu'elle est «exceptionnelle dans l'affichage de son intérêt pour l'architecture» (Reynolds, *op. cit.*, p. 78). C'est encore plus vrai pour la présente œuvre, où le saint patron des musiciens joue d'un orgue de chambre monumental dans la splendeur d'une salle de style classique, avec pour toile de fond les murs et le jardin d'un palais. Le pinceau virtuose de Lefebure n'excellé pas seulement dans la représentation des bâtiments, mais aussi dans les fleurs du vase à gauche et éparpillées sur le sol en marbre de la salle, l'encensoir en bas à droite et le lourd rideau de brocart, tiré pour révéler la scène.

Lefebure s'est peut-être inspiré d'une représentation similaire de la *Vierge martyre romaine* par Werner dans les années 1660 (Galerie Didier Aaron, Paris, en 2015). Des miniatures de Lefebure et de Werner apparaissent ensemble dans les inventaires de 1688/1693 et 1736/1773 des collections des margraves de Baden-Durlach à Bâle, où ils avaient leur palais d'été. Outre la présente œuvre, Lefebure était représenté par trois autres miniatures, représentant Hérodiade avec la tête de saint Jean-Baptiste, un paysage dans lequel Cupidon taille un arc, et un paysage italianisant avec trois ânes (Vey, *op. cit.*, pp. 26-27, n° 8, 25, 62, pp. 40-41, n° 91, 99, 101). Parmi les œuvres de Werner figure une miniature représentant 'l'histoire d'Alexandre le Grand, donnant sa maîtresse [Campaspe] à Apelles' (Vey, *op. cit.*, p. 26, n° 1, p. 40, n° 86). Les deux œuvres ont été vendues aux enchères en 1808 par la ville de Bâle après être devenue propriétaire du palais d'été des Margraves (*ibid.*, pp. 12, 14-16) ; peu après la vente, son organisateur, le peintre Conrad Cramm, les a acquises, et elles sont restées ensemble jusqu'à la vente de la collection de l'affichiste français Raymond Gid en 2022 (voir Provenance ; la miniature de Werner, ici reproduite en fig. 1, était vendue sous le lot 22). Toutes deux encadrées de manière identique et somptueuse au XIX^e siècle, probablement par son propriétaire d'alors, le collectionneur Baron Hugo de Bethmann, les œuvres témoignent du talent exceptionnel de deux artistes. Celui de Werner bénéficie depuis déjà un moment de l'attention des collectionneurs et des spécialistes ; celui de Lefebure mérite d'être redécouvert.





51

ADAM FRANS VAN DER MEULEN (BRUXELLES 1632-1690 PARIS)

Étude pour le Siège de Douai, 1667

avec numérotation '386' (sur une étiquette, verso)

sanguine

11,1 x 14,7 cm (4 3/8 x 5 3/4 in.)

€4,000-6,000

US\$4,300-6,400
£3,600-5,300

PROVENANCE:

J. Du Pan (1785-1838), Genève, (L. 1440).

Alfred Beurdeley (1847-1919), Paris, (L. 421) ; sa vente Galerie Georges Petit, Paris, 8-10 juin 1920, lot 234.

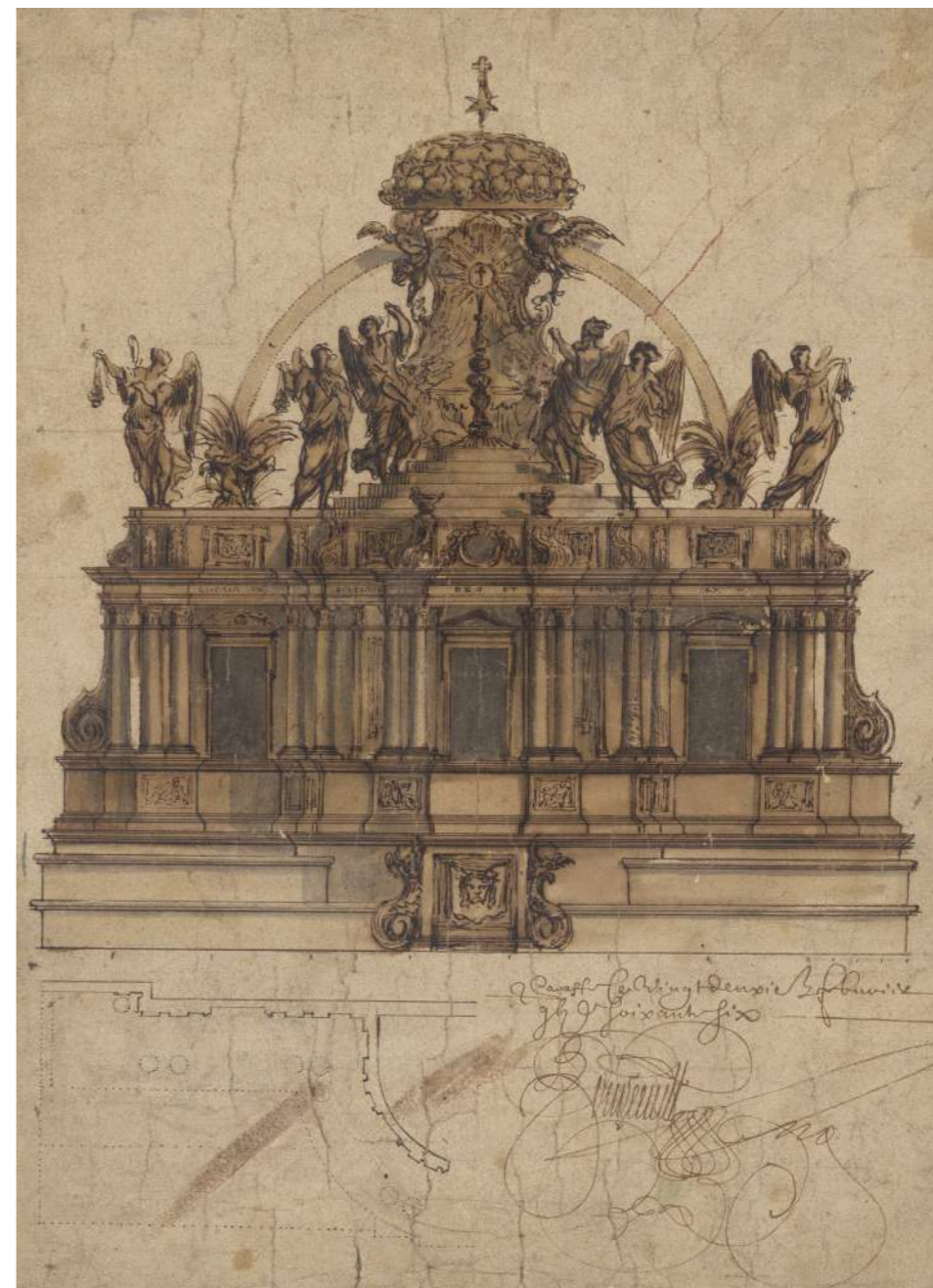
Possiblement M. F. Van der Zande ; sa vente Hôtel Drouot, Paris, 30 avril 1855, lot 3016 'Episode d'une bataille. Morceau très spirituellement exécuté' (selon Beurdeley).

Possiblement Jules Michelin ; sa vente Hôtel Drouot, Paris, 21-23 avril 1898, lot 308.

Cette sanguine représente l'un des épisodes de la campagne en Flandres menée par Louis XIV, qui débuta en mai 1667. Après avoir assiégé Tournai, le Roi se rendit dans la ville de Douai qui fut investie le 1^{er} juillet et prise le 6 juillet. L'évènement représenté ici eu lieu le 4 juillet : le roi sort de la tranchée qu'il vient d'inspecter et le duc de Noailles, chapeau bas, lui présente sa compagnie.

Le tableau perdu est connu grâce à la tapisserie de la manufacture des Gobelins (Paris, Mobilier national, inv. GMTT 95/9 ; *A la Gloire du Roi. Van der Meulen, peintre des conquêtes de Louis XIV*, cat. exp., Dijon, musée des Beaux-arts, Luxembourg, musée d'Histoire de la Ville, p. 130, n° 26D). Cette tapisserie fait partie des quatre pièces de l'*Histoire du Roy* consacrées à la dévolution entreprise par Louis XIV pour sauvegarder les 'droits de la Reine'.

Il existe aussi à Versailles une étude à la pierre noire pour la tapisserie réalisée à quatre mains avec Charles Le Brun (Château de Versailles, inv. MV 7876) beaucoup plus aboutie et détaillée que la présente sanguine, qu'il faut sans doute considérer comme une première pensée.



52

ÉCOLE FRANÇAISE DU XVII^E SIÈCLE

Projet de retable surmonté d'un ostensorio couronné et entouré d'anges

inscrit 'paraphé ce vingt-deux de février soixante-six...' (en bas à droite) et 'GLORIA IN EXELSI DEO ET IN TERRA PAX' (sur la frise)
plume et encre brune, lavis brun et gris
38 x 27 cm (15 x 10 3/4 in.)

€2,000-3,000

US\$2,200-3,200
£1,800-2,700

PROVENANCE:

Collection particulière, Lyon.

Ce projet de retable richement orné de colonnes corinthiennes, surmonté d'une frise de métopes et triglyphes, d'un ostensorio et d'anges ailés tenant des encensoirs est présenté en élévation et en plan. La première signature, celle de l'artiste, qui commence par un 'B' reste non identifiée tandis que la seconde, est celle du responsable qui approuve la commande, sans doute le prêtre dans le cas présent. Il s'agit ainsi d'un rare témoignage de commande de mobilier d'église de la seconde moitié du XVII^e siècle. Le sculpteur dijonnais Jean Dubois (1625-1694) réalise un Projet de tabernacle architecturé et sculpté, de technique et de composition proche et faisant parti d'un album monté comprenant 168 dessins (musée du Louvre ; inv. RF 6066.85).

Nous remercions Peter Fuhring pour son aide apportée à la rédaction de cette notice.

53

NICOLAS DE PLATTEMONTAGNE (PARIS 1631-1706)

Étude pour la figure du roi Balthazar et études subsidiaires des mains

pierre noire, sanguine, craie blanche, sur papier beige
40,5 x 28,3 cm (15 7/8 x 11 1/4 in.)

€8,000-12,000

US\$8,600-13,000
£7,200-11,000

PROVENANCE:

Collection particulière, Lyon.

Inédite, cette large feuille aux trois crayons est typique de l'œuvre graphique de Nicolas de Plattemontagne tant par la technique utilisée que par la mise en page avec, comme souvent, des études de mains en marge. Cet homme noir drapé est préparatoire à la figure de Balthazar dans l'*Adoration des Mages*, une huile sur toile conservée au musée des beaux-arts de Quimper (fig. 1 ; inv. 873-1-547). Toutes les caractéristiques de l'écriture graphique de Plattemontagne sont réunies : 'le goût pour les hachures affirmées, les lignes parallèles et les rehauts de blanc assez accentués' (L.-A. Prat, *Le dessin français au XVII^e siècle*, Paris, 2013, p. 371). Une étude dessinée pour le groupe de la Vierge et l'Enfant à la pierre noire et craie blanche de ce même tableau est conservée en collection particulière (F. Lanoë, *Trois maîtres du dessin. Philippe de Champaigne, Jean-Baptiste Champaigne, Nicolas de Plattemontagne*, cat. exp., Port-Royal, musée national de Port-Royal des Champs, 2009, p. 143, n° 147).

Plusieurs études de mains subsidiaires comparables, étudiées avec soin dans un angle d'une feuille plus large, ont fait partie de l'exposition du musée national de Port-Royal des Champs en 2009 qui a fait redécouvrir cet artiste au grand public : *Étude pour un portrait d'homme* et *Étude pour un Apollon assis*, toutes deux conservées au musée Cerralbo de Madrid (inv. 08049 ; inv. 08039) ou encore *Étude de draperies, d'une tête et de mains* au Metropolitan Museum of Art de New York (inv. 1996.97 ; Lanoë, *op. cit.*, 2009, nos 116, 120, 122).

Nous remercions Frédérique Lanoë d'avoir confirmé l'attribution après examen photographique de l'œuvre.



Fig. 1 N. de Plattemontagne, *Adoration des Mages*, huile sur toile, Quimper, Musée des Beaux-Arts





54
ÉCOLE FRANÇAISE DU XVII^E SIÈCLE

Académie d'homme assis

pierre noire, craie blanche, estompe, sur papier beige, filigrane blason surmonté d'une couronne
 36 x 28,2 cm (14 1/8 x 11 1/4 in.)

€2,000-3,000

US\$2,200-3,200
 £1,800-2,700

PROVENANCE:

Gustave Soulier (1872-1937), Florence (L. 1215a).
 Collection particulière, Lyon.

Une attribution à Pierre de Sève (1623-1695), artiste lyonnais, a été suggérée.



55
FRANÇOIS BOUCHER (PARIS 1703-1770)

Jeune femme en buste tournée de trois-quart vers la gauche

pierre noire sur papier beige, trace de filigrane
 28,5 x 23,5 cm (11 1/4 x 9 1/4 in.)

€10,000-15,000

US\$11,000-16,000
 £9,000-13,000

PROVENANCE:

Elsa Schiaparelli, Paris (1890-1973), puis par descendance au propriétaire actuel.

Cette délicate étude de tête à la pierre noire date, selon Alastair Laing, des années 1750-1760 et a très certainement servi à préparer une des nombreuses figures qui peuplent ses paysages et autres scènes pastorales telle une bergère ou une paysanne. Dans le tableau *L'Appeau*, dit *L'Oiseau pris dans les filets*, daté vers 1765 et conservé au musée du Louvre, la tête de profil de la jeune femme assise au premier plan, se rapproche fortement du présent dessin (inv. 2727 ; A. Ananoff, *François Boucher*, Lausanne-Paris, 1976, II., n° 607, ill).

Nous remercions Alastair Laing d'avoir confirmé l'attribution après examen photographique de l'œuvre.

PROVENANT DE LA COLLECTION J.E. SAFRA

•f 56

CHARLES DE WAILLY (PARIS 1730-1798)

Caprice architectural avec une colonne salomonique, un plafond à caissons et la statue d'un général

Signé et daté 'Dewailly. f. A° 1756' (en bas à droite)
graphite, pierre noire, plume et encre noire, lavis brun et gris, rehaussé de blanc
48,6 x 36,6 cm (19¼ x 14½ in.)

€10,000-15,000 US\$11,000-16,000
£9,000-13,000

PROVENANCE:

Probablement vente Charles De Wailly, Paris, 24 novembre 1788, lots 103 ou 104 ('Vue des colonnes du baldaquin de Saint-Pierre - le même avec des changements'), acquis par la comtesse de Fourcroy (ancienne épouse De Wailly); sa vente, Paris, 2 avril 1839, lot 39 ('Les colonnes du baldaquin dans l'église de Saint-Pierre à Rome - Deux dessins lavés au bistre'). Ian Woodner (1903-1990); sa vente, Christie's, Londres, 2 juillet 1991, lot 160 ('Un caprice architectural avec la statue d'un commandant sous un baldaquin'). Vente, Christie's, Londres, 1 juillet 1997, lot 143. Vente, Christie's, Londres, 9 décembre 2009, lot 399. Vente Sotheby's, New York, 26 janvier 2011, lot 647.

EXPOSITION:

Paris, Hôtel de Sully, Saint-Pétersbourg, Ermitage, *Charles de Wailly, peintre architecte dans l'Europe des Lumières*, 1979, n° 48.
Paris, Galerie Cailleux, *Rome 1760-1770, Fragonard, Hubert Robert et leurs amis*, 1983, n° 13.

BIBLIOGRAPHIE:

M. Roland-Michel, *Le Dessin au XVIII^e siècle*, Paris, 1987, p. 143, fig. 156.
M. Mosser et D. Rabreau, *Charles de Wailly, peintre architecte dans l'Europe des Lumières*, cat. exp., Paris, 1979, p. 34, n° 48.
C. Leribault, *L'Antiquité rêvée, innovation et résistance au XVIII^e siècle*, cat. exp., Paris, musée du Louvre, 2010, p. 253, sous le n° 69.

Comme l'indique l'inscription autographe, le présent dessin a été réalisé durant le séjour italien de l'architecte entre 1754 et 1757. A Rome, Charles de Wailly est fasciné par la basilique Saint-Pierre et le baldaquin du Bernin, comme en témoignent d'autres dessins : *Intérieur de Saint-Pierre* (Paris, ENSBA, inv. O.928), deux *Relevés de la chaire de Saint-Pierre* datés 1754 et 1755 (Bibliothèque Universitaire, Uppsala; et Saint-Pétersbourg, Ermitage; *Rome 1760-1770, Fragonard, Hubert Robert et leurs amis*, cat. exp., Paris, Galerie Cailleux, 1983, n° 13) et *La Croix lumineuse à Saint-Pierre de Rome* (Rouen, musée des Beaux-Arts, inv. 975-4-1788). Au Salon de 1789, De Wailly expose trois dessins dont *Baldaqun de Saint-Pierre* (n° 53) (J.-F. Heim et C. Beraud, *Les Salons de Peinture de la Révolution française 1789-1799*, Paris, 1989, p. 390).

Une grande effervescence artistique règne alors à Rome, où de nombreux artistes viennent parfaire leur formation. C'est à cette occasion que Wailly rencontre Hubert Robert et Augustin Pajou (M. Mosser et D. Rabreau, *Charles de Wailly, peintre architecte dans l'Europe des Lumières*, cat. exp., Paris, pp. 19-21).

Cette vue *da sotto in su* d'un baldaquin offre une perspective ascendante vertigineuse : les spirales et l'aspect distordu des colonnes procurent un grand dynamisme à la composition.



57

FRANÇOIS BOUCHER (PARIS 1703-1770)

Jeune homme chatouillant une jeune fille assoupie avec un fétu de paille entourée de deux enfants et d'un chat

avec inscriptions 'F. Boucher' (en bas à gauche)
pierre noire, sanguine, pastel, sur papier brun
29,4 x 21,7 cm (11½ x 8½ in.)

€25,000-35,000

US\$27,000-37,000
£23,000-31,000

PROVENANCE:

Possiblement Baron Vivant Dominique Brunet-Denon (1778-1845) ; sa vente, Paris, 2-15 février 1846, lot 183 de la dixième vacation 'Une jeune fille assise; un chat à ses pieds, derrière sa chaise un jeune homme lui fait une espièglerie. Dessins à plusieurs crayons'.
Collection Veil-Picard, Paris (selon Neil Jeffares).
Vente Tajan, Paris, 6 novembre 2003, lot 54.
Vente Sotheby's, Londres, 9 juillet 2014, lot 88.

BIBLIOGRAPHIE:

A. Michel, M.L. Soullié, C. Masson, *Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné de François Boucher*, Paris, n.d. [1906], II., p.127, n° 2302.
N. Jeffares, *Dictionary of Pastellists Before 1800*, édition en ligne, n° J.173.768, ill. (consulté en février 2023).

Le talent de Boucher pastelliste était reconnu de ses contemporains, de Bergeret à Jean de Jullienne, qui collectionnaient surtout les têtes de femmes très abouties de sa période de maturité (F. Joulie, *Esquisses, pastels et dessins de François Boucher dans les collections privées*, cat. exp., Versailles, musée Lambinet, 2004, p. 76). Les compositions d'ensemble sont plus rares mais ici, la technique adoptée est en réalité plus proche d'un dessin aux trois crayons. Stylistiquement, Alastair Laing compare ce pastel à une paire de même technique conservée à l'Albertina de Vienne et intitulée : *Maître d'école* ; et *Maîtresse d'école* (inv. 12163, 12162). Le papier brun y est légèrement ponctué de touches de pastel, mais surtout recouvert de pierre noire, sanguine et craie blanche, avec quelques rehauts de craie bleue.

Alastair Laing précise également que la version en sens inverse, qui figure dans le catalogue raisonné des dessins de Boucher par Ananoff, est une copie dérivant du présent pastel (A. Ananoff, *L'Œuvre dessiné de François Boucher*, Paris, 1966, I., p. 86, n° 261, fig. 48 'La paille').

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



PROVENANT DE LA COLLECTION DU SCULPTEUR CARLO MAROCHETTI (1805-1867)



Fig. 1 V. Brooks, d'après J. Ballantyne, *Carlo Marochetti*, chromolithographie, Londres, National Portrait Gallery.

Cet ensemble de dessins français du XVIII^e siècle, une sanguine de François Boucher et quatre études de Charles-Joseph Natoire, a appartenu au sculpteur Carlo Marochetti. De son production artistique, dans les trois pays où il a vécu, l'Italie, la France et l'Angleterre, Marochetti a laissé trois œuvres majeures qui sont encore en place aujourd'hui : *La Statue équestre d'Emmanuel-Philibert, Duc de Savoie* (1843) à Turin dans sa ville natale ; *Le Maître-autel de l'église de la Madeleine* (1843) à Paris et *La Statue équestre de Richard cœur de Lion* (1851) devant le Parlement de Londres.

Son importante collection de gravures fut mises en vente à sa mort tandis que ces deux fils se partageaient les tableaux et objets d'art, dont les présents dessins, restés chez les descendants de l'artiste jusqu'à aujourd'hui. Une aquarelle de John Ballantyne (fig. 1) représentant l'artiste dans son atelier nous offre un précieux témoignage de son goût pour les œuvres sur papier. Sont visibles accrochés au-dessus de la cheminée, quelques peintures mais également des dessins encadrés à l'image de ceux présentés dans cette vente.

PROVENANT DE LA COLLECTION DU SCULPTEUR CARLO MAROCHETTI (1805-1867),

58

FRANÇOIS BOUCHER (PARIS 1703-1770)

Tête d'enfant de profil tournée vers la droite

signé 'Boucher' (en bas à droite, à la plume et encre brune)
sanguine, craie blanche, sur papier beige
19 x 15,2 cm (7½ x 6 in.)

€8,000-12,000

US\$8,600-13,000
£7,200-11,000

PROVENANCE:

Baron Carlo Marochetti (1805-1867), puis par descendance au propriétaire actuel.

GRAVÉ:

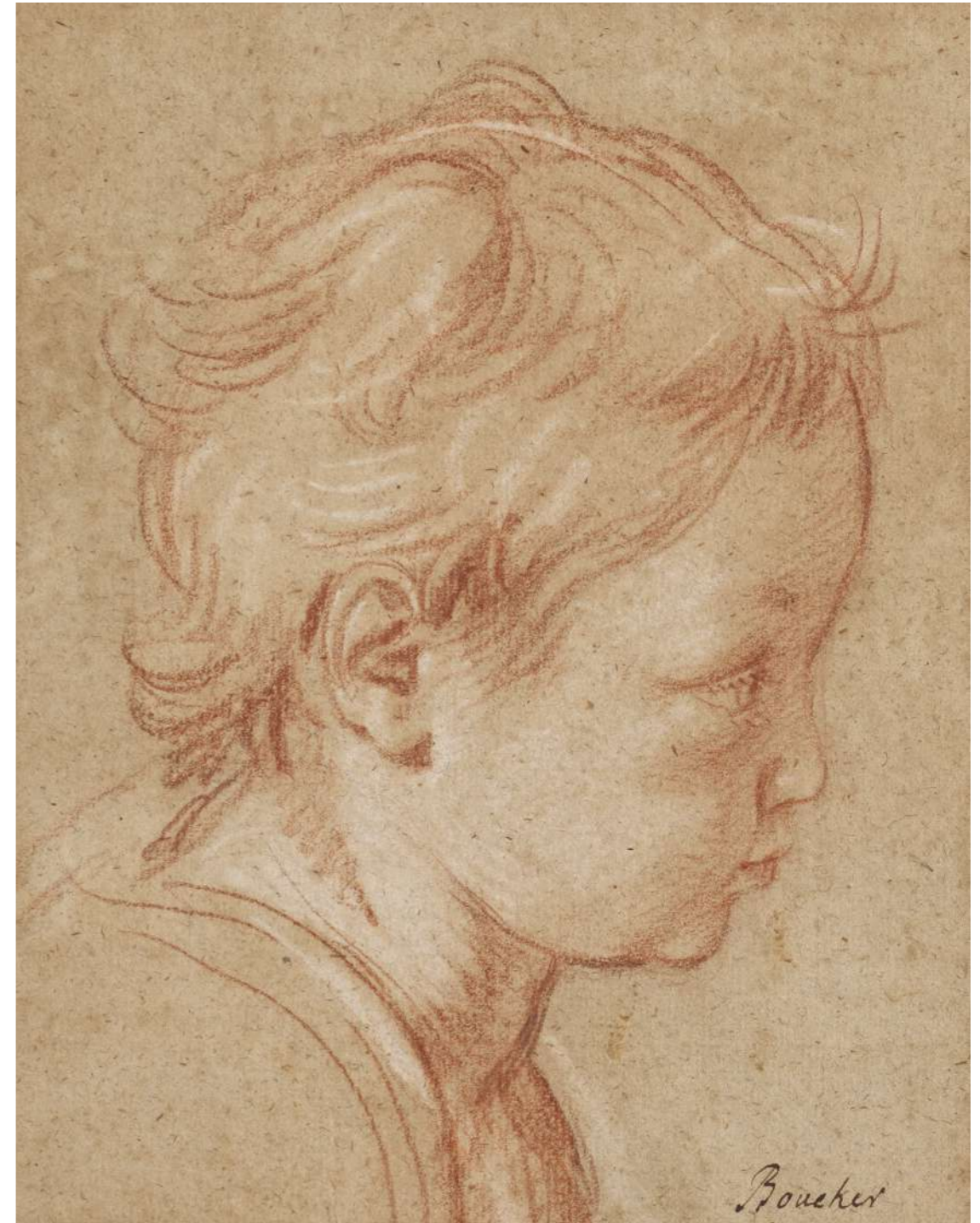
en sens inverse par Georg Friedrich Schmidt (1712-1775) en manière de sanguine

Si François Boucher a réalisé de nombreuses études dessinées de têtes de femme très travaillées souvent destinées à la vente, cette tête de jeune garçon conservé dans son montage d'origine a plus probablement été réalisée d'après nature avec ce traitement informel des cheveux rapidement esquissés. Le dessin, délicatement rehaussé de craie blanche, a été gravé par Georg Friedrich Schmidt (1712-1775) en manière de sanguine en 1759 (fig. 1 ; P. Jean-Richard, *L'Œuvre de François Boucher dans la Collection Edmond de Rothschild*, Paris, 1978, n° 1583).

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



Fig. 1 Georg Friedrich Schmidt, d'après François Boucher, *Tête d'enfant*, gravure en manière de sanguine. British Museum, Londres.





PROVENANT DE LA COLLECTION DU SCULPTEUR CARLO MAROCHETTI (1805-1867),

59

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

Arrivée triomphale d'un cavalier à cheval couronné par un putti

Pierre noire, craie blanche, lavis brun, sur papier bleu
28,6 x 35,6 cm (11¼ x 14 in.)

€8,000-12,000

US\$8,600-13,000
£7,200-11,000

PROVENANCE:

Baron Carlo Marochetti (1805-1867), puis par descendance au propriétaire actuel.

Inédit dans l'œuvre graphique de Natoire, cette entrée triomphale d'un général à cheval sur papier bleu ne semble pas préparatoire à un tableau. En revanche, la position du cheval, la présence typique des chiens au premier plan et les colonnes cannelées du bâtiment à l'arrière-plan évoquent l'atmosphère du tableau principal de *l'Histoire de Don Quichotte* peint vers 1734-1735 et conservé aux musées et domaine nationaux du château de Compiègne (inv. 38.764 ; S. Caviglia-Brunel, *Charles-Joseph Natoire (1700-1777)*, Paris, 2012, n° P.60).



PROVENANT DE LA COLLECTION DU SCULPTEUR CARLO MAROCHETTI (1805-1867),

60

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

Étude pour le portrait en pied du dauphin Louis (1729-1765)

avec inscriptions 'Natoire' (en bas à droite, à la plume et encre brune) et numéroté '1095' (sur le montage)

Pierre noire, craie blanche, pinceau, lavis gris, sur papier bleu
40,8 x 28,7 cm (16 x 11½ in.)

€15,000-25,000

US\$17,000-27,000
£14,000-22,000

PROVENANCE:

Marque du monteur Jean-Baptiste Glomy (1711-1786), Paris, (L. 1119).
Baron Carlo Marochetti (1805-1867), puis par descendance au propriétaire actuel.



Dessiné sur une feuille de papier bleu d'une grande vivacité, l'un des supports de prédilection de Charles-Joseph Natoire, cette étude de personnage en pied mis en scène avec une colonne torsée et un rideau à l'arrière-plan est à mettre en rapport avec le portrait peint du Dauphin. Commandé en 1746 pour la nouvelle chambre du Dauphin Louis (1729-1765), le tableau est toujours en place au Château de Versailles (fig. 1 ; inv. MV. 3791 ; S. Caviglia-Brunel, *Charles-Joseph Natoire (1700-1777)*, Paris, 2012, n° P.181). Il existe deux autres dessins en rapport préparatoire à cette peinture : l'un de composition très similaire à la présente feuille (en sens inverse par rapport au tableau) et également sur papier bleu est au musée Borély de Marseille (inv. 68.155 ; *op. cit.*, n° D. 395), l'autre, une étude plus esquissée du Dauphin en pied provenant de l'ancienne collection Xavier Atger est conservée à Montpellier au musée Atger (inv. MA 44 ; *op. cit.*, n° D. 396).



PROVENANT DE LA COLLECTION DU SCULPTEUR CARLO MAROCHETTI (1805-1867),

61

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

Ascension de la croix par des putti

avec inscriptions 'Natoire' (en bas à gauche) et '511' (en haut à droite, à la plume et encre brune) et 'N°3' (sur le montage)
sanguine, pierre noire, lavis de sanguine, estompe
35,6 x 23,2 cm (14 x 9 1/4 in.)

€5,000-7,000

US\$5,400-7,500
£4,500-6,200

PROVENANCE:

Baron Carlo Marochetti (1805-1867), puis par descendance au propriétaire actuel.

Les sujets religieux sont une part non négligeable dans l'œuvre peint et dessiné de Charles-Joseph Natoire même si ce ne sont sans doute pas les plus représentés. Cette *Ascension de la croix* dans les cieux par des putti évoque les plafonds peints avec leurs figures vues da-sotto-in-su à l'image de l'Apothéose de Saint Louis peint par Natoire sur le plafond de l'église Saint-Louis-des-Français à Rome en 1756. Partant de la même idée iconographique que le présent dessin, une croix portée par un putti est visible dans l'angle supérieur gauche du plafond (S. Caviglia-Brunel, *Charles-Joseph Natoire (1700-1777)*, Paris, 2012, n° P.236). L'écriture graphique de la présente sanguine est typique des dessins de cet académicien d'origine nîmoise : le subtil travail d'estompe, rehaussée de quelques légères touches de pierre noire, les visages ronds et les yeux à demi-clos.



PROVENANT DE LA COLLECTION DU SCULPTEUR CARLO MAROCHETTI (1805-1867),

62

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

Vénus sur son char pleurant la mort d'Adonis (recto); Études de moines (verso)

Monogrammé 'CN' (en bas à droite)
pierre noire, plume et encre brune, lavis gris et brun, rehaussé de blanc (recto);
pierre noire (verso), traces de filigrane cercle
20 x 24,5 cm (7 7/8 x 9 3/4 in.)

€6,000-8,000

US\$6,500-8,600
£5,400-7,100

PROVENANCE:

Baron Carlo Marochetti (1805-1867), puis par descendance au propriétaire actuel.

Le thème de *Vénus et Adonis* a été traité à plusieurs reprises par Charles-Joseph Natoire en peintures et en dessins. Ces œuvres évoquent davantage leurs amours, prétexte à représenter la nudité de la déesse, notamment dans deux peintures conservées au Musée des Beaux-Arts de Nîmes (inv. IP 2691) et au Philadelphia Museum of Art (inv. 1989-3-2 ; S. Caviglia-Brunel, *Charles-Joseph Natoire (1700-1777)*, Paris, 2012, n° P.165, P.166). Au contraire, dans le présent dessin, Vénus drapée sur son char pleure la mort de son bien-aimée gisant au sol, entouré de femmes. Les initiales 'CN', simplement apposés dans l'angle inférieur droit à la plume et encre brune, sont tout à fait typiques et fréquemment utilisées sur les dessins de Charles Natoire.



63

63
JEAN-BAPTISTE LEPRINCE
(METZ 1734-1781 SAINT-DENIS-DU-PORT)

*Le repos pendant la fuite en Égypte dans un paysage arboré (recto);
 Esquisse de paysage avec un paysan et son âne (verso)*

signé et daté 'le Prince 1769' (en bas à droite)
 pierre noire, sanguine, pinceau, lavis gris et lavis de sanguine, filigrane blason
 fleur-de-lys couronné
 34,8 x 32,1 cm (13 5/8 x 12 5/8 in.)

€3,000-5,000 US\$3,300-5,400
 £2,700-4,500

64
JEAN-BAPTISTE HUET (PARIS 1745-1811)

Les Pommes

Signé et daté 'J.B. huet. 1792' (en bas vers la gauche) et avec inscriptions '
 n° 19- 1.5+' (verso, à la plume et encre brune)
 pierre noire, aquarelle et gouache
 25,1 x 39,3 cm (9 7/8 x 15 1/2 in.)

€1,000-1,500 US\$1,100-1,600
 £900-1,300

Plusieurs études botaniques consacrées aux fruits et légumes de Huet sont conservées dans les musées (The Morgan Library and Museum, inv. 1992.2 ; C. D. Denison, *French Master Drawings in the Pierpont Morgan Library*, New York, 1993, n° 85, ill. ; Ashmolean Museum, Oxford, inv. WA1942.25 ; J. Whiteley, *Ashmolean Museum, Catalogue of the Collection of Drawings*, VII, Oxford, 2000, n° 740). La plupart de ces études sont numérotées, laissant penser qu'elles furent probablement rassemblées par Huet au sein d'un album (B. Couilleaux, *Jean-Baptiste Huet. Le plaisir de la nature*, cat. exp., Paris, musée Cognacq-Jay, 2016, p. 70, n° 25).



64



65
JEAN-BAPTISTE GREUZE
(TOURNUS 1725-1805 PARIS)

Étude de jeune fille, en pied, vue de dos, la tête tournée vers la droite

sanguine
 47 x 29,8 cm (18 1/2 x 11 5/8 in.)

€25,000-35,000 US\$27,000-37,000
 £23,000-31,000

PROVENANCE:

Galerie Jan Krugier, Genève (selon une étiquette, verso)
 Georges Bourgairel ; Paris, 13-15 novembre 1922, lot 92, ill.
 Jean de Cayeux (1913-2009), Paris (L. 4461).
 Galerie Cailleux, Paris (*Exposition. Sanguines. Dessins français du dix-huitième siècle*, Paris-Genève, 1978, n° 16).

Rapprochement inédit, la présente étude est préparatoire pour la figure de la jeune fille au second plan à l'extrême gauche du tableau que Greuze exécuta en 1780, intitulé *L'Ermite ou la distribution du rosaire*, toujours en collection privée (fig. 1 ; ancienne collection Kushelev-Bezborodko et plus récemment en vente chez Sotheby's, New York, 31 Janvier 2013, lot 93). Le sujet ouvertement religieux de la composition est singulier dans l'œuvre de Greuze et se doit probablement au commanditaire, le Marquis de Véri Raionar (mort en 1785). La gravure du tableau par Henri Marais (1768 ?-1830s) (1788) est dédiée à l'abbé Joseph Alphonse de Véri (1724-1799), frère du Marquis ce qui expliquerait ce choix.

Si le sujet se distingue dans le répertoire greuzien, son traitement est tout à fait typique du vocabulaire de l'artiste qui voit une opportunité dans le grand nombre de figurantes venues visiter l'ermite, pour s'adonner à son exercice favori : explorer les contrastes physiques et moraux des personnages dans l'éventail des âges. Le plaisir pris à ces recherches transparait dans ses études de figure à la sanguine. En effet, quoiqu'elle ne soit évoquée que très succinctement dans la composition finale, la jeune fille que la présente étude prépare, vêtue très modestement, se voit portée autant d'attention que la figure protagoniste, l'ermite, dont une étude à la sanguine est conservée au Musée du Louvre (inv. 26994).

Nous remercions Antoine Chatelain pour son aide apportée à la rédaction de cette notice.



Fig. 1 J.-B. Greuze, *L'Ermite*, huile sur toile, coll. part.

66

ATTRIBUÉ À MAURICE-QUENTIN DE LA TOUR (SAINT-QUENTIN 1704-1788)

Portrait de Madame Cassanéa de Mondonville, née Anne-Jeanne Boucon (1708-1780), appuyée sur un clavecin

avec inscriptions 'Pièces de Clavecin/ de/ Madame de Mondonville'
pastel sur papier maroufflé sur toile et monté sur châssis
64 x 53 cm (25½ x 20¾ in.)

€20,000-30,000 US\$22,000-32,000
£18,000-27,000

PROVENANCE:

Collection Eudoxe Marcille (1814-1890) depuis 1860 jusque 1890.
Légué à Marie Françoise Eudoxie Marcille (1850-?), 1908.
Légué à Geneviève Jahan, épouse Chevrier (1875-1956) ; puis par descendance aux actuels propriétaires.

EXPOSITION:

Paris, chez Francis Petit, *Deuxième exposition d'amateurs*, Paris, 1860, n° 28.
Paris, École nationale des Beaux-Arts, *Dessins de l'école moderne*, 1884, II, n° 435.
Paris, Galerie Georges Petit, *Société des pastellistes français. Exposition retrospective*, 1885, n° 31.
Paris, École des Beaux-Arts, *Portraits de femmes et d'enfants, Société philanthropique*, 1897, n° 222.
Paris, Galerie Georges Petit, *Cent pastels du XVIII^e siècle*, 1908, n° 44, pl. 34.
Paris, Hôtel Jean Charpentier, *Quentin de la Tour et des Pastellistes français des XVII^e et XVIII^e siècles*, 1927, n° 19, pl. XXXIII-46.
Paris, Palais national des Arts, *Chefs d'œuvre de l'art français*, 1937, n° 184.

BIBLIOGRAPHIE:

P. Lacroix, *Annuaire des artistes et des amateurs*, III, Paris, 1862, p. 135.
E. de & J. de Goncourt, 'La Tour', *Gazette des Beaux-Arts*, I, 1867, p. 359.
E. de & J. de Goncourt, *L'Art du XVIII^e siècle*, Paris, 1880, I, pp. 280, 285, rééd., 1881, I, pp. 402, 409.
H. Chennevières, 'Silhouettes de Collectionneurs : M. Eudoxe Marcille', *La Gazette des Beaux-Arts*, septembre-octobre 1890, p. 304.
Lady Emilia Dilke, *French Painters of the XVIIIth Century*, Londres, 1899, pp. 160, 161, 164.
F. Hellouin, 'Mondonville, sa vie et ses œuvres', *Le Ménestrel*, 5 octobre 1902, p. 317.
M. Tournoux, *La Tour*, Paris, 1904, pp. 52, 59, ill. p. 97.
T. Humphrey Ward & W. Roberts, *Pictures in the collection of Pierpont Morgan at Princes Gate and Dover House*, Londres, 1907, (mentionné par erreur 'comme vendu à Pierpont Morgan').
G. Brière et al., 'Notes critiques sur les oeuvres [...] à l'Exposition des Cent pastels [...]', *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1908, p. 230.
J. Guiffrey, 'L'exposition des cent pastels', *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, I, n° 2, 1908, p. 640.
A. Jullien, 'Revue musicale', *Journal des débats*, 28 juin 1908, p. 1.
P.-A. Lemoisne, 'Exposition de cent pastels et de bustes du XVIII^e siècle', *Les Arts*, X, 1908, p. 24.
L. Roger-Milès, *Maîtres du XVIII^e siècle. Cent pastels [...]*, Paris, 1908, p. 34.
A. Tessier, 'Madame de Mondonville ou la dame qui a perdu son peintre', *La Revue musicale*, 1 juillet 1926, ill. p. 8.
P. Ratouis de Limay, 'L'exposition des pastels français du XVII^e et du XVIII^e siècle', *Gazette des Beaux-Arts*, XV, 1927, p. 330, ill.
A. Besnard, G. Wildenstein, *La Tour*, Paris, 1928, p. 349, fig. 73.
P. Ratouis de Limay, 'Trois Collectionneurs du XIX^e siècle : La Collection Marcille', *Le Dessin : Revue d'art, d'éducation, et d'enseignement*, 1938, p. 312.
A. Bury, *La Tour, the greatest pastel portraitist*, Londres, 1971, pl. 55.
C. Debrie, X. Salmon, *Maurice-Quentin de La Tour*, Paris, 2000, p. 217, note 44.
N. Jeffares, *Dictionary of Pastellists before 1800*, Londres, 2006, p. 284, ill.
N. Jeffares, *Pastels and Pastellists*, publication en ligne, sous Maurice-Quentin de La Tour, [pastellists.com/Misc/Jeffares_LaTour_2021ed.pdf, consulté en octobre 2021], p. 93, n° J.46.1427.

Célèbre claveciniste et compositeur, Anne-Jean Boucon apprend la musique aux côtés de son professeur le célèbre Jean-Philippe Rameau (1683-1764) qui écrira d'ailleurs pour son élève un morceau intitulé 'La Boucon' dans ses *Pièces de clavecin en concert* de 1741. À l'âge de trente-neuf ans, en 1747, elle épouse Jean-Joseph de Cassanéa de Mondonville (1711-1772).

Son mari, compositeur et violoniste de la chambre et de la chapelle royale, très apprécié de Louis XV et de Madame de Pompadour, a également été portraituré par Maurice-Quentin de La Tour, souriant, le visage presque de face et le violon visible uniquement par la tête sculptée, les chevilles et le manche tandis que le reste de l'instrument est à peine esquissé derrière son buste. Une réplique du pastel présenté au Salon en 1747 est aujourd'hui conservée au musée Antoine Lécuyer de Saint-Quentin (fig. 1 ; inv. LT 18 ; voir Jeffares, *op. cit.*, version en ligne, n°J.46.1414, ill. ; et Debrie, Salmon, *op. cit.*, 2000, p. 191, fig. 105).

La Tour côtoyait assidûment le monde du théâtre et de la musique, représentant plusieurs danseuses, compositeurs et musiciens, qu'ils appartiennent au théâtre lyrique ou à la musique italienne, tel *Pietro Manelli, Premier bouffon de la troupe italienne* au musée Antoine Lécuyer (inv. LT 20 ; voir Jeffares, *op. cit.*, version en ligne, n°J.46.2202 ; et Debrie, Salmon, *op. cit.*, 2000, n°48, ill.). Plus rares sont les portraits de femmes musiciennes au XVIII^e siècle représentées avec leur instrument à l'image du présent pastel.

Une autre version du présent pastel est conservée à l'Art Institute of Chicago (inv. 2001.53 ; voir Jeffares, *op. cit.*, version en ligne, n°J.46.1423, ill. ; et Debrie, Salmon, *op. cit.*, 2000, p. 216, sous le n°44). Tandis que la brillance du bleu du manteau et les détails de dentelles semblent plus lumineux sur la version de Chicago, l'exécution du visage dans les deux versions est d'une qualité égale, avec dans la version Marcille, ses petites hachures blanches sur les joues, élément particulièrement expressif.

Une copie plus tardive est conservée au Saint Louis Art Museum ayant appartenu au grand collectionneur new yorkais, John Pierpont Morgan (inv. 308.1925 ; voir Jeffares, *op. cit.*, version en ligne, n°J.46.14275, ill.). Quant à la version officielle, celle exposée au Salon de 1753 (n°76), elle reste aujourd'hui non localisée (Jeffares, *op. cit.*, version en ligne, n°J.46.1422).

Qu'il s'agisse du père François-Martial ou des frères Camille et Eudoxe, la famille Marcille a possédé de nombreux portraits au pastel de Maurice Quentin de La Tour dont notamment une *Étude préparatoire du visage de Chardin*, gravé par la suite par Jules de Goncourt et prêté à l'exposition de l'École des Beaux-Arts en 1879 par Eudoxe (n° 529 ; voir Jeffares, *op. cit.*, version en ligne, n° J.46.1442). À la vente après décès de Camille Marcille, le 8-9 mars 1876, figurait quatre dessins au pastel de La Tour dont une *Étude préparatoire pour le portrait du peintre Dumont le Romain* (lot 152 ; localisation inconnue ; Jeffares, *op. cit.*, version en ligne, n° J.46.1685) et une *Étude pour le portrait du peintre Louis de Silvestre* (lot 150 ; Art Institute of Chicago, inv. 1958.543 ; voir Jeffares, *op. cit.*, version en ligne, n°J.46.2966, ill.)

Le portrait de madame de Mondonville, l'une des rares éphigies de femmes musiciennes au XVIII^e siècle représentées avec son instrument de musique, est sans doute le plus important et le plus abouti pastel de Maurice-Quentin de La Tour ayant appartenu à la dynastie des Marcille, en comparaison avec les esquisses de visage, de plus petit format et au côté inachevé qu'ils ont possédées.



Fig. 1 M.-Q. de La Tour, *Portrait de J.-J. Cassanéa de Mondonville*, pastel, Saint Quentin, musée Antoine-Lécuyer.





67
ÉCOLE FRANÇAISE DU XVIII^E SIÈCLE

Portrait d'une femme peintre

pierre noire, sanguine, estompe, rehaussé de blanc, traces de filigrane lettres

24.6 x 19.7 cm (9.6/8 x 7¾ in.)

€5,000-7,000

US\$5,400-7,500

£4,500-6,200

PROVENANCE:

Georges Dormeuil (1856-1939), Paris (L.1146a).

Une attribution à Jean-Michel Liotard (Genève 1702-1796), le graveur, dessinateur et frère jumeau de Jean-Étienne Liotard, a été suggérée.



68
CHARLES-NICOLAS COCHIN (PARIS 1715-1790)

Portrait de l'impératrice Catherine II de profil

graphite, craie blanche, estompe

Diamètre : 11;5 cm (4½ in.)

€6,000-8,000

US\$6,500-8,600

£5,400-7,100

Charles-Nicolas Cochin va travailler directement pour l'impératrice Catherine II de Russie à plusieurs reprises au cours de sa carrière. Sans doute aura-t-il l'occasion de la portraiturer au moment de l'une de ces commandes. Deux dessins de Cochin aujourd'hui référencés reflètent cette collaboration : *Les Victoires remportées sur l'Empire ottoman*, signé et daté 1776 (Sotheby's, Londres, 9 avril 1970, lot 147 ; C. Michel, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des lumières*, Paris, 1993, p. 168) et *Une Allégorie de Catherine II accordant le code de la Russie*, signée, datée 1777 et gravée par Choffard (localisation inconnue ; pour la gravure, voir *La France et la Russie au Siècle des Lumières*, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1986-1987, n° 93).



69
FRANCESCO-GIUSEPPE CASANOVA (LONDRES 1727-1802 VORDERBRÜHL)

Portrait équestre du roi Frédéric II (recto); Essai de lavis gris au pinceau (verso)

graphite, pinceau, lavis brun

52,5 x 43,5 cm (20¾ x 17¼ in.)

€4,000-6,000

US\$4,300-6,400

£3,600-5,300

C'est dans l'atelier de Francesco Simonini (1686-1753) que Francesco Casanova se forme à la peinture de batailles et de scènes militaires. À partir de 1758, il parfait sa formation dans l'atelier de Charles Parrocel (1688-1752) à Paris. Les portraits équestres constituent une autre part de la production picturale et graphique de l'artiste. En témoigne cet élégant portrait équestre d'un homme portant un tricorne et une distinction militaire sur la poitrine. Certaines caractéristiques du modèle, dont la physionomie du visage et l'insigne, permet d'émettre une hypothèse sur son identité : il pourrait s'agir de Frédéric II (1712-1786), roi de Prusse entre 1740 et 1786. Ce dessin pourrait ainsi être préparatoire à une peinture non identifiée.

PROVENANT DE LA COLLECTION J.E. SAFRA.

•f70

HUBERT ROBERT (PARIS 1733-1808)

Galerie en ruines avec un couple à cheval au centre

signé, localisé et daté 'ROBERTI/...LINAUIT ROMAE/ 1760' (sur la pierre au centre à gauche)

graphite, plume et encre noire, aquarelle, trois bandes de papier ajoutées le long des bords droit, gauche et supérieur
50,7 x 66,3 cm (19 7/8 x 26 1/8 in.)

€70,000-100,000

US\$75,000-110,000
£63,000-89,000

PROVENANCE:

Georges Bourgarel (1857-1922); sa vente, Paris, Hôtel Drouot, 15-16 juin 1922, lot 199.

Vente Palais d'Orsay, Paris, 7 décembre 1979, lot 6.

Vente Sotheby's, Monaco, 5 décembre 1991, lot 13.

BIBLIOGRAPHIE:

H. Burda, *Die Ruine in den Bildern Hubert Roberts*, Munich, 1967, p. 51, ill.

A. Ananoff, *François Boucher*, Lausanne-Paris, 1976, I., p. 190, n° 53/3, p. 189, fig. 271.

V. Carlson, *Hubert Robert, Drawings & Watercolours*, cat. exp., Washington, National Gallery of Art, 1978, pp. 22, 26, note 68.

François Boucher, cat. exp., New York, The Metropolitan Museum of Art, Detroit, The Detroit Institute of Arts, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1986-1987, p. 126, sous le n° 12.

M. Roland Michel, *Maurice et Pauline Feuillet de Borsat collectionneurs. Dessins français et étrangers du XVII^e au XIX^e siècle*, cat. exp., Marseille, musée des beaux-arts, 2001, sous le n° 112.

Le surnom de 'Robert des ruines' donné à Hubert Robert par la tsarine Catherine II et repris plus tard par Diderot dans ses critiques de *Salons* convient parfaitement à la présente aquarelle où les éléments architecturaux sont couverts de feuillages et d'herbes folles ayant poussés entre les pierres au fil du temps.

Dans l'œuvre dessiné d'Hubert Robert, les aquarelles ou grisailles légèrement rehaussé de bleu, qui vient ainsi réveiller et illuminer la composition, à l'image



Fig. 1 H. Robert,
Les Ruines, huile sur toile (coll. part)

de la présente feuille, se font plus rares que les sanguines. Elles apparaissent généralement plus détaillées, d'un trait de plume plus précis avec de nombreux détails.

Datée 1760, la présente aquarelle a été réalisée lors du pensionnat d'Hubert Robert à l'Académie de France à Rome, période où le directeur de l'institution, Charles-Joseph Natoire envoie une lettre à Marigny en louant les progrès du jeune élève qui 'travaille à son ordinaire avec zèle et succès' (lettre datée du 20 Février 1760 in C. Voiriot, 'Chronologie biographique', in *Hubert Robert (1733-1808)*. *Un Peintre visionnaire*, cat. exp., Paris, Musée du Louvre, et Washington, National Gallery of Art, 2016, p. 448). Une année après, Natoire mentionne un envoi à Pierre-Jean Mariette de 'quelques dessains coloré' (*ibid.*, p. 449). Il est encore nourri des œuvres de ses maîtres romains qui se sont spécialisés dans la représentation des vestiges antiques : Giovanni Paolo Pannini (1691-1765), Charles-Louis Clérissieu (1721-1820) ou encore Gianbattista Piranesi (1720-1778) (G. Faroult, in *ibid.*, p. 239).

Le thème iconographique de l'arche en ruines d'une grande galerie est un des nombreux topos dans l'œuvre de l'artiste, parfaitement bien rendu dans *Le Vieux temple*, tableau représentant une longue galerie flanquée de part et d'autres de colonnes et dont la voûte à caissons est en ruines à ciel ouvert à l'image du présent dessin (Chicago, The Art Institute of Chicago, inv. 1900.382 ; *ibid.*, p. 96, fig. 39). Autre élément récurrent dans les œuvres de Hubert Robert, la lanterne suspendue de forme parallélépipédique se retrouve dans *La Fontaine*, un tableau conservé au musée Cognacq Jay à Paris (inv. COGJ98 ; *ibid.*, p. 252, fig. 98), sur l'un des six *Caprices architecturaux* monumentaux de plus de deux mètres de hauteur conservées au musée des Arts décoratifs (inv. 19730 ; *ibid.*, 2016, n° 102) et encore dans le tableau du *Retour du Château*, exposée au Salon en 1775 (New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 35.40.1).

L'art de citation ne s'arrête pas là puisque le couple à cheval au centre de la composition se retrouve dans un tableau de François Boucher, *Le Retour du marché*, ayant appartenu à Jacques Laure Le Tonnelier de Breteuil (1723-1785), plus connu sous le nom de Bailli de Breteuil, et qui fut le mécène d'Hubert Robert à Rome (Springfield, Museum of Fine Art, inv. 55.01 ; A. Ananoff, *François Boucher*, Lausanne-Paris, 1976, I., n° 53). Le couple de François Boucher a été gravé par Alexandre Briceau sous le titre *Les Voyageurs*, d'après un dessin à la sanguine (*ibid.*, p. 190, n° 53/1 et 53/2). Un tableau de même composition, *Couple de cavaliers cheminant parmi les ruines*, signé en bas à gauche, est passé en vente au Palais Galliera à Paris le 26 novembre 1975, lot G (72,5 x 87,5 cm).

Une décennie après la réalisation de la présente aquarelle, Hubert Robert va réutiliser cette composition en reprenant principalement le couple central et les ruines sur la gauche dans une huile sur toile circulaire datée 1777, anciennement dans les collections du Metropolitan Museum of Art de New York et passé en vente chez Christie's, New York, 6 juin 2012, partie du lot 81 (fig. 1). De plus, une aquarelle qui reprend plus fidèlement le présent dessin avec les colonnades de part et d'autres d'une trouée vers l'extérieur, la lanterne suspendue et les figures au premier plan mais de dimensions plus petites (39 x 49 cm), provenant de la collection de Maurice et Pauline Feuillet de Borsat, est conservée au musée Borély de Marseille (inv. 68-184).

La subtilité dans le choix du camaïeu de brun légèrement rehaussé de bleu dans le ciel, la recherche architecturale de ce caprice mêlant les différentes époques, de l'antiquité au XVIII^e siècle, en passant par la Renaissance, et l'ajout de petits personnages au premier plan qui animent la composition, font de cette large feuille, non pas une simple étude préparatoire, mais bien une œuvre d'art à part entière.

Nous remercions Sarah Catala d'avoir confirmé l'attribution après examen visuel de l'œuvre.





71

**ATTRIBUÉ À ALEXANDRE-DENIS ABEL DE PUJOL
(VAENCIENNES 1785-1861 PARIS)**

*Étude de deux femmes nues, l'une assise, l'autre agenouillée (recto);
Homme nu assis (verso)*

inscrit 'trop court' (au centre)
pierre noire, craie blanche, sur papier beige, mise au carreau partiele à la pierre
noire, filigrane 'ARC' avec fleurs et bonnet phrygien
44,3 x 41 cm (17 3/8 x 16 1/8 in.)

€1,000-1,500 US\$1,100-1,600
£900-1,300

Abel Pujol se forme auprès du peintre Jacques-François Momal (1754-1832), professeur à l'Académie de Valenciennes. Il remporte une médaille d'honneur dans sa classe d'étude d'après le modèle vivant en 1802, et rejoint Paris l'année suivante dans l'espoir d'intégrer l'atelier de David. Si ce dernier refuse dans un premier temps, Abel convainc le maître de le prendre sous sa coupe. Le jeune peintre se forme à l'esthétique davidienne et regarde l'œuvre des anciens membres de l'atelier (Girodet, Gros, Gérard et Ingres). L'obtention du Prix de Rome en 1811 le consacre et lui donne accès à des chantiers prestigieux, tels que les plafonds du grand escalier du palais du Louvre et du palais Brongniart à Paris.

Cette feuille témoigne de la leçon de David, qui préconise l'étude du corps humain nu avant de le vêtir. Les figures sont représentées en groupe (recto) ou

isolés (verso) dans une position spécifique déterminée par l'artiste (V. Frelin-Cartigny, *Abel de Pujol, La ligne souple*, cat. exp., Valenciennes, musée des beaux-arts, 2011, pp. 13-14). L'étude d'homme nu assis au verso est probablement préparatoire à la figure du panetier dans le tableau intitulé *Joseph expliquant les songes de l'échanson et du panetier de Pharaon* (1822, Lille, Palais des beaux-arts, inv. P 540).



(verso)

72

**FRANCOIS-PASCAL-SIMON GÉRARD, DIT BARON GÉRARD
(ROME 1770-1837 PARIS)**

La Distribution des aigles

pierre noire, estompe
21,4 x 17,6 cm (8 3/8 x 6 7/8 in.)

€6,000-8,000 US\$6,500-8,600
£5,400-7,100

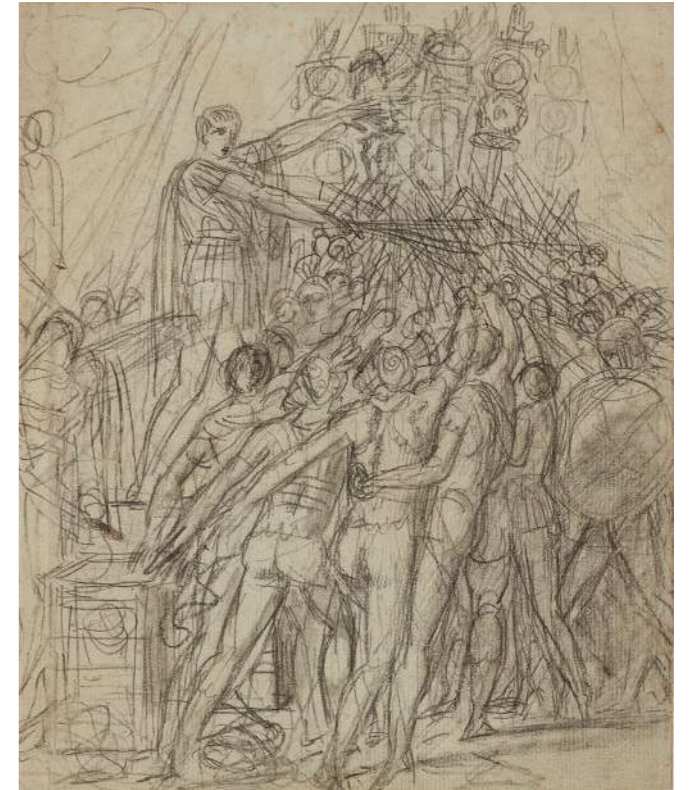
PROVENANCE:
Georges d'Esparbès (1863-1944), d'où offert à
Arthur Meyer (1844-1924).

BIBLIOGRAPHIE:
G. d'Esparbès, *La Légende de l'Aigle*, Paris, 1901 (dessin inséré dans un tirage hors commerce aux armes d'Arthur Meyer, comme J.-L. David).

Ce dessin a figuré un temps dans l'un des 35 exemplaires de l'édition originale de Georges d'Esparbès, *La Légende de l'Aigle*, 1901, avec un envoi à Arthur Meyer. Le livre était enrichi du présent dessin et la légende indiquait 'La Distribution des Aigles. Esquisse de David pour son Tableau du Louvre'.

L'écriture graphique avec une multitude de traits de contours, les membres longilignes des figures et les doigts à peine esquissés qui s'achèvent en pointe sont plutôt caractéristiques des dessins au graphite du Baron Gérard à l'image d'un *Groupe de figures drapées* au graphite, conservé au musée du Louvre (inv. RF 35 650 ; Gérard, Girodet, Gros, *L'Atelier de David*, cat. exp., 2005, p. 79, n° 25).

La composition du présent dessin n'est pas sans évoquer le tableau de *La Distribution des Aigles* de Jacques-Louis David (Château de Versailles, inv. MV2278) comme le pensait Georges d'Esparbès. Mais plus largement, la *Distribution* fait également référence à la reprise d'un thème antique : les coutumes des légions impériales romaines et la remise d'un symbole aux chefs des armées. Ce thème iconographique semble s'inspirer des chefs d'œuvres classiques dont notamment *La Vision de la Croix* de Raphaël et Jules Romain dans la chambre de Constantin au Vatican. Ce topos d'une foule de personnages les bras levés se retrouve dans une œuvre emblématique du Baron Gérard, *Le 10 août 1792*. Le tableau n'aboutira pas mais il exécutera une multitude de dessins préparatoires dont, le plus abouti, est conservé au musée du Louvre (inv. 26713 ; *ibid.*, p. 73, n° 5). Dans ce cas, les révolutionnaires, les bras tendus vers le haut, pénètrent de force à l'Assemblée. Gérard 'conçoit sa composition comme une réponse plastique à celle que David a élaborée pour le *Serment du Jeu de Paume*', les deux artistes étant intimement liés de maître à élève comme le montre le présent dessin (L.-A. Prat, *Le dessin français au XIX^e siècle*, Paris, 2011, p. 68).



72

73

JEAN-BAPTISTE ISABEY (NANCY 1767-1855 PARIS)

Portrait de femme au voile

signé 'J. Isabey.' (en bas à gauche)
pierre noire, estompe, lavis gris, rehaussé de blanc
16,1 x 12,6 cm (6 1/2 x 5 in.)

€2,000-3,000 US\$2,200-3,200
£1,800-2,700

PROVENANCE:
Vente Nancy, Nabecor Enchères, 10 juin 2017, lot 357.

Sous le Consulat et l'Empire, Isabey fréquente d'éminents cercles artistiques et intellectuels parisiens. Ses portraits dessinés sont recherchés dans toute la capitale et même au-delà (B. Chevallier et al., *Jean-Baptiste Isabey : 1767-1855 : portraitiste de l'Europe*, cat. exp., Malmaison, Musée de Malmaison et Bois-Préau, Nancy, Musée des beaux-arts, 2005, pp. 57-63).

Dans ses portraits, Isabey parvient à créer un équilibre entre ressemblance et idéalisation du modèle (C. Lécosse, *Jean-Baptiste Isabey. Petits portraits et grands desseins*, Paris, 2018, pp. 130-134). Ce portrait se distingue par la position de la main gauche sur l'épaule droite, peu fréquente dans les compositions de Isabey, et que l'on retrouve dans le *Portrait de Laure Regnaud de Saint-Jean-d'Angély* (vers 1800, Milan, villa Necchi ; C. Lécosse, *op. cit.*, 2018, n° XV).



73



74

ANTOINE-IGNACE MELLING (KARLSRUHE 1763-1831 PARIS)

Procession en l'honneur d'un mariage turc

graphite, aquarelle et gouache, rehaussé de gomme arabique, probablement dans son montage d'origine
42,2 x 81,4 cm (16 5/8 x 32 in.)

€200,000-400,000

US\$220,000-430,000
£180,000-360,000

PROVENANCE:

Baron Eugène (1876-1929) et Baronne Marie-Cécile Fould Springer, palais abbatial de Royaumont, Asnières-sur-Oise, d'où acquis par Auguste (1862-1921) et Yvonne Boppe, née Prévost, puis par descendance au propriétaire actuel.

EXPOSITION:

Amsterdam, Rijksmuseum, Paris, musée Carnavalet, *Du Bosphore à la Seine*, Antoine Ignace Melling, *artiste voyageur*, 1992, p. 25.
Le Havre, Musées historiques de la ville, Gravelle, Maison de l'Armateur, *Magie du Bosphore ou le rêve d'Orient au XVIII^e siècle*, 2010, n° 56.

BIBLIOGRAPHIE:

J. Perot, 'Un artiste lorrain à la cour de Selim III: Antoine-Ignace Melling (1763-1831)' *Société de l'Histoire de l'Art Français*, 7 février 1987, p. 140, note 20, ill (détail), p. 137.
A. Boppe, *Les peintres du Bosphore au XVIII^e siècle. Collection Les orientalistes*, vol. 8, Paris, 1989, pp. 244-248, ill. p. 288.
A. Mézin, C. Vigne, *Les Français à Constantinople de François 1^{er} à Bonaparte*, Paris, 2020, p. 176-177, ill.

GRAVÉ:

par Friedrich Schroeder (1768-1839), Jean Duplessis-Bertaux (1747-1819) et François Pigeot (né en 1775), dans C. de Lacretelle, *Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore, d'après des dessins de M. Melling, dessinateur et architecte de Hadidgé-Sultane, sœur de l'empereur*, Paris, 1809, pl. 19 'Cérémonie d'une noce turque'.



Chef-d'œuvre de l'art orientaliste, cette large aquarelle aux couleurs chatoyantes, représentant la *Procession d'un mariage turc à Péra*, quartier entourant l'ancienne ville côtière de Galata et faisant face à Constantinople, a été réalisée par l'artiste lorrain Antoine-Ignace Melling lors de son séjour en Orient.

Un artiste au service de l'Empire Ottoman

À Constantinople où il arrive dès 1784 pour y rester dix-huit ans, Melling fréquente les milieux artistiques, culturels et diplomatiques. Il y rencontre, semble-t-il, son compatriote, l'artiste Jean-Baptiste Hilaire, l'ambassadeur de Russie à Constantinople, Yakov Bulgakoff (1743-1809) pour qui il travailla très brièvement, le Comte Choiseul-Gouffier (1752-1817), ambassadeur de France dans l'empire ottoman de 1784 à 1817, ou encore le baron Frederik von Hübsch, ministre du Danemark à Constantinople pour qui il conçoit un superbe jardin à Büyük-Déré. C'est en visitant ces jardins que la sultane Hadidgé, sœur du sultan de l'empire ottoman Selim III (1761-1808), s'offre les services de Melling pour tout ce qui concerne, l'architecture, les jardins et la décoration de son palais (J. Perot, 'Du dessin à la gravure : le voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore', in *Du Bosphore à la Seine, Antoine-Ignace Melling, artiste voyageur*, cat. exp, Paris, Musée Carnavalet, 2010, pp.18-19). La présente aquarelle fait ainsi discrètement échos à la sultane Hadidgé et surtout à son frère, dans une inscription apposée sur la fontaine à l'extrême gauche de la composition représentant l'emblème calligraphique de l'autorité du sultan Selim III : la *tughra*.

Le voyage pittoresque de Constantinople : un ambitieux projet éditorial

Cette ambitieuse aquarelle qui fourmille de détails a été gravée et publiée en 1809 dans le célèbre *Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore* (planche 19 ; fig. 1) lorsque Melling rentre à Paris. Cette publication lui offre une très grande visibilité lors de son arrivée en France et participe activement à son intégration rapide dans le milieu artistique parisien. Projet éditorial de grande envergure, l'ouvrage constitue une véritable enquête sur Constantinople au temps de Selim III mêlant paysages, monuments et scène de la vie locale. Melling conçoit toutes les illustrations à l'image de la présente aquarelle mais s'implique également activement dans la conception de l'ouvrage en supervisant de près la réalisation des estampes : 'Pour les eaux fortes, je désire qu'on emploie les artistes de premier plan, car il y a une grande économie dans la suite d'une eau forte bien préparée, tant pour le fini, que pour le tems' (archives privées, dossier Melling, voir J. Perot, *op. cit.*, 2010, p. 40).



Fig. 1 D'après A.-I. Melling, *Cérémonie d'une noce turque*, eau-forte

Du croquis à l'aquarelle

La présente aquarelle est décrite très précisément par Charles de Lacretelle dans le *Voyage Pittoresque de Constantinople* en ces termes : 'Le cortège est ouvert par un homme qui porte un énorme bâton en forme pyramidale, qui traversent cinq planches de chacune desquelles descendent de longs fils de clinquants d'or qui figurent des gerbes de blé ; c'est un signe de l'abondance que l'on souhaite aux deux époux. Puis viennent deux hommes portant sur la tête de grands plateaux chargés de vases pleins de fleurs ; un bouffon avec son chapeau pointu danse et chante des airs en l'honneur de l'hymen ; il a en main un mouchoir qu'il secoue et un caducée dont il agite les grelots. Le personnage qui vient ensuite conduit le mouton que l'on offre en sacrifice à l'époux, et dont les morceaux doivent être distribués aux pauvres. Puis vient le trousseau de la mariée et le char fermé de la mariée même que l'on conduit à l'époux' (C. de Lacretelle, *op. cit.*, 1809, sous la pl. 19).

Le paysage représenté à l'arrière-plan a fait l'objet d'un dessin préparatoire au graphite d'une grande précision architecturale et mis au carreau pour un futur report sur la présente aquarelle (fig. 2, coll. part.). Selon une inscription en haut à droite de la feuille, ce croquis a été réalisé depuis la fenêtre de l'artiste à Péra.

De cette série de grandes aquarelles représentant la vie quotidienne turque, plusieurs sont aujourd'hui connues, la plupart passées sur le marché de l'art. Citons la *Vue du sérail à Constantinople* (vente Sotheby's, Paris, 29 octobre 2008, lot 6), *Caiques devant la Place et les casernes de Top-Hané* (vente Hôtel Drouot, Paris, 18 juin 2012, lot 158) puis une *Vue du Bosphore prise à Kandilly* (vente Hôtel Drouot, Paris, 18 juin 2012, lot 159).

Une œuvre à la provenance prestigieuse

En tous points, cette large aquarelle, mesurant pas moins de quatre-vingt centimètres de large, est considérée comme l'une des œuvres orientalistes les plus représentatives de l'extrême fin du XVIII^e siècle. L'œuvre a appartenu à la collection du Baron Eugène et de la baronne Marie-Cécile Fould Springer qui résidaient au palais abbatial de Royaumont à Asnières-sur-Oise avant d'entrer directement dans la collection d'Auguste Boppe (1862-1921), ambassadeur de France à Constantinople. Il publia plusieurs ouvrages sur l'histoire de l'Empire Ottoman dont *Les Peintres du Bosphore au XVIII^e siècle* publié en 1911 et qui fait encore aujourd'hui référence grâce à sa réédition enrichie d'illustrations parue en 1989. L'aquarelle est restée chez les descendants de ce diplomate depuis et réapparaît sur le marché de l'art aujourd'hui après plus d'un siècle passé en collection particulière.

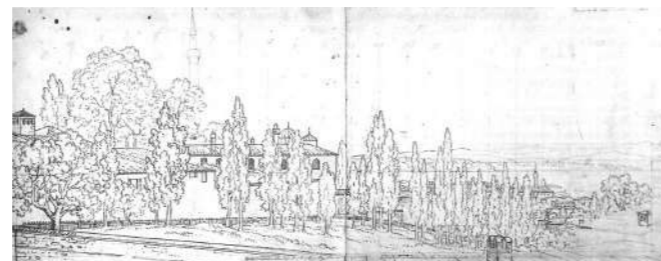


Fig. 2 A.-I. Melling, *Vue sur le Bosphore prise à Péra*, graphite, plume et encre noire, Paris, coll. part.





77

HENRI-PIERRE PICOU (NANTES 1824-1895)

Portrait de Jean-Léon Gérôme (1824-1904)

signé 'H. Picou.' (en bas à droite) et annoté par le modèle 'mon portrait à l'age/ de 19 ans/ J.L. Gérôme' (en bas à droite)
graphite
diam. 14,2 cm (5.5 / 8 in.)

€3,000-5,000

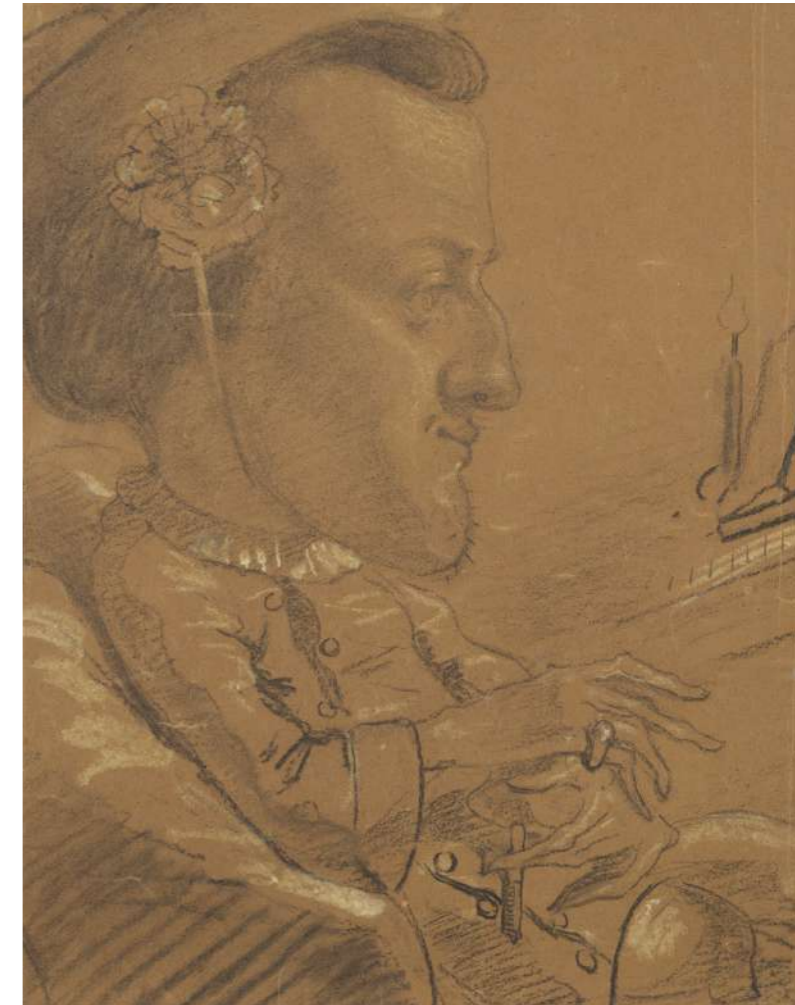
US\$3,300-5,400
£2,700-4,500

BIBLIOGRAPHIE:

C. Sciamia et F. Viguiier-Dutheil, *La Lyre d'ivoire. Henry-Pierre Picou et les Néo-Grecs*, cat. exp., Nantes, musée des beaux-arts, Montauban, Musée Ingres Bourdelle, 2013-2014, p. 260, ill. 71.

Grâce à une annotation de la main de Jean-Léon Gérôme (1824-1904), il est possible de dater ce dessin en 1844, au retour du modèle de son voyage en Italie. Picou rencontre Gérôme dans l'atelier de Paul Delaroche (1797-1856) à l'École des beaux-arts de Paris à son arrivée en 1836. Lors du départ de Gérôme en Italie avec Delaroche en 1843, Picou intègre l'atelier de son successeur Charles Gleyre (1806-1874) (C. Sciamia et F. Viguiier-Dutheil, *op. cit.*, pp. 34-36).

Ce portrait en buste, de profil, témoigne déjà du goût de l'artiste pour l'art classique. Il partage cette esthétique antiquisante avec ses amis Gustave Boulanger (1824-1888), Jean-Louis Hamon (1821-1874) et Gérôme, ce qui leur vaudra le surnom de néo-grecs (C. Sciamia et F. Viguiier-Dutheil, *op. cit.*, pp. 73-83).



78

ENTOURAGE DE GASPAR-FÉLIX TOURNACHON, DIT NADAR (1820-1910)

Portrait de Frédéric Chopin (1810-1849)

fusain, craie blanche et jaune, sur papier brun
35,2 x 27,5 cm (13 7/8 x 10 3/4 in.)

€1,500-2,000

US\$1,700-2,100
£1,400-1,800

Cette caricature du très célèbre compositeur Frédéric Chopin est à rapprocher des portraits de certaines autres célébrités dessinées par le photographe aéronaute Nadar, également sur papier brun, au fusain et rehaussé de gouache ou de craie blanche, notamment pour sa gigantesque entreprise caricaturale le *Panthéon Nadar* publié en 1854. Parmi les caricatures dessinées comparables techniquement au présent dessin, citons par exemple le *Portrait d'Edmond de Goncourt (1822-1896)*, du poète *Charles Baudelaire (1821-1867)* ou du compositeur *Jacques Offenbach (1819-1880)* (vente Tajan, Paris, 3 décembre 2004, lots 114, 23 et 42).

Parmi les nombreux portraits peints et dessinés de Chopin, de Eugène Delacroix (musée du Louvre, inv. RF 1717) à Ary Scheffer (Dordrecht Museum, inv. DM/S/T444) en passant par Louis Gallait (coll. part. ; *Frédéric Chopin. La Note Bleue*, cat. exp., Paris, musée de la Vie romantique, 2016, nos 45, 84 et 58), les caricatures du compositeur sont quasiment absentes.

Celle-ci fait office d'exception, avec une attention toute particulière portée à la représentation des mains aux longs doigts très fins.



79

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

Souvenir : château fantastique

inscrit 'SOUVENIR' (au centre) et '[le] Temple qui se perd dans la brume me dit/ Reviens, et le ciel bleu vaincra [?] le ciel noir' (en bas à droite) plume et encre brune, lavis brun, fusain, aquarelle et gouache
7,5 x 14,6 cm (3 x 5¾ in.)

€40,000-60,000 US\$43,000-64,000
£36,000-53,000

PROVENANCE:

Offert par l'artiste à Louise Bertin (1805-1877); puis par descendance Marie Bertin et Jules Bapst; puis par descendance Cécile Bapst et Georges Patinot; puis par descendance au propriétaire actuel.

Si Victor Hugo aime jouer avec les mots dans ces dessins, il le fait très souvent avec son propre prénom et nom telle une carte de visite. C'est plus rarement le cas, comme ici, avec le mot 'Souvenir'. Jean Massin classe ces dessins parmi 'les œuvres qui partent d'une évocation proche ou lointaine d'un *souvenir* mais où l'imaginaire l'emporte de quelque façon sur l'observé'. Ce qu'il caractérise en d'autres termes 'du réel au surréel' (J. Massin, *Victor Hugo. Œuvres complètes*, 1967, II. Œuvres graphiques, sous le n° 446).

D'autres dessins de cette série 'Souvenir' sont conservés à la Maison Victor Hugo à Paris et sur l'un d'entre eux, le mot 'Souvenir' fait réellement partie intégrante de l'œuvre ; il a été offert à son amante Léonie d'Aunet, femme du peintre François-Auguste Biard (inv. 926 ; G. Audinet, *Victor Hugo. Dessins*, Paris, 2020, n° 154).

Techniquement, la présence subtile du lavis bleu qui vient réveiller l'ensemble du paysage au lavis brun est plus rare dans l'œuvre graphique de Hugo mais se retrouve néanmoins sur deux autres *Paysages avec clochers* conservés à la Maison Victor Hugo à Paris (inv. 993, 1000 ; Audinet, *op. cit.*, 2020, nos. 94-95) et trois autres 'cartes de visites' dessinées, si caractéristiques avec cette large signature 'Victor Hugo' marquée à l'encre rouge (Maison Victor Hugo, inv. 43, 923 et L.2015.0.31FOL21 ; Audinet, *op. cit.*, 2020, nos 143, 150, 152).

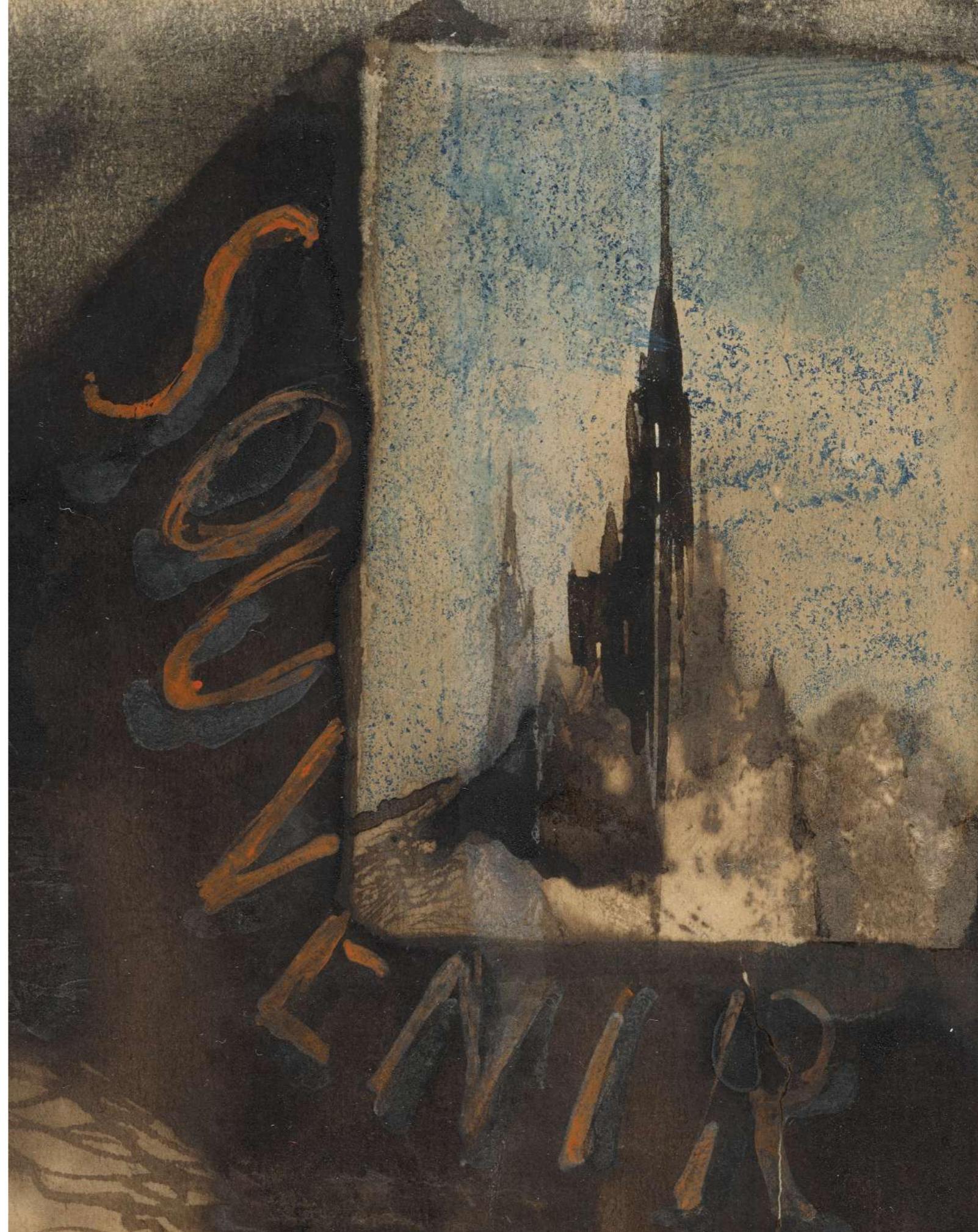
D'une provenance prestigieuse pour les dessins de Victor Hugo, ce paysage fantastique a appartenu à Louise Bertin (1805-1877), compositrice, pianiste et grande amie de l'artiste. Elle est la fille de Louis-François Bertin (1766-1841), directeur du *Journal des débats* et membre des cercles les plus éminents de Paris durant la première moitié du XIX^e siècle et donc le célèbre portrait peint par Jean-Auguste Dominique Ingres en 1832 est

conservé au musée du Louvre (inv. RF 1071). C'est probablement grâce à son salon littéraire que Victor Hugo rencontre Louise Bertin avec qui il va nouer des liens d'amitié très fort. Il passera, avec sa famille, de nombreux séjours dans la propriété familiale des Bertin en Bièvres : le Château des Roches. Plusieurs lettres témoignent de l'amitié entre les enfants Hugo et Louise Bertin, notamment Léopoldine, en témoigne une lettre autographe à quatre mains, écrite par Victor Hugo et sa fille, datée du 18 octobre 1832 : 'Ma chère Louise, je suis bien fâchée de t'avoir quittée car je m'ennuie beaucoup ici depuis que je ne te vois pas' (vente Christie's, Paris, 28 novembre 2017, lot 454). En 1836, Hugo réalise un livret d'opéra intitulé *La Esmeralda*, à partir de son roman *Notre-Dame de Paris* (1831), qu'il offre à Louise Bertin.

Resté dans la même famille depuis que Victor Hugo l'a offert à Louise Bertin, ce paysage onirique, assorti d'un vers qui semble inédit dans l'œuvre littéraire de l'artiste, inscrit en bas à droite, apparaît aujourd'hui sur le marché pour la première fois.

Nous remercions Pierre Georget d'avoir confirmé l'attribution. Le dessin sera inclus dans le catalogue raisonné des dessins de l'artiste en préparation.

*Le Temple qui se perd dans la brume me dit,
Reviens, et le ciel bleu vaincra le ciel noir*





80

80
THÉODORE GERICAULT (ROUEN 1791-1824 PARIS)

Léda et le cygne

plume et encre brune
6,6 x 14,8 cm (2¾ x 5¾ in.)

€4,000-6,000

US\$4,300-6,400
£3,600-5,300

La *Suite de Léda*, comme l'intitule Germain Bazin (*Théodore Géricault. Etude critique, documents et catalogue raisonné*, IV, Paris, 1990, p. 24), est l'un des cycles d'œuvres les plus représentatifs du séjour romain de Géricault. Si l'artiste a probablement vu lors de son voyage à Londres, en 1821, le tableau de *Léda* alors attribué à Michel-Ange (Londres, National Gallery, inv. NG1868 ; G. Bazin, *op. cit.*, p. 25), c'est en Italie, entre 1816 et 1817, qu'il est profondément marqué par l'art du sculpteur.

C'est sans doute d'après une gravure de Cornelis Bos ou d'Etienne Delaune que Géricault a pris connaissance de la peinture disparue. De nombreux croquis et dessins aboutis témoignent de cette inspiration, tels que les quatre *Études* de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris (inv. 956 ; G. Bazin, *op. cit.*, pp. 151-152, n° 1233-1236 ; E. Brugerolles, *Géricault. Dessins & estampes des collections de l'École des beaux-arts*, Paris, 1997, pp. 175-177, n° D65-68), et *Léda et le cygne* (Orléans, Musée des beaux-arts, inv. 740N ; G. Bazin, *op. cit.*, p. 150, n° 1231). Il fait ressortir le modelé des figures par un système de hachures rectilignes ou curvilignes. Si certaines feuilles présentent une approche charnelle de l'oiseau, le présent dessin montre une composition plus traditionnelle où Léda accueille le cygne dans son giron.

Les recherches graphiques de Géricault aboutissent à plusieurs œuvres colorées, dont une gouache conservée au Musée du Louvre (inv. RF833 ; G. Bazin, *op. cit.*, p. 150, n° 1232) et une huile sur panneau vendu récemment (Christie's, New York, 13 avril 2016, n° 36).

81
HONORÉ VICTORIN DAUMIER (MARSEILLE 1808 -1879 VALMONDOIS)

Les lutteurs

Pierre noire, fusain
30 x 21 cm (11¾ x 8¼ in.)

€6,000-8,000

US\$6,500-8,600
£5,400-7,100

PROVENANCE:

Loys Delteil (1869-1927).
Vente Hôtel Drouot, Paris, 15 décembre 1917, lot 32 'Lutteurs. Quatre beaux croquis au crayon noir sur le même feuillet'.
Marcel Guérin (1873-1948).
Claude Roger-Marx (1888-1977).

EXPOSITION:

Paris, Galerie L. Dru, *Aquarelles et dessins de Daumier (1808-1879)*, 1927, p. 12, n° 23.
Paris, Musée de l'Orangerie, *Daumier. Peintures aquarelles dessins*, 1934, p. 117, n° 114.

BIBLIOGRAPHIE:

K.E. Maison, 'Further Daumier Studies - II : Preparatory Drawings for Paintings', *Burlington Magazine*, 1956, p. 200, n° 23.
K.E. Maison, *Honoré Daumier. Catalogue raisonné of the Paintings, Watercolours and Drawings*, Paris, 1968, I, p. 175, n° 526 ; II, pl. 185, n° 526.
H. Loyrette, *Daumier 1808-1879*, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1999-2000, p. 332 (comme disparu).

Cette feuille est préparatoire au groupe de deux lutteurs situé dans la partie gauche du tableau éponyme conservé au musée Ordrupgaard à Copenhague (inv. n° 278 WH ; B. Anderberg, A. Rosenvold Hvidt, A. C. Wolsgaard Iversen et al., *French art at Ordrupgaard : complete catalogue of paintings, sculptures, pastels, drawings, and prints*, Ostfildern, 2011, n° 33, pp. 101-103). Plusieurs études graphiques de lutteurs se rattachent à la composition, mais aucune ne correspond exactement à la version finale. Le présent dessin est une redécouverte : considéré comme disparu jusqu'à ce jour, il faut le rattacher à deux autres feuilles d'étude conservées au musée des beaux-arts de Lyon, provenant également de Roger Marx (H. Loyrette, *op. cit.*, 1999-2000, pp. 332-333). Elles peuvent toutes être datées de la période du tableau de Copenhague, vers 1852-1853.



Fig. 1 H.V. Daumier, *Les lutteurs*, huile sur toile, Copenhague, Musée Ordrupgaard.



81

PROVENANT D'UNE COLLECTION PARTICULIÈRE JAPONAISE.

f 82

JEAN-FRANÇOIS MILLET (GRUCHY 1814-1875 BARBIZON)

Paysage rural avec vache et moutons: la ferme du Lieu-Bailly

signé 'J.F.Millet' (en bas à droite)

fusain, pastel et traces d'aquarelle sur papier beige

39,5 x 52 cm (15½ x 20½ in.)

€150,000-200,000

US\$170,000-210,000

£140,000-180,000

PROVENANCE:

Alfred Sensier (1815-1877), Paris.

Marguerite Sensier, Paris, 1877, puis par descendance à son père.

Leroy Ireland, Philadelphie, Pennsylvanie.

William Stephen Serri, Merchantville, New Jersey; vente Christie's New York,

11 octobre 1979, lot 41 (avec le titre *La Ferme du Lieu-Bailly*).

Avec Gallery Lida, Tokyo.

Rindoko Museum, Tochigi, Japon.

Collection privée, Japon, 2020.

EXPOSITION:

Tokyo, Bunkamura Museum of Art, Kyoto, Municipal Museum of Art, Kofu,

Yamanashi Museum, *Jean-François Millet*, 1991, n° 66, ill.

Vers la fin de sa carrière, Jean-François Millet se tourne vers des compositions de paysages ruraux dépourvues de personnages. Ces vues sont sentimentales et en partie biographiques ; elles évoquent sa propre vie et plus précisément son enfance passée en Normandie. Des images telles que le présent dessin sensibilisent le public parisien à l'existence de ce foyer de vie rurale, parallèlement au paysage urbain qui se développe de plus en plus à partir des années 1850.

Un dessin préparatoire à cette composition très aboutie est conservé à la Staatsgalerie de Stuttgart (fig. 1; inv. C51/317). Millet y étudie le paysage de l'arrière-plan telle une étude topographique tandis que le premier plan reste vide. Il s'agit très probablement, d'après Alexandra Murphy, d'un souvenir réalisé par Millet lors de son séjour en Normandie à l'été ou au début de l'automne 1871. En effet, pendant la guerre franco-prussienne de 1870-1871, Millet emmène sa famille loin de Barbizon, en direction de sa Normandie natale près de Cherbourg. Il y étudie à nouveau les paysages côtiers et les grandes études de terre.

Lors de sa première publication par Sensier, le présent pastel s'intitulait *La Ferme du Lieu-Bailly*, une exploitation agricole située dans le hameau de Gruchy près de Gréville. La variété des couleurs employées, des verts luxuriants aux tonalités chaudes du pelage des animaux, témoigne ici d'un retour de l'artiste au pastel après une période consacrée au crayon noir.

Nous remercions Dr Alexandra Murphy d'avoir confirmé l'attribution après examen photographique de l'œuvre et pour son aide apportée à la rédaction de cette notice.



Fig. 1 J.-F. Millet, *Ferme près de Gréville*, Stuttgart, Staatsgalerie.





f 83

JEAN-FRANCOIS MILLET (GRUCHY 1814-1875 BARBIZON)

Nympe allongée dans la forêt

pierre noire
20,1 x 26,1 cm (7 $\frac{7}{8}$ x 10 $\frac{1}{4}$ in.)

€20,000-30,000

US\$22,000-32,000
£18,000-27,000

PROVENANCE:

Tampon d'atelier de l'artiste (L. 1460).
Vente Christie's, Londres, 10 juillet 2014, lot 181.

À partir de la fin des années 1840, Millet réalise plusieurs peintures et dessins en rapport avec le nu féminin, destinés à la vente. On recense environ trente-cinq peintures de petit format par Millet représentant des femmes nues dans un paysage bucolique, comme *Femme allongée dans un paysage* de 1846 (Boston, Museum of Fine Arts, inv. 17.1481). Le présent dessin appartient à un groupe de feuilles au fusain représentant des nus féminins, daté vers 1845-1850. Des dessins stylistiquement comparables sont conservés au musée du Louvre : *Étude de baigneuse* (inv. RF 11361) et *Femme remettant sa chemise* (inv. RF 4163). Ici, la figure jouant de la musique à l'arrière-plan confère un aspect mythologique à cette scène bucolique, comme si le nu féminin était une allusion à Vénus (R. L. Herbert, *Jean-François Millet*, cat. exp., Londres, 1976, p. 111).



84

JEAN-FRANÇOIS MILLET (GRUCHY 1814-1875 BARBIZON)

Mère et enfant avec une vache

graphite, plume et encre brune
18,4 x 26,8 cm (7 $\frac{1}{4}$ x 10 $\frac{1}{2}$ in.) ; on joint un billet autographe du neveu de l'artiste:
'Cher ami,/ Voici le croquis promis. Il est de la main/ de mon oncle & parrain
J-F. Millet/ Bien d'amitié./ [...] Millet./ 9 juin 1940.'

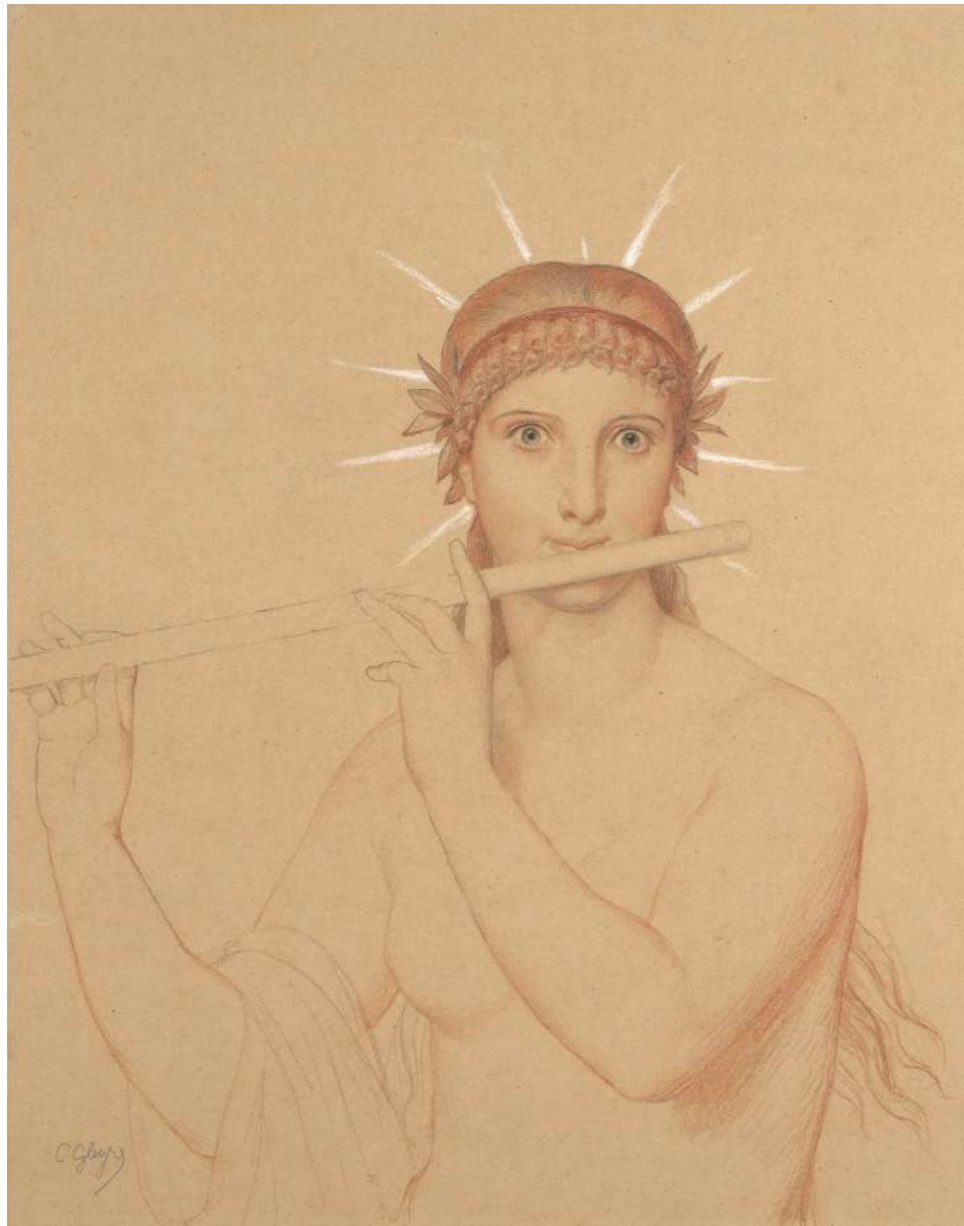
€2,000-3,000

US\$2,200-3,200
£1,800-2,700

PROVENANCE:

Tampon d'atelier de l'artiste (L. 3728).
Vente Hôtel Drouot, Paris, 19 décembre 2001, lot 135.

Le présent dessin peut être daté des années 1850, période au 'style rustique' de Millet selon Chantal Georgel (*Millet*, Paris, 2014, pp. 257-261). Il s'inscrit dans la série des œuvres représentant une femme faisant paître sa vache, dont un tableau exposé au Salon de 1859 (Bourg-en-Bresse, musée de l'Ain, inv. 859.1 ; C. Georgel, *ibid.*, p. 245). En 1855, Théophile Gautier écrit que Millet 'comprend la poésie intime des champs : il aime les paysans qu'il représente, et dans leurs figures résignées exprime sa sympathie pour eux' (*Le Moniteur universel*, 18 octobre 1855 ; G. Lacambre et L. Lepoittevin, *Jean-François Millet : au-delà de l'Angélus*, Paris, 2002, p. 257).



87
CHARLES GLEYRE (CHEVILLY 1808 - PARIS 1874)

Minerve
 signé 'C. Gleyre' (en bas à gauche au graphite)
 sanguine, pierre noire et craie blanche sur papier chamois brun
 55,5 x 43,5 cm (21 7/8 x 17 1/8 in.)

€4,000-6,000
 US\$4,300-6,400
 £3,600-5,300

PROVENANCE:
 Légué en 1874 par Charles Gleyre à Alexandre Denuelle (1818-1879), puis par descendance.

Minerve, déesse des arts et des métiers, est auréolée de rayons lumineux et joue de la flûte en tant que patronne des arts. Ce dessin est à mettre en rapport avec l'œuvre intitulée *Minerve et les trois grâces* (fig. 1), une huile sur toile commandée à Gleyre en 1866 par l'homme d'affaire Vincent Dubochet (1793-1877) pour son château des Crêtes dans le canton de Vaud, en Suisse (Musées cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, inv. 1388 ; W. Hauptman, *Charles Gleyre 1806-1874. Catalogue raisonné*, Zürich, Princeton et Basel, 1996, II, n° 872, pp. 468-476). Le présent dessin témoigne de l'aboutissement des recherches de l'artiste, soucieux de l'exactitude graphique dans son travail préparatoire. Alexandre Denuelle, chargé des décors intérieurs du château de Crêtes et proche de Gleyre, a probablement reçu ce dessin au décès de l'artiste, puis resté dans la famille Denuelle jusqu'au début du XXI^e siècle.



Fig. 1 C. Gleyre, *Minerve et les trois grâces*, Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts

88
PIERRE PUVIS DE CHAVANNES (LYON 1824-1898 PARIS)

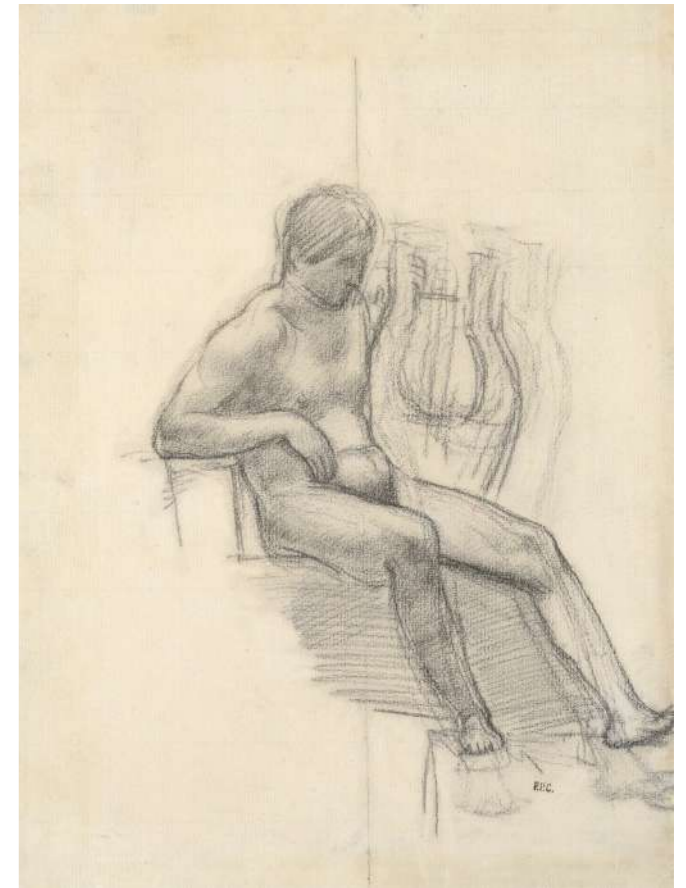
Orphée assis tenant sa lyre
 pierre noire, sur papier beige
 31,3 x 24 cm (12 1/4 x 9 1/2 in.)

€3,000-5,000
 US\$3,300-5,400
 £2,700-4,500

PROVENANCE:
 Tampon d'atelier de l'artiste (L. 2104).

Cette étude d'*Orphée* assis avec sa lyre est à mettre en rapport avec l'une des peintures murales de la Public Library de Boston (1881-1896), l'un des plus importants décors murals de Puvis de Chavannes. Peint à Paris, les décors ont été envoyés aux États-Unis par bateau. Les huit panneaux ornent encore aujourd'hui les murs de l'escalier principal et représentent : la philosophie, l'histoire, la chimie, la physique, la poésie pastorale, la poésie dramatique et la poésie lyrique pour laquelle le présent dessin est préparatoire avec quelques différences dans la position du personnage. Le dernier panneau de Boston, plus large, illustre les muses de l'inspiration accueillant l'esprit de lumière.

Nous remercions Bertrand Puvis de Chavannes pour son aide apportée à la rédaction de cette notice.



88

89
PIERRE PUVIS DE CHAVANNES (LYON 1824-1898 PARIS)

Étude pour l'Enfance de sainte Geneviève
 traces de calcul (en bas à droite)
 pierre noire, sanguine, sur papier calque, mis au carreau à la sanguine
 65 x 54,1 cm (25 5/8 x 21 1/4 in.)

€1,000-1,500
 US\$1,100-1,600
 £900-1,300

PROVENANCE:
 Tampon d'atelier de l'artiste (L. 2104).

En 1874, Philippe de Chennevières, directeur des Beaux-Arts de 1874 à 1878, charge l'abbé Bonnefoy, doyen de Sainte-Geneviève, d'élaborer un grand cycle iconographique sur l'histoire nationale et religieuse de France. Les figures de Sainte Geneviève, Jeanne d'Arc, Saint Denis, ainsi que celles de Charlemagne et Saint Louis sont retenues. Afin de mener à bien le projet, Chennevières commande une quarantaine d'huiles sur toile destinées à être accrochées devant les anciennes fenêtres obstruées de Soufflot au Panthéon. Parmi les artistes sélectionnés figurent Jean-François Millet, Alexandre Cabanel, Paul Baudry, Léon Bonnat, Jean-Léon Gérôme, Henri Lehmann, Gustave Moreau et Pierre Puvis de Chavannes. Ce dernier réalise un cycle sur la vie de Sainte Geneviève (1874-1877), dont le calque présenté est une étude pour le panneau droit de *l'Enfance de sainte Geneviève* (A. Brown Price, *Pierre Puvis de Chavannes. Volume II : A Catalogue Raisonné of The Painted Work*, New Haven et Londres, 2010, pp. 195-209).

Nous remercions Bertrand Puvis de Chavannes pour son aide apportée à la rédaction de cette notice.



89



90
PIERRE PUVIS DE CHAVANNES (LYON 1824-1898 PARIS)

Tête de jeune femme: portrait présumé de Jeanne Duras

avec inscriptions 'Cote première/ pièce trente quatrième/ Delapalme' (verso)
 pierre noire, sur papier gris
 31,5 x 24,2 cm (12 3/8 x 9 1/2 in.)

€3,000-5,000

US\$3,300-5,400
 £2,700-4,500

PROVENANCE:

Tampon d'atelier de l'artiste (L. 2104).

Grâce à un dessin du même modèle, daté vers 1883 et conservé au Musée d'Art et d'Histoire de Genève (inv. 1904-0008 ; D. Radrizzani, 'Dessins français. Collection du Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire de Genève', dans : *Dessins français. Collections du Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire*, Paris et Genève, 2004, pp. 126-127, cat. 75), il est possible de connaître l'identité de cette femme. Il s'agit de Jeanne Duras, résidant au 26 rue Lautier, dans le quartier du Châtelet, à Paris. Ces deux dessins témoignent que la jeune femme a posé pour l'artiste (A. Brown Price, *Pierre Puvis de Chavannes. Volume I: The Artiste and His Art*, New Haven et Londres, 2010, pp. 120-121). Au verso du dessin, une inscription du notaire Delapalme certifie que l'œuvre provient de la succession de l'artiste.

Nous remercions Bertrand Puvis de Chavannes pour son aide apportée à la rédaction de cette notice.



91
HENRI-JEAN-GUILLAUME MARTIN (TOULOUSE 1860-1943 LA BASTIDE-DU-VERT)

Maternité

signé 'Henri Martin' (en bas à droite à la sanguine)
 fusain, sanguine et estompe
 62,5 x 47,6 cm (24 5/8 x 18 3/4 in.)

€4,000-6,000

US\$4,300-6,400
 £3,600-5,300

PROVENANCE:

Charles Courtney Curran (1861-1942), New York, 1916 et 1935.

EXPOSITION:

French Art Exhibition, Ritz-Carlton ballroom, New York, 2-15 janvier 1916, exposition organisée par la Société Fraternelle des Artistes de Paris et l'American Artists' Committee of One Hundred au profit des familles d'artiste-soldats français durant la Première Guerre Mondiale (lettre explicative, verso).

Loan Exhibition of Works of Art owned by Artist Members, The National Arts Club, New York, 3-27 avril 1935 (selon une étiquette, verso).

BIBLIOGRAPHIE:

'French Art Exhibition', in *American Art News*, vol. 14, n° 14, 8 janvier 1916, p. 2.

Le présent dessin est une étude préparatoire représentant une maternité, thème cher à l'artiste. Il peut être rapproché de plusieurs de ses compositions, dont l'une des toiles de la salle à manger de l'appartement du Docteur d'Herbecourt, à Paris (*Paysage*, 1911 ; Beauvais, musée de l'Oise, inv. 78.24.1 ; F.C. Coustols, *Henri Martin: 1860-1943*, cat. exp., Cahors, musée Henri Martin, et Toulouse, Capitole, 1993, p. 150, n° 77).

92

GUSTAVE DORÉ
(STRASBOURG 1832-1883 PARIS)

Le Corbeau et la Mort

signé 'G Doré' (en bas à droite)
52,2 x 35,5 cm (20½ x 14 in.)
graphite, pinceau, lavis brun, rehaussé de blanc,
filigrane 'WHATMAN/ 1879'

€50,000-80,000 US\$54,000-86,000
£45,000-71,000

PROVENANCE:

Collection particulière, États-Unis.
Galerie Didier Aaron, Paris, 2012, d'où acquis par le
propriétaire actuel.

GRAVÉ:

par F. S. King in E. A. Poe, *The Raven*, Londres,
Sampson Low, 1883, New York, Harper & Brothers,
1884 (H. Leblanc, *Catalogue de l'œuvre complet de*
Gustave Doré, Paris, 1931, pp. 280-281).

*Scrutant
profondément ces
ténèbres, je me
tins longtemps plein
d'étonnement, de
crainte, de doute,
rêvant des rêves
qu'aucun mortel
n'a jamais osé rêver*

Edgar Allan Poe,
Le Corbeau, 1845

Cette large feuille au lavis gris réalisé par Gustave Doré est préparatoire à l'une des vingt-quatre planches gravées en xylographie, hors-texte, illustrant *The Raven* d'Edgar Allan Poe (1809-1849) dans l'édition de 1883. La convention avec l'éditeur est établie en décembre 1882 et les dessins de Gustave Doré livrés un mois plus tard - l'artiste meurt dès Janvier 1883 et ne verra donc pas le projet abouti (*Gustave Doré. L'imaginaire au pouvoir*, cat. exp., Paris, musée d'Orsay, Ottawa, musée des beaux-arts du Canada, 2014, pp.93-94). Edgar Poe publie ce poème narratif dans sa langue maternelle pour la première fois en 1845, il est considéré comme l'un des plus connus de l'auteur et devient une référence littéraire dans le domaine de la poésie américaine du XIX^e siècle. Le narrateur, par une nuit noire et glaciale en plein hiver s'assoupie en lisant pour essayer d'oublier la mort de sa bienaimée Lénore. Un corbeau majestueux va hanter sa nuit, il va sombrer dans la frénésie puis la folie en passant par le regret et le deuil. Intitulé *Le Corbeau* en français, il sera traduit quelques années plus tard par Charles Baudelaire en 1853 et par Stéphane Mallarmé en 1872 mais c'est bien le texte original en anglais que Gustave Doré illustrera dans l'édition de 1883-1884. Il parut simultanément à Londres aux éditions MM. Sampson et Low et à New York chez Harper & Brothers. Dans la biographie de l'artiste paru en 1887, Blanche Roosevelt décrira avec emphase les illustrations : 'Le luxe de mélancolie du poète enflamma l'imagination attristée de Doré, et il rendit d'une façon poignante l'indicible tristesse de cette sombre idylle' (*La vie et les œuvres de Gustave Doré, d'après les souvenirs de sa famille, de ses amis et de l'auteur*, Paris, 1887, p. 376). Trois autres dessins préparatoires au *Corbeau*, de technique et de dimensions similaires, sont aujourd'hui connus : *Ananké* au musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg (fig. 1; inv. 55.992.13.31 ; *Gustave Doré. L'imaginaire au pouvoir*, cat. exp. Paris, musée d'Orsay, Ottawa, musée des beaux-arts du Canada, 2014, n° 76) 'Pour la précieuse et rayonnante fille que les anges nomment Lénore - et qu'ici on ne nommera jamais plus' au musée des Beaux-Arts du Canada à Ottawa (fig. 2; inv. 14935 ; *ibid.*, n° 228) et 'C'est quelque visiteur qui sollicite l'entrée à la porte de ma chambre' en collection particulière (*ibid.*, n° 233). Ce projet contribuera grandement à la renommée de Gustave Doré en Amérique et dès la parution du livre, les critiques littéraires sont emphatiques. 'De toute évidence, il y avait quelque chose de commun entre les états d'âme embrumés de Poe et Doré [...]. Par leur maîtrise de la puissance

mélodramatique et du surnaturel, ils ont tous deux su éviter de franchir la ligne dangereuse qui sépare l'idéal de l'absurde L'un et l'autre ont souvent fait appel aux féeries de la fantaisie et de la romance [...]. Poète ou artiste, la Mort transfigure toutes choses' (E. C. Stedman, 'Comment on the Poem', in *The Raven by Edgar Allan Poe, Illustrated by Gustave Doré*, New York, Harper and Brothers, 1884, p. 14, in *ibid.*, p. 94).



Fig. 1 G. Doré, *Ananké*, graphite, lavis gris, Strasbourg, musée d'art moderne et contemporain



Fig. 2 G. Doré, *Lénore*, graphite, lavis gris, Ottawa, musée des beaux-arts du Canada





93

FERNAND KHNOFF (TERMONDE 1858-1921 BRUXELLES)

Deux études pour un Sphinx ; Deux études pour Victoria

monogrammé 'FK' dans un trèfle trilobé (sur chaque dessin)
pierre noire, craie blanche sur papier gris bleu
19 x 9 cm (7½ x 3½ in) ; 20 x 12,5 cm (7¾ x 4¾ in) ; 9,5 x 11 cm (3¾ x 4¾ in.) ;
26 x 10,5 cm (10¼ x 4¾ in.) ; dans leur cadre d'origine

€200,000-300,000

US\$220,000-320,000
£180,000-270,000

PROVENANCE:

Madame Landuyt, Termonde.
Etienne Taymans, Bruxelles.
Avec galerie Patrick Derom, Bruxelles.
Collection particulière belge.

EXPOSITION:

Deux études pour un Sprinx
Namur, musée des Beaux-Arts, *Ville Exposition internationale et triennale des Beaux-Arts*, 1889, n° 405-406.
Den Haag, Panorama Mesdag, *Derde Tentoonstelling der Nederlandsche Etsclub*, n° 33-34.
Londres, Hanover Gallery, *Fernand Khnopff Exhibition*, 1890, n° 3-19.
Bruxelles, Musée d'Art Moderne, *Les XX, Neuvième Exposition annuelle*, 1892, n°1.

L'ensemble des quatre études dans leur cadre d'origine
Anvers, *Exposition d'Aquarelles, Pastels, Dessins, Gravures et Sculptures. Exposition des Membres de la Société royale belge des Aquarellistes*, 1892, n°60a, 61b, 62c, 63d.
Paris, Palais du Champ de Mars, *Second Salon de la Rose+Croix*, 1893, n° 121-122.

Paris, Musée des Arts Décoratifs, Bruxelles, Musée des Beaux-Arts, *Fernand Khnopff*, 1979-1980, n° 69.
Hambourg, Kunsthalle, *Im Lebenstraum gefangen, Fernand Khnopff*, 1980, n° 69.
Tokyo, Bunkamura Museum of Art, Himeji City Museum of Art, Nagoya, Nagoya City Art Museum, Yamanashi, Yamanashi Prefectural Museum of Art, *Fernand Khnopff*, 1990, n° 23.
Bruxelles, Musée des Beaux-Arts, Salsbourg, Museum der Modern, *Fernand Khnopff*, 2004, n° 113.
Den Haag, Gemeentemuseum, *Toorop in Wenen: inspiratie voor Klimt*, 2006-2007, n° 16a-d.

BIBLIOGRAPHIE:

W. Shaw-Sparrow, 'Fernand Khnopff', in *The Magazine of Art*, Londres, Décembre 1890, p. 43, n° CR 129.
X, 'Aux XX', in *La Gazette*, Bruxelles, 9 février 1892.
E. Louis, 'L'Exposition d'Aquarelles à Anvers', in *La Fédération Artistique*, Bruxelles, 1^{er} mai 1892, p. 331, n° 28.
P. de Mont, 'Fernand Khnopff', in *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, Amsterdam, 1896, XI, p. 499, n° 6.
P. de Mont, 'Fernand Khnopff', in *Het Schildersboek*, Amsterdam, 1901, p. 151.
R. Delevoey, C. de Croës, G. Ollinger-Zinque, *Fernand Khnopff*, Bruxelles, 1987, p. 247, n° 129-130, p. 276, n° 210a-210b.
G. Ollinger-Zinque, 'Les artistes belges et la 'Rose+Croix'', in *Bulletin*, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1-3, Bruxelles, 1989-1991, p. 460.
M. Draguet, *Knopff ou l'ambigü poétique*, Bruxelles, 1995, p. 286, 316, 368, fig. 284, 309, 356-357.
M. Bisanz-Prakken, 'Knopff, Toorop, Minne und die Wiener Moderne', in *Sehnsucht nach Glück, Wiens aufbruch in die Moderne: Klimt, Kokoschka, Schiele*, cat. exp., Francfort, 1995, p. 173, n° CR129.
M. Draguet, *Fernand Khnopff*, Bruxelles, 2018, pp. 136-137, figs. 86, 87, 88.





Fig. 1 D.G. Rossetti, *Beata Beatrix*, huile sur toile (Londres, Tate Gallery)



Fig.2 F. Khnopff, *Victoria*, pastel (coll. part)

Réalisé par l'une des figures de proue du symbolisme belge, cet impression ensemble de quatre études féminines sur papier légèrement bleuté et disposées par deux (chaque paire enchâssée dans un passe-partout doré) a été réuni dans un large cadre orné en bois doré dès 1892 par Fernand Khnopff lui-même. La même année, l'œuvre est montrée comme telle pour la première fois lors de l'*Exposition d'Aquarelles, Pastels, Dessins et Gravures des membres de la Société Royale Belge des Aquarellistes*.

Deux études pour une Sphinge

Dans le premier visage en haut à gauche, Khnopff accentue le regard puissant et hypnotique de cette tête de Sphinge au cou démesurément long et dont la finesse des traits du visage contrastent avec la chevelure presque absente grâce au travail d'estompe du graphite. Cette technique du cadrage resserré au maximum autour du visage se retrouve dans une étude dessinée circulaire (coll. part, New York ; Delevoy, de Croës, Ollinger-Zinque, *op. cit.*, n° 274) pré-paratoire au tableau *Des Caresses*, conservé aux musées royaux des beaux-arts de Belgique à Bruxelles (inv. 6768 ; Delevoy, de Croës, Ollinger-Zinque, *op. cit.*, n° 275).

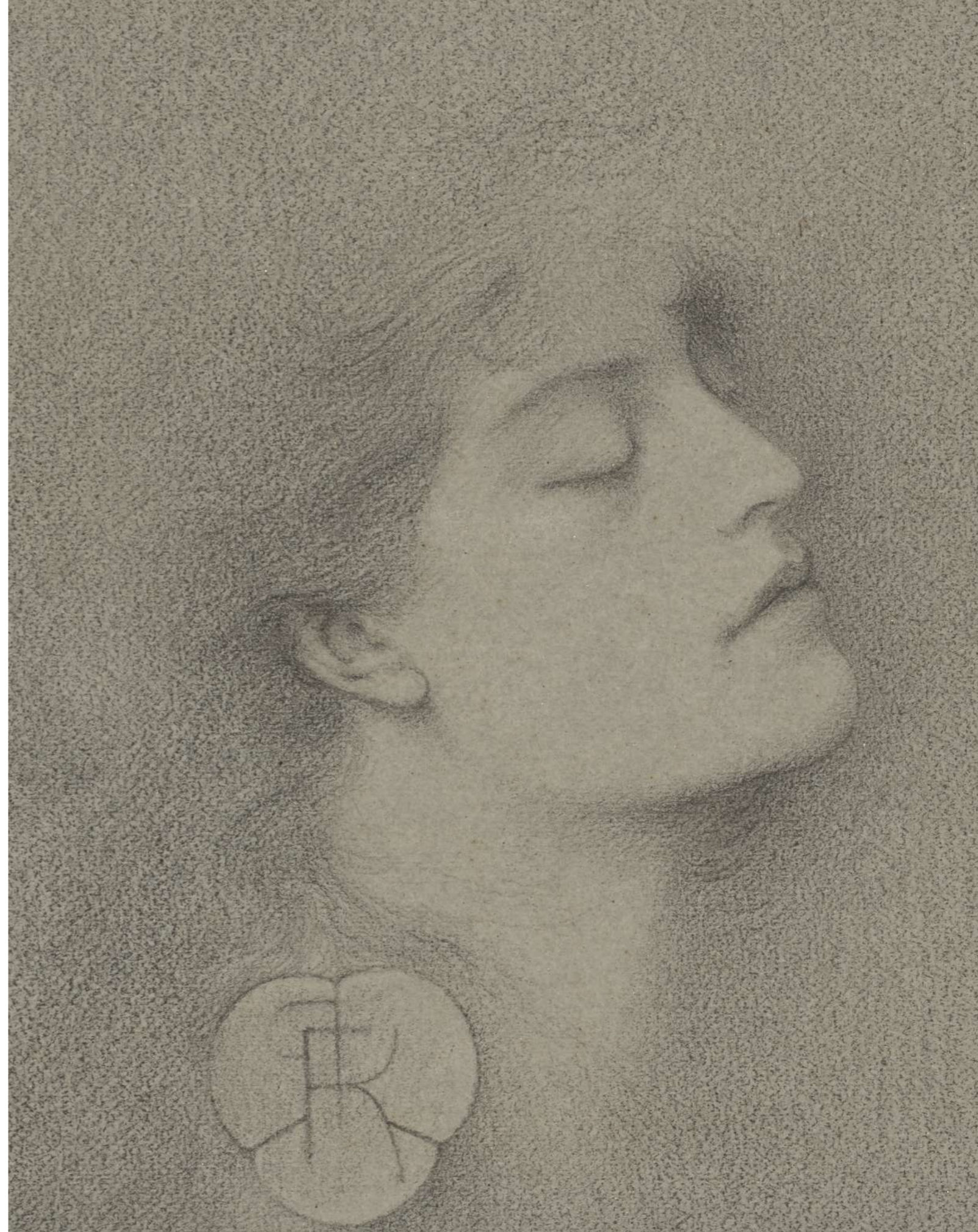
Le second dessin tout en hauteur reprend l'élégant profil d'une sculpture en marbre d'une jeune femme réalisée par l'italien Francesco Laurana à la fin du XV^e siècle, aujourd'hui conservé au musée du Louvre et dont Khnopff possédait probablement une copie dans son atelier (inv. MR 2597 ; J. Howe, *Fernand Khnopff. Two studies for A Sphinx. Two studies for Victoria*, Bruxelles, New York, Patrick Derom Gallery, p. 15 note 28). Cette même sculpture inspirera Khnopff à plusieurs reprises tout au long de sa carrière et se retrouve notamment à l'arrière-plan d'un portrait peint à l'huile représentant *Eugénie Verhaeren* (coll. part. ; Delevoy, de Croës, Ollinger-Zinque, *op. cit.*, n° 107).

Deux études pour Victoria

Dans le premier dessin de la paire de droite, Khnopff représente un visage aux traits précis qui contraste avec une chevelure à peine esquissée et des yeux clos : la jeune femme semble plongée dans un monde onirique. Le visage donne une impression de masque immobile, intemporel et, selon Véronique Coomans-Cardon, l'artiste a dû le copier d'après un buste en plâtre qu'il avait en sa possession (*op. cit.*, 2004, p. 179). Ce visage a également été rapproché d'un portrait peint '*Beata Beatrix*' (1874) du préraphaélite Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) en hommage à son épouse décédée Elizabeth Siddal (fig. 1 ; Londres, Tate Gallery ; inv. N01279). Dans le tableau, la femme apaisée est représentée au moment de son passage dans l'au-delà, acceptant l'invisible baiser de la Mort qui vient la chercher, ayant également été interprétée comme un désir d'abandon amoureux.

Dans le second dessin de cette paire, représentant un chevalier du Moyen-Age en armure, la notion de figure androgyne cher à l'artiste est pleinement évoquée. La composition fait échos au pastel plus abouti titré *Victoria*. Comme des flammes les longs cheveux roux en référence sans doute à un poème dont les vers sont inscrits sur le passe-partout de l'œuvre conservée en collection particulière (fig. 2; Delevoy, de Croës, Ollinger-Zinque, *op. cit.*, n° 211). Le chevalier androgyne en armure est également représenté dans le premier polyptique de Khnopff, *L'isolement* réalisé entre 1890 et 1894, constitué de trois œuvres : *Acrasia et Britomart* (Liège, musée d'Art Modern et d'Art contemporain) et *Solitude* (Gingins, Fondation Neuman ; Delevoy, de Croës, Ollinger-Zinque, *op. cit.*, n° 164a-c). Ici, selon Michel Draguet, 'l'appel à la sensualité répond à l'affirmation virginale du corps enchâssé dans l'armure' (*op. cit.*, 2018, p. 137) et le chevalier personifie la solitude face au désir.

Longtemps oublié, il faudra attendre les années 1970 et la première rétrospective de son œuvre en 1979 à Paris, Bruxelles et Hambourg pour voir Fernand Khnopff mis à l'honneur aux côtés des artistes symbolistes de son temps. Cet ensemble de quatre études dans un imposant écrin telles de véritables icônes de la Renaissance italienne a ainsi participé au renouveau de l'artiste en figurant dans cette exposition de 1979 avant d'être à nouveau exposé lors de la grande rétrospective organisée aux musées royaux des beaux-arts de Bruxelles en 2004.





94

LOUIS WELDEN HAWKINS (STUTT GART 1849-1910 PARIS)

Jeune fille de profil à la coiffe rouge

signé 'L.Hawkins' (en bas à gauche)
graphite, aquarelle rehaussé de gomme arabique
26 x 22 cm (10¼ x 8¾ in.), octogonal

€4,000-6,000

US\$4,300-6,400
£3,600-5,300

PROVENANCE:

Stoppenbach & Delestre, Londres.

Arrivé à Paris en 1870 à l'âge de vingt-et-un ans, Hawkins se forme auprès de William Bouguereau et Jules Lefebvre à l'Académie Julian, avant de suivre les cours de Gustave Boulanger à l'École des Beaux-Arts (L. Bonekamp, *Louis Welden Hawkins*, 1949-1910, cat. exp., Amsterdam, Van Gogh Museum, 1993, pp. 7-10). Au sein de la production artistique de Hawkins, la figure féminine tient une place importante (C. Convert, *La figure féminine dans l'œuvre de Louis Welden Hawkins 1849-1910*, mémoire de Master 1, Histoire de l'art, dir. A. Thomine-Berrada et P.-H. Frangne, École du Louvre, 2017, p.75). Une certaine mélancolie émane de ce portrait de jeune fille. Hawkins semble s'intéresser davantage à la représentation des textiles et plus particulièrement à la coiffe rouge, élément central de la composition.



λf 95

GEORGES LEPAPE (PARIS 1887-1971 BONNEVAL)

Vaslav Nijinsky dans 'Le Spectre de la Rose'

signé 'Georges Lepape' (en bas à droite)
crayon et gouache sur papier
40,5 x 30,2 cm (16 x 11¾ in.)

€4,000-6,000

US\$4,300-6,400
£3,600-5,300

Le Spectre de la Rose est un ballet imaginé par la compagnie des Ballets russes de Serge de Diaghilev en 1911 à Monte Carlo, sur la chorégraphie de Michel Fokine et la musique de Carl Maria von Weber. Vaslav Nijinsky et Tamara Karsavina sont les deux seuls danseurs de la distribution originale. De nombreux artistes ont créé des illustrations et des affiches à l'occasion de la performance de Nijinsky, tels que Léon Bakst (1866-1924) et Georges Lepape (C. Lepape et T. Defert, *Georges Lepape ou l'élégance illustrée*, Paris, 1983, pp. 55-65). Le présent dessin est préparatoire à la gouache de Lepape passée en vente chez Christie's (Londres, 28 mai 2012, lot 46). Nijinsky porte un costume de pétales de rose en soie conçu par Bakst.



PROVENANT DE LA FAMILLE DE L'ARTISTE.

λ96

ALEXANDRE BENOIS (SAINT-PÉTERSBOURG 1870-1960 PARIS)

Tsarskoe Selo. Le pont en croix chinois; et Tsarskoe Selo. L'Ermitage

le premier signé 'Alexandre Benois' (en bas à droite); également signé, inscrit et daté 'Alexandre Benois./Le pont en croix/dans le "Jardin Nuit"/de Tsarskoe Selo/1901' (au revers) et inscrit avec le titre en russe et en français (sur le passe-partout); le deuxième signé '...re Benois.' (en bas à gauche); et inscrit avec le titre en russe et en français (sur le passe-partout) crayon et aquarelle sur papier, avec un des dessins rehaussé de blanc 21.2 x 29.8 cm. (8 3/8 x 11 3/4 in.); 23 x 26 cm (9 x 10 1/4 in.) (2)

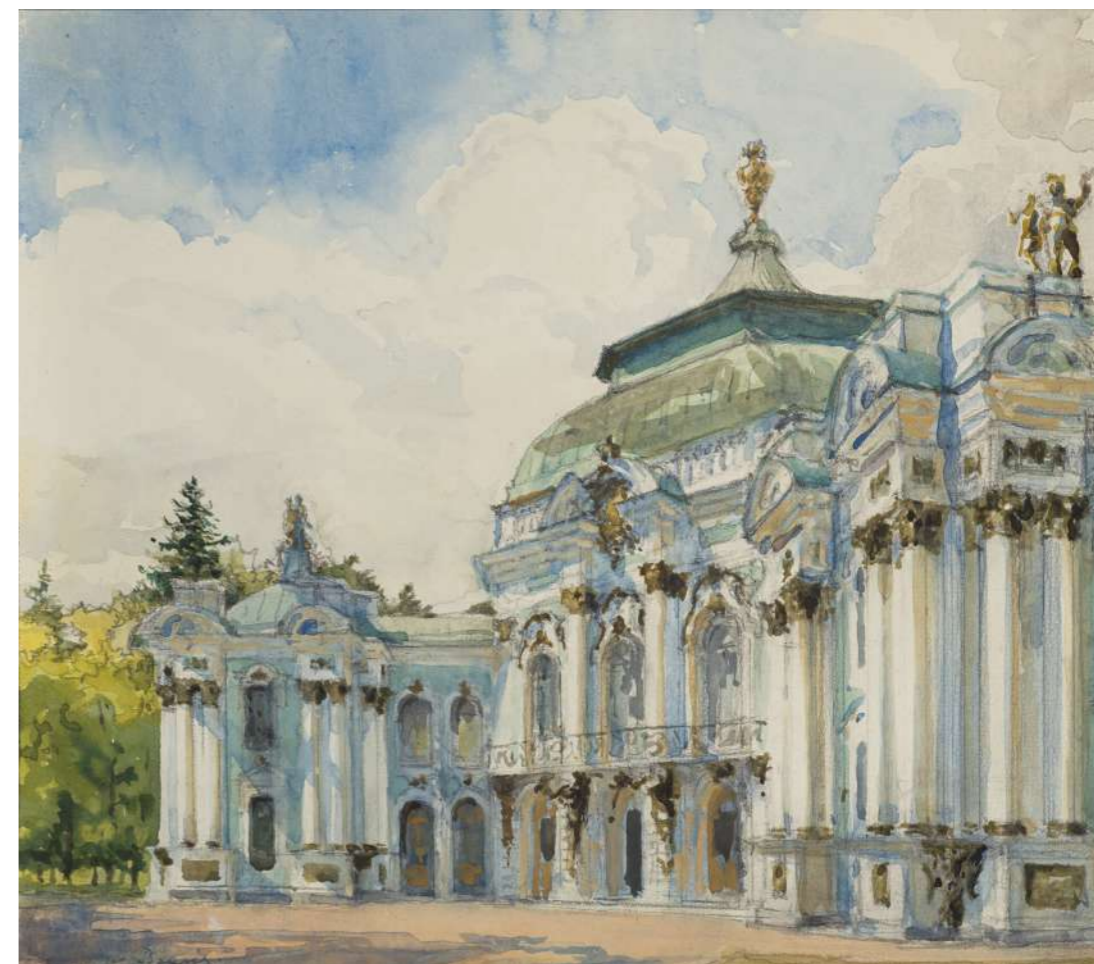
€30,000-50,000

US\$33,000-54,000

£27,000-45,000

PROVENANCE:

Famille de l'artiste, puis par descendance au propriétaire actuel.



Le palais et le parc de Catherine à Tsarskoe Selo ont été construits dans la première moitié du XVIII^e siècle sous l'impératrice Catherine la Grande (1729-1796). L'un des pavillons du parc est l'Ermitage - un bâtiment en forme de dôme de style baroque, qui était utilisé pour les réceptions impériales d'été. Il a été suggéré que la représentation de l'Ermitage de Tsarskoe Selo par Benois est basée sur une reproduction photographique de A. Benois, *Tsarskoe selo v tsarstvovanie imperatritsy Elizavety Petrovny [Tsarskoe selo sous le règne d'Elizabeth Petrovna]*, Saint-Petersbourg, 1910, p. 162. Une œuvre comparable de Benois, *L'église du Palais à Tsarskoe Selo*, provenant de la Ann & Gordon Getty Collection, a été vendue chez Christie's à New York, le 23 octobre 2022 (lot 634).

À la fin du XVIII^e siècle, Tsarskoe Selo s'est agrandi avec l'ajout du palais et des jardins Alexandre, nommés en l'honneur du petit-fils bien-aimé de Catherine Ier et futur empereur Alexandre I^{er} (1777-1825). Influencé par la publication en 1750 du livre de modèles de l'architecte anglais William Halfpenny (1723-1755) intitulé 'Rural Architecture in the Chinese Taste', un village de style chinois et plusieurs ponts ont été construits dans les jardins d'Alexandre. Situé dans le coude du canal Krestovy, le pont chinois Krestovy [Cross] doit son nom à sa forme inhabituelle en croix, comme on peut le voir sur l'œuvre actuelle. Il est possible que le village et les ponts chinois de Tsarskoe Selo aient inspiré les conceptions théâtrales ultérieures de Benois pour les productions *Le Rossignol* de Stravinsky et *Turandot* de Puccini.

ENGLISH TRANSLATION

1. BOLOGNESE SCHOOL, 16TH CENTURY, MADONNA AND CHILD, PEN AND BROWN INK, BROWN WASH

The figure in this drawing corresponds to the figure of Saint Elisabeth in the *Visitation* executed in metalpoint on blue paper, in the Uffizi, Florence (inv. 673E ; see A. Angelini, *Disegni italiani del tempo di Donatello*, exhib. cat., Florence, Uffizi, 1986, no. 31, ill.). The Uffizi sheet was given to Fra Diamante by Bernard Berenson, but has since been reattributed to Filippo Lippi (1406-1469) himself, rather than to his follower. There is another copy of the Uffizi drawing in metalpoint on blue paper in the British Museum, London (inv. 1895,0915.455; see A.E. Popham and P. Pouncey, *Italian Drawings in the British Museum. The Fourteenth and Fifteenth Centuries*, London, 1950, I, no. 339, II, ill., as after Filippo Lippi).

2. GIOVANNI AMBROGIO FIGINO, TWO STUDY SHEETS OF HEADS IN PROFILE, RED CHALK, PEN AND BROWN INK

3. WORKSHOP OF FRA DIAMANTE DI FEO, A VEILED STANDING WOMAN IN PROFILE, PEN AND BROWN INK, BROWN WASH

The figure in this drawing corresponds to the figure of Saint Elisabeth in the *Visitation* executed in metalpoint on blue paper, in the Uffizi, Florence (inv. 673E ; see A. Angelini, *Disegni italiani del tempo di Donatello*, exhib. cat., Florence, Uffizi, 1986, no. 31, ill.). The Uffizi sheet was given to Fra Diamante by Bernard Berenson, but has since been reattributed to Filippo Lippi (1406-1469) himself, rather than to his follower. There is another copy of the Uffizi drawing in metalpoint on blue paper in the British Museum, London (inv. 1895,0915.455; see A.E. Popham and P. Pouncey, *Italian Drawings in the British Museum. The Fourteenth and Fifteenth Centuries*, London, 1950, I, no. 339, II, ill., as after Filippo Lippi).

4. BIAGIO PUPINI DELLE LAME, A FRIEZE OF PUTTI, PEN AND BROWN INK, BROWN WASH, HEIGHTENED WITH WHITE

The handling of this drawing can be compared to *The Adoration of the Magi* formerly in the collection of the Dukes of Devonshire, Chatsworth, attributed to Pupini by A.E. Popham (sold Christie’s, 3 July 1984, lot 38; see M. Jaffé, *The Devonshire Collection of Italian Drawings. Bolognese and Emilian Schools*, London, 1994, no. 614, ill.).

5. JACOPO DI GIOVANNI DI FRANCESCO, CALLED IL JACONE, FIGURES IN AN INTERIOR, PEN AND BROWN INK

This drawing is executed in the distinctive graphic style of Jacone, a pupil of Andrea del Sarto, and well-known to Giorgio Vasari, who described him as lazy and extravagant, but also as an extremely skilled and creative draftsman (*Le Vite de’ più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, Florence 1568, III, p. 544). The artist’s drawings, which have only recently been studied by Marzia Faietti, are usually executed in pen and often represent obscure subjects (Jacone, disegnatore fiero e “fantastico”, in *Michelangelo e il disegno di architettura*, exhib. cat., Vicenza, CISA, and Florence, Casa Buonarroti, 2006-2007, pp. 119-127). Nicholas Turner has tentatively identified the scene on this sheet as the *Encounter of Joachim and Anne at the Golden Gate* (*op. cit.*, p. 32).

6. PIRRO LIGORIO, A GROUP OF FIGURES, PEN AND BROWN INK, BROWN WASH, HEIGHTENED WITH WHITE

This drawing, heavily influenced by the manner of Polidoro da Caravaggio, can be dated to the 1540s, as it compares with early drawings by Pirro Ligorio both in style and technique, for instance those at the Nationalmuseum, Stockholm (inv. NMH 1762/863), and the Kupferstichkabinett, Berlin (inv. KdZ 17226; see J. A. Gere, ‘Some early drawings by Pirro Ligorio’, *Master Drawings*, IX, no. 3, Autumn 1971, pp. 243-244, pls. 10, 11). During the 1540s, Ligorio was arguably the most prominent specialist of façade decoration active in Rome. Like the Stockholm and Berlin sheets, the technique of the present example, combined with the low-relief format of the composition, suggest it was intended for a façade painting in grisaille, a type of decoration that seems to have particularly occupied Ligorio in these years.

7. CIRCLE OF GIORGIO VASARI, STUDY FOR A CEILING WITH ALLEGORICAL FIGURES, PEN AND BROWN INK, BROWN WASH

The drawing recalls the Vasarian vocabulary, and most particularly that of his segmented ceiling decorations, in which architecture, sculpture and painting merge seamlessly into a unified whole.

8. ATTRIBUTED TO GIOVANNI BATTISTA DI MATTEO NALDINI, THE MARTYRDOM OF SAINT LAWRENCE, RED CHALK, PEN AND BROWN INK, BROWN WASH

After having been tentatively attributed to Taddeo Zuccaro and later more generally to the Florentine School, recently an attribution to the Florentine artist Naldini has been suggested. The subject was treated by many Florentine artists of the time. As noted by Nicholas Turner (*op. cit.*, p. 64), the drawing’s composition was probably influenced by Agnolo Bronzino’s large altarpiece from 1569 in the church of San Lorenzo, Florence.

9. SCHOOL OF MICHELANGELO, HEAD OF A YOUNG MAN IN PROFILE, RED CHALK

The drawing bears the distinctive purple ink numbering that has been connected with the large collection of the Martelli family of Florence (N. Turner and P. Joannides, ‘Some drawings by Michelangelo and his circle in the Prado’, *Boletín del Museo del Prado*, XXI, no. 39, 2003, pp. 8-23). In analysing a group of similar studies also from the Martelli collection, Nicholas Turner and Paul Joannides have identified some sheets, now in the Prado, as by the hand of Michelangelo and other studies as by artists active in the master’s immediate circle. The present drawing belongs to the second group.

10. BERNARDINO BARBATELLI, IL POCSETTI, HEAD OF AN APOSTLE (RECTO); ARCHITECTURAL STUDY, RED AND BLACK CHALK (VERSO)

This lively study of a saint’s head can be attributed to the Florentine artist Bernardino Poccetti, as suggested by the inscription at lower left. This inscription is in the characteristic handwriting of the Neoclassical painter Ignazio Enrico Hugford, who was an avid collector of drawings and owned a large number of sheets by Poccetti (on Hugford’s collection see F. Grisolia, ‘Non era da privato, ma da gran principe. Estetica e colore nella collezione Hugford’, in *Lusingare la vista. Il colore e la magnificenza a Roma tra tardo Rinascimento e Barocco*, Rome, 2017, pp. 321-337). Many drawings from Hugford’s collection entered the Uffizi, while others were sold. Although this study cannot be connected with a specific painting, the portrait-like features of the saint are reminiscent of the numerous figures frescoed by Poccetti in the church of Santa Maria Maddalena dei Pazzi in Florence. On the verso of the sheet is an architectural study of a Doric architrave copied from Sebastiano Serlio’s treatise *Regole generali dell’architettura* (Venice, 1537, p. xx verso). We are grateful to Francesco Grisolia for his assistance in cataloguing this drawing.

11. FRANCESCO EUGENIO VANNI, VIRGIN AND CHILD, BLACK AND RED CHALK, FRAGMENTARY WATERMARK

From the time it was in the Spencer collection, this drawing has been given to the Sienese artist Francesco Vanni. The figures bear close resemblance to a print by Raphael Sadeler I (*Hollstein’s Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*, XXI, Amsterdam, 1980, p. 228, no. 67, XXII, Amsterdam, 1980, ill. p. 193). The engraving’s letter records that its composition is the invention of Vanni. Sadeler and other members of the Sadeler dynasty of printmakers executed several prints after Vanni’s works (S. Boorsch, ‘Vanni fecit, Vanni invenit. The Proliferation of the Artist’s Images’, in *Francesco Vanni. Art in Late Renaissance Siena*, exhib. cat., New Haven, Yale University Art Gallery, 2013, pp. 43-44).

12. FRANCESCO MONTELATICI, CALLED CECCO BRAVO, SAINT BRIDGET OF SWEDEN, RED AND BLACK CHALK

The drawing is characteristic of Cecco Bravo’s technique, applied in a soft and delicate manner. At some point the sheet was mounted on a backing sheet bearing an inscription (*Montelatici Francesco detto Cecco Bravo/ ne parla Orlandi 1951*), presumably by the Florentine collector Francesco Maria Nicolò Gabburri (see Turner, *op. cit.*, p. 118). A similar reference to Pellegrino Orlandi’s *Abecedario Pittorico* can also be found on the backing of another drawing by

13. ATTRIBUTED TO GIOVANNI BATTISTA DI MATTEO NALDINI, THE MARTYRDOM OF SAINT LAWRENCE, RED CHALK, PEN AND BROWN INK, BROWN WASH

Cecco Bravo, representing *Saint Agatha* and stylistically close to the present sheet (with Stephen Ongpin Fine Art, London; see *Renaissance to Futurism. A Selection of Italian Drawings, 1500-1920*, London, 2015, no. 28, ill.).

13. ATTRIBUTED TO ALESSANDRO CASOLANI, VIRGIN AND CHILD WITH FIGURES (RECTO AND VERSO), RED AND BLACK CHALK, PEN AND BROWN INK, BROWN WASH

14. AMARO DO VALE, LAMENTATION OF CHRIST (RECTO) AND NOLI ME TANGERE (VERSO), BLACK CHALK, PEN, BROWN INK

Amaro do Valle worked at the Monastery of El Escorial with both Federico Zuccari and Pellegrino Tibaldi around 1590, and became painter at the court of Philip III, King of Spain and Portugal, in 1612. Most of his work has disappeared over the years, despite a substantial production of paintings for the churches of Lisbon. The present drawing may be a preparation for a lost altarpiece. Of the few surviving drawings by the artist, three are in the Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbon (see *Drawings. The MNAA Collection*, exhib. cat., Lisbon, Museu Nacional de Arte Antiga, 1994, nos. 13-15, ill.).

15. ASTOLFO PETRAZZI, THE DESCENT OF CHRIST INTO LIMBO, BLACK CHALK, PEN AND BROWN INK, BROWN WASH

Petrazzi was a successful Sienese artist, contemporary of Francesco Vanni and Ventura Salimbeni. The rediscovery of Petrazzi’s graphic production is due to Philip Pouncey, who in 1971 published a group of his drawings (‘Trois nouveaux dessins de Rutilio Manetti et une hypothèse sur Astolfo Petrazzi’, *Revue de l’art*, XIV, 1971, pp. 67-71). As is the case for most of Petrazzi’s drawings, the present composition cannot be related to a known painting.

16. OTTAVIO MARIA LEONI, PORTRAIT OF A YOUNG MAN, BLACK AND WHITE CHALK ON BLUE GREY PAPER, DATED 1615

Leoni was one of the most eminent portraitists in the first quarter of the 17th century in Rome. He worked for popes and the foremost Roman families, such as the Medici and the Barberini. His portraits from life represent both the Roman aristocracy and foreign dignitaries as well as artist and friends (F. Solinas, *Ottavio Leoni (1578-1630). Les Portraits de Berlin*, Rome, 2013, pp. 7-39).

17. PIETRO TESTA, THE BATTLE OF THE FOUR ELEMENTS (RECTO), BLACK CHALK, PEN AND BROWN INK, PINK WASH ON BLUE PAPER

The drawing is an allegory of the combat of the four elements: Vulcan, depicted with his hammer, represents Fire; Juno with her peacock is Air; Cybele, with a crown in the shape of a castle on her head, is Earth; and a river god is the symbol of Water. The composition is an initial study for a group of figures that appear to the right in Pietro Testa’s elaborate etching of the *Allegory of Summer*, one of four large scale prints with the seasons created by the artist around 1642-1644 (fig. 1; see E. Cropper, *Pietro Testa, 1612-1650. Prints and Drawings*, exhib. cat., Philadelphia, Museum of Art, 1988, no. 76, ill.). Two other drawings related to the same print exist: one at the Morgan Library and Museum in New York and another at the Teylers Museum in Haarlem (*ibid.*, nos. 78 et 87, ill.). The present sheet was originally circular, but it has been cut down at top and bottom while the four corners were made up to transform it into a horizontal rectangle. The corners have been filled in with purple wash. These alterations may have occurred in the 18th Century when the drawing was in the collection of Pierre Crozat (Turner, *op. cit.*, p. 126). Fig. 1. Pietro Testa, *Allegory of Summer*, print, London, British Museum.

18. PIETRO BERRETTINI, CALLED PIETRO DA CORTONA, A DRAPED WOMAN PRESENTING A LAUREL WEATH TO A PUTTO, A TEMPLE BEYOND, TRACES OF RED CHALK, BLACK CHALK, PEN AND BROWN INK, GREY WASH, INSCRIBED OVAL

This drawing is a first idea for one of the illustrations included in the second edition of Girolamo Teti’s *Aedes Barberinae ad Quirinalem*, published in Rome in 1647. The *Aedes Barberinae*, first published in 1642, was intended as a volume celebrating the Barberini palace in Rome and the family’s magnificent collections of paintings, sculptures, and books. After sketching this first idea, Pietro da Cortona created a more finished preparatory drawing now at the Istituto Nazionale per la Grafica, Rome, inv. FC 124318 (*Disegni di Pietro da Cortona e Ciro Ferri*, exhib. cat., Rome, Villa Farnesina, 1977, no. 14, ill.), which was then translated into an engraving by Cornelis Bloemaert II (fig. 1). Fig. 1. Cornelis Bloemaert II, after Pietro da Cortona, *Angel bestowing a laurel wreath on a putto holding a book*, Girolamo Teti, *Aedes Barberinae*, Rome, 1647, p. 301, pl. 35.

19. DOMENICO PIOLA, DESIGN FOR A CEILING DECORATION WITH AN ALLEGORY OF AUTUMN, BLACK CHALK, PEN AND BROWN INK, BROWN WASH

The drawing is a preparatory sketch for a section of the ceiling decoration of the Sala dell’Autunno in Palazzo Rosso in Genoa (previously known as Palazzo Brignole Sale), executed by Domenico Piola around 1687-1688 (fig. 1; see E. Gavazza, *Lo spazio dipinto. Il grande affresco Genovese nel ’600*, Genoa, 1989, p. 158, figs. 380-382). Another drawing for the entire ceiling decoration is in the Victoria and Albert Museum in London (inv. E.4475-1920; see Gavazza, *op. cit.*, fig. 383).

Fig. 1. Domenico Piola, *Design for a ceiling of the Sala dell’Autunno*. Palazzo Rosso, Genoa.

20. GIACINTO GIMIGNANI, PERSEUS GREETSS CEPHEUS AND CASSIOPEA BEFORE RESCUING THEIR DAUGHTER ANDROMEDA FROM THE SEA MONSTER, PEN AND BROWN INK, BROWN WASH, HEIGHTENED WITH WHITE, SQUARED IN BLACK CHALK

This drawing is characteristic of Gimignani’s graphic style. The scene represents the arrival of Perseus in the Kingdom of Ethiopia where he will free the beautiful Andromeda. Here Perseus is depicted with King Cepheus of Ethiopia and his wife Queen Cassiopeia, Andromeda’s parents, greeting him. Walter Virtzthum made the attribution in 1965 and compared the sheet with an album of drawings by Gimignani in the Istituto Nazionale per la Grafica, Rome (*op. cit.*).

Although no painting by Gimignani of this subject exists, Jörg Martin Mertz has proposed to connect the drawing with the record of a payment in 1638 of 50 scudi to Gimignani from Giovanmaria Roscioli, cupbearer of Urban VIII, for a ‘favola di Andromeda’ (*op. cit.*, p. 118).

21. PIER FRANCESCO MOLA, ORIENTAL TRAVELLERS PAUSING BY A CLUMB OF TREES (RECTO); AN ARCHITECTURAL SKETCH (VERSO), BLACK AND RED CHALK, PEN AND BROWN INK, BROWN WASH

The composition on the recto has been connected with the figures in the background of Mola’s painting of *Saint Baptist Preaching in the Desert*, of which different variants exist (Turner, *op. cit.*, p. 82). Although not identical, the figures in the landscape resemble in particular those in the background of the version in the Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, inv. 287 (1983.26) (P. Contini, *Seventeenth and Eighteenth Century Italian Painting. The Thyssen-Bornemisza Collection*, London, 2002, no. 2, ill.).

22. GIOVANNI FRANCESCO BARBIERI, IL GUERCINO, AN EXTENSIVE LANDSCAPE WITH A WOMAN PLAYING WITH BIRDS, PEN AND BROWN INK

Landscapes drawings form a substantial part of Guercino’s output and he produced them throughout his career, probably for his own pleasure. It was from the countryside of his native Cento, where he lived for much of his life, that Guercino must have drawn inspiration. He must also have been familiar not only with the landscape art of the sixteenth-century Emilian tradition, as well as with Northern landscapes, widely known at the time thanks to copies made by and after artists such as Jan van de Velde, Willem Buytewech and Pieter de Molijn. Although some of his drawings are inspired by real places, they are not topographically accurate and seem to be mostly the product of his imagination. The largest set of landscapes is in the Royal Collection at Windsor (D. Mahon and N. Turner, *The Drawings of Guercino in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Cambridge, 1989, no. 237-276, ill.). Similar rendering of trees, architecture, and cliffs are found in two landscapes by the master, one in Windsor (inv. RCIN 902609; see *ibid.*, no. 250, ill.) and the second from the collection of Sir Denis Mahon and now in the Ashmolean Museum, Oxford (inv. WA2012.96 ; see D. Mahon and D. Ekserdian, *Guercino Drawings from the Collections of Denis Mahon and the Ashmolean Museum*, Oxford, 1986, no. 43, ill.).

23. LUCA GIORDANO, A PENITENT HERMIT WITH FIGURES (?)(RECTO); MONK HOLDING A CHILD (VERSO), PEN AND BROWN INK (VERSO), BROWN WASH (RECTO); BLACK CHALK (VERSO), ON BLUE PAPER

This sheet, with studies of a hermit kneeling and of two women with children, can be compared with a drawing by Luca Giordano in Avignon (inv. 996-7-305; see S. Béguin, M. Di Giampaolo and P. Malgouyres, *Disegni della donazione Marcel Puech al Museo Calvet di Avignone*, Naples, 1998, no. 100, ill.). On both sheets, the artist sketched the figures with pen and ink, yet the figures in the Avignon drawing are larger and the composition more clearly developed. The hermit saint can be identified with Saint John Chrysostom, as has been suggested by David Ekserdjian (*op. cit.*, p. 56, n. 3), and the scene an episode of his life.

24. ANTONIO MOLINARI, CHRIST NAILED TO THE CROSS, RED CHALK, PEN AND BROWN INK, BROWN WASH

The present sheet was sold in 1989 with a tentative attribution to the Czech artist, Karel Škréta (1610-1674), who travelled to Venice and Rome (see Provenance). Catherine Monbeig Goguel recognized in the drawing the hand of the Venetian baroque painter Antonio Molinari (Turner, *op. cit.*, p. 152). Substantial groups of drawings by Molinari are in the Kunstmuseum, Düsseldorf (R. Green, ‘Molinari drawings in Dusseldorf’, *Master Drawings*, XXII, no. 2 (1984), pp. 194-205), and in the Louvre (C. Monbeig Goguel, ‘Drawings by Antonio Molinari in the Louvre’, *Master Drawings*, XXII-XXIV, no. 2, Summer 1985-1986, pp. 232-241).

25. SIGISMONDO CAULA, SAINT JOHN THE BAPTIST IN THE WILDERNESS, BLACK AND RED CHALK, RED WASH, HEIGHTENED WITH WHITE, ON LIGHT BROWN PAPER

Sigismondo Caula was one of the leading painters and decorators in Modena at the end of the 17th and the beginning of the 18th Century. He trained under the French artist active in Italy, Jean Boulanger (1606-1660), and mainly worked for the Este family, rulers of Modena and the surrounding region. This powerful sheet was probably created as an autonomous work, as indicated by its painterly style, the drawn framing lines, and the presence of the artist’s monogram. Red ink and wash drawings highlighted with white are distinctive of the artist’s graphic production, and comparable sheets are, for example, in the Frits Lugt Collection, Paris (inv. 1981-T.35; see J. Byam Shaw, *The Italian Drawings of the Frits Lugt Collection*, Paris, 1983, I, no. 405, III, pls. 456 and 457), as well as in the British Museum (inv. 1920,1220.1).

26. ITALIAN SCHOOL, 18TH CENTURY, AFTER PIERRE LEGROS II, MARSYAS, BLACK AND WHITE CHALK, STUMPING ON BROWN PAPER

The present sheet records a sculpture of *Marsyas tied to a tree* by Pierre Legros II, active in early 18th Century Rome. Various replicas in bronze, marble and terracotta of Legros’ *Marsyas* were available in England, France and Italy. None of the copies is signed and the attribution to Legros is based on the description of the bronze in the Staatliche Kunstsammlungen Dresden (inv. H4 154/017),

together with the *Apollo* that forms a pendant to it, as ‘von Legros’ in an inventory from 1715. In his article on Legros’ *Marsyas*, Malcom Baker suggests the original conception dates to 1715, during a visit by Legros to France from Italy (‘The “most rare Master Monsii Le Gros” and his “Marsyas”’, *The Burlington Magazine*, CXXVII, no. 991, October 1985, pp. 702-706).

27. PIETRO FRANCESCO GUALA, PROJECT FOR A CEILING, BLACK CHALK, PEN AND BROWN INK, BROWN WASH, WATERCOLOUR, OVAL

The Piedmontese Guala made numerous palace decorations in his native region. About ten frescoes by him are known, mostly dated between 1735 and 1755. The present drawing, influenced by the art of Tiepolo, is a project for an unidentified ceiling, which can be compared to Guala’s allegorical decoration in the Palazzo Gozzani di San Giorgio in Casale Monferrato (Silvia and Sergio Martinotti, *Pier Francesco Guala*, Turin, 1976, p. 75).

28. DONATO CRETI, FAUN PLAYING A FLUTE TO A NYMPH, PEN AND BROWN INK

This quickly rendered drawing has been described by Renato Roli as ‘one of the most greatest achievements of the master’s graphic art’ (Roli, *op. cit.*, p. 26). The sheet can be securely dated to 1693, thanks to the inscription added by Creti’s friend and patron, the Bolognese collector Count Alessandro Fava. The immediacy of execution reveals the influence of Venetian art on Creti’s works of the time. The sheet can be compared with a drawing at the Art Institute of Chicago, in the same technique and style, representing *Rinaldo and Armida* (inv. 1960.836; see Joachim and McCullagh, *op. cit.*, no. 96, ill.).

29. GIOVANNI DOMENICO TIEPOLO, THE ASCENT TO CALVARY, BRUSH, BROWN INK

This rapid sketch has been dated by George Knox to the artist’s early career, when he was working closely with his father Giovanni Battista at Würzburg circa 1751-1753 (see the catalogue of the 1972 sale). Drawings executed entirely with brush and wash are rare in Giovanni Domenico’s *œuvre*. A stylistically similar drawing with another scene of Christ’s life, the *Feast in the house of Simon*, was also sold in the 1972 sale (lot 66).

30. VENETIAN SCHOOL, MID-18TH CENTURY, PORTRAIT OF A YOUNG LADY WITH A BLUE BOW; AND PORTRAIT OF YOUNG MAN WITH A BROWN COAT, PASTEL ON PAPER LAID DOWN ON CANVAS AND MOUNTED ON A STRETCHER

The soft and vaporous treatment of the faces and costumes, the large eyes and the position of the models in contrapposto allow to situate the author of this delicate pair of pastels in Venice in the mid-18th Century. The names of several pastelists have been mentioned: Marianna Carlevarijs (1703-1750), Rosalba Carriera (1673-1757), Francesco Pavona (1695-1777), or Gian Antonio Lazzari (1639-1713). For some examples of pastel portraits by these artists, see Neil Jeffares’ *Pastels and Pastellists. The Dictionary of Pastellists before 1800* (published at www.pastellists.com). The ‘R’ stamped on the back of each canvas could refers to the Veronese artist Pietro Antonio Rotari (1707-1762), but the style of his portraits, more precise and incisive, contrasts with the softness of this pair, whose models also remain unidentified.

31. ABRAHAM-LOUIS-RODOLPHE DUCROS, BOATS IN THE HARBOUR OF NAPLES, GRAPHITE, PEN AND BROWN INK, WATERCOLOUR HEIGHTENED WITH WHITE

From this great specialist of views of ancient monuments in Rome and Naples in the 1790s, this watercolour is typical of Ducros’s art, of his chromatic palette with a predominance of blues and of his attention to detail, especially for the foreground figures. For other watercolours views of Naples in the Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, inv. 809, 821 (*Abraham-Louis-Rodolphe Ducros. Un Peintre suisse en Italie*, exhib. cat., Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts, and Quebec City, National Museum of Fine Arts, 1998-1999, nos. 52, 53, ill.).

32. GIOVANNI VOLPATO, VIEW OF THE PYRAMID OF CESTIUS, ROME, PEN AND BROWN INK, WATERCOLOUR AND BODYCOLOUR HEIGHTENED WITH GUM ARABIC, SIGNED AND TITLED

In the 1780s, Giovanni Volpato joined forces with Abraham-Louis-Rodolphe Ducros to create picturesque Italian views for tourists. While this watercolour

is not directly related to a known prototype by Ducros, it is nevertheless related to the 1780 publication of a collection of *Views of Rome and its Surroundings* including large watercolour views over etched outlines (*Images of the Grand Tour. Louis Ducros 1748-1810*, exhib. cat., London, Kenwood, Manchester, Whitworth Art Gallery, and Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 1985-1986, p. 20).

33. BARTHOLOMEUS SPRANGER, SAINT DOMINIC READING IN A LANDSCAPE, BLACK CHALK, PEN AND BROWN INK, BROWN WASH, WATERMARK CIRCLE

This newly discovered sheet is among the earliest works, and certainly among the earliest drawings known by Bartholomeus Spranger, the leading artist at the Prague court of Emperor Rudolf II. It was made during the years the artist spent in Rome in preparation for an engraving by Cornelis Cort, published in 1573 (S. Metzler, *Bartholomeus Spranger. Splendor and Eroticism in Imperial Prague. The Complete Works*, New York, 2014, no. 160, ill.). Another drawing related to the same print – in reverse compared to the print and incised for transfer – is at the Art Institute of Chicago, inv. 1979.119 (Metzler, *op. cit.*, no. 89, ill.). Sally Metzler already assumed the existence of a second drawing used by Cort in the process of making his engraving (*op. cit.*, p. 270, under no. 160). A further drawing at the Louvre (inv. 21232) is undoubtedly a later copy after the print (Metzler, *op. cit.*, pp. 270-271, n. 1, under no. 160).

34. JOHANN MATHIAS KAGER, SAINT CATHERINE, SAINT JOHN THE EVANGELIST AND A MARTYR SAINT AND CHRIST ON THE MOUNT OF OLIVES, PEN AND BLACK INK, GREY WASH, INSERTED IN AN ARCH, WATERMARK DOUBLE CIRCLE

This drawing is a characteristic design for a painting by the prolific Bavarian artist. For examples, see those at the Staatsgalerie Stuttgart (H.-M. Kaulbach, *Deutsche Zeichnungen vom Mittelalter bis zum Barock. Bestandskatalog*, Ostfildern-Ruit and Stuttgart, 2007, nos. 283, 285, ill.).

35. FRIEDRICH BRENTEL, VENUS AND ADONIS IN A LANDSCAPE, BODYCOLOUR ON PAPER LAID DOWN ON PANEL, SIGNED

Brentel, who was highly esteemed in his time for his miniatures, often based himself on famous works by contemporaries and older artists. The composition of the present work is based on the composition of one of the variants of Titian’s *Venus and Adonis* (here the so-called ‘Farnese type’). Painted versions by Titian and his workshop can be found today at the Metropolitan Museum of Art (inv. 49.7.16) and the National Gallery of Art, Washington (inv. 1942.9.84; see H.E. Wethey, *The Paintings of Titian. Complete Edition*, III, London 1975, nos. 43, 44, figs. 97, 98), but Brentel may have worked after Raphael Sadeler’s engraving after the latter picture (*ibid.*, p. 194, under no. 44, fig. 98). The landscape in the right half of the composition, however, is Brentel’s own invention.

36. JACOB JORDAENS, THE UNJUST STEWARD AND HIS MASTER’S DEBTORS, BLACK AND RED CHALK, BROWN AND RED CHALK WASH, HEIGHTENED WITH WHITE

This unpublished sheet is an attractive addition to the drawn *œuvre* of the most prolific of seventeenth-century Flemish draughtsmen, Jacob Jordaens, who outlived his main rivals, Peter Paul Rubens and Anthony van Dyck, by almost forty years. Aided by an extensive workshop, he left a large number of paintings and other finished works, to which many of the drawings can be related (for Jordaens’s drawings, see R.-A. d’Hulst, *Jordaens Drawings*, 4 vols., Brussels, 1974). However, he seems to also have produced many independent drawings, often with a religious theme, which may have played a role in Protestant gatherings attended by Jordaens (as suggested in S. Alsteens in *Raphael to Renoir. Drawings from the Collection of Jean Bonna*, exhib. cat., New York, The Metropolitan Museum of Art, and Edinburgh, National Gallery of Scotland, 2009, no. 48, ill.). The present work, unrelated to any painting by the artist, could belong this category of works.

The inscription in the artist’s characteristic handwriting, known from many other drawings of his, appears to identify the subject as an episode from the Parable of the Unjust Steward, or ‘onrechtvaardige rentmeester’ in Dutch, as told in the gospel of Luke (chapter 16). Rarely depicted, this parable with a controversial meaning tells the story of a steward whose master threatens to fire for mismanagement. To ensure he will have shelter if he is no longer employed, the steward allows his master’s debtors to declare less than the

owe him, at which ‘the lord commended the unjust steward, because he had done wisely’ (Luke 16,8). The seated man at left may depict the steward (rather than his master), and the figures addressing him the debtors. But the scene appears almost more fitting as an illustration of another parable of Christ, that of the Unjust Judge (Luke 18). The judge, known for his lack of mercy, decides to do justice to a persistent widow so she stops bothering him. Christ explains his story by saying: ‘and shall not God avenge his own elect, which cry day and night unto him?’ (Luke 18,7). Could Jordaens have been confused, and written ‘rentmeester’ instead of ‘rechter’ (judge)? Or could the fragmentary inscription refer to another composition, perhaps originally underneath the one presented here?

Whatever the case may be, the drawing is a powerfully executed example of Jordaens’s theatrical, decorative composition style, and his mastery in combining different mediums. Characteristic, too, is the use of different pieces of paper to adjust the support’s format to the flight of his inspiration. The cut-of line of the inscription appears to contain a date in the 1660s (perhaps 1660?), which would situate it firmly in the second half of the artist’s career. Among other examples, two elaborate allegories are similar in style and technique, dated 1658 (D’Hulst, *op. cit.*, II, nos. A327, A328, IV, figs. 344, 345). But many aspects are common to Jordaens’ entire *œuvre* – stylistic, technical, but also compositional, such as the shallow stage, or the piled-up figures. The beautiful dog echoes one already used by Jordaens in a design for a tapestry depicting a proverb, dated 1638, in the Museum Plantin Moretus, Antwerp (inv. PK.OT.00160; see D’Hulst, *op. cit.*, I, no. A190, III, fig. 205; and R.-A. d’Hulst, *Jacob Jordaens (1593-1678)*, II, *Tekeningen en prenten*, exhib. cat., Antwerp, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1993, no. B38, ill.).

LOTS 37-40: FOUR DRAWINGS FROM THE COLLECTION OF JOANNES DE CLERCQ (1842-1867)

Among the great Dutch drawings collectors of the nineteenth century, such as Jacob de Vos Jacobsz. (1803-1878), Jacobus Willem Wurfbain (1816-1888) or Pieter Langerhuizen (1839-1918), the name of Joannes de Clercq is rarely mentioned. It is sufficiently clear, however, that it was not a lack of taste which prevented him from bringing together a more significant collection, but simply lack of time to do so: born in Amsterdam on 14 June 1842, he died there at the age of twenty-five, on 11 September 1867. A love for art was instilled in him from an early age; in a manuscript catalogue of his collection, he mentioned how *Rembrandt’s Nightwatch*, the *Syndics of the draper’s guild* and the *Jewish bride* ‘fascinated me as a child, and made me forget everything around me’ (I.H. van Eeghen, ‘Een 19e eeuwse Rembrandtliefhebber’, *Maandblad Amstelodamum*, LVI, September 1969, p. 192). In the short time he was allowed, De Clercq bought important works from dealers and in different sales of Dutch collections, particularly those of Gerard Leembruggen (1801-1865) in Amsterdam on 5 March 1866, and of Herman de Kat (1784-1865) in Rotterdam on 4-8 March 1867 (for the formation of the collection, see the preface by I.Q. van Regteren Altena in *Teekeningen van oude meesters behoorende tot de verzameling van Mr. Chr. P. van Eeghen*, exhib. cat., Amsterdam, Museum Fodor 1935).

In the De Kat sale, his purchases numbered twenty modern and eighty old master drawings, among them major works by Lambert Doomer, Peter Lely and Peter Paul Rubens (Van Regteren Altena, *op. cit.*). From the latter, in addition to the drawing offered here (lot 37), De Clercq owned one of the celebrated studies for the *Raising of the Cross* in Antwerp cathedral (sold as by Anthony van Dyck under lot 104 in the De Kat sale; see A.-M. Logan, with M.C. Plomp, *Peter Paul Rubens. The Drawings*, exhib. cat., New York, The Metropolitan Museum of Art, 2005 no. 39, ill.). Barely more than six months after the De Kat sale, De Clercq died. His collection was divided in three parts, one of which – including the last Rubens for the Raising of the Cross mentioned above – formed the core of the Van Eeghen collection, which is still largely intact (Van Regteren Altena, *op. cit.*; I.H. van Eeghen, ‘De “Amsterdamse tekeningen” van Mr. Chr.P. van Eeghen’, *Maandblad Amstelodamum*, LXXV, September-October 1988, pp. 109-110). Inherited by a different branch of De Clercq’s descendants, the following four lots were all acquired by the young collector at the De Kat sale, and appear here on the market for the first time since. While the drawing by Rubens is still preserved on what is probably the mount from the De Kat collection, those from Rembrandt’s School (lots 38-40) are attached to mounts made by De Clercq, with later annotations recording comments from such connoisseurs as Frits Lugt and I.Q. van Regteren Altena.

37. PETER PAUL RUBENS, STUDY OF A KNEELING MAN SEEN IN PROFILE, BLACK CHALK, HEIGHTENED WITH WHITE, ON BUFF PAPER

In contrast to artists like Rembrandt, Rubens almost always drew with a specific end in view. A substantial portion of his drawn *œuvre* consists of compositional sketches in pen, executed in a shorthand style, and of large, fully developed studies in black chalk, sometimes sparsely heightened with white. The latter are monumental studies of the pose, anatomy or draperies of the men and women that people the often complex compositions he was developing for his finished works. No artist north of the Alps before him seems to have incorporated such studies on this scale in his working method, and few artists after him have equalled their expressive power and the apparent simplicity of means with which he conjured up life and volume in these sheets. ‘There is a wonderful concreteness about these drawings, but nothing pedestrian,’ wrote Julius Held in his classic study of Rubens as a draughtsman; ‘the true secret of their beauty lies in the fact that each form seems to be animated by a spirit commensurate with its majestic shape. [...] these forms and figures have in common an inner dignity, a grandeur less of size than of bearing’ (*Rubens. Selected Drawings*, Oxford, 1986, p. 30). Admired and copied from early on, Rubens’s figure studies have been pursued by the great collectors of the past and by public institutions, and scarcely any remain in private hands. With the notable exception of a figure study for the *Raising of the Cross* triptych at Antwerp cathedral (sold at Sotheby’s New York, 30 January 2019, lot 15), no drawings of this type have been offered at auction for over twenty years. The work offered here, published several times but never exhibited, has remained in the family of the buyer who acquired it at the sale of the collection of Herman de Kat in 1867 (see the introduction, and Provenance). There can be little doubt that the drawing was made as a study for a painting or other finished composition, but no definitive connection has been established. It was first related to the *Miraculous Draught of Fishes* in the church of Onze-Lieve-Vrouw-over-de-Dijle in Mechelen, both on the drawing’s old mount and in the catalogue of the De Kat sale (for the painting, see K. Bulckens, *Rubens; The Ministry of Christ*, London and Turnhout, 2017, no. 18, fig. 80). The suggested connection is probably with the young man wearing blue at upper right in the central panel, but his pose and drapery are entirely different. Ludwig Burchard and R.-A. d’Hulst, who introduced the drawing in the scholarly literature in 1963, pointed out the similarity to a figure at upper left in a pen sketch of which the subject is usually identified as *Tobit burying a slain Jew* (fig. 1; sold Christie’s, New York, 28 January 1999, lot 94; see D’Hulst and Vandenven, *op. cit.*, no. 49, fig. 108; and A.-M. Logan, with K. Lohse Belkin, *The Drawings of Peter Paul Rubens. A Critical Catalogue. Volume One. 1590-1608*, Turnhout, 2021, no. 199, II, fig. 255). The folds of the figures’ garments and even their pointed beads correspond closely, but the two drawings have been dated to different periods: while a sketch on the *verso* of the pen drawing is related to a painting produced by Rubens in Rome in 1606-1607, the figure study offered here is of a type generally associated with works by Rubens from the 1610s (see below). The suggestion made by Burchard and D’Hulst that Rubens may have been reminded of his earlier pen sketch in the second half of the 1610s, when conceiving the Saint Stephen altarpiece now in the Musée des Beaux-Arts de Valenciennes (inv. P.46.1.10), does not solve the problem, as the figure assisting at the burial of the saint in the altarpiece’s right wing, is only roughly comparable in pose (for the painting, see H. Vlieghe, *Saints*, II, Brussels, 1973, no. 148, fig. 117).

While the drawing is primarily a drapery study, recording the fall of light and shadow on the ample cloak of a kneeling young man, it is greatly enhanced by the sensitive depiction of his thoughtful face. There can be little doubt that Rubens was working from a life model, probably a studio assistant whom the master had requested to take a pose determined beforehand in a compositional sketch in pen or oil. One could imagine the figure serving as a shepherd, a magus, or even Saint Joseph in an *Adoration*. Comparable is a study for a shepherdess in the *Adoration of the Shepherds*, today at the Musée des Beaux-Arts de Rouen, inv. D.803-6 (H. Devisscher and H. Vlieghe, *Rubens. The Life of Christ before the Passion. The Youth of Christ*, London and Turnhout, 2014, no. 15, II, fig. 47; for the drawing, see *ibid.*, I, no. 15a, II, fig. 49). Executed by Rubens and his workshop in 1616-1617, the picture and the related study provide a rough date for the drawing discussed here, further supported by other comparisons, for instance with two studies at the Fitzwilliam Museum, Cambridge (discussed in A.-M. Logan, with M.C. Plomp, *Peter Paul Rubens. The Drawings*, exhib. cat., New York, The Metropolitan Museum of Art, 2005, nos. 61, 62 ill.), or one at the Victoria and Albert Museum, London (inv. Dyce.519; see White, *op. cit.*, no. 520, ill.). They brilliantly demonstrate that Rubens, even in studies for figures in less

heroic poses, was always able to instil his drawings with robust form and inner feeling – ‘a grandeur less of size than of bearing’.

Fig. 1. Peter Paul Rubens, *Tobit burying a slain Jew* (?). Private collection.

Fig. 2. Peter Paul Rubens, *Study of a kneeling woman seen in profile*, Albertina, Vienna.

38. REMBRANDT SCHOOL, SAINT THOMAS RECOGNISING CHRIST, PEN AND BROWN INK, PEN AND BROWN INK FRAMING LINES

Peter Schatborn has suggested that the drawing is the prototype of another version of the composition at the Rijksmuseum, Amsterdam (inv. RP-T-1889-A-2052; see *op. cit.*, no. 86, ill.). Both he and Martin Royalton-Kisch consider it a work by a pupil; Schatborn suggested the name of Samuel van Hoogstraten for both the Amsterdam drawing and the present sheet (the former is now given to him in full in the Rijksmuseum’s online catalogue at www.rijksmuseum.nl, consulted in October 2022). Martin Royalton-Kisch thinks the style closest to that of Willem Drost, even if he remarks that the latter ‘isn’t generally as delicate.’ (e-mail, 27 February 2023). The pupil responsible for the present drawing drew inspiration from a painting by Rembrandt dated 1634 at the Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow (inv. Ž-2619; see M. Senenko, *Collection of Dutch Paintings. XVII-XIX Centuries*, Moscow, 2009, pp. 318-322, ill.), and especially a drawing by him formerly in the collection of Georges Renand, dated to the early 1640s, when Van Hoogstraten was in Rembrandt’s studio (O. Benesch, *The Drawings of Rembrandt*, London, 1973, III, no. 511a, fig. 673; Schatborn, *op. cit.*, p. 182, fig. 86b). It can be further noted that in 1949, Van Hoogstraten produced a painting of the same subject, clearly related to the composition of the drawing (Landesmuseum Mainz, inv. 1180; see W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, II, Landau, 1983, no. 824, ill.).

39. ATTRIBUTED TO WILLEM DROST, THE DISMISSAL OF HAGAR AND ISHMAEL, PEN AND BROWN INK, PEN AND BROWN INK FRAMING LINES

Various drawn versions by artists from Rembrandt’s circle are known of this scene from Genesis (21:14), including two by the master himself, dating from the 1650s, at the Rijksmuseum Amsterdam (inv. RP-T-1930-2), and the British Museum, London (inv. 1910,0212.175; see O. Benesch, *The Drawings of Rembrandt*, London, 1973, V, nos. 916, 962, fig. 1194, 1244; Martin Royalton-Kisch, *Catalogue of Drawings by Rembrandt and his School*, published online at www.britishmuseum.org, 2010, consulted October 2022, no. 50, ill.; and P. Schatborn, *Tekeningen van Rembrandt, zijn onbekende leerlingen en navolgers*, The Hague 1985, no. 40, ill.). Peter Schatborn has suggested an attribution of the present sheet to Willem Drost, who was a student of Rembrandt in the late 1640s or early 1650s. This view is shared – with due caution – by Martin Royalton-Kisch, who dates the drawing around 1652-1655 (confirmed by e-mail, 27 February 2023). Parallels for the finely drawn faces and extensive use of hatching can be found in drawings by Drost such as one in the Kunsthalle Bremen (inv. 54/437; see W. Sumowski, *Drawings of the Rembrandt School*, New York, III (1980), no. 546, ill.; and A. Röver-Kann, *Rembrandt, oder nicht? Zeichnungen von Rembrandt und seinem Kreis aus den Hamburger und Bremer Kupferstichkabinetten*, exhib. cat., Kunsthalle Bremen, 2000-2001, no. 10, ill.). Other drawings illustrating scenes from and attributed to Drost are in the Kupferstichkabinett, Berlin (inv. KdZ 1120), and the Pierpont Morgan Library and Museum, New York (inv. I.195; see Sumowski, *op. cit.*, nos. 551, 563, ill.).

40. GOVERT FLINCK, MEN PLAYING CARDS AT A TABLE IN AN INN, PEN AND BROWN INK, DOUBLE PEN AND BROWN INK FRAMING LINES

The traditional attribution of this drawing to the Flemish master David Teniers can only be explained by its iconography, which is less common in Rembrandt’s circle. One artist who did produce several tavern scenes (and to whom this drawing was also attributed, as recorded in an inscription on the mount, as well as in Benesch, *op. cit.*, 1964, p. 117, n. 9) is Philips Koninck (1619-1688), for instance a sheet at the print room of Leiden university (inv. PK-T-AW-642; see W. Sumowski, *Drawings of the Rembrandt School*, New York, VI (1982), no. 1325, ill.). Koninck’s style, however, is less precise and pointed than the present sheet’s, which compares closely to that of Govert Flinck’s works from the 1630s, such as his drawing at the J. Paul Getty Museum, Los Angeles, inv. 2007.5 (Sumowski, *op. cit.*, IV (1981), no. 948b, ill.). For other examples, see the recent discussion of the drawing by Martin Royalton-Kisch (*op. cit.*), whom we are grateful to for his assistance.

41. ATTRIBUTED TO AERT DE GELDER, CHRIST BEFORE CAIAPHAS, PEN AND BROWN INK, BROWN WASH, HEIGHTENED WITH WHITE

Another version of this composition, which seems of lesser quality and could be a copy after the present sheet, was formerly in the collection of Charles Albert de Burllet, Basel (O. Benesch, *The Drawings of Rembrandt*, London, 1973, VI, no. A 70, fig. 1730). Otto Benesch attributed the version known to him to the same hand as a group of drawings, including one in the collection of the Dukes of Devonshire at Chatsworth (Benesch, *op. cit.*, VI, no. A 82, fig. 1746; M. Jaffé, *The Devonshire Collection of Northern European Drawings*, Turin, 2002, III, Dutch Artists, no. 1468, ill.). Martin Royalton-Kisch (e-mail, 27 Feburary 2024), whom we are grateful to for his assistance, propose the name of Aert de Gelder for the present sheet, comparing it for instance to two drawings (including one of the same subject) at the Berlin Kupferstichkabinett, Berlin (inv. KdZ 5246, KdZ 3094; see W. Sumowski, *Drawings of the Rembrandt School*, New York, *** (****), nos. ***, ***, and Holm Bevers, *Zeichnungen der Rembrandtschule im Berliner Kupferstichkabinett*, Dresden, 2018, nos. 78, 79, ill.).

42. ATTRIBUTED TO JACOB BACKER, A STANDING MAN, BLACK CHALK, WATERMARK DOG IN A CROWNED BLASON

The drawing is strongly reminiscent of the figure studies in black chalk, often heightened with white, by Jacob Backer, such as two in the Albertina, Vienna (inv. 9041, 22865; see W. Sumowski, *Drawings of the Rembrandt School*, New York, I (1979), nos. 1, 63, ill.; and Leslie Schwartz in *Jacob Backer (1608/9-1651)*, exhib. cat., Amsterdam, Museum Het Rembrandthuis, and Aachen, Suermondt-Ludwig Museum, 2008-2009, nos. 39, 51, ill.). However, these examples and numerous other ones are all, or nearly all, made on blue paper.

43. JAN WEENIX, PASTORAL SCENE WITH SEATED WOMEN NEAR A FOUNTAIN, BLACK CHALK, ON VELLUM

Signed and dated, this unpublished sheet is an important addition to the work of Jan Weenix. Although best known for the opulent hunting still lifes from later in his career, Weenix was also a gifted landscape painter (for an overview of his painted *œuvre*, see A.A. van Wegenberg-Ter Hoeven, *Jan Weenix. The Paintings. Master of the Dutch Hunting Still Life*, Zwolle, 2018). Some of his earliest works, dating from 1660, correspond generally to the composition presented here: Southern landscapes, in which children, shepherds and shepherdesses, cavaliers and other carefree figures dwell in the shadow of classical buildings and ruins (*ibid.*, nos. 11-38, ill.). In this, he was inspired by the works of his short-lived father, Jan Baptist Weenix (1621-1659). It was also Jan Baptist Weenix’s model which Jan was inspired by in the drawing presented here: several drawings in black chalk on vellum are known by the elder artist, made in the years preceding his sojourn in Italy in the mid-1640s. Dated from 1641 is a sheet in the Albertina, Vienna (inv. 9560; see P. Schatborn, *Drawn to Warmth. 17th-century Dutch artists in Italy*, exhib. cat., Amsterdam, Rijksmuseum, 2001, p. 110, fig. A); from 1642, one at the Kupferstichkabinett, Berlin (inv. KdZ 14491; see A. Steland, ‘Jan Baptist Weenix in Rome – 1643 bis 1647. Zur Datierung des zeichnerischen Frühwerks anhand von Signaturveränderungen’, *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, XXX (1994), pp. 90-91, fig. 3). A third example, undated but possibly still earlier, is also in the Albertina (inv. 9561; see Steland, *op. cit.*, pp. 90-91, fig. 2). Obviously made as an independent work of art, and dedicated at upper right to an otherwise unidentified Mr. Monsuur, Jan Weenix may have intended his own drawing as a sensitive homage to the his recently deceased father. Fig. 1. Jan Baptist Weenix, *Pastoral scene with figures and a herd near ruins*. Albertina, Vienna.

44. VALENTIJN KLOTZ, VIEW OF GRAVE FROM THE NORTH, PEN AND BLACK INK, WATERCOLOUR

Together with the artists Josua de Grave and Constantijn Huygens Jr., Valentijn Klotz travelled with the Dutch army during the campaign of Louis XIV against the Netherlands (R.J. van Hasselt, ‘Drie tekenaars van topografische prenten in Brabant en elders. Valentijn Klotz, Josua de Grave en Constantijn Huygens Jr.’, *Jaarboek Oudheidkundige Kring De Ghulden Roos*, 1965, pp. 145-155). It is during these years that he had an occasion to draw the Brabant city of Grave, to the South-West of Nijmegen, on the river Meuse, after its recapture by the Dutch in 1674, producing several panoramic views, today at the Rijksmuseum, Amsterdam (inv. RP-T-1898-A-3980), the Musée Condé, Chantilly (inv. DE 1100), the British Museum, London (inv. 1913,0111.5, 1913,0111.6), and National Gallery of Canada, Ottawa (inv. 5064; see M. Schapelhouman and

P. Schatborn, *Land en water. Hollandse tekeningen uit de 17de eeuw in het Rijksprentenkabinet/ Land and water. Dutch drawings from the 17th century in the Rijksmuseum Print Room*, Amsterdam, 1987, no. 93, ill.; and D. Mandrella, *Arcadie du Nord. Dessins hollandais du musée Condé à Chantilly*, exhib. cat. Chantilly, Musée Condé, 2001-2002, no. 19, ill.). The present sheet is identical in viewpoint to the one in Amsterdam, which was made a few days before the one in Ottawa, on 9 March 1675. In addition to the views of the city mentioned above, several drawings by Klotz of its castle in ruins exist, made between March 1675 and March 1676 (Van Hasselt, *op. cit.*, nos. 140-148).

45. VINCENT JANSZ. VAN DER VINNE, A WOODED LANDSCAPE, BLACK CHALK, BRUSH, GREY WASH, GRAPHITE FRAMING LINES, SIGNED (VERSO)

A similarly large and signed forestscape is at the Rijksmuseum, Amsterdam (inv. RP-T-1897-A-3196).

46. ABRAHAM MEERTENS, A GOOSE ON A RIVER BANK, BLACK CHALK, WATERCOLOUR

47. ALBERTUS STEENBERGEN, BUTTERFLIES AND CATERPILLARS, GRAPHITE, WATERCOLOUR HEIGHTENED WITH WHITE, SIGNED, TITLED AND INSCRIBED

48. HENDRIK VAN DER BURGH, STUDY OF A PAIR OF SLIPPERS, WATERCOLOUR, SIGNED

49. SCHOOL OF FONTAINEBLEAU, THE DROWNING OF BRITOMARTIS, PEN AND BROWN INK, BROWN WASH, SQUARED WITH BLACK CHALK

This drawing is related to a panel in a cycle of seven tapestries with subjects taken from the history of the goddess Diana, commissioned by Henry II for the apartments on the second floor of the castle of Anet during reconstruction work between 1549 and 1552. The story of the goddess was viewed as echoing the life of Henry II’s wife, Diane de Poitiers.

Here, the Greek divinity Britomartis, wishing to remain virginal and solitary, pursued by Minos, the Cretan king, who wants to take her by force into the woods, would rather end up drowned than abused. She is rescued by fishermen who hide her in their nets. In the foreground on the edge of the shore, Diane, with a dog and women, is about to reach out to him to help him out of the water.

A related tapestry in wool and silk depicting the episode is in the Metropolitan Museum of Art, New York, inv. 42.571 (fig. 1; see J. Coural and M.-H. Babelon in, *L’École de Fontainebleau*, exhib. cat., Paris, Grand Palais, 1972, no. 461, ill.). As a plate in a series of six prints, Étienne Delaune (1518/1519-1583) made an engraving with differences around 1547-1548, where Minos is seen in the foreground on the bank, his arms raised (A.-P.-F. Robert-Dumesnil, *Le Peintre-graveur français*, 1865, XI., no. 136).

Three other drawings related to the same tapestry exist, of slightly different style and technique, are at the Louvre (inv. 8741, 8742, 8743), with an attribution that has changed over time: once given to Rosso Fiorentino, they were then attributed to Luca Penni by Louis Dimier (*French Painting in the Sixteenth Century*, London and New York, 1904, pp. 115-116) and Sylvie Béguin (in exhib. cat. 1972, *op. cit.*, pp. 129-130, under no. 139), to Jean Cousin the Elder and then to Charles Carmois (see the museum’s database).

Fig. 1. *The Drowning of Britomartis*. The Metropolitan Museum of Art, New York.

50. THOMAS LEFEBURE, SAINT CECILIA PLAYING ORGAN, BODYCOLOUR HEIGHTENED WITH GOLD ON VELLUM, PLACED ON A COPPER PLATE, SIGNED AND DATED 1675

This exquisite miniature is an important addition to the work of a rare artist, not only for its quality and condition, but also for its prestigious provenance, here detailed for the first time. Next to nothing is known about its maker’s artistic education. Born in Brussels, Lefebure must have come early on in contact with Joseph Werner, the great Swiss miniaturist early on (for Lefebure, see H. Rott, *op. cit.*, pp. 131-134, 142-143, 150, 153, 159; U. Thieme and F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXI, Leipzig, 1928, p. 558; and L.R. Schidlöf, *La Miniature en Europe aux 16^e*,

17^e, 18^e et 19^e siècles, Graz, 1964, I, pp. 493-494; for Werner, see J. Glaesemer, *Joseph Werner, 1637-1710*, Zurich and Munich, 1974). Their encounter may have taken place in Paris or Versailles, where Werner was active for Louis XIV from 1662 until 1667. What may be Lefebure’s earliest known work, an allegorical portrait of Louis XIV and Mademoiselle de La Vallière, is dated 1670 (sale Palais des Congrès, Versailles, 5 March 1978, lot 19, as François Lefebure). However, by the time he made this work, he seems to have already moved East, where he was appointed ‘peintre en miniature’ of the Margrave of Baden-Baden, William (*r.* 1621-1677), later entering the service of the House of Baden-Durlach. He travelled to Venice to study architecture in 1674, and after his return in 1688 was appointed court architect by Margrave Fredrick VII Magnus (*r.* 1677-1709). (It can be noted here that Werner, too, had connections to the margraves: in 1677, he etched an allegorical portrait on the occasion of the death of Frederick VI, Fredrick Magnus’s predecessor (Glaesemer, *op. cit.*, no. 62, ill.)) Lefebure’s later career was mainly that of an architect, to which architectural designs and some buildings still attest today.

The few miniatures known by Lefebure seem to all date from the 1670s, and include a *Vertumnus and Pomona* from 1674 (with Galerie Eric Coatalem, 2000), park scenes, one with lovers, from 1675 and 1677 (sale Beaussant et Lefèvre, Paris, 17 June 2005, lot 11), another *Vertumnus and Pomona* from 1676 (The Metropolitan Museum of Art, inv. 33.136.13; see G. Reynolds, with K. Baetjer, *European Miniatures in the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1997, no. 21, ill.), and a portrait of a young boy from 1678 in the Frits Lugt Collection, Paris, inv. 8428 (K. Schaffers, *Portrait Miniatures in the Frits Lugt Collection*, Paris, 2018, I, no. 97, II, ill.). They reveal his sophisticated technique, which Graham Reynolds (in connection with the aforementioned work in New York) called ‘surprisingly distinguished’, and which he noted was ‘exceptional in displaying his interest in architecture’ (Reynolds, *op. cit.*, p. 78). This is even more true for the present work, where the patron saint of musicians plays a monumental chamber organ in the splendour of a hall in classical style against the backdrop of a palace wall and garden. Lefebure’s virtuoso brush not only excels in the depiction of the buildings, but also in the flowers in the vase at left and strewn over the hall’s marble floor, the censer at lower right and the heavy brocade curtain, pulled up to reveal the scene. Lefebure may have drawn inspiration from a similar depiction of the Roman virgin martyr by Werner from the 1660s (with Galerie Didier Aaron, Paris, in 2015). Miniatures by both Lefebure and Werner appear together in the inventories from 1688/1693 and 1736/1773 of the collections of the Margraves of Baden-Durlach in Basel, where they had a summer palace. Apart from the present work, Lefebure was represented by three other miniatures, depicting Herodias with the head of Saint John the Baptist, a landscape in which Cupidio carves a bow, and an Italianate landscape with three donkeys (Vey, *op. cit.*, pp. 26-27, nos. 8, 25, 62, pp. 40-41, nos. 91, 99, 101). Among a number of works by Werner was a miniature painting depicting ‘the history of Alexander the Great, giving his mistress [Campaspe] to Apelles’ (Vey, *op. cit.*, p. 26, no. 1, p. 40, no. 86). Both the miniature by Werner and Lefebure’s work under discussion were sold at auction in 1808 by the city of Basel after it had become the owner of the summer palace of the Margraves (*ibid.*, pp. 12, 14-16); and shortly after he sale, its organiser, the painter Conrad Cramm, acquired them, and they stayed together until the sale of the collection of the French poster artist Raymond Gid in 2022 (see provenance; Werner’s miniature, here reproduced in fig. 1, was offered under lot 22). Both identically and lavishly framed in the nineteenth century, probably by its then-owner, the collector Baron Hugo de Bethmann, the works attest to the outstanding talents of two closely related artists. That of Werner has already enjoyed the attention of collectors and scholars for some time; that of Lefebure deserves to be rediscovered.

Fig. 1. Joseph Werner, *Alexandre the Great offering his mistress Campaspe to the painter Apelles*. Benjamin Peronnet Fine Art, Paris

51. ADAM FRANS VAN DER MEULEN, STUDY FOR THE SIEGE OF DOUAI, RED CHALK, 1667

This red chalk drawing represents one of the episodes of the campaign in Flanders led by Louis XIV, which began in May 1667. After laying siege to Tournai, the King went to the city of Douai, which was captured on 1 July and taken on 6th of the same month. The event depicted here took place on July 4: the king comes out of the trench he has just inspected and the duke of Noailles, hat down, presents him his men.

The lost related painting is known thanks to the tapestry from the Gobelins manufacture (Paris, Mobilier national, inv. GMTT 95/9; *A la Gloire du Roi. Van der Meulen, peintre des conquêtes de Louis XIV*, exhib. cat., Dijon, Musée des Beaux-arts, and Luxembourg, Musée d’Histoire de la Ville, 1988, p. 130, no. 26D, ill.). This tapestry was part of the four-piece *Histoire du Roy* devoted to

the War of Devolution undertaken by Louis XIV to safeguard the ‘rights of the Queen’, *i.e.* her presumed inheritance rights.

The Château de Versailles also owns a more detailed study in black chalk for the tapestry by Charles Le Brun (inv. MV 7876), which was probably preceded by the drawing presented here.

52. FRENCH SCHOOL, 17TH CENTURY, DESIGN FOR AN ALTAR, PEN AND BROWN INK, BROWN AND GREY WASH, INSCRIBED

This design for an altar, richly decorated with Corinthian columns, surmounted by a frieze of metopes and triglyphs, a monstrance and winged angels holding censers, is presented in elevation and plan. The first signature, that of the artist, which begins with a ‘B’, remains unidentified, while the second is that of the person in charge of approving the commission, probably the church’s priest. This is a rare example of a design for church furniture from the second half of the 17th Century. The Dijon sculptor Jean Dubois (1625-1694) produced a *Project for an architectural and sculpted tabernacle*, similar in technique and composition, that is part of an album of 168 drawings in the Musée du Louvre, inv. RF 6066.85.

We are grateful to Peter Fuhring for his assistance in writing this note.

53. NICOLAS DE PLATTEMONTAGNE, A BLACK STANDING MAN WITH STUDIES OF HANDS, BLACK, RED AND WHITE CHALK

This large, unpublished sheet *aux trois crayons* is typical of Nicolas de Platemontagne’s graphic work, both in terms of the technique used and the layout, which often include hand studies. This draped man is a study for the figure of Balthasar in the *Adoration of the Magi*, a canvas in the Musée des Beaux-Arts, Quimper (fig. 1; inv. 873-1-547). All the characteristics of Platemontagne’s graphic writing are present: ‘the taste for assertive hatching, parallel lines and accentuated highlights of white’ (L.-A. Prat, *Le Dessin français au XVII^e siècle*, Paris, 2013, p. 371). A study drawn for the group of the *Virgin and Child* in black and white chalk in this same painting is in a private collection (F. Lanoë, *Trois maîtres du dessin. Philippe de Champagne, Jean-Baptiste Champagne, Nicolas de Platemontagne*, exhib. cat., Port-Royal, Musée national de Port-Royal des Champs, 2009, p. 143, no. 147, ill.). Several comparable subsidiary hand studies appear in drawings that were included in the 2009 exhibition at the Musée National de Port-Royal des Champs, which helped the general public to rediscover this artist: a *Study for a Portrait of a Man* and a *Study for a Seated Apollo*, both in the Museo Cerralbo, Madrid (inv. 08049, 08039) or a *Study of draperies, a head and hands* in the Metropolitan Museum of Art, New York (inv. 1996.97; see Lanoë, *op. cit.*, nos. 116, 120, 122, ill.).

We are grateful to Frédérique Lanoé for supporting the attribution based on a digital photograph.

Fig. 1. Nicolas de Platemontagne, *Adoration of the Magi*. Musée des Beaux-Arts, Quimper.

54. FRENCH SCHOOL, 17TH CENTURY, ACADEMY OF A SEATED MAN, BLACK AND WHITE CHALK, STUMPING, ON LIGHT BROWN PAPER, WATERMARK COAT OF ARMS

55. FRANÇOIS BOUCHER, HEAD OF A WOMAN, BLACK CHALK, TRACES OF WATERMARK

According to Alastair Laing, this delicate head study in black chalk dates from the 1750s or 1760s and was used to prepare one of the numerous figures in Boucher’s landscapes and other pastoral scenes, such as a shepherdess or a peasant woman. In the painting *The bird call*, dated around 1765 and kept at the Musée du Louvre, the head in profile of the young woman seated in the foreground is very similar to the present drawing (inv. 2727; see A. Ananoff, *François Boucher*, Lausanne and Paris, 1976, II, no. 607, ill.). We are grateful to Alastair Laing for confirming the attribution on the basis of a digital photograph.

56. CHARLES DE WAILLY, ARCHITECTURAL CAPRICCIO WITH A TORSO COLUMN, BLACK CHALK, PEN AND BLACK INK, BROWN AND GREY WASH, HEIGHTENED WITH WHITE, SIGNED AND DATED

This *da sotto in sù* view of a baldachin shows a vertiginous ascending perspective; the spirals and the distorted aspect of the columns lend the composition great dynamism. As the autograph inscription indicates, the

drawing was made during De Wailly’s stay in Italy between 1754 and 1757. In Rome, the young architect was fascinated by Saint Peter’s Basilica and Gianlorenzo Bernini’s baldachin in it, as evident from other drawings: an *Interior of Saint Peter’s* (Beaux-Arts de Paris, inv. O.928), two *Studies of the pulpit of Saint Peter’s* from 1754 and 1755 (University Library, Uppsala; State Hermitage Museum, Saint Petersburg; see *Rome 1760-1770. Fragonard, Hubert Robert et leurs amis*, exhib. cat., Paris, Galerie Cailleux, 1983, under no. 13), and *The Luminous Cross at Saint Peter’s in Rome* (Musée des Beaux-Arts de Rouen, inv. 975-4-1788). At the Salon of 1789, De Wailly exhibited three of his drawings from the Boutin collection, including (under no. 53) the Baldachin of Saint Peter’s (J.-F. Heim and C. Beraud, *Les Salons de peinture de la Révolution française 1789-1799*, Paris, 1989, p. 390).

These drawings date from a period of great artistic effervescence in Rome, where many artists came to perfect their training, and when De Wailly met Hubert Robert and Augustin Pajou (M. Mosser and D. Rabreau, *Charles de Wailly, peintre architecte dans l’Europe des Lumières*, exhib. cat., Paris, Hôtel de Sully, 1979, pp. 19-21).

57. FRANÇOIS BOUCHER, A YOUNG WOMAN WITH TWO CHILDREN AND A CAT, BLACK AND RED CHALK, PASTEL, ON BROWN PAPER

Boucher’s talent as a pastellist was recognised by his contemporaries, from Bergeret to Jean de Jullienne, who collected above all the very accomplished heads of women from his mature period (F. Joulie, *Esquisses, pastels et dessins de François Boucher dans les collections privées*, exhib. cat., Versailles, Musée Lambinet, 2004, p. 76). Overall compositions worked out in pastel such as the present drawing are rarer, but here the technique adopted is actually that of a work *aux trois crayons*. Stylistically, Alastair Laing compares this pastel to a pair in the same technique in the Albertina in Vienna, *The Schoolmaster* and *The Schoolmistress* (inv. 12163, 12162). The brown paper is lightly touched with pastel, but mostly covered with black, red and white chalks, and heightened with blue.

Alastair Laing also states that a version in reverse is a copy derived from the present pastel (A. Ananoff, *L’Œuvre dessiné de François Boucher*, Paris, 1966, I, no. 261, fig. 48).

LOTS 58-62: FROM THE COLLECTION OF THE SCULPTOR CARLO MAROCHETTI (1805-1867)

The following four French drawings of the eighteenth century all belonged to the sculptor Carlo Marochetti. In the three countries where he lived and was active, he left major examples of his art which can still be admired *in situ*: the equestrian statue of Emmanuel-Philibert, Duke of Savoy (1843) in Marochetti’s native city, Turin; the high altar of the church of the Madeleine (1843) in Paris; and the equestrian statue of Richard the Lionheart (1851) in front of the House of Parliament in London.

His extensive collection of prints was put up for sale after his death, while his two sons divided up the paintings and other art objects, including the present drawings, which remain with the artist’s descendants to this day. A watercolour by John Ballantyne (see fig. 1) shows the artist in his studio and provides valuable evidence of his taste for works on paper. Hanging above the fireplace are a number of paintings as well as framed drawings such as those in the present sale.

Fig. 1 Vincent Brooks, after John Ballantyne, *Carlo Marochetti*, chromolithograph. National Portrait Gallery, London.

58. FRANÇOIS BOUCHER, HEAD OF A CHILD IN PROFILE, RED AND WHITE CHALK, ON LIGHT BROWN PAPER

François Boucher made numerous studies of highly finished female heads, often intended for sale, though the present head of a young boy preserved in its original mount was more likely done from life, the hair nonchalantly sketched. The drawing, delicately heightened with white chalk, was engraved by Georg Friedrich Schmidt (1712-1775) in 1759 (fig. 1; see P. Jean-Richard, *L’Œuvre de François Boucher dans la Collection Edmond de Rothschild*, Paris, 1978, no. 1583, ill.). We are grateful to Françoise Joulie and Alastair Laing for supporting the attribution on the basis of a digital photograph.

Fig. 1 Georg Friedrich Schmidt, after François Boucher, *A child’s head*. British Museum, London.

59. CHARLES-JOSEPH NATOIRE, A TRIUMPHAL ENTRANCE OF AN HORSEMAN CROWNED BY A PUTTO, BLACK AND WHITE CHALK, BROWN WASH ON BLUE PAPER

This unpublished drawing does not seem to be preparatory to a painting, but the position of the horse, the presence of dogs in the foreground, and the fluted columns of the building in the background reminds one of the atmosphere of the main painting of the *History of Don Quixote*, painted by Natoire around 1734-1735 and now at the Compiègne (inv. 38.764; see S. Caviglia-Brunel, *Charles-Joseph Natoire (1700-1777)*, Paris, 2012, no. P.60, ill.).

60. CHARLES-JOSEPH NATOIRE, STUDY FOR A PORTRAIT OF LOUIS, DAUPHIN OF FRANCE, BLACK AND WHITE CHALK, BRUSH, GREY WASH, ON BLUE PAPER

Drawn with great vivacity on a sheet of blue paper, this study of a full-length figure staged with a torso column and a curtain in the background is to be related to the painted portrait of the crown prince Louis (1729-1765), son of Louis XV. Commissioned in 1746 for the prince’s new bedroom at Versailles, the painting is still *in situ* today (fig. 1; inv. MV. 3791; see S. Caviglia-Brunel, *Charles-Joseph Natoire (1700-1777)*, Paris, 2012, no. P181, ill.). There are two other related drawings in preparation for this painting: one with a composition very similar to the present sheet (in reverse compared to the painting), also on blue paper, is in the Musée Borély in Marseille (inv. 68.155; see *op. cit.*, no. D. 395, ill.); the other, a more sketchy study of the Dauphin in full-length, is in the Musée Atger, Montpellier (inv. MA 44; see *op. cit.*, no. D. 396, ill.).

61. CHARLES-JOSEPH NATOIRE, PUTTI CARRYING THE CROSS, RED AND BLACK CHALK, RED CHALK WASH, STUMPING

Religious subjects form an important part of Charles-Joseph Natoire’s painted and drawn *œuvre*. This *Ascension of the Cross into Heaven by Putti* evokes the painted ceilings with figures seen *da sotto in sù* like the *Apotheosis of Saint Louis* painted by Natoire on the ceiling of the church of Saint-Louis-des-Français in Rome in 1756 (S. Caviglia-Brunel, *Charles-Joseph Natoire (1700-1777)*, Paris, 2012, no. P.236, ill.). Based on the same iconography as the present drawing, a cross carried by a putti is visible in the upper left corner of the ceiling. The graphic style of this sanguine is typical of the drawings of the academician from Nîmes: the subtle work of stumping, heightened with a few light touches of black chalk, the round faces and half-closed eyes.

62. CHARLES-JOSEPH NATOIRE, VENUS AND ADONIS, HEIGHTENED WITH WHITE (*RECTO*); STUDY OF MONKS (*VERSO*), PIERRE NOIRE, PEN AND BROWN INK, BROWN AND GREY WASH (*RECTO*); BLACK CHALK (*VERSO*)

The theme of Venus and Adonis was treated several times by Natoire in paintings and drawings, as in two paintings preserved in the Musée des Beaux-Arts de Nîmes (inv. IP 2691) and in the Philadelphia Museum of Art (inv. 1989-3-2; see S. Caviglia-Brunel, *Charles-Joseph Natoire (1700-1777)*, Paris, 2012, nos. P.165, P.166, ill.). In the present drawing, Venus from her chariot mourns the death of her beloved lying on the ground, surrounded by women. The initials ‘CN’ in the lower right corner are frequently used by the artist on his drawings.

63. JEAN-BAPTISTE LEPRINCE, THE REST ON THE FLIGHT TO EGYPT IN A WOODED LANDSCAPE (*RECTO*); SKETCH OF LANDSCAPE (*VERSO*), BLACK CHALK, RED CHALK, BRUSH, GREY AND RED CHALK WASH, SIGNED AND DATED

64. JEAN-BAPTISTE HUET, APPLES, BLACK CHALK, WATERCOLOUR AND BODYCOLOUR, SIGNED AND DATED 1792

Within the corpus of drawings by Huet, the studies of fruits and vegetables are distinguished by their sobriety and descriptive meticulousness. Several sheets from this series are conserved in museum collections, including *Corn and Wheat Spikes* from 1792 (The Morgan Library and Museum, New York, inv. 1992.2; see C. D. Denison, *French Master Drawings in the Pierpont Morgan Library*, New York, 1993, no. 85, ill.), made in the same year as the present drawing, and *Two Squashes* of 1785 (Ashmolean Museum, Oxford, inv. WA1942.25; see J. Whiteley, *Ashmolean Museum. Catalogue of the Collection of Drawings*, VII, Oxford, 2000, no. 740, ill.). Most of these studies are numbered, suggesting that they were collected by Huet in an album (B. Couilleaux, *Jean-Baptiste Huet. Le Plaisir de la nature*, exhib. cat., Paris, Musée Cognacq-Jay, 2016, no. 25, ill.).

65. JEAN-BAPTISTE GREUZE, STUDY OF A YOUNG GIRL, FULL LENGTH, LOOKING TO THE RIGHT, RED CHALK

Previously unrecorded, this study is preparatory for the figure of the young girl in the background on the far left of the painting which Greuze executed in 1780, the *Hermit or the distribution of the rosaries* (private collection, formerly in the Kushelev-Bezborodko collection, more recently sold Sotheby’s, New York, 31 January 2013, lot 93). The religious subject is atypical for Greuze and was likely chosen by the Marquis de Véri Raionar (died in 1785), who may have commissioned the painting; the engraving after it by Henri Marais from 1788 bears a dedication to abbot Joseph Alphonse de Véri (1724-1799), the brother of the Marquis.

If the subject stands out in Greuze’s repertoire, its treatment, with a large number of young women, is typical of the artist. Although hardly visible in the final composition, the young girl related to the present study, dressed modestly, is given as much attention as the protagonist figure, the hermit, for which a study in red chalk survives at the Louvre (inv. 26994).

We are grateful to Antoine Chatelain for his help in writing this note.

66. ATTRIBUTED TO MAURICE-QUENTIN DE LA TOUR, PORTRAIT OF MADAME CASSANÉA DE MONDONVILLE, BORN ANNE-JEANNE BOUCON, PASTEL ON PAPER LAID DOWN ON CANVAS AND MOUNTED ON A STRETCHER

A celebrated harpsichordist and composer, Anne-Jean Boucon studied music with the acclaimed Jean-Philippe Rameau (1683-1764), who wrote for his student a composition entitled ‘La Boucon’ in his 1741 *Pièces de clavecin en concert*. The composers Jacques Duphly, in 1744, and Jean Barrière in 1745 also created works for the young musician. At the age of thirty-nine, in 1747, she married Jean-Joseph de Cassanéa de Mondonville (1711-1772). Her husband, a composer and violinist of the chamber and royal chapel, much admired by Louis XV and Madame de Pompadour, also posed for a portrait by Maurice-Quentin de La Tour. La Tour represented the sitter smiling, almost completely facing the viewer, with only the carved head, the pegs and the neck of his violin visible; the rest of the instrument is sketched and mostly hidden behind his torso. The pastel, exhibited at the Salon of 1747, is today known by a copy conserved in the collection of the Musée Antoine Lécuyer in Saint-Quentin (fig. 1; inv. LT 18; see Jeffares, *op. cit.*, online version, no. J.46.1414, ill.; and Debrie and Salmon, *op. cit.*, 2000, p. 191, fig. 105).

La Tour was deeply involved in the world of theatre and music, and he represented many dancers, composers, and musicians belonging to both the realms of lyric theatre and of Italian music. One example of such a work is the portrait of *Pietro Manelli, first jester of the Italian troupe*, conserved in the Musée Antoine Lécuyer (inv. LT 20; see Jeffares, *op. cit.*, online version, no. J.46.2202; and Debrie and Salmon, *op. cit.*, 2000, no. 48, ill.). Rarer are portraits of 18th Century female musicians depicted with their instruments, as the sitter is here in the present pastel.

Another version of this portrait is conserved at the Art Institute of Chicago (inv. 2001.53; see Jeffares, *op. cit.*, online version, no. J.46.1423, ill.; and Debrie and Salmon, *op. cit.*, 2000, p. 216, under n°44). While the brilliant blue of her dress and the details of the lace appear more luminous in the Chicago version of the pastel, the execution of the face in the two compositions are of equal quality, and the delicate white highlights on the sitter’s cheeks in the Marcille version are a particularly expressive element. In both cases, it is worth noting that La Tour did not wish to depict the harpsichord keys realistically (the sharps and flats are not in the correct places), and the music score is not very legible. Instead, he wished to focus on the details and the exquisite execution of the sitter’s physiognomy. A later copy that previously belonged to John Pierpont Morgan is at the Saint Louis Art Museum (inv. 308.1925; see Jeffares, *op. cit.*, online version, no. J.46.14275, ill.). The current whereabouts of the original version, the one exhibited at the Salon of 1753 (no. 76), are unknown (Jeffares, *op. cit.*, online version, no. J.46.1422).

The present version belonged to the pioneering French collector François Marcille. Like his two sons, Camille and Eudoxe, he possessed a number of pastel portraits by Maurice Quentin de La Tour, notably a preparatory study of a portrait of Chardin, later engraved by Jules de Goncourt and lent by Eudoxe to the 1879 exhibition at the École des Beaux-Arts (no. 529; see Jeffares, *op. cit.*, online version, no. J.46.1442). Four pastels by La Tour were included in the sale on 8-9 March 1876 of Camille Marcille’s collection following his death, one of which was a preparatory study for the portrait of the painter Dumont le Romain (lot 152; location unknown; Jeffares, *op. cit.*, online version, no. J.46.1685) and another a study for the portrait of the painter Louis de Silvestre (lot 150; now at the Art Institute of Chicago, inv. 1958.543; see Jeffares, *op. cit.*, online version, no. J.46.2966, ill.)

67. FRENCH SCHOOL, 18TH CENTURY, PORTRAIT OF A WOMAN ARTIST, BLACK AND RED CHALK, STUMPING, HEIGHTENED WITH WHITE

An attribution to Jean-Michel Liotard (1702-1796), the engraver, draughtsman, and twin brother of Jean-Étienne Liotard, has been suggested.

68. CHARLES-NICOLAS COCHIN, PORTRAIT OF CATHERINE II IN PROFILE, BLACK CHALK, WHITE CHALK, STUMPING, CIRCULAR

During his career, Charles-Nicolas Cochin worked several times directly for the empress Catherine II of Russia. No doubt he had the opportunity to portray her at the time of one of these commissions. Two drawings by Cochin reflect this collaboration: *Victories won over the Ottoman Empire*, signed and dated 1776 (Sotheby’s, London, 9 April 1970, lot 147; see C. Michel, *Charles-Nicolas Cochin et l’art des Lumières*, Paris, 1993, p. 168), and an *Allegory of Catherine II codifying Russian law*, signed, dated 1777 and engraved by Choffard (location unknown; for the engraving, see *La France et la Russie au siècle des Lumières*, exhib. cat., Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 1986-1987, no. 93, ill.).

69. FRANCESCO-GIUSEPPE CASANOVA, EQUESTRIAN PORTRAIT OF FREDERIC II (?), BLACK CHALK, BRUSH, GREY WASH

It was in the workshop of Francesco Simonini (1686-1753) that Francesco Casanova trained to paint battles and military scenes. From 1758, he perfected his training in the Paris workshop of Charles Parrocel (1688-1752). Equestrian portraits are another part of the artist’s production. This elegant equestrian portrait of a man wearing a tricorn and a military distinction on his chest is a good example. Certain characteristics of the model, including his facial features and the insignia, allow to speculate on his identity: could he be the Prussian King Frederick II (1712-1786), who reigned from 1740 until 1786? If so, it could be preparatory for an unidentified painting.

70. HUBERT ROBERT, AN ARCHITECTURAL CAPRICCIO WITH RUINS AND A COUPLE ON HORSEBACK, BLACK CHALK, WATERCOLOUR

The nickname ‘Robert des ruines’ (Robert of the ruins), given to the artist by Czarina Catherine II and later taken up by Denis Diderot in his reviews of the Paris Salons, perfectly suits the present watercolour where the architectural elements are covered with foliage and weeds that have grown between the stones over time.

In Hubert Robert’s drawings, watercolours or grisailles slightly enhanced with blue, like in the present sheet, are rarer than drawings in red chalks. Examples other than the present work include an *Architectural capriccio with the Pantheon* dated 1760 in the collection of Jean Bonna, Geneva (N. Strasser, *Dessins français du XVI et XVIII^e siècle. Collection Jean Bonna*, Geneva, 2016, no. 79, ill), or an Architectural capriccio with the Laocoon at the Harvard Art Museums, Cambridge, inv. 1978.35 (*Hubert Robert (1733-1808). Un Peintre visionnaire*, exhib. cat., Paris, Musée du Louvre, and Washington, National Gallery of Art, 2016, no. 63, ill.).

Dated 1760, the drawing was produced during Hubert Robert’s stay at the Académie de France in Rome, a period when the director of the institution, Charles-Joseph Natoire, sent a letter to the Marquis de Marigny praising the progress of the young student who was ‘working at his ordinary job with zeal and success’ (letter dated 20 February 1760, published in C. Voiriot, ‘Chronologie biographique’, in exhib. cat., 2016, *op. cit.*, p. 448). A year later, Natoire mentions sending to Pierre-Jean Mariette ‘some coloured drawings’ (*ibid.*, p. 449). Robert was still nourished by the works of his Roman masters who specialised in the representation of antique ruins, Giovanni Paolo Pannini (1691-1765), Charles-Louis Clérisseau (1721-1820) or Giovanni Battiste Piranesi (1720-1778) (G. Faroult *ibid.*, p. 239).

The subject of the ruined arch of a large gallery is one of the many topoi in the artist’s work, perfectly rendered in *The old temple*, a painting depicting a long gallery flanked on either side by columns and whose coffered vault is in open ruins (Art Institute of Chicago, inv. 1900.382; see *ibid.*, p. 96, fig. 39). Another recurring element in Hubert Robert’s work is the hanging lantern found in *The fountain*, a painting in the Musée Cognacq Jay in Paris (inv. COGJ98; see *ibid.*, p. 252, fig. 98), in one of the six monumental *Architectural capricci* of more than two meters in height preserved in the Musée des Arts Décoratifs in Paris (inv. 19730; see *ibid.*, 2016, no. 102, ill.), and again in the painting *The return of the cattle*, exhibited at the Salon in 1775, at the Metropolitan Museum of Art, inv. 35.40.1.

The art of quotation does not end there because the couple on horseback in the center of the composition is found in a painting by François Boucher, *The return from the market*, which belonged to Jacques-Laure Le Tonnelier de Breteuil (1723-1785), better known as Bailli de Breteuil, and who was Hubert Robert’s patron in Rome (Springfield Art Museum, inv. 55.01; see A. Ananoff, *François Boucher*, Lausanne and Paris, 1976, I, no. 53, ill.). François Boucher’s couple was engraved by Alexandre Briceau under the title *The travellers*, after a red chalk drawing (*ibid.*, nos. 53/1, 53/2). A painting of the same composition, signed lower left, was sold at the Palais Galliera in Paris on 26 November 1975, lot G.

A decade after the present watercolour was made, Hubert Robert used this composition again, quoting the central couple and the ruins on the left in a circular oil on canvas dated 1777, formerly in the collections of the Metropolitan Museum of Art, New York, and auctioned at Christie’s, New York, June 6, 2012, part of lot 81 (fig. 1). In addition, a watercolour that more closely replicates the present drawing with the colonnades on either side of a gap to the outside, the hanging lantern, and the figures in the foreground but smaller in size (39 x 49 cm), from the collection of Maurice and Pauline Feuillet de Borsat, is in the Musée Borély, Marseille (inv. 68-184).

The subtlety in the choice of shades slightly heightened with blue in the sky, the architectural research of this caprice mixing different periods, from antiquity to the eighteenth century, through the Renaissance, and the addition of small figures in the foreground that animate the composition, make this large sheet not a simple preparatory study, but a work of art in itself. We are grateful to Sarah Catala for confirming the attribution after visual examination.

Fig. 1 Hubert Robert, *The Ruins*. Private collection.

71. ATTRIBUTED TO ABEL DE PUJOL, TWO NUDE WOMEN (RECTO); A SEATED NUDE MAN (VERSO), BLACK AND WHITE CHALK, ON LIGHT BROWN PAPER

Abel de Pujol trained with the painter Jacques-François Momal (1754-1832), professor at the academy of Valenciennes. He won a medal in his class for study after the live model in 1802, and went to Paris the following year in the hope of joining David’s studio. Though the latter refused at first, Abel convinced the master to take him under his wing. The young painter learned David’s aesthetic and studied the work of former members of the workshop (Girodet, Gros, Gérard and Ingres). The Prix de Rome of 1811 consecrated him and gave him access to prestigious projects, such as the ceilings of the grand staircase of the Louvre and the Palais Brongniart in Paris. This sheet bears witness to the lessons of David, who advocated the study of the naked human body before dressing it. The figures are represented in groups (*recto*) or isolated (*verso*) in a specific position determined by the artist (V. Frelin-Cartigny, *Abel de Pujol, La Ligne souple*, exhib. cat., Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, 2011, pp. 13-14). The study of a seated nude man on the *verso* is probably preparatory to the figure of the baker in the painting entitled *Joseph explaining dreams* from 1822 (Palais des Beaux-Arts de Lille, inv. P 540).

72. FRANCOIS-PASCAL-SIMON GÉRARD, CALLED BARON GÉRARD, THE DISTRIBUTION OF THE EAGLES, BLACK CHALK, STUMPING

This drawing was once in one of the 35 copies of the first edition of Georges d’Esparbès’s *La Légende de l’aigle* (Paris, 1901), with a letter to Arthur Meyer. The copy of the book was enriched with the present drawing and a caption reading (in translation) ‘The distribution of the Eagles. Sketch by David for his painting at the Louvre’ However, the graphic writing with a multitude of contour lines, the long limbs of the figures and the barely sketched fingers that end in a point are rather characteristic of Baron Gérard’s drawings, as in a *Group of draped figures* at the Musée du Louvre (inv. RF 35 650; see *Gérard, Girodet, Gros. L’Atelier de David*, exhib. cat., Paris, Musée du Louvre, 2005, no. 25, ill.).

The composition of the present drawing is reminiscent of David’s *The distribution of the eagles* (Château de Versailles, inv. MV2278). But more broadly, the *Distribution* also refers to the revival of an ancient theme: the customs of the Roman imperial legions and the presentation of a symbol to the leaders of the armies. This iconographic theme seems to be inspired by classical masterpieces such as *The Vision of the Cross* by Raphael and Giulio Romano in the Hall of Constantine in the Vatican. This crowd of people with arms raised is found in an emblematic work by Baron Gérard, *10 August 1792*. While this painting was never completed, Gérard did produce a number of preparatory drawings, one of which is preserved in the Louvre (inv. 26713;

see *ibid.*, no. 5, ill.), and in which the revolutionaries, with their arms stretched upwards, force their way into the National Assembly. Gérard ‘conceived his composition as a plastic response to the one David elaborated for the *Oath of the Tennis Court*’ (L.-A. Prat, *Le Dessin français au XIX^e siècle*, Paris, 2011, p. 68), the two artists being intimately linked as master and student, as the drawing offered here illustrates.

73. JEAN-BAPTISTE ISABEY, WOMAN WITH A VEIL, GRAPHITE, STUMPING, GREY WASH HEIGHTENED WITH WHITE, SIGNED

During the Consulate and the Empire, Jean-Baptiste Isabey frequented eminent Parisian artistic and intellectual circles. His portraits were sought after throughout the capital and beyond (B. Chevallier *et al.*, *Jean-Baptiste Isabey, 1767-1855. Portraitiste de l’Europe*, exhib. cat., Malmaison, Museum of Malmaison and Bois-Préau, and Nancy, Musée des Beaux-Arts, 2005, pp. 57-63). In his portraits, Isabey was able to create a balance between resemblance and idealisation of the model (C. Lécosse, *Jean-Baptiste Isabey. Petits portraits et grands dessins*, Paris, 2018, pp. 130-134). The present drawing depicts a woman with a slightly melancholic expression. The artist likes to work on the transparency of the muslin and the gauze veil. This portrait is distinguished by the position of the left hand on the right shoulder, which is uncommon in Isabey’s compositions, but can be found in the Portrait of Laure Regnaud de Saint-Jean-d’Angély from around 1800 (Villa Necchi, Milan; see Lécosse, *op. cit.*, no. XV, ill.).

74. ANTOINE-IGNACE MELLING, THE PROCESSION OF A TURKISH WEEDING, GRAPHITE, WATERCOLOUR AND BODYCOLOUR HEIGHTENED WITH ARABIC GUM

A masterpiece of Orientalist art, this large watercolour with shimmering colours, representing the a Turkish wedding in Pera, a district surrounding the ancient coastal city of Galata and facing Constantinople, was painted by the Lorraine artist Antoine-Ignace Melling during his stay in the Orient. An artist at the service of the Ottoman Empire – In Constantinople, where he arrived in 1784 and stayed for eighteen years, Melling frequented artistic, cultural and diplomatic circles. It seems that he met his compatriot, the artist Jean-Baptiste Hilaire, the Russian ambassador to Constantinople, Yakov Bulgakov (1743-1809) for whom he worked very briefly, the Count Choiseul-Gouffier (1752-1817), French ambassador to the Ottoman Empire from 1784 to 1817, and Baron Frederik von Hübsch, the Danish ambassador in Constantinople, for whom he designed a superb garden at Buyuk-Déré. It was while visiting these gardens that Sultana Hatice, half-sister of the Ottoman Empire’s Sultan Selim III (1761-1808), hired Melling’s services for everything concerning the architecture, gardens and decoration of her palace (J. Perot, ‘Du dessin à la gravure. Le voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore’, in Du Bosphore à la Seine. Antoine-Ignace Melling, artiste voyageur, exhib. cat., Paris, Musée Carnavalet, 2010, pp.18-19). The present watercolour discreetly reminds the viewer of Melling’s patron, the Sultana, and especially of her brother, in an inscription affixed to the fountain at the far left of the composition representing the calligraphic emblem of the sultan’s authority, the tughra.

Le Voyage pittoresque de Constantinople, an ambitious publishing project – This impressive watercolour, full of details, was engraved and published as plate 19 in 1809 in the Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore (fig. 1) after Melling’s return to Paris. This publication offered him a very high visibility upon his arrival in France and actively participated in his rapid integration into the Parisian artistic milieu. A large-scale editorial project, the work is a true survey of Constantinople at the time of Selim III, combining landscapes, monuments and scenes of local life. Melling conceived all the illustrations on the scale of the present watercolour, and was also actively involved in the conception of the work by closely supervising the realisation of the prints (J. Perot, op. cit., 2010, p. 40).

From sketch to watercolour – The drawing is described very precisely by Charles de Lacroette in the Voyage pittoresque de Constantinople in these terms: ‘The procession is opened by a man who carries an enormous stick in pyramidal form, which crosses five boards from each of which descend long threads of gold foil which represent sheaves of wheat; it is a sign of the abundance that is wished to the two spouses. Then come two men carrying on their heads large trays loaded with vases full of flowers; a jester with his pointed hat dances and sings tunes in honour of the hymen; he has in his hand a handkerchief that he shakes and a caduceus whose bells he shakes as well. The person who comes next leads the sheep that is offered as a sacrifice to the bridegroom, the pieces of which are to be distributed to the poor. Then comes

the bride’s trousseau and the closed chariot of the bride herself, which is led to the groom’ (De Lacretelle, op. cit., under pl. 19).

The landscape represented in the background was the subject of a preparatory drawing in graphite of great architectural precision in a great private collection (fig. 2), which was squared for transfer onto the present sheet According to an inscription at the top right of the sheet, this sketch was made from the artist’s window in Pera. Of this series of large watercolours depicting Turkish daily life, several are known today, most of which have passed into the art market. These include *View of the seraglio in Constantinople* (Sotheby’s, Paris, 29 October 2008, lot 6), *Caics in front of the square and barracks of Top-Hane* (Hôtel Drouot, Paris, 18 Jun 2012, lot 158), and a *View of the Bosphorus taken at Kandilly* (Hôtel Drouot, 18 June 2012, lot 159).

A work with a prestigious provenance – The watercolour under discussion, measuring no less than eighty centimetres wide, is considered one of the most representative Orientalist works of the late 18th century. The work belonged to the collection of Baron Eugène and Baroness Marie-Cecile Fould Springer, who resided at Royaumont abbey in Asnières-sur-Oise before entering directly into the collection of Auguste Boppe (1862-1921), French ambassador to Constantinople. He published several works on the history of the Ottoman Empire, including *Les Peintres du Bosphore au XVIII^e siècle*, published in 1911 and still a reference today thanks to an illustrated 1989 reedition. The watercolour has remained with the descendants of this diplomat since then and reappears on the art market today after more than a century.

Fig. 1. After Antoine-Ignace Melling, *A Turkish wedding ceremony*, etching.

Fig. 2. Antoine-Ignace Melling, *View of the Bosphorus from Pera*. Private collection, collection.

75. FRENCH SCHOOL, 19TH CENTURY, VIEW OF THE CATHEDRAL OF LYON, PEN AND BLACK INK, WATERCOLOUR HEIGHTENED WITH WHITE AND ARABIC GUM ON TWO JOINED SHEETS OF PAPER

76. CAMILLO DE VITO, THE ERUPTION IN 1834 OF MOUNT VESUVIUS, BODYCOLOUR, SIGNED AND INSCRIBED

77. HENRI-PIERRE PICOU, PORTRAIT OF JEAN-LEON GÉRÔME, GRAPHITE, SIGNED AND WITH INSCRIPTIONS

Thanks to an annotation in the hand of Jean-Léon Gérôme (1824-1904), this drawing can be dated to 1844, when the model returned from his trip to Italy. Picou met Gérôme in Paul Delaroche’s studio at the École des Beaux-Arts in Paris in 1836. When Gérôme left for Italy with Delaroche in 1843, Picou joined the studio of his successor Charles Gleyre (1806-1874) (C. Sciamia and F. Viguier-Dutheil, *op. cit.*, pp. 34-36). This profile portrait already shows the artist’s taste for classical art. He shared this antique aesthetic with his friends Gustave Boulanger (1824-1888), Jean-Louis Hamon (1821-1874) and Gérôme, which earned them the nickname of Neo-Greeks (*ibid.*, pp. 73-83).

78. CIRCLE OF GASPAR-FÉLIX TOURNACHON, CALLED NADAR, PORTRAIT OF FRÉDÉRIC CHOPIN, BLACK, WHITE AND YELLOW CHALK ON BROWN PAPER

This caricature of Frédéric Chopin can be compared with portraits of other celebrities drawn by the great photographer Nadar, also on brown paper, with charcoal and heightened with gouache or white chalk, notably for his large-scale caricature known as the *Panthéon Nadar*, published in 1854. Among these caricatures can be mentioned one of the novelist and diarist Edmond de Goncourt, of the poet Charles Baudelaire or of the composer Jacques Offenbach (sale Tajan, Paris, 3 December 2004, lots 114, 23 and 42). Many painted and drawn portraits of Chopin exist, by artists such as Eugène Delacroix (Louvre, inv. RF 1717), Ary Scheffer (Dordrechts Museum, inv. DM/S/ T444) and Louis Gallait (private collection; see *Frédéric Chopin. La Note Bleue*, exhib. cat., Paris, Musée de la Vie Romantique, 2010, nos. 45, 84 and 58, ill.). However, caricatures of the composer are rarer; indeed, the present example may be unique in this respect, showing as it does an unshaven composer wearing what appears to be a woman’s hat (perhaps one of his one-time lover George Sand), and paying particular attention to the pianist’s long thin fingers, which here don’t touch the keys but hold a cigarette.

79. VICTOR HUGO, ‘SOUVENIR’, PEN AND BROWN INK, BROWN WASH, CHARCOAL, WATERCOLOUR AND BODYCOLOUR, INSCRIBED

Victor Hugo was fond of playing with words in his drawings, often with his own name and surname, as if creating a visiting card. More rarely, he uses the word ‘Souvenir’, as is the case in the present work. Jean Massin classifies these drawings as ‘works that start from a near or distant evocation of a memory but where the imaginary somehow prevails over the observed’. (*Victor Hugo. Œuvres complètes*, 1967, II, *Œuvres graphiques*, under the no. 446). Other drawings bearing the word ‘Souvenir’ are found at the Maison Victor Hugo, Paris; one of these was given by the artist to his lover, Léonie d’Aunet, wife of the painter François-Auguste Biard (inv. 926; see G. Audinet, *Victor Hugo. Dessins*, exhib. cat., Paris, Maison Victor Hugo, 2020, no. 154, ill.).

The subtle blue wash is not often found in Hugo’s graphic work; exceptions include two *Landscapes with church steeples* at the Maison Victor Hugo (inv. 993, 1000; see Audinet, *op. cit.*, nos. 94-95, ill.), and three other drawn ‘cartes de visites’ with a large signature in red ink (inv. 43, 923, L.2015.0.31FOL21; see Audinet, *op. cit.*, 2020, nos. 143, 150, 152, ill.).

The drawing offered here belonged to Louise Bertin (1805-1877), composer, pianist and great friend of the artist. She was the daughter of Louis-François Bertin (1766-1841), director of the *Journal des débats* and a member of the most eminent circles in Paris during the first half of the 19th century, and whose famous portrait painted by Jean-Auguste Dominique Ingres in 1832 is preserved in the Louvre (inv. RF 1071). It is probably thanks to his literary salon that Victor Hugo met Louise Bertin with whom he would form a strong friendship. He often stayed with his family at the Château des Roches, the Bertins’ family property in Bièvres. Several letters testify to the friendship between Hugo’s children and Louise Bertin, especially Léopoldine, witness a letter written by Hugo and his daughter Léopoldine of 18 October 1832: ‘My dear Louise, I am very angry to have left you because I am very bored here since I do not see you’ (Christie’s, Paris, 28 November 2017, lot 454). In 1836, Hugo produced an opera libretto entitled *La Esmeralda*, based on his novel *Notre-Dame de Paris* (1831), which he offered to Louise Bertin. This dreamlike landscape, with a verse that seems to be unpublished in the artist’s literary work, inscribed at the bottom right, appears on the market today for the first time.

We are grateful to Pierre Georgel for supporting the attribution. The drawing will be included in the *catalogue raisonné* of the artist’s drawings in preparation.

80. THÉODORE GERICAULT, LEDA AND THE SWAN, PEN AND BROWN INK

The *‘Suite of Leda’*, as Germain Bazin calls it (*Théodore Géricault. Étude critique, documents et catalogue raisonné*, IV, Paris, 1990, p. 24), is one of the most representative cycles of works from Géricault’s time in Rome. While the artist had probably seen the painting of princess visited by Jupiter in the guise of a swan after Michelangelo during his trip to London in 1821 (National Gallery, London, inv. NG1868), it was in Italy, between 1816 and 1817, that he was more profoundly affected by the great Italian’s art (G. Bazin, *op. cit.*, p. 25). Géricault probably studied the composition in the engravings by Cornelis Bos or Étienne Delaune. Numerous sketches and finished drawings testify to his interest in the subject, such as the four *Studies* at the Beaux-Arts de Paris (inv. 956; see G. Bazin, *op. cit.*, nos. 1233-1236, ill.; and E. Brugerolles, *Géricault. Dessins et estampes des collections de l’École des Beaux-Arts*, Paris, 1997, nos. D65-68, ill.), and *Leda and the Swan* (Musée des Beaux-Arts, Orléans, inv. 740N; see G. Bazin, *op. cit.*, no. 1231, ill.). He brings out the modelling of the figures by a system of rectilinear or curvilinear hatching.

Géricault’s drawings led to several coloured works, including a gouache in the Louvre (inv. RF833; see G. Bazin, *op. cit.*, no. 1232, ill.), and a painting on panel, sold Christie’s, New York, 13 April 2016, lot 36.

81. HONORÉ-VICTORIN DAUMIER, STUDIES OF WRESTLERS, BLACK CHALK

This drawing is preparatory for the group of two wrestlers located in the left part of the eponymous painting conserved at the Ordrupgaard (inv. no. 278 WH; see B. Anderberg *et al.*, *French Art at Ordrupgaard. Complete Catalogue of Paintings, Sculptures, Pastels, Drawings, and Prints*, Ostfildern, 2011, no. 33). Several sketches of wrestlers relate to the composition, but none exactly matches the final version. The present drawing is a rediscovery: considered missing until now, it can be related to two other studies sheets preserved at the Musée des Beaux-Arts de Lyon, also from the collection of Roger Marx (H.

Loyrette, *Daumier 1808-1879*, exhib. cat., Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 1999-2000, pp. 332-333). All probably date from the period of the painting in Ordrupgaard, *i.e.* from around 1852-1853.

82. JEAN-FRANÇOIS MILLET, A RURAL LANDSCAPE WITH COWS AND SHEEP, CHARCOAL, PASTEL AND WATERCOLOUR TRACES ON BUFF PAPER

It was in Jean-François Millet’s later career that he turned to compositions of rural landscapes without figures. These views were sentimental and partly biographical, as they had formed the backdrop to his own life and his childhood growing up in Normandy. Images such as the present lot would have been a reminder to Parisian audiences that this heartland of rural life existed, alongside the increasingly developing urban landscape.

Finished drawings became an important aspect of the artist’s practice during the mid-1850s, as Millet increasingly relied on the income to support his family. These drawings quickly caught the attention of private collectors and by 1865, an important patron, Émile Gavet began commissioning drawings, which would become a collection of ninety sheets.

The present lot showcases the artist’s skill as a draughtsman. The accuracy of the anatomy of the animals, as well as the proportions of the landscape, are seemingly effortlessly sketched. What is particularly unusual are the variety of colours employed, such as the luscious greens and the warm tonalities of the animals’ coats. The artist had turned away from the use of coloured pastels in the mid-1840s, in the pursuit of drawings in black crayon heightened with white. This return to full colour was perhaps due to the shift in subject matter from a focus on figures to a focus on the natural landscape, where colour is a necessity in providing the depth of field and the narrative. We are grateful to Dr Alexandra Murphy for confirming the attribution to Millet in the basis of a photograph.

83. JEAN-FRANÇOIS MILLET, A RECLINING WOMAN IN A WOODED LANDSCAPE, BLACK CHALK

From the end of the 1840s, Millet produced a number of paintings and drawings related to the female nude, intended for sale. There are approximately thirty-five small-scale paintings of nude women in a bucolic landscape by Millet, such as *Reclining Woman in a Landscape* of 1846 (Boston, Museum of Fine Arts, inv. 17.1481). The present drawing belongs to a group of charcoal sheets of female nudes, dated circa 1845-1850. Stylistically comparable drawings are at the Louvre, such as a *Study of a bather* (inv. RF 11361), and a *woman putting on her shirt* (inv. RF 4163). The figure playing music in the background lends a mythological aspect to this bucolic scene (R. L. Herbert, *Jean-François Millet*, exhib. cat., London, Arts Council, 1976, p. 111).

84. JEAN-FRANÇOIS MILLET, MOTHER AND CHILD WITH A COW, GRAPHITE, PEN AND BROWN INK

The present drawing can be dated to the 1850s, the period of Millet’s ‘rustic style’, according to Chantal Georgel (*Millet*, Paris, 2014, pp. 257-261). It is part of a series of works representing a woman grazing her cow, the most characteristic of which was exhibited at the Salon of 1859 (Musée de l’Ain, Bourg-en-Bresse; see Georgel, *op. cit.*, p. 245). In 1855, the critic and poet Théophile Gautier wrote that Millet ‘understands the intimate poetry of the fields: he loves the peasants he represents, and in their resigned figures expresses his sympathy for them’ (G. Lacambre and L. Lepoittevin, *Jean-François Millet. Au-delà de l’Angélus*, Paris, 2002, p. 257).

85. LÉON-AUGUSTIN LHERMITTE, LANDSCAPE WITH HAYSTACKS, PASTEL ON BROWN PAPER

As Monique Le Pelley Fonteny remarks of this pastel, which she dates around 1909 (*op. cit.*), Lhermitte’s style is no longer descriptive as usual but more graphic and spontaneous; the shimmering colours take over the subject represented, in particular the bright blue of great luminosity.

86. LÉON-AUGUSTE LHERMITTE, THE TILLING, BLACK CHALK, SIGNED

Lhermitte made this drawing in November 1886 for a series of 128 charcoal studies intended as illustrations for *La Vie rustique*, a book by the poet and novelist André Theuriet, published in 1888. The commission was originally given to Jules Bastien-Lepage, who died prematurely in 1884. Theuriet’s work and Lhermitte’s illustrations accurately describe peasant life in the second half of the 19th Century in France, paying tribute to the rural world in the face

of industrialisation and the modernisation of agricultural life. The composition of this sheet derives from another charcoal drawing made by Lhermitte to illustrate the month of March in *Le Monde illustré* of 1885 (M. Le Pelley Fonteny, *Léon Augustin Lhermitte (1844-1925): Catalogue raisonné*, Paris, 1991, no. 745, ill.). Both drawings were executed by the artist at the farm of Ru Chailly in the village of Fossoy in Picardy. Lhermitte used this same composition for *Le Labourage*, a painting exhibited at the Salon des Beaux-Arts in Paris in 1911 (Le Pelley Fonteny, *op. cit.*, 1991, no. 211, ill.).

87. CHARLES GLEYRE, MINERVA, RED, BLACK AND WHITE CHALK ON LIGHT BROWN PAPER, SIGNED

Minerva, goddess of arts and crafts, is haloed by luminous rays and plays the flute as patroness of the arts. This drawing is related to *Minerva and the Three Graces* (fig. 1), a canvas commissioned from Gleyre in 1866 by the businessman Vincent Dubochet (1793-1877) for his château in Crêtes in the canton of Vaud, Switzerland (Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, inv. 1388; see W. Hauptman, *Charles Gleyre 1806-1874. Catalogue raisonné*, Zürich, Princeton and Basle, 1996, II, no. 872, pp. 468-476). The present drawing shows the culmination of the artist’s research and his concern for graphic accuracy in his preparatory work. Alexandre Denuelle, in charge of the interior decorations of the Château de Crêtes and a close friend of Gleyre, probably received this drawing at the artist’s death, and it remained in the Denuelle family until the beginning of the 21st century.

Fig. 1 Charles Gleyre, *Minerva and the Three Graces*. Musée Cantonal des Beaux-Arts Lausanne.

88. PIERRE PUVIS DE CHAVANNES, STUDY OF ORPHEUS WITH ITS LYRE, BLACK CHALK ON LIGHT BROWN PAPER

This study of Orpheus with his lyre is related to one of the murals paintings in the Public Library in Boston (1881-1896), one of the most important wall decorations by Puvis de Chavannes. Painted in Paris, the paintings were sent to the United States by boat. The eight panels still adorn the walls of the main staircase and represent Philosophy, History, Chemistry, Physics, Pastoral poetry, Dramatic poetry and Lyrical poetry. The present drawing is preparatory for the latter, with some differences in the position of the figure. We are grateful to Bertrand Puvis de Chavannes for his help in writing this note.

89. PIERRE PUVIS DE CHAVANNES, STUDY FOR THE CHILDHOOD OF SAINT GENEVIEVE, BLACK AND RED CHALK ON TRACING PAPER, SQUARED IN RED CHALK

In 1874, Philippe de Chennevières, director of the École des Beaux-Arts in Paris from 1874 to 1878, commissioned Abbé Bonnefoy, dean of the church of Sainte-Geneviève, to create a large iconographic cycle on the national and religious history of France. The figures of Saint Geneviève, Joan of Arc, Saint Denis, as well as Charlemagne and Saint Louis were chosen. In order to carry out the project, Chennevières commissioned some forty oil paintings to be hung in front of the old blocked windows in Jacques-Germain Soufflot’s building, better known as the Panthéon. Among the artists selected were Jean-François Millet, Alexandre Cabanel, Paul Baudry, Léon Bonnat, Jean-Léon Gérôme, Henri Lehmann, Gustave Moreau and Pierre Puvis de Chavannes. The latter created a cycle on the life of Saint Genevieve (1874-1877), of which the *calque* presented here is a study for the right panel of the *Infancy of Saint Genevieve* (A. Brown Price, *Pierre Puvis de Chavannes, II, A Catalogue Raisonné of the Painted Work*, New Haven and London, 2010, pp. 195-209).

90. PIERRE PUVIS DE CHAVANNES, HEAD OF A WOMAN (PRESUMED PORTRAIT OF JEANNE DURAS), BLACK CHALK ON GREY PAPER

Thanks to a drawing of the same model, dated around 1883 and kept in the Musée d’art et d’histoire de Genève of Geneva (inv. 1904-0008; see D. Radrizzani, ‘Dessins français. Collection du Cabinet des dessins du Musée d’art et d’histoire de Genève’, in *Dessins français. Collections du Cabinet des dessins du Musée d’art et d’histoire*, Paris and Geneva, 2004, no. 75, ill.), the identity of the woman in the present work is known: she is Jeanne Duras, living at 26 rue Lautier, in the Châtelet district of Paris. The two drawings suggest Puvis planned to use them for a painting (A. Brown Price, *Pierre Puvis de Chavannes, The Artiste and His Art*, New Haven and London, 2010, pp. 120-121). On the back of the drawing, an inscription by the notary Delapalme certifies that the work comes from the artist’s estate.

91. HENRI-JEAN-GUILLAUME MARTIN, MATERNITY, BLACK AND RED CHALK, STUMPING ON CREAM PAPER

The present drawing is a preparatory study representing a maternity, a theme dear to the artist. It can be compared with several of his compositions, including one of the paintings in the dining room of Doctor d’Herbecourt’s apartment in Paris, a landscape dated 1911 (Musée de l’Oise, Beauvais, inv. 78.24.1; see F.C. Coustols, *Henri Martin, 1860-1943*, exhib. cat., Cahors, Musée Henri Martin, and Toulouse, Capitole, 1993, no. 77, ill.).

92. GUSTAVE DORÉ, THE RAVEN AND THE DEATH, GRAPHITE, BRUSH, GREY WASH, HEIGHTENED WITH WHITE, SIGNED

This large sheet is preparatory for one of the twenty-four wood engravings illustrating a 1883 edition of *The Raven* by Edgar Allan Poe (1809-1849). The publication was agreed by December 1882, and Doré’s drawings were delivered only a month later, but the artist, who died by January 1883, never saw the project completed (*Gustave Doré. L’imaginaire au pouvoir*, exhib. cat., Paris, Musée d’Orsay, and Ottawa, National Gallery of Canada, 2014, pp. 93-94).

Poe first published this narrative poem in 1845; it became one of the author’s most famous works. On a dark and cold winter night, as the narrator tries to read and distract himself from the death of his beloved Lenore, he doses off. Soon he is visited in his dream by a majestic crow, driving the sad lover from a frenetic to a mad state, through the states of regret and mourning. The poem was translated as *Le Corbeau* a few years after the poem came out by Charles Baudelaire in 1853, then by Stéphane Mallarmé in 1872. It is, however, on the original text that Doré based his illustrations for the 1883-1884 edition which was simultaneously published in London by Sampson & Low ,and in New York at Harper & Brothers. In her biography of the artist from 1887, Blanche Roosevelt gives an emphatic description of Doré’s illustrations: ‘The poet’s luxurious feeling of melancholy resonated with the saddened imagination of Doré, who poignantly rendered the indescribable sadness of this dark idyll’ (*La Vie et les œuvres de Gustave Doré, d’après les souvenirs de sa famille, de ses amis et de l’auteur*, Paris, 1887, p. 376).

Three further preparatory drawings for *The Raven* are known, of similar technique and dimensions: *Ananké* at the Musée d’Art Moderne et Contemporain, Strasbourg (fig. 1; inv. 55.992.13.31; see exhib. cat., *op. cit.*, 2014, no. 76, ill.); ‘*For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore –/ nameless here for evermore*’ in the National Gallery of Canada, Ottawa (fig. 2; inv. 14935; see *ibid.*, no. 228, ill.); and ‘*Tis some visitor entreating entrance at my chamber door*’ in a private collection (*ibid.*, no. 233, ill.).

This project greatly contributed to the fame of Gustave Doré in America, and since its first publication the book received praise from literary critics: ‘Plainly there was something in common between the working moods of Poe and Doré [...]. Both resorted often to the elf-land of fantasy and romance. In melodramatic feats they both, through their command of the supernatural, avoided the danger-line between the ideal and the absurd. [...]. Poet or artist, Death at last transfigures all.’ (E. C. Stedman, ‘Comment on the Poem’, in Edgar Allan Poe, *The Raven*, illustrated by Gustave Doré, New York, Harper and Brothers, 1884, p. 14; see exhib. cat., *op. cit.*, 2014, p. 94).

93. FERNAND KHNOPFF, TWO STUDIES FOR A SPHINX; TWO STUDIES FOR VICTORIA, BLACK AND WITHE CHALK ON GREY-BLUE PAPER

Created by the leading figure of Belgian Symbolism, this impressive set of four female studies on blue paper and arranged in pairs, were united in a large ornate gilt wooden frame in 1892 by the artist himself. The same year, the work was shown in the present form for the first time at an exhibition in Antwerp in 1892.

Two studies for a Sphinx – In the first face study at the top left, Khnopff highlights the powerful and hypnotic gaze of this Sphinx with its disproportionately long neck and fine facial features which contrast with the almost absent hair with stumped graphite. The tight mise-en-cadre can be found in a circular drawing (private collection, New York; see Delevoy, de Croës and Ollinger-Zinque, *op. cit.*, no. 274, ill.), which was made in preparation for the painting *Des Caresses*, at the Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique in Brussels (inv. 6768; see Delevoy, de Croës and Ollinger-Zinque, *op. cit.*, no. 275, ill.).

The second drawing takes the elegant profile of a late fifteenth-century marble sculpture of a young woman by the Italian Francesco Laurana, now in the Louvre, of which Khnopff probably owned a copy (fig. 1; inv. MR 2597; see J. Howe, *Fernand Khnopff. Two Studies for Studies for Victoria*, Brussels, New

York, Patrick Derom Gallery, 2011, p. 15, n. 28). This same sculpture would inspire Khnopff on several occasions throughout his career; it is notably found in the background of a painted portrait of Eugénie Verhaeren (private collection; see Delevoy, de Croës and Ollinger-Zinque, *op. cit.*, no. 107, ill.). Two Studies for Victoria – In the first drawing of the pair on the right, Khnopff depicts a face with precise features that contrasts with barely sketched hair and closed eyes: the young woman seems to be immersed in a dreamlike world. The face gives the impression of a motionless, timeless mask, and Véronique Coomans-Cardon believes that the artist must have copied it from a plaster bust that he had in his possession (*op. cit.*, 2004, p. 179). This face has also been compared to a painting ‘Beata Beatrix’ (1874) by the Pre-Raphaelite Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) in honour of his deceased wife Elizabeth Siddal (fig. 2; Tate Gallery, London, inv. N01279). In this painting, the appeased woman is depicted at the moment of her passage to the afterlife, accepting the invisible kiss of Death who comes to fetch her, having also been interpreted as a desire for loving abandonment.

The second drawing of this pair represents a medieval knight in armour. The composition echoes a pastel titled *Victoria. Like flames, the long red hair* in a private collection (fig. 3; see Delevoy, de Croës and Ollinger-Zinque, *op. cit.*, no. 211, ill.). The androgynous figure is also represented in Khnopff’s first polyptych, *L’isolement*, produced between 1890 and 1894, consisting of three works: *Acrasia* and *Britomart* (Musée d’Art Modern et d’Art Contemporain, Liège) and *Solitude* (Foundation Neuman, Gingins; see Delevoy, de Croës and Ollinger-Zinque, *op. cit.*, nos. 164a-164c, ill.). Here, according to Michel Draguet, the knight personifies solitude in the face of desire (*op. cit.*, p. 137). It was not until the first retrospective of his work in 1979 in Paris, Brussels and Hamburg that Fernand Khnopff was rediscovered, alongside other Symbolist artists of his time. This set of four studies contributed to revival of the artist by appearing in this 1979 exhibition, as well as in the one organised more recently in Brussels in 2004.

Fig. 1. Dante Gabriel Rossetti, *Beata Beatrix*. Tate Gallery, London.

Fig. 2. Fernand Khnopff, *Victoria*. Private collection.

94. LOUIS WELDEN HAWKINS, A YOUNG GIRL IN PROFILE WEARING A RED HEARDRESS, GRAPHITE, WATERCOLOUR, HEIGHTENED WITH ARABIC GUM, SIGNED

Arriving in Paris in 1870 at the age of twenty-one, Hawkins trained with William Bouguereau and Jules Lefebvre at the Académie Julian, before following the courses of Gustave Boulanger at the Beaux-Arts de Paris (L. Bonekamp, *Louis Welden Hawkins, 1949-1910*, exhib. cat., Amsterdam, Van Gogh Museum, 1993, pp. 7-10). Within Hawkins’ artistic production, the female figure holds an important place (for an overview, see C. Convert, *La Figure féminine dans l’œuvre de Louis Welden Hawkins (1849-1910)*, MA thesis, Paris, École du Louvre, 2017, p. 75). A certain melancholy emanates from this portrait of a young girl. Hawkins seems most interested in the representation of textiles, and more particularly in the red hat, the central element of the composition.

95. GEORGES LEPAPE, VASLAV NIJINSKY IN LE SPECTRE DE LA ROSE, GRAPHITE AND BODYCOLOUR ON PAPER

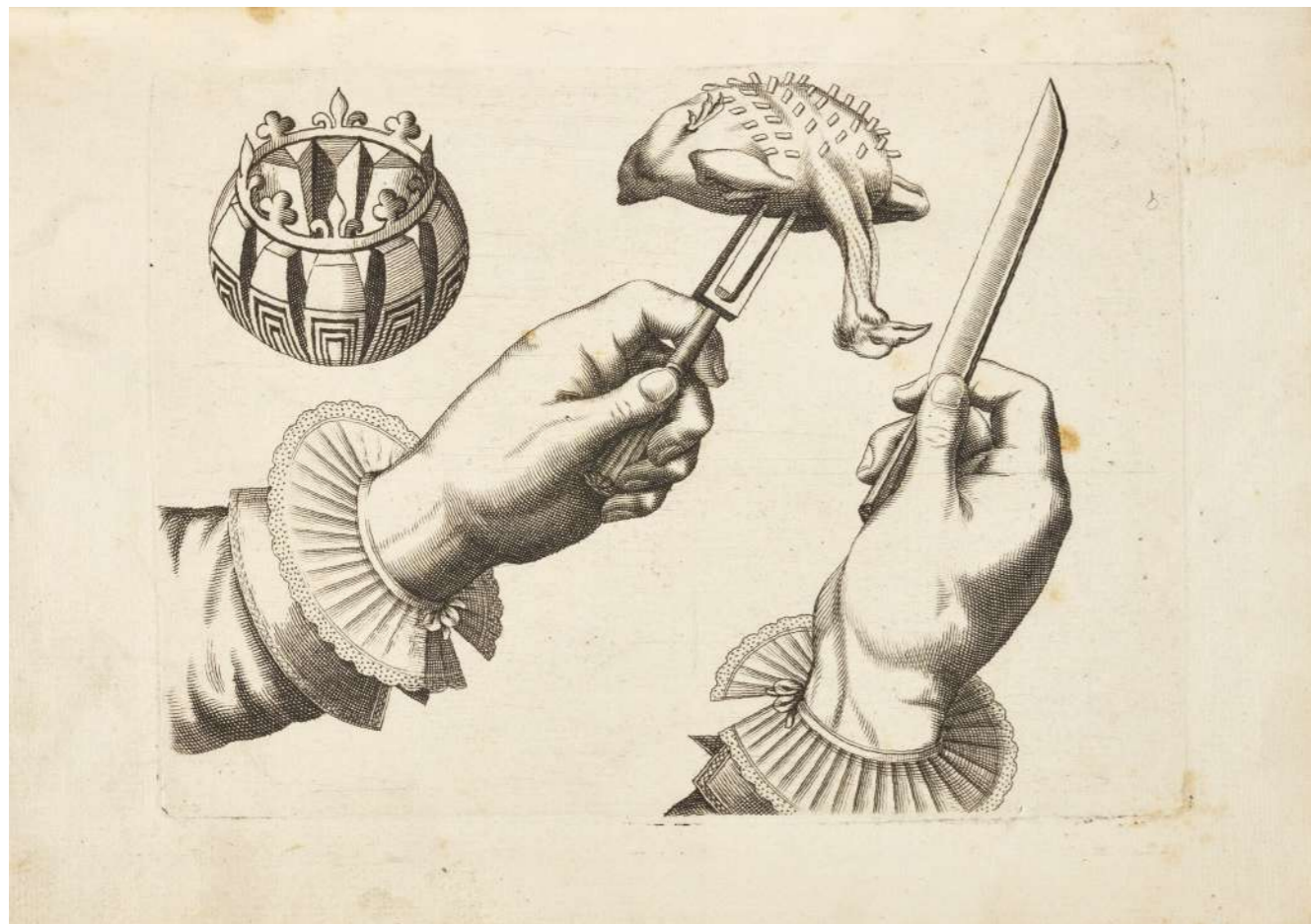
The Spectre of the Rose is a ballet created by Serge de Diaghilev’s Ballets Russes company in 1911 in Monte Carlo, with choreography by Michel Fokine and music by Carl Maria von Weber. Vaslav Nijinsky and Tamara Karsavina were the only two dancers of the original cast. Many artists created illustrations and posters for Nijinsky’s performance, such as Léon Bakst (1866-1924) and Georges Lepape (C. Lepape and T. Defert, *Georges Lepape ou l’élégence illustrée*, Paris, 1983, pp. 55-65). The present drawing is preparatory to Lepape’s gouache, sold at Christie’s, London, 28 May 2012, lot 46. Nijinsky is wearing a silk rose petal costume designed by Bakst.

96. ALEXANDRE BENOIS, THE CHINESE CROSS BRIDGE AT TSARSKOYE SELO; AND THE HERMITAGE AT TSARSKOYE SELO, PENGGRAPHITECIL AND WATERCOLOUR ON PAPER, ONE HEIGHTENED WITH WHITE

The Russian artist, theorist, art historian, critic and co-founder of the *Mir Iskusstva* (World of Art) group with Sergei Diaghilev (1872-1929)., had a prolific career in costume and theatre design across Russia and Europe, working among others with the Ballets russes and La Scala in Milan. In the early 1900s Benois created a series of drawings representing views of Tsarskoye Selo, the Russian imperial residence outside of Saint Petersburg. Already after his emigration to France, he returned to this nostalgic subject during the Second World War when he heard that the palace had been occupied by German forces.

The palace and park at Tsarskoye Selo were built in the first half of the 18th century under Empress Catherine the Great (1729-1796). One of the pavilions on the grounds is the Hermitage – a domed building in Baroque style, used for imperial summer receptions. It has been suggested that Benois’s depiction of the Hermitage at Tsarskoye Selo is based on a photographic reproduction in his own *Tsarskoe selo v tsarstvovanie imperatritsy Elizavety Petrovny* [*Tsarskoye selo in the reign of Elizabeth Petrovna*], Saint Petersburg, 1910, p. 162. A comparable work by Benois was sold at Christie’s, New York, 23 October 2022, lot 634, from the collection of Ann and Gordon Getty.

At the end of the 18th century, Tsarskoye Selo was expanded with the addition of the Alexander palace and gardens, named after Catherine I’s beloved grandson and future Emperor Alexander I (1777-1825). Influenced by the 1750 publication of English architect William Halfpenny’s pattern book *Rural Architecture in the Chinese Taste*, a Chinese-style village and several bridges were constructed in the Alexander gardens. Located at the bend of the Krestovy Channel, the Krestovy (Cross) Chinese bridge earns its name from its unusual cross shape, as seen in the current work. The Chinese village and bridge at Tsarskoye Selo inspired Benois’s later theatre designs for productions of Stravinsky’s *Le Rossignol* and Puccini’s *Turandot*.



PIERRE PETIT. *L'ART DE TRANCHER LA VIANDE, & TOUTES SORTES DE FRUITS, NOUVELLEMENT A LA FRANÇOISE.* [SECONDE MOITIÉ DU XVIII^e SIÈCLE].
Célèbre et encore mystérieux recueil destiné à l'enseignement de l'art de trancher, à mi-chemin du manuscrit et de l'imprimé.



PIERRE PATEL L'ANCIEN (CHAUNY 1604-1676 PARIS)
Paysage classique avec des personnages
huile sur toile
68 x 81 cm. (26 $\frac{3}{4}$ x 31 $\frac{1}{8}$ in.)
500 000 - 700 000 €

LE FESTIN DE PIERRE
BIBLIOTHÈQUE DU BARON PIERRE DE CROMBRUGGHE
Paris, 23 mars 2023

EXPOSITION
17-22 mars 2023
9, avenue Matignon
75008 Paris

CONTACT
Adrien Legendre
alegendre@christies.com
+33 (0)1 40 76 83 74

CHRISTIE'S

MAÎTRES ANCIENS : PEINTURES, SCULPTURES

Paris, 15 juin 2023
et vente en ligne 1-16 juin 2023

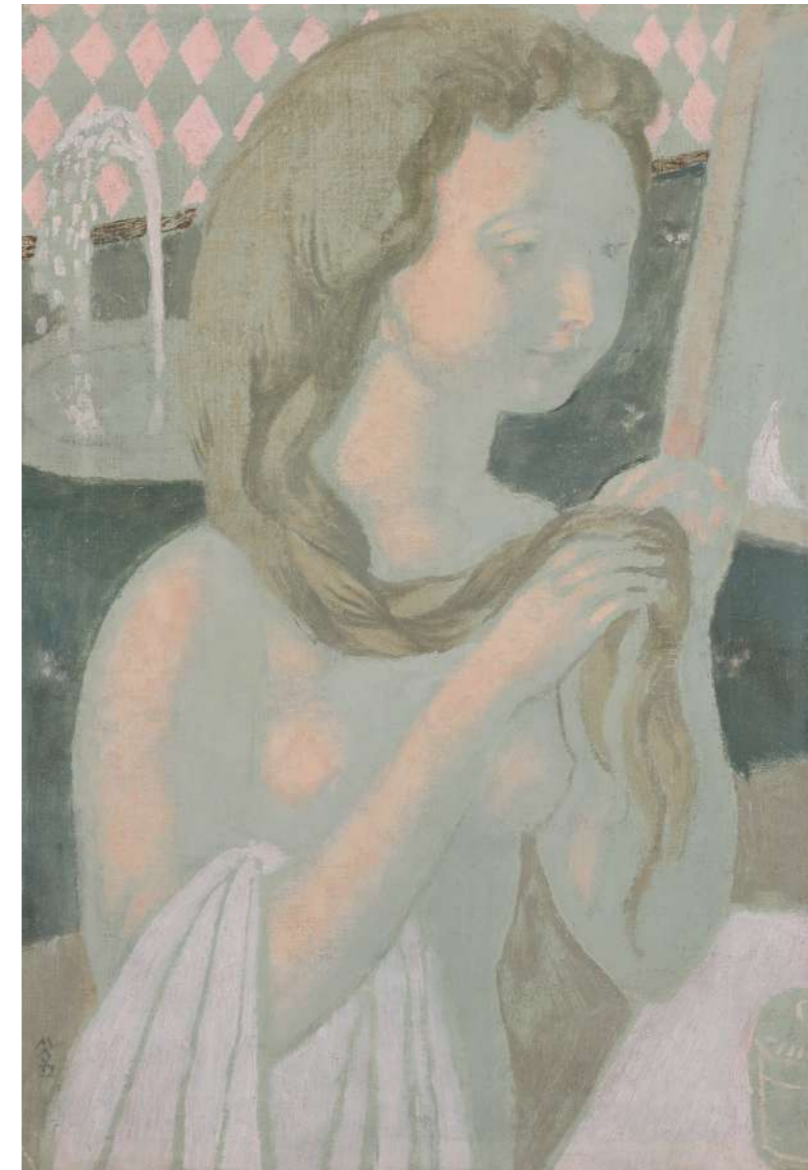
CONTACTS

Peintures :	Sculptures :
Pierre Etienne	Alexandre Mordret-Isambert
petienne@christies.com	amordret-isambert@christies.com
+33 (0)1 40 76 72 72	+33 (0)1 40 76 72 63

CHRISTIE'S



PROPERTY FROM THE COLLECTION AT EASTNOR CASTLE
GIOVANNI BATTISTA LUSIERI (ROME 1754-1821 ATHENS)
A view of the ruins of the Baths of Caracalla
Sold £176,400
Acquired by the Cleveland Museum of Art, Ohio



PROVENANT DE LA COLLECTION D'ADRIEN MITHOUARD
MAURICE DENIS (1870-1943)
Jeune Fille à la natte
huile sur toile
48 x 33,3 cm. (19 x 13 1/8 in.)
Peint vers 1895
80 000-120 000 €

INVITATION TO CONSIGN
**OLD MASTER AND BRITISH DRAWINGS
AND WATERCOLOURS**
London, 6 July 2023

CONTACTS
Laetitia Masson
lmasson@christies.com
+44 207 752 3291
Stijn Alsteens
salsteens@christies.com
+33 (0)7 50 15 90 09

CHRISTIE'S

ART IMPRESSIONNISTE & MODERNE
Paris, 5 avril 2023

EXPOSITION
30 mars - 5 avril 2023
9, avenue Matignon
75008 Paris
CONTACT
Léa Bloch
lbloch@christies.com
+33 1 40 76 83 99

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 acheteur** 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 mandat 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 garantisiez 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 reposer 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 vente concerné.

D. FRAIS ACHETEUR et taxes

1. Frais 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 **lot** n’est pas **authentique**, nous réserve des stipulations ci-dessous, nous vous rembourserons le **prix d’achat** que vous aurez payé. La notion d’authenticité est définie dans le glossaire à la fin des présentes Conditions de vente. Les conditions d’application de la **garantie d’authenticité** sont les suivantes

CONDITIONS DE VENTE Acheter chez Christie’s

Responsabilités et garanties des vendeurs et acheteurs

- responsables en cas de manques à gagner ou de pertes d’activité, de 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 pourrns 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 évènements 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 pur 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 réiteration 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; (iii) 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 adjugés dans les conditions du premier paragraphe ci-dessus (réiteration 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 4.

(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 pourrns 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 avez 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 de notre mandataire.

H. TRANSPORT ET ACHÈMEMENT DES LOTS

1. Transport et acheminement des lots

Nous inclurons 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’écaillés 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

(d) 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.

- (e) 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 lesldits 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**.

- (f) **Lots** d’origine iranienne Certains pays interdisent ou imposent des restrictions à l’achat, l’exportation et/ou à l’importation d’œuvres d’artisanat traditionel 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 aiguïères, 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 des **lots** s’ils proviennent d’Iran (Perse). 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.

- (g) 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 ».

- (h) 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.

- (i) Montres 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. 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 qu’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 ; et (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 devises 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, d’autres 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 libéré

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 50.000 €
- Livres de plus de 100 ans d’âge 50.000 €
- Véhicules de plus de 75 ans d’âge 50.000 €
- Dessins ayant plus de 50 ans d’âge 15.000 €
- Estampes, gravures, sérigraphies et lithographies originales et affiches originales ayant plus de 50 ans d’âge 15.000 €
- Photographies, films et négatifs ayant plus de 50 ans d’âge 15.000 €

<

**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
María García Yelo

ÉTATS UNIS

CHICAGO

+1 312 787 2765
Catherine Busch

DALLAS

+1 214 599 0735
Caperia 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,

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 MANE

+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
Kim Chuan Mok

SUÈDE

STOCKHOLM
+46 (0)73 645 2891
Claire Ahman (Consultant)
+46 (0)70 9369 201
Louise Dyhlén (Consultant)

SUISSE

-GENÈVE
+41 (0)22 319 1766
Eveline de Proyard

-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](https://www.christies.edu)

INDEX

A

Abel de Pujol, A.-D. 71

B

Backer, Jacob 42
Barbatelli, B. Poccetti, Il 10
Benois, A. 96
Boucher, F. 55, 57, 58
Bravo, C. 12
Brentel, F. 35
Buonarrotti 9

C

Casanova, F.-G. 69
Casolani, A. 13
Caula, S. 25
Cochin, C.-N. 68
Cortone de, P. 18
Creti, D. 28

D

Daumier, H.-V. 81
Delacroix, E. 0
Diamante di Feo, Fra 3
Doré, G. 92
Drost, W. 39
Ducros, A.-L.-R. 31

E

École bolonaise du XVI^e siècle 1
École française du XIX^e siècle 75
École française du XVII^e siècle 52, 54
École italienne du XVIII^e siècle 26
École vénitienne du milieu du XVIII^e siècle 30

F

Figino, G. A. 2
Flinck G. 40

G

Gelder (de), A. 41
Gericault, T. 80
Gimignani, G. 20
Giordano, L. 23
Gleyre, C. 87
Greuze, J.-B. 65
Guala, P.F. 27
Gérard, F.-P.-S. 72
Guercino, Il 22

H

Hawkins, L.W. 94
Huet, J.-B. 64
Hugo, V. 79

I

Isabey, J.-B. 73

J

Jacone J. 5
Jordaens, J. 36

K

Kager, J. M. 34
Khnopff, F. 93
Klotz, V. 44

L

La Tour (de), M.-Q. 66
Lefèbvre, T. 50
Leoni, O. 16
Lepape, G. 95
Leprince, J.-B. 63
Lhermitte, L.-A. 85, 86
Ligorio, P. 6
Liotard, J.-M. 67

M

Martin, H. 91
Melling, A.-I. 74
Meertens, A. 46
Middelbourg 46
Millet, J.-F. 82, 83, 84
Mola, P.F. 21
Molinari, A. 24

N

Nadar 78
Naldini, G. B. 8
Natoire, C.-J. 59, 60, 61, 62

P

Petrazzi, A. 15
Picou, H.-P. 77
Piola, D. 19
Plattemontagne, N. de 53
Pupini, B. 4
Puvis de Chavannes, P. 88, 89, 90

R

Rembrandt 38
Robert, H. 70
Rubens, P.P. 37

S

Spranger, B. 33
Steenbergen, A. 47

T

Testa, P. 17
Tiepolo, G.D. 29

V

Vale do, A. 14
Van der burgh, H. 48
Van der meulen, A. F. 51
van der vinne, V.J. 45
Van hoogstraten, S. 38
Van Rijn, R.H. 40
Vanni, F.E. 11
Vasari, G. 7
Vito, C. de 76
Volpato, G. 32

W

Wailly, C. 56
Weenix, J. 43







CHRISTIE'S

9 AVENUE MATIGNON 75008 PARIS